

R E V U E

Voltaire

15
2015

Les voyages
voltairiens

PDF complet – 979-10-231-1484-3

15
|
2015

Les voyages voltairiens

R E V U E

voltaire

I. LES VOYAGES DE L'ESPRIT LIBRE ?

Sylvain Menant

Voyage et création littéraire chez Voltaire

Anne Duprat

Histoires de captifs dans le conte voltairien
(1747-1768)

Rosmarie Fabian

Voyage poétique et poésie du voyage chez
Voltaire

Guillaume Métayer

Voltaire et la philosophie du voyage

Pierre Cambou

Le paradoxe de Palinure dans le conte voltairien

Nicholas Cronk

Voltaire, historien des temps modernes

Patrick Neiertz

La Hollande et Voltaire : mythes et réalités

James Hanrahan

Voltaire et le voyage « philosophique » de
l'amiral Anson

Linda Gil

Voltaire, citoyen romain

Paweł Matyaszewski

Voltaire dans la Lorraine de Stanislas

Marc Hersant

L'Histoire de Charles XII : un voyage en Suède ?

II. VOLTAIRE ET LE THÉÂTRE ANGLAIS

Laurence Macé

Voltaire et le théâtre anglais

Marc Martinez

Le théâtre à Londres pendant les saisons
1726-1727 et 1727-1728

Nicholas Cronk

Choses vues ou choses lues ? Autour du théâtre
anglais dans les *Lettres sur les Anglais*

Vincenzo De Santis

De Londres à Paris et de Paris à Londres : *Zaïre*
et le théâtre anglais

Pierre Frantz

Le roman anglais : *Nanine* et *Pamela*

Renaud Bret-Vitoz

D'Otway à Voltaire, ou la tragédie sauvée par
le héros plébéen

Florence Naugrette

Les romantiques juges de Voltaire juge de
Shakespeare

III. INÉDITS ET DOCUMENTS

Nicholas Cronk

Deux nouvelles lettres de Voltaire (D9043a,
D15637a)

Kees van Strien

An unpublished letter from the comtesse
d'Argental to Voltaire (D10319a) and three
letters attributed to Voltaire in the Dutch press

IV. COMPTES RENDUS

V. LES THÈSES RÉCEMMENT SOUTENUES

29 €

ISBN 978-2-84050-996-7



9 782840 509967

Avec le soutien du



SODIS F387905

<http://pups.paris-sorbonne.fr>

R E V U E

Voltaire

n° 15 • 2015

Les voyages voltairiens



Ouvrage publié avec le concours de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2020

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015

ISBN : 978-2-84050-996-7

PDF complet – 979-10-231-1484-3

TIRÉS À PART EN PDF :

- I. Menant – 979-10-231-1485-0
- I Duprat – 979-10-231-1486-7
- I Fabian – 979-10-231-1487-4
- I Métayer – 979-10-231-1488-1
- I Cambou – 979-10-231-1489-8
- I Cronk – 979-10-231-1490-4
- I Neiertz – 979-10-231-1491-1
- I Hanrahan – 979-10-231-1492-8
- I Gil – 979-10-231-1493-5
- I Matyaszewski – 979-10-231-1494-2
- I Hersant – 979-10-231-1495-9
- II Macé – 979-10-231-1496-6
- II Martinez – 979-10-231-1497-3
- II Cronk – 979-10-231-1498-0
- II Frantz – 979-10-231-1499-7
- II Bret-Vitoz – 979-10-231-1500-0
- II Naugrette – 979-10-231-1501-7
- III Cronk – 979-10-231-1502-4
- III van Strien – 979-10-231-1503-1
- IV Comptes rendus – 979-10-231-1504-8
- V Thèses – 979-10-231-1505-5

Mise en page Compo Meca Publishing
d'après le graphisme de Patrick VAN DIEREN
Adaptation numérique Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac)

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

sup.sorbonne-universite.fr

SOMMAIRE

Liste des abréviations.....	7
-----------------------------	---

I

LES VOYAGES DE L'ESPRIT LIBRE ?

Voyage et création littéraire chez Voltaire	11
Sylvain Menant	
Histoires de captifs dans le conte voltairien (1747-1768)	19
Anne Duprat	
Voyage poétique et poésie du voyage chez Voltaire.....	33
Rosmarie Fabian	
Voltaire et la philosophie du voyage	47
Guillaume Métayer	
Le paradoxe de Palinure dans le conte voltairien	63
Pierre Cambou	
Voltaire, historien des temps modernes.....	73
Nicholas Cronk	
La Hollande et Voltaire : mythes et réalités.....	91
Patrick Neiertz	
Voltaire et le voyage « philosophique » de l'amiral Anson	105
James Hanrahan	
Voltaire, citoyen romain.....	121
Linda Gil	
Voltaire dans la Lorraine de Stanislas	141
Paweł Matyaszewski	
<i>L'Histoire de Charles XII</i> : un voyage en Suède?	151
Marc Hersant	

II
VOLTAIRE ET LE THÉÂTRE ANGLAIS

Voltaire et le théâtre anglais.....	167
Laurence Macé	
Le théâtre à Londres	
pendant les saisons 1726-1727 et 1727-1728.....	171
Marc Martinez	
Choses vues ou choses lues? Autour du théâtre anglais dans les <i>Lettres sur les Anglais</i>	189
Nicholas Cronk	
De Londres à Paris et de Paris à Londres: <i>Zaïre</i> et le théâtre anglais.....	203
Vincenzo De Santis	
Le roman anglais: <i>Nanine</i> et <i>Pamela</i>	221
Pierre Frantz	
D'Otway à Voltaire, ou la tragédie sauvée par le héros plébéien.....	235
Renaud Bret-Vitoz	
Les romantiques juges de Voltaire juge de Shakespeare.....	251
Florence Naugrette	

4

III
INÉDITS ET DOCUMENTS

Deux nouvelles lettres de Voltaire (D9043a, D15637a).....	269
Nicholas Cronk	
An unpublished letter from the comtesse d'Argental to Voltaire (D10319a) and three letters attributed to Voltaire in the Dutch press.....	273
Kees van Strien	

IV
COMPTES RENDUS

<i>Les Œuvres complètes de Voltaire</i> , t. 51B, <i>Writings of 1760-1761</i> (II), Oxford, Voltaire Foundation, 2013, xxvii + 568 p.....	283
Myrtille Méricam-Bourdet	
<i>Les Œuvres complètes de Voltaire</i> , t. 57B, <i>Contes de Guillaume Vadé</i> , Oxford, Voltaire Foundation, 2013, xxxviii + 503 p.....	285
Christophe Cave et Patrick Neiertz	

<i>Les Œuvres complètes de Voltaire</i> , t. 60C, <i>Writings of 1766</i> (I), Oxford, Voltaire Foundation, 2013, xxiii + 354 p.	291
Olivier Ferret	
<i>Les Œuvres complètes de Voltaire</i> , t. 77B, <i>Œuvres de 1775-1776</i> , Oxford, Voltaire Foundation, 2014, xvi + 333 p.	301
Patrick Neiertz	

v

LES THÈSES RÉCEMMENT SOUTENUES

Linda Gil, <i>L'Édition Kehl de Voltaire. Une aventure éditoriale et littéraire au tournant des Lumières</i> (sous la direction de Michel Delon, Université de Paris- Sorbonne)	309
Gillian Pink, <i>Voltaire à l'ouvrage : une étude de ses traces de lecture et de ses notes marginales</i> (sous la direction de Nicholas Cronk, St John's College, Oxford)	320
AGENDA DE LA SEV	325

LISTE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS

Bengesco	Georges Bengesco, <i>Voltaire. Bibliographie de ses œuvres</i> , Paris, Librairie académique Perrin, 1882-1890, 4 vol.
BnC	<i>Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque nationale. Auteurs: t. 214</i> ; Voltaire, éd. H. Frémont et autres, Paris, 1978, 2 vol.
BV	M. P. Alekseev et T. N. Kopreeva, <i>Bibliothèque de Voltaire: catalogue des livres</i> , Moscou, 1961.
CL	Grimm, Diderot, Raynal, Meister et autres, <i>Correspondance littéraire, philosophique et critique</i> , éd. M. Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882, 16 vol.
CN	<i>Corpus des notes marginales de Voltaire</i> , Berlin/Oxford, Akademie-Verlag/Voltaire Foundation, 1979- [8 vol. parus].
D	Voltaire, <i>Correspondence and related documents</i> , éd. Th. Besterman, <i>OCV</i> , t. 85-135, Oxford, Voltaire Foundation, 1968-1977.
<i>Dictionnaire général de Voltaire</i>	R. Trousson et J. Vercruyse (dir.), <i>Dictionnaire général de Voltaire</i> , Paris, H. Champion, 2003.
<i>Encyclopédie</i>	<i>Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres</i> , Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1765, 17 vol. ; <i>Recueil de planches, sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication</i> , Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1762-1772, 9 vol.
Ferney	George R. Havens et Norman L. Torrey, <i>Voltaire's catalogue of his library at Ferney</i> , <i>SVEC</i> , n° 9 (1959).
f. fr.	Manuscrits français (BnF).
<i>Inventaire Voltaire</i>	J. Goulemot, A. Magnan et D. Masseur (dir.), <i>Inventaire Voltaire</i> , Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1995.
K84	<i>Œuvres complètes de Voltaire</i> , [Kehl], Société littéraire typographique, 1784-1789, 70 vol. in-8°.

M	Voltaire, <i>Œuvres complètes</i> , éd. L. Moland, Paris, Garnier, 1877-1882, 52 vol.
n.a.fr.	Nouvelles acquisitions françaises (BnF).
OCV	<i>Les Œuvres complètes de Voltaire / The Complete Works of Voltaire</i> , Oxford, Voltaire Foundation [édition en cours].
OH	Voltaire, <i>Œuvres historiques</i> , éd. R. Pomeau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.
SVEC	<i>Studies on Voltaire and the Eighteenth Century</i> , Oxford, Voltaire Foundation.
VST	R. Pomeau, R. Vaillot, Ch. Mervaud et autres, <i>Voltaire en son temps</i> , 2 ^e éd., Oxford, Voltaire Foundation, 1995, 2 vol.
W75G	Voltaire, <i>La Henriade, divers autres poèmes et toutes les pièces relatives à l'épopée</i> , Genève, [Cramer et Bardin], 1775, 40 vol. in-8° [édition dite « encadrée »].

Les voyages de l'esprit libre ?

Section coordonnée par Sylvain Menant et Guillaume Métayer

VOYAGE ET CRÉATION LITTÉRAIRE CHEZ VOLTAIRE

Sylvain Menant

Université Paris-Sorbonne, CELLF 16-18 (UMR 8599)

Chacun se souvient de l'article « États, gouvernements » du *Dictionnaire philosophique portatif*, et du savoureux échange entre un Européen et un brame, deux voyageurs qui traversent l'Asie et l'Europe en observant les peuples : « Dans quel État, sous quelle domination aimeriez-vous mieux vivre ? », demande l'Européen. « Le brame répondit : celui où l'on n'obéit qu'aux lois [...]. Où est ce pays-là ? dit le conseiller. Le brame dit : Il faut le chercher »¹. Deux esprits libres explorent le monde en jugeant les hommes avec détachement ; mais leur quête dans le réel n'aboutit à rien de satisfaisant, et c'est à l'imagination, ou aux démarches de la raison, de combler leur attente. Quand nous avons proposé que les journées Voltaire 2014 de la Sorbonne soient consacrées à ce sujet : « Voltaire, les voyages de l'esprit libre ? », nous avons souhaité explorer, en voyageant à notre tour dans l'œuvre de l'écrivain, le rôle que le voyage joue dans sa création littéraire, mais aussi dans sa démarche intellectuelle.

Le monde de l'Ancien Régime est un monde plutôt sédentaire. On vit là où l'on est enraciné, comme ces laboureurs que Voltaire aime à représenter sur le seuil de leur maison, entourés de leurs enfants, ou comme ces Bas-Bretons de *L'Ingénu* que tout nouveau venu fascine. La sagesse commune est celle qu'exprime si bien La Fontaine dans la populaire fable des *Deux Pigeons* :

L'un deux s'ennuyant au logis
Fut assez fou pour entreprendre
Un voyage en lointain pays,

« imprudent voyageur » qu'entraînent « le désir de voir et l'humeur inquiète »². Le comportement tout différent des écrivains de l'âge des Lumières constitue l'un de leurs attraits, un élément de distinction et l'une des marques de leur supériorité, partagée avec l'élite sociale de l'Europe. De grands voyageurs sont

1 *Dictionnaire philosophique*, éd. sous la dir. de Ch. Mervaud, OCV, t. 36 (1994), p. 77-78.

2 La Fontaine, *Fables*, IX, 2, éd. G. Couton, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1962, p. 245-246.

devenus, de ce fait même qu'ils voyageaient, des auteurs appréciés, convertissant en littérature leur aventure qu'avaient suscitée bien d'autres mobiles : c'est le cas de Bougainville ou de l'abbé de Choisy. Mais beaucoup d'autres auteurs du XVIII^e siècle ont fait l'expérience des voyages, et parfois des voyages lointains. Faut-il rappeler le voyage de Diderot en Hollande et en Russie ; ceux de Montesquieu à travers l'Europe et en Angleterre ; les errances de Prévost aux Pays-Bas et outre-Manche ; les périple de Challe au Canada et jusqu'en Inde, outre ses incursions en Italie et en Espagne ; la vie vagabonde de Jean-François Regnard entre Venise, Bologne, Gênes, Constantinople, l'Asie Mineure, son esclavage à Alger, son périple dans les États du Nord, jusqu'en Laponie et en Pologne ; l'exil de Jean-Baptiste Rousseau en Autriche, en Suisse, aux Pays-Bas ; la découverte par l'autre Rousseau, Jean-Jacques, de la France dans sa diversité, de l'Italie, des Pays-Bas, de l'Angleterre ? Voltaire se situe à cet égard dans une honnête moyenne. Sans avoir beaucoup exploré la France, il connaît la Normandie, les pays de Loire, la Bourgogne, la Champagne, le pays de Gex ; il découvre dès sa jeunesse la Hollande, l'Angleterre, puis la Lorraine, avant de traverser l'Allemagne en tous sens et de s'installer en terre helvétique. Il a rarement voyagé pour son plaisir ; il a rarement voyagé pour s'informer directement, comme l'a fait un Montesquieu ; c'est la nécessité de ses affaires, de sa sûreté, de sa carrière ou parfois de sa documentation livresque qui l'a jeté sur les routes. Il n'a pas voyagé en esthète, pour le plaisir de découvrir des paysages, comme un Valéry Larbaud ou un Julien Green, ni par goût de l'exotisme ou par curiosité, comme l'ont fait tant de ses contemporains. Il est tout prêt à se vanter des voyages qu'il n'a pas faits, souvent avec malice : « Je n'ai pas été en Judée, Dieu merci, et je n'irai jamais³ ». Le voyage en Angleterre semble à première vue faire exception, parce qu'il est conçu à l'avance comme une exploration philosophique. Mais les hasards de la vie le transforment, on le sait, en un exil forcé. Et c'est ce caractère que prennent ses voyages ultérieurs, vers Cirey, vers les Pays-Bas, vers la Lorraine, vers la Prusse, vers la Suisse. Le dernier voyage à Paris devait servir de triomphale compensation à toutes ces allées et venues faites d'assez mauvais gré. Mais une fois encore, pour échapper cette fois-ci à une sépulture indigne, ce voyage est bientôt suivi d'un retour précipité du corps de l'écrivain vers des terres plus accueillantes.

Voltaire n'a donc pas été le passionné de voyages que l'on pourrait croire, ni l'un de ces grands voyageurs explorateurs qui sont représentatifs de son époque. On est tenté d'interpréter sa mobilité dans une perspective sociétale, pour employer un terme auquel les débats de la France d'aujourd'hui nous ont accoutumés. On dira dans cette optique qu'il a voyagé comme les membres de

3 *Dictionnaire philosophique*, article « Judée », OCV, t. 36, p. 262.

cette société privilégiée qu'il a de préférence fréquentée, à laquelle s'est autant que possible assimilé M. de Voltaire, gentilhomme de la Chambre du Roi. Ses voyages à travers l'Europe ressemblent à ceux qui ont marqué ses amis généraux comme le duc de Richelieu, diplomates comme l'abbé de Bernis; ils lui ont donné cette aisance à franchir les frontières, à entretenir des relations internationales, à se constituer un réseau de correspondants qui le placent, d'une certaine façon, sur un pied d'égalité avec l'élite sociale européenne. Il a vécu dans la plus grande familiarité avec le type même de la grande dame qui se distingue par sa promptitude à voyager, Émilie de Breteuil, marquise du Châtelet, qui n'hésite pas, par exemple, en septembre 1723, à faire l'aller-retour de Cirey à Paris pour passer un moment avec sa mère et ses amis: « J'ai fait une course bien légère. Je n'ai été que cinq jours dans mon voyage à aller, venir et séjourner. Je ne crois pas avoir jamais fait une si belle action que de partir et une si agréable que de revenir⁴ ». Et à qui se vante-t-elle de cet exploit? Au duc de Richelieu, cet ami de Voltaire qui est un membre éminent du cercle le plus élevé de la noblesse française. La marquise du Châtelet et le duc de Richelieu, autre inlassable voyageur, appartiennent au même cercle et se le rappellent à propos de voyage. La distinction sociale, qui se double de la supériorité intellectuelle, se manifeste dans l'inversion des modes de vie usuels. Les gens ordinaires vivent le jour, les seigneurs vivent la nuit, à la lueur des coûteuses bougies. Les gens ordinaires passent leur vie dans leur paroisse, les seigneurs sont chez eux partout, sans se soucier des dépenses exorbitantes qu'entraînent tous les voyages. La pratique et l'expérience des voyages constituent un signe fort d'appartenance à une humanité supérieure.

Cette appartenance porte ses fruits dans la carrière littéraire, quand elle concerne des auteurs. Comme les autres vedettes de la littérature du temps, Voltaire vise un public européen, et assoit sa réputation sur une sorte de familiarité avec les milieux influents des pays étrangers. Les voyages permettent d'acquérir une vision élargie du monde auquel l'écrivain s'adresse, en même temps qu'ils favorisent les relations personnelles avec des représentants éminents de son public international. Voltaire partage cette stratégie avec d'autres auteurs de son temps, français et étrangers: des contemporains bien différents, comme Montesquieu ou Jean-Jacques Rousseau, Goldoni ou avant eux l'illustre Jean-Baptiste Rousseau, ont profité de leurs voyages pour nouer des liens qui profitent à leur audience européenne. Voltaire, Parisien dans l'âme, a été contraint de faire l'expérience des voyages plus sans doute qu'il ne l'a appelée de ses vœux. Et cette expérience n'a rien d'extraordinaire, dans le contexte de la vie littéraire de

4 *Les Lettres de la marquise du Châtelet*, éd. Th. Besterman, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1958, 2 vol., t. I, p. 81 (22 septembre 1735).

l'époque. Mais il a su, plus que tout autre, tirer parti de cette situation, et en faire bénéficier à la fois l'audience de son œuvre et le contenu de cette œuvre. À bien des égards, la création littéraire, chez Voltaire, se nourrit de son expérience des voyages et de la réflexion que cette expérience suscite. Chacun sait qu'il fait place, dans son œuvre, à des terres qu'il a arpentées, les Pays-Bas de sa jeunesse et de sa maturité, l'Angleterre de son premier exil, ou l'Allemagne. Mais cette exploitation des choses vues, quels que soient son intérêt et son importance, ne représente qu'une petite partie de la place qu'occupe le voyage dans sa création littéraire.

14

Car l'expérience du voyage chez Voltaire n'est pas tout entière une expérience vécue, loin de là. Plus encore qu'un familier des grands chemins, Voltaire est un grand voyageur en chambre. Il n'est pas allé « à la Chine », mais il a dans sa bibliothèque non seulement les fameuses *Lettres édifiantes et curieuses* ou la *Description de la Chine* du P. Du Halde⁵, mais aussi les *Mémoires contenant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, etc. des Chinois* publiés par Nyon à Paris en 1776-1777⁶, et beaucoup d'autres livres moins répandus. Il n'a pas mis les pieds en Espagne ni au Portugal, mais il a dans sa bibliothèque, par exemple, les huit volumes des *Annales d'Espagne et de Portugal, avec la description de tout ce qu'il y a de plus remarquable en Espagne et en Portugal* d'Alvarez de Colmenar⁷. Il n'a jamais franchi les Alpes pour voir l'Italie comme le faisaient tant de ses contemporains et de ses amis, mais il a lu ou feuilleté Addison et le président de Brosses. Il n'est pas allé jusqu'en Russie comme l'a fait Diderot, mais il a lu à peu près tout ce que ses contemporains pouvaient lire sur le sujet, et y a ajouté tout ce que l'entourage de Catherine II lui a fourni. Ce n'est pas le lieu de faire un inventaire de la bibliothèque des voyages dans la bibliothèque de Voltaire telle que nous la connaissons. Faudra-t-il y inclure des ouvrages passe-partout, comme cet *Almanach des commerçants* qui avait sa place sur les rayons de Ferney, et qui contient « des instructions pour voyager utilement, commodément et agréablement⁸ » ? Les frontières d'une bibliothèque voltairienne des voyages ne sont pas faciles à tracer, tant l'information historique ou les apports de la littérature contribuent à donner des terres lointaines des images réalistes ou poétiques capables de nourrir l'imagination de l'écrivain.

Il est inutile d'insister sur la double dimension du voyage dans l'œuvre de Voltaire : voyage dans l'espace, mais aussi voyage dans le temps. L'écrivain est

5 *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères, par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus*, Paris, N. Le Clerc, 1707-1776, 34 vol., BV2104 ; Jean-Baptiste Du Halde, *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, La Haye, H. Scheurleer, 1736, 4 vol., BV1132.

6 2 vol., BV64.

7 Amsterdam, F. L'Honoré et fils, 1741, BV56.

8 Paris, Desnos, 1770, BV54.

un témoin majeur de son époque, et c'est sur cet aspect qu'insistait la grande biographie dont la préparation était l'objet des premières de ces réunions de juin à la Sorbonne qui existent depuis maintenant trois décennies : *Voltaire en son temps*⁹. Et il est bien vrai que les petits et grands soucis du moment ne cessent d'envahir, et parfois de boursoufler, même les textes les moins orientés vers l'actualité. Mais Voltaire, depuis son *Histoire de Charles XII* jusqu'à son *Histoire de l'empire de Russie*, prend ses distances avec l'actualité française et propose à son lecteur un dépaysement qui est autant historique que géographique. Cette double dimension est un des attraits de son théâtre : si *L'Écossaise* entraîne le spectateur outre-Manche, *Mahomet* ou *Zaïre* l'emmènent à la fois dans un Orient lointain et dans un Moyen Âge fascinant, comme *Tancredi* où revit l'époque de la chevalerie. Faut-il rappeler qu'avec ses airs de satire contemporaine, *L'Ingénu* est un roman historique qui se déroule sous le règne de Louis XIV ? Et l'on songe naturellement en premier au dessein de l'*Essai sur les mœurs*, qui entraîne le lecteur successivement, et à un rythme accéléré, en Chine, aux Indes, en Perse, dans l'Arabie musulmane : mais ce que ne laisse pas supposer le titre définitif, c'est que Voltaire plonge dans le plus lointain passé de ces régions, au lieu de se contenter de décrire les mœurs telles que les voyageurs contemporains peuvent les connaître par une observation directe. Il rattache ainsi son œuvre au genre de l'Histoire universelle (et emprunte d'ailleurs beaucoup à ses prédécesseurs dans ce genre). Ce voyage dans le temps se poursuit dans les chapitres suivants quand Voltaire fait l'histoire de l'Europe au Moyen Âge et à la Renaissance. Notons que cela n'entraîne pas, ou rarement, des tentatives pour faire revivre ces époques dans l'imagination des lecteurs : les descriptions sont rares, les récits d'épisodes souvent elliptiques. Le voyage dans le passé a plutôt une finalité intellectuelle qu'une finalité pittoresque : il s'agit d'éclairer le présent et de nourrir une réflexion sur l'homme, sur la politique et sur la civilisation. Mais Voltaire n'est pas un voyageur des siècles passés seulement dans ses ouvrages historiques : presque toute son œuvre est marquée par ce goût pour circuler entre présent et passé. Même un livre comme les *Lettres philosophiques*, qui semblerait ancré dans le présent de l'observateur, nourri tout entier du témoignage du voyageur, comporte en réalité de nombreuses incursions dans le passé de l'Angleterre, passé politique ou passé intellectuel. Il serait facile de montrer que pour Voltaire le présent n'existe pas, ou du moins ne saurait se comprendre, sans le passé qui l'a amené et l'explique, et c'est vers ce passé que le voyageur intelligent doit se tourner, dans une démarche qui rapproche l'ailleurs des lieux et l'ailleurs des temps.

9 René Pomeau et alii, *Voltaire en son temps*, Paris/Oxford, Fayard/Voltaire Foundation, 1995.

S'il fournit à Voltaire la matière de son œuvre, choses vues ou choses lues, le voyage lui fournit aussi, et peut-être surtout, un schéma universel de composition, qu'il partage d'ailleurs avec beaucoup de ses prédécesseurs et de ses contemporains, et dont il est clair qu'il rencontre chez le lecteur une attente favorable à la réception. De *Gil Blas* à *Jacques le Fataliste*, faut-il rappeler la commodité universelle de ce schéma si plein d'agréments et de significations ? Il s'agit chez Voltaire d'une fiction d'une fécondité et d'une plasticité sans limites. Le narrateur et le lecteur partagent, semble-t-il, une même ignorance avec les héros voltairiens lorsqu'ils inaugurent la démarche du texte. Le voyage permet de faire se succéder les épisodes éclairants ou troublants. Le texte prend fin quand un savoir s'est constitué peu à peu. Comme tous les voyages, le voyage voltairien s'achève sur des constats en partie décevants. Selon la formule baudelairienne, « Amer savoir, celui qu'on tire du voyage¹⁰ ! » Bien sûr, on aura reconnu le schéma de *Candide* : mais ce schéma se retrouve dans beaucoup d'autres contes, depuis *Micromégas* jusqu'à *La Princesse de Babylone*, au *Taureau blanc*, à *La Bégueule*, aux *Lettres d'Amabed*, etc. ou à l'*Histoire de Jenni*. Ce schéma fondamental se retrouve, avec des variations, dans d'autres genres que le conte : on se souviendra que *La Henriade* contient le récit d'un voyage formateur à l'intérieur d'un long périple guerrier. Henri, prince sympathique mais inexpérimenté, fait au cours d'une série d'étapes l'expérience de la guerre, de l'amour, de la souffrance des hommes, du fanatisme, des bienfaits d'une sage politique, tout en apprenant la décevante nécessité des compromis. Dans un autre registre, *La Pucelle* est aussi le récit d'un voyage militaire, dans les épisodes duquel se dévoilent les vices, les vertus et les ridicules des personnages.

Schéma de composition, le voyage fournit aussi le modèle d'une démarche intellectuelle typiquement voltairienne. Le point de départ est une question, le sens d'une notion, un ébranlement de l'intelligence ou de la sensibilité. Le philosophe se met alors en marche, et avance pas à pas en présentant successivement, en faisant découvrir successivement au lecteur des cas, l'un après l'autre, souvent dans une série de brefs paragraphes. L'aboutissement, l'arrivée intellectuelle, est une conclusion souvent décevante ou interrogative. Dans le *Portatif*, par exemple, l'article « Inondation » commence par une interrogation : « Y a-t-il eu un temps où le globe ait été entièrement inondé¹¹ ? », c'est-à-dire : peut-on croire au déluge universel tel que la Bible le raconte ? Et voici le lecteur entraîné dans de rapides visites à la géographie historique (« la mer, en cinq cents années de temps, s'est retirée d'Aigues-Mortes, de Fréjus, de Ravenne, qui étaient de grands ports »), à la géologie (« les lits, les couches

10 Charles Baudelaire, « Le Voyage », dans *Les Fleurs du Mal*, CXXVI, vii.

11 *Dictionnaire philosophique*, OCV, t. 36, p. 229-233 pour toutes les citations qui suivent.

de coquilles »...), à la physique et l'astronomie (« c'est une chimère absurde en physique, démontrée impossible par les lois de la gravitation »), à l'exégèse biblique (« tout est miracle dans l'histoire du Déluge »), à la zoologie, aux rapports de la foi et de la raison. Cet itinéraire aux brusques virages conduit à une conclusion qui rend vaines, du moins en apparence, toutes les réflexions antérieures : « Ce sont des profondeurs que l'esprit humain ne peut sonder ». Ce schéma se retrouve cent fois dans l'œuvre philosophique de Voltaire, qui fait voyager l'esprit du lecteur, souvent à une vitesse vertigineuse, d'idée en idée, de fait en fait, d'allusion en allusion, entre une interrogation piquante et une conclusion qui laisse à penser. En élargissant cette perspective, on pourrait méditer sur la conception d'ensemble des œuvres alphabétiques : le lecteur est-il invité à avancer pas à pas du début à la fin du recueil, et à passer ainsi, dans une progression étudiée, de l'ignorance à la lucidité sur toutes choses ? Est-il invité à aller par sauts et gambades à travers une accumulation sans ordre réel ? Voltaire propose-t-il un itinéraire ou une aventure ? Questions complexes dont on n'a pas cessé de débattre. Le point certain, c'est que du voyage ces œuvres alphabétiques gardent l'essentiel : le mouvement, mobilité intellectuelle de l'auteur, agilité nécessaire du lecteur.

De cette mobilité, de cette agilité Voltaire nous propose cent modèles : ce sont les incarnations, dans son œuvre si diverse, du voyageur voltairien, personnage aux multiples visages, que secouent les tempêtes et les tremblements de terre, les révolutions et les déboires de toutes sortes, et qui nous familiarise avec les misères et les étrangetés de la condition humaine, les bizarreries et les redoutables fantaisies de l'esprit humain. Un personnage jamais las, jamais découragé, qui résiste à toutes les épreuves. Le voyageur voltairien, surtout, a un visage que de grands yeux dévorent. Ces yeux sont-ils sans préjugés ? Sont-ils assez ouverts pour que les passions ne les aveuglent pas ? Le voyageur voltairien est-il un esprit libre ? C'est la question à laquelle tentent de répondre les études qui suivent.

HISTOIRES DE CAPTIFS DANS LE CONTE VOLTAIRIEN
(1747-1768)

Anne Duprat

Université de Picardie-Jules Verne

Il me restait de voir l'Afrique, pour jouir de toutes les douceurs de notre continent. Je la vis en effet. Mon vaisseau fut pris par des corsaires nègres. Notre patron fit de grandes plaintes; il leur demanda pourquoi ils violaient ainsi les lois des nations. Le capitaine nègre lui répondit: « Vous avez le nez long, et nous l'avons plat; vos cheveux sont tout droits et notre laine est frisée; vous avez la peau de couleur de cendre, et nous de couleur d'ébène; par conséquent nous devons, par les lois sacrées de la nature, être toujours ennemis. Vous nous achetez aux foires de la côte de Guinée, comme des bêtes de somme, pour nous faire travailler à je ne sais quel emploi aussi pénible que ridicule [...] aussi quand nous vous rencontrons, et que nous sommes les plus forts, nous vous faisons esclaves, nous vous faisons labourer nos champs, ou nous vous coupons le nez et les oreilles. » On n'avait rien à répliquer à un discours aussi sage.

Histoire des voyages de Scarmentado [1756]¹

L'aventure de l'enlèvement par les corsaires africains met fin à la série des avanies subies par l'infortuné Scarmentado, lors du grand voyage d'instruction qui le mène de son île natale à son île natale, dans les premières années du règne béni de Louis le Juste. Déjà à mi-chemin entre *Zadig* et *Candide* – mais encore un peu *Panurge* –, le jeune fils du gouverneur de Candie se résout en effet « à ne plus voir que [s]es pénates », et à y être en toute quiétude cocu, « l'état le plus doux de la vie »².

On connaît la prédilection du conte philosophique pour le motif de la captivité aventureuse, qui compte déjà, au moment où Voltaire s'en empare, plusieurs millénaires de bons et loyaux services sous la plume des romanciers et des fabulistes. De l'*Odyssée* aux nouvelles italiennes, et des *Éthiopiennes* au grand roman précieux, héros et héroïnes se font enlever à un rythme aussi régulier que nécessaire pour faire la preuve de leur détermination à vaincre l'adversité

1 Voltaire, *Romans et contes*, éd. R. Pomeau, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 167.

2 *Ibid.*

– de même sur la scène, où le retour providentiel du captif permet aux poètes comiques de dénouer *in extremis* leurs intrigues depuis l'âge de Ménandre. Ouvertement romanesque donc, la prison exotique n'en est pas moins présente également dans la plupart des récits de voyage publiés en Europe, du *Livre des Merveilles du Monde* de Marco Polo aux *Voyages fameux du sieur Vincent le Blanc* (publié en 1648), et de l'*Itinéraire de Lodovico di Varthema* (1527) aux aventures flibustières du chevalier de Beauchêne (1732)³. L'intervention d'un ou de plusieurs épisodes de captivité y assure le succès de la relation publiée par le voyageur à son retour tout en contribuant, selon un paradoxe familier au genre viatique, à garantir l'authenticité de l'expérience dangereuse traversée par celui-ci, et dont il aurait pu ne pas revenir⁴.

20

Deux motifs coexistent en effet dans le conte voltairien. D'un côté la prison, dont le modèle absolu reste la Bastille, correspond à la rétention en général discrétionnaire au sein de l'espace national, celui d'un en-dehors (ou d'un en-dessous) de la ville ou de l'État. C'est le motif auquel était consacrée la belle étude de Jacques Berchtold, *Les Prisons du roman*⁵. On distinguera de ce type d'incarcération « fixe » la captivité itinérante, qui résulte d'un enlèvement, que ce soit sur terre ou sur mer, et ne débouche que provisoirement sur l'enfermement dans un bagne ou une geôle, son but étant la réduction en esclavage, c'est-à-dire sur le passage d'un sujet libre sous l'autorité d'un maître ou même d'un peuple étranger⁶.

Dans le premier cas en effet, comme l'avait rappelé J. Berchtold, dont l'étude prolongeait dans le domaine romanesque les perspectives ouvertes par les travaux de Michel Foucault, la menace de la prison comme enfermement correspond à une forme essentielle de la pensée philosophique occidentale. De Montaigne

3 *Les Voyages fameux du sieur Vincent le Blanc marseillois* [éd. P. Bergeron], Paris, Gervais Clousier, 1648. Alain-René Lesage, *Les Aventures de monsieur Robert Chevalier, dit de Beauchêne, capitaine de flibustiers dans la Nouvelle-France*, Paris, Étienne Ganeau, 1732, 2 vol. Sur ces récits, voir notamment Sophie Linon-Chipon et Sylvie Requemora (dir.), *Les Tyrans de la mer. Pirates, corsaires et flibustiers à l'âge classique*, Paris, PUPS, coll. « Imago Mundi », 2002 ; François Moureau, « Pirates barbaresques, récits de voyage et littérature : une peur de l'âge classique », dans *Le Théâtre des voyages. Une scénographie de l'âge classique*, Paris, PUPS, coll. « Imago Mundi », 2005, p. 307-321.

4 Voir sur ces récits l'étude classique de Guy Turbet-Delof, *L'Afrique barbaresque dans la littérature française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1973, ainsi que François Moureau (dir.), *Captifs en Méditerranée (XVI^e-XVIII^e siècles)*. *Histoires, récits, légendes*, Paris, PUPS, coll. « Imago Mundi », 2008.

5 J. Berchtold, *Les Prisons du roman (XVII^e-XVIII^e siècles)*. *Lectures plurielles et intertextuelles, de Guzman d'Alfarache à Jacques le Fataliste*, Genève, Droz, 2000.

6 Voir les études de Salvatore Bono, *Pirates et corsaires de la Méditerranée*, Paris, Perrin, 1998 ; Jacques Heers, *Les Barbaresques : la course et la guerre en Méditerranée, XIV^e-XVI^e siècle*, Paris, Perrin, 2001, et plus récemment Wolfgang Kaiser (dir.), *Le Commerce des captifs. Les intermédiaires dans l'échange et le rachat des prisonniers en Méditerranée, XVI^e-XVIII^e siècle*, Rome, École française de Rome, 2008.

à Rousseau, à la terreur que suscite l'idée de la privation de liberté, de la disparition au monde du prisonnier enterré vivant, succède régulièrement, et de façon pendulaire, la fascination qu'éprouvent en même temps écrivains et philosophes pour cet idéal à la fois stoïcien et augustinien de la claustration comme mort au monde. L'idéal de concentration représenté par la prison, où peuvent enfin coïncider le retour sur soi, fût-il forcé, et l'aspiration vers Dieu, fait ainsi de la Bastille aussi bien le lieu de la contrainte la plus extrême des corps, que celui d'une libération ultime de l'âme détachée du monde. On sait l'usage ironique qu'a pu faire Voltaire de ce désir philosophique de l'emprisonnement libérateur – cette ironie est depuis Cervantès une constante de l'éloge paradoxal de la prison, et un élément essentiel de l'exploitation du motif par le roman picaresque, du roman de gueuserie et du roman réaliste de Mateo Aleman à Sorel, et plus tard chez Lesage, Prévost et Diderot.

Bien différente apparaît alors l'aventure ou la mésaventure de la captivité à l'étranger⁷. Celle-ci implique en effet non pas l'immobilisation dans un lieu fermé⁸, mais un déplacement forcé tout aussi discrétionnaire, dont la logique culmine dans la dépossession absolue de soi qu'implique la réduction en esclavage. Le modèle de cette forme de privation de liberté est alors la galère comme prison flottante, image même du mouvement contraint et de l'arrachement à sa nation, voire à sa religion, qui accompagne depuis le Moyen Âge l'aventure de la captivité en terre d'Islam, comme immersion forcée dans le monde de l'autre. L'une des issues possibles de cette aventure, en dehors du rachat par les ordres rédempteurs ou de l'évasion, était en effet le reniement et le changement de nom et de nation pour les captifs chrétiens, qui matérialisait le risque d'aliénation définitive qu'implique ce séjour.

L'un comme l'autre de ces motifs constituent dans les contes philosophiques des formes familières de l'expérience comique du monde que font les sujets de fiction, sans cesse victimes d'abus de pouvoir de la part des peuples et des princes auxquels les confrontent leurs voyages initiatiques. La captivité aventureuse occupe cependant une place particulièrement signifiante dans l'économie narrative du conte, tout d'abord parce qu'elle fonctionne non seulement en se désignant elle-même comme expérience possible de la violence entre les peuples, mais également comme une projection spectaculaire, dans l'espace du monde, de l'acte tyrannique que représente la mise en détention dans l'espace national.

7 Sur cette distinction, voir Anne-Marie Gonzalez-Raymond (dir.), « Enfermement et captivité dans le monde hispanique », n° 2 des *Cahiers de l'ILCE*, Grenoble, 2000.

8 Rappelons que le lieu de l'incarcération peut également être itinérant (la galère) dans le cas du roman de gueuserie, où la détention est toujours liée à l'errance du *picaro* : voir J. Berchtold, *Les Prisons du roman*, op. cit., 2^e partie, « La prison et le "roman canaille" du XVIII^e siècle », particulièrement chap. 7 et 8, p. 181-250.

L'opposition entre la mésaventure que représente la captivité à l'étranger et la réalité beaucoup plus proche, interne au système domestique lui-même, que représente la prison, fait à ce titre depuis longtemps l'objet de réflexions dans la fiction comme en philosophie. Rappelons que l'assimilation du prince au pirate est un *topos* de la réflexion sur l'abus de pouvoir depuis saint Augustin : elle permet de faire ressortir le déni de droit que représente l'emprisonnement sans procès, cette piraterie pratiquée dans l'espace civil par le prince ou ses agents de leur propre autorité, au mépris des lois, mais aussi la conquête militaire, cette autre piraterie perpétrée par des États sur d'autres États⁹.

22

C'est dans la façon dont s'articulent dans les contes philosophiques le motif de l'emprisonnement civil et celui de l'enlèvement aventureux que réside, comme on voudrait le montrer ici, tout l'intérêt du réemploi génereux que fait Voltaire, entre 1747 et 1768 environ – soit de *Zadig ou la Destinée* à *La Princesse de Babylone* – de ce très ancien motif romanesque. L'usage le plus connu, et sans doute le plus commenté des épisodes de capture que subissent les personnages principaux de *Zadig*, de *Scarmentado*, de *Candide ou l'Optimisme* par divers corsaires, brigands ou pirates, est en effet explicitement métaphorique. C'est alors le caractère fictionnel de ce type d'aventure, dont la lointaine réalité orientale ou américaine recule devant la menace infiniment plus familière et plus proche de la Bastille, qui induit cet usage. La captivité à l'étranger joue ainsi comme une transposition ouvertement et plaisamment fantaisiste de l'incarcération politique, c'est-à-dire comme le déguisement à la turque, à l'espagnole ou à la chinoise que revêt la prison dans l'univers exotique du conte.

Si le caractère expérimental des aventures de *Zadig* appelle déjà un tel décodage philosophique de ce qui arrive aux personnages du conte, l'extrême stylisation du récit, accéléré jusqu'à l'absurde dans les *Voyages de Scarmentado*, rend pour le coup impossible une lecture au premier degré des nombreux épisodes de captivité qui s'y enchaînent presque sans interruption. Dans la chronologie et la géographie comiquement bousculées de cette évocation des luttes qui opposent, dans l'Europe de la fin du Siècle d'Or, les Turcs aux chrétiens, et parmi ceux-ci les protestants aux catholiques, le conte dénonce le caractère métaphorique de son univers de référence, au point d'indiquer également, au-delà d'une pertinence contemporaine générale de ses motifs, la présence de propos *ad hominem*. Si le conte, dans l'état dans lequel l'avait Collini, « renferm[ait] des allusions *visiblement* applicables aux événements dans lesquels Voltaire avait figuré¹⁰ » – en l'occurrence les avanies de l'hiver 1753,

9 Voir, sur le développement de ce thème et sur son influence dans la réflexion sur le droit maritime international, Daniel Heller-Roazen, *L'Ennemi de tous. Le pirate contre les nations*, Paris, Le Seuil, 2010, p. 60.

10 « Note sur les *Voyages de Scarmentado* », dans *Romans et contes*, éd. cit., p. 159.

qui avaient suivi la brouille avec Frédéric II et l'arrestation à Francfort –, ces allusions ont disparu dans la rédaction ultérieure du conte. Elles sont cependant remplacées par une transitivité allégorique évidente des événements : aucune des mésaventures subies par Scarmentado ne saurait valoir pour elle-même.

Ce sont donc bien des événements européens qui sont démarqués dans les coups de force dont est successivement victime le malheureux Candiote dans son grand tour de la Chrétienté et de l'Orient méditerranéen, commodément situé à l'aube du siècle de Louis le Juste. De fait, la période permettait au conteur d'entasser, en forçant à peine le cours de l'histoire, le plus beau florilège d'exemples de tyrannie et d'intolérance connus chez les uns et chez les autres, des autodafés de Séville au lynchage de Concini en France, en passant par les luttes des bons pères et de leurs rivaux dominicains en Chine et en Tartarie, et les exactions des « corsaires nègres » qui l'enlèvent à son retour d'Afrique. Pourtant, l'aventure de la captivité peut aussi fonctionner dans le conte comme une réalité à part entière, nettement distinguée de l'emprisonnement, et à laquelle l'art voltairien du récit fait un sort particulier. C'est le cas notamment dans la mesure où l'enlèvement, la captivité et la réduction en esclavage – surtout quand c'est le héros qui est la victime – mettent en jeu non plus les rapports d'autorité verticaux entre le roi et ses sujets dans un même espace, mais la violence qui caractérise le contact entre les peuples, et les rapports de sujétion qui en découlent, et peuvent reproduire ou inverser la structure de domination en question. Le parallélisme entre les deux types de transgression du droit fait alors lui-même l'objet de la réflexion¹¹. De là, sans doute, le rôle important qu'a pu jouer le paradigme de l'enlèvement et de la rétention en captivité dans la fiction romanesque bien sûr, mais aussi dans le développement du récit de voyage comme modèle de connaissance au début de la modernité.

Car, dans le jeu auquel se livre Voltaire en proposant une série de variations sur ce motif traditionnel du voyage initiatique qu'est le passage du héros par la case « captivité », c'est bien le statut spectaculairement fictionnel de la péripétie qui retient l'attention, si on l'oppose d'un côté aux autres aventures réservées au héros (le déplacement lui-même, les rencontres, les affrontements, les mariages, etc.¹²) et de l'autre à l'expérience de la prison, tantôt distinguée d'elle, tantôt

11 Ce que souligne Voltaire à plusieurs reprises dans sa correspondance, dans la mésaventure subie à Francfort par sa nièce, « pauvre Parisienne qui voyageait avec un passeport du roi de France » (à la comtesse Bentinck, 30 juillet 1757 [D7327]), c'est avant tout la transgression de la loi des gens dont témoigne cet enlèvement abusif – quoique littéraire : « J'ai une nièce », écrit-il l'année suivante à Saint-Lambert, « qui joue Mérope et Alzire à merveille, et qui malgré le droit des gens de Pufendorf et de Grotius a été traînée dans les boues de Francfort-sur-le Main, en prison, au nom de S. M. le roi de Prusse » (19 juillet 1758 [D7794], cité par J. Berchtold, *Les Prisons du roman, op. cit.*, p. 649).

12 Seule la reconnaissance providentielle, parmi les péripéties traditionnellement employées par le conte voltairien, témoigne du même niveau de fictionnalité.

métaphoriquement désignée à travers elle. Au moment où Voltaire reprend le motif, dans *Zadig* notamment dès 1747, son évolution coïncide en effet avec la fermeture d'une longue parenthèse historique, celle du plein essor de l'aventure de la course en Méditerranée. Le risque de la captivité, de l'enlèvement par les pirates et de la réduction en esclavage avait toujours fait partie de la réalité quotidienne des relations entre la chrétienté et les nations du pourtour méditerranéen, de l'Antiquité au Moyen Âge. La course avait cependant connu un développement sans précédent avec l'expansion de l'empire ottoman vers l'ouest dès le milieu du XVI^e siècle, et surtout avec la montée en puissance, à partir de la victoire chrétienne de Lépante sur la flotte ottomane, des régences barbaresques d'Afrique du Nord et du royaume indépendant du Maroc. Leur principale ressource est alors l'activité corsaire, qui se traduit notamment par la prise et le commerce des captifs, phénomène largement relayé dans l'imaginaire chrétien contemporain par le succès des relations de voyage en Méditerranée, qui prennent pendant la seconde moitié du XVII^e siècle le pas sur les traditionnels récits de pèlerinage à Rome et à Jérusalem¹³. Si l'histoire contemporaine du genre retient surtout, pour des raisons évidentes, l'importance grandissante des récits de flibuste rapportés à partir de la fin du siècle de l'aventure caraïbe au Nouveau Monde, le véritable basculement entre les deux groupes de textes ne se produit pas en réalité avant le premier tiers du XVIII^e siècle¹⁴. C'est en effet le moment qui voit le déclin définitif de la puissance ottomane, et avec lui l'effacement graduel de la menace qu'avait représentée auparavant pour la circulation de biens et des personnes en Méditerranée et en Orient l'activité des cités-États barbaresques d'Afrique du Nord.

C'est dire que l'aventure de la captivité, à laquelle le roman grec et byzantin avait donné sa place dans le catalogue des motifs emblématiques de la fiction romanesque, et qui avait envahi au début de la modernité les comptes rendus d'expéditions militaires, la correspondance des chancelleries et les récits de mission des pères rédempteurs et les relations de voyage tout autant que les pages des grands romans baroques, des nouvelles historiques ou des romans sentimentaux du Grand Siècle, devient alors progressivement obsolète¹⁵. Au moment de la composition des premiers contes de Voltaire, qui est aussi

13 Sur cette évolution, voir Marie-Christine Gomez-Géraud, *Le Crépuscule du Grand Voyage. Les récits des pèlerins à Jérusalem (1458-1612)*, Paris, H. Champion, coll. « Géographies du Monde », 1999 ; pour le XVII^e siècle, l'étude déjà citée de G. Turbet-Delof ainsi que Sylvie Requemora, *Voguer vers la modernité : le voyage à travers les genres au XVII^e siècle*, Paris, PUPS, coll. « Imago Mundi », 2012.

14 Voir à ce sujet Frédéric Tinguely, *L'Écriture du Levant à la Renaissance. Enquête sur les voyageurs français dans l'Empire de Soliman le Magnifique*, Genève, Droz, 2000, ainsi que les articles réunis par S. Linon-Chipon et S. Requemora dans *Les Tyrans de la mer, op. cit.*

15 Voir Sarga Moussa (dir.), *Littérature et esclavage, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des lettres », 2010.

celui de l'essor de la traite coloniale des Noirs par les puissances européennes, cette anomalie économique et sociale qu'avait représentée pendant près de deux siècles la réduction en esclavage des chrétiens par les musulmans est donc en train de basculer dans un passé des relations entre les nations chrétiennes et le reste du monde.

Son succès en fiction ne se dément pas pour autant, mais change de sens et de valeur, comme le montre notamment l'histoire du motif au théâtre. Aux tragédies de captivité cruelles et édifiantes qui ensanglantaient la scène dans l'Espagne du Siècle d'Or comme dans l'Angleterre élisabéthaine et jacobéenne avant la fermeture des théâtres insulaires en 1642 succèdent, un siècle plus tard, dans les comédies françaises et italiennes, les bouffonneries turco-barbaresques et les enlèvements au sérail promis à un bel avenir dans l'*opera buffa*. Dans l'art du récit, le décalage est plus net encore, puisque l'aventure de l'enlèvement par les pirates, bien représentée dans les nouvelles tragiques comme dans les canards au tournant du XVII^e siècle, vient se combiner au début du XVIII^e siècle avec la féerie orientalisante née du succès des *Mille et Une Nuits*, inépuisable source de décors et de péripéties ouvertement fantaisistes pour le conte philosophique anglais et français à partir des années 1720¹⁶. Dans la pratique de Voltaire conteur, c'est sans doute ce monopole récent de la fiction sur le motif de l'enlèvement qui fait de celui-ci une structure narrative privilégiée pour l'expérimentation de toutes les formes de retournement logique possibles dans la représentation des relations de violence entre les peuples. L'inversion ironique des discours, des pensées et des croyances que l'on peut attribuer à soi-même et à l'autre, le renversement ludique des rapports de domination et de possession entre chrétiens colonisateurs et sauvages, nègres et ingénus, y sont *a priori* mis en valeur pour ce qu'ils sont : des trucages narratifs visant à mettre plaisamment en évidence l'injustice d'un rapport pré-compris au réel, tel qu'il se manifeste dans l'abus de pouvoir en général, et en particulier dans le phénomène de l'asservissement.

De fait, dans les aventures de Zadig comme dans celles de Scarmentado, et surtout dans *Candide*, où Voltaire en fait l'usage le plus abouti, l'intervention d'un épisode de capture déclenche en effet une réflexion à trois niveaux, tout d'abord sur la privation discrétionnaire de liberté en général – c'est là le sens métaphorique de l'aventure, presque toujours premier dans la lecture du conte –, mais également sur la violation du droit des gens que représente l'événement pris dans son sens littéral, et de là sur la question de l'esclavage qu'il

16 Sur l'invention française du conte oriental dans les premières années du XVIII^e siècle, voir Jean-François Perrin (dir.), « Le Conte oriental », n° 2 de *Féeries*, 2004-2005.

induit¹⁷. Or, dans un tel contexte, l'oscillation ludique entre un sens propre et un sens figuré de la mésaventure du captif a des conséquences sur le contenu du propos tenu. Avec la disparition du risque jusque-là très réel de la réduction en esclavage pour les chrétiens dans la première moitié du XVIII^e siècle, c'est un élément longtemps déterminant dans l'histoire de la réflexion sur l'esclavage, de Las Casas à Grotius, puis de Hobbes à Montesquieu, qui disparaît également : la présence effective dans le débat sur la servitude de deux modèles ressentis comme entièrement différents de l'esclavage moderne. D'un côté, l'asservissement des peuples conquis, qui s'appuie sur le droit de la guerre, de l'autre, le scandale qu'a longtemps représenté pour la Chrétienté le commerce des chrétiens capturés par les musulmans, et qui relève évidemment d'une économie juridique tout à fait différente¹⁸.

26

La confrontation de ces deux réalités – qu'il s'agisse de les associer pour prouver l'indignité de tout trafic humain ou au contraire de les dissocier pour justifier la réduction en esclavage des peuples conquis au nom d'une réalité économique – est donc en passe de perdre sa pertinence historique au moment où Voltaire écrit. Or, le commerce des otages chrétiens s'appuyait non pas sur la valeur d'usage des captifs, c'est-à-dire sur le rôle que pourraient jouer ceux-ci comme individus interchangeables dans une économie de la production locale, mais sur la valeur d'échange que chacun d'entre eux, y compris les musulmans détenus à Malte ou à Toulon, possédait en propre, sur le capital que chacun représentait dans la structure globale des échanges en Méditerranée.

Le basculement de l'Orient méditerranéen, voire de l'Extrême-Orient, vers l'univers du conte s'accompagne ainsi historiquement non seulement de l'essor de l'orientalisme comme toile de fond des entreprises coloniales européennes, mais également de l'éloignement dans le débat sur l'esclavage des histoires de captivité « à l'ancienne », qui impliquaient le sujet chrétien occidental comme première victime possible de l'esclavage, tandis que la traite des Noirs et le commerce triangulaire deviennent le principal terrain de la réflexion sur l'esclavage. Dans les fictions qui mettent en scène l'Indien de Nouvelle-France, le Huron ou le Séminole capturant l'officier anglais ou le voyageur français, l'inversion des rôles ne joue plus que de façon théorique – le discours du sauvage servant de miroir au discours européen. C'est particulièrement visible dans le glissement dont témoignent les propos tenus par le corsaire nègre au capitaine

17 Rappelons le flou juridique qui entoure la distinction entre pirate et corsaire, dans l'évolution du droit maritime international immédiatement contemporaine de l'écriture de *Candide*, notamment chez Emer de Vattel, *Le Droit des gens, ou Principes de la loi naturelle, appliqués à la conduite des Nations et des souverains*, Amsterdam, E. van Harreveld, 1758.

18 Sur ce débat, voir W. Kaiser, *Le Commerce des captifs, op. cit.*, et a contrario Robert Charles Davis, *Esclaves chrétiens, maîtres musulmans : l'esclavage blanc en Méditerranée, 1500-1800*, [Rodez], J. Chambon, 2006.

du vaisseau qui transporte Scarmentado à son retour d'Afrique, lorsqu'il les fait prisonniers. Si l'aventure elle-même constitue bien un souvenir de la traditionnelle capture des chrétiens par les corsaires musulmans, caractéristique de l'époque où sont censés se dérouler les événements, le discours du Noir cité ici en exergue trahit l'anachronisme plaisamment introduit dans le récit par le conteur : le scandale dénoncé n'est pas celui du trafic ancien des captifs chrétiens destinés au rachat, mais bien le commerce triangulaire alors en plein essor. L'inversion caricaturale des postures du maître et du captif ne sert ici que de prétexte à la reproduction « en négatif » du discours de justification de la traite négrière, dans lequel il pointe la juxtaposition inique des arguments fondés respectivement sur une hiérarchie naturelle des peuples et sur le droit de la guerre. Cependant, le dispositif lui-même montre à quel point le conte contribue en tant que tel au maintien d'une existence, fût-elle fictionnelle, de ce sujet occidental comme victime possible, incarnée, d'une privation de liberté qui ne serait pas le fait du prince, mais le résultat d'un droit de la guerre primant sur le droit des gens dans les relations entre les peuples.

En effet, les *Voyages de Scarmentado* relèvent d'un moment particulier, lui-même « négatif » dans une certaine mesure, de l'usage narratif en réalité bien plus complexe et bien plus riche que fait Voltaire du motif de l'aventure ou de la mésaventure de l'enlèvement dans la forme particulière du conte philosophique. L'enlèvement joue, dans le voyage initiatique propre aux personnages du conte philosophique, un rôle narratif tout à fait spécifique, pour lequel les analyses proposées par J. Berchtold à propos du roman de gueuserie s'avèrent là encore éclairantes¹⁹. De même que le jeu de l'oie prévoit l'immobilisation forcée du joueur lors de son passage par la case « prison », de même l'abduction du héros ou de l'héroïne par des agents étrangers – qu'il s'agisse de brigands, de corsaires, de satellites d'un prince ou des sergents recruteurs de *Candide* – apparaît comme un événement essentiel dans la comptabilité des points qu'engage le conte philosophique. Celui-ci en effet propose une évaluation réciproque du personnage par le monde et du monde par le personnage, qui s'y confronte en le parcourant. Dans un tel contexte, une captivité qui débouche sur un rachat ou sur une délivrance moyennant le passage d'une épreuve est particulièrement significative. C'est le modèle narratif qui prédomine pour les héros de *Zadig*, vendus aux enchères en place publique en Égypte, comme pour Scarmentado, capturé successivement par l'Inquisition en Espagne et par les Turcs à Constantinople avant son aventure africaine. C'est aussi celui que l'on retrouve dans les voyages de *Candide*, de Pangloss, de Cunégonde et de

¹⁹ Voir J. Berchtold, *Les Prisons du roman*, op. cit., notamment « Les lectures plurielles comme parties successives au jeu de l'oie », p. 29-33.

la Vieille, systématiquement enlevés par les différentes factions des pays qu'ils traversent, que ce soit en guerre ou en paix.

Comme on le sait, la double mise à l'épreuve du monde et du personnage permise par l'épisode de captivité contribue dans le conte à l'invalidation d'une théorie formulée auparavant sur son fonctionnement – qu'il s'agisse de l'enchaînement des causes et des effets, de la prédestination ou plus radicalement de l'idée même d'un bénéfice que l'on puisse tirer du voyage en dehors du désenchantement qu'apporte la connaissance directe des nations qui le peuplent. L'aventure cependant n'épuise pas toujours son sens dans cette fonction ; elle contribue également à une modification progressive de la nature même du personnage du conte philosophique, qui semble y gagner peu à peu en épaisseur fictionnelle ce qu'il y perd en illusions philosophiques.

28

Ainsi, les épisodes de captivité multipliés par le conteur dans *Zadig* s'inscrivent tout d'abord dans un usage traditionnellement idéaliste du motif, même si le conte en donne une version ironique et non exemplaire ou moralisante. On reconnaît en effet la vertu stoïcienne du héros de roman classique dans la façon dont Zadig surmonte régulièrement l'épreuve de l'injustice dont il est victime, et surtout dans la résistance, aussi constante que prévisible, dont il témoigne à l'aliénation qu'engage la servitude. Systématiquement dépouillé, pour les besoins de la démonstration, des avantages que lui procuraient sa naissance et sa position, il parvient à retrouver le contrôle de sa destinée grâce à ses seuls talents, à la façon des insubmersibles héros des romans baroques du siècle précédent, à qui tous les naufrages n'étaient que prétextes à faire la preuve de leur valeur, et en particulier à retrouver une couronne perdue qu'ils ne doivent plus alors qu'à leur mérite. L'un de ces épisodes (« L'esclavage ») est particulièrement évocateur dans ce sens. Réduit en esclavage en compagnie de son propre valet, Zadig se retrouve au départ placé sous le commandement de celui-ci, en raison de la valeur supérieure attachée par un peuple barbare à la force de travail que possède l'homme du peuple. Fort heureusement, les lumières dont dispose le prince, son savoir et sa vertu ne tardent pas à inverser à nouveau cette hiérarchie, donnant l'occasion à Zadig de retrouver son rang, avant de regagner enfin sa position à la tête de l'État à l'issue d'une série d'aventures comparables – un exploit dont le « pessimisme » moral du conte ne modifie pas le sens²⁰.

Les *Voyages de Scarmentado* constituent à cet égard la contre-épreuve cruelle du modèle mis en place dans *Zadig*. Loin de valoir comme pierre de touche de

²⁰ Cette inversion est par ailleurs caractéristique des relations de captivité du xvii^e siècle, dont les rédacteurs, après avoir subi l'humiliante épreuve d'une dévaluation à laquelle eux-mêmes avaient à se prêter, afin d'éviter une estimation excessive du prix de leur rançon, avaient à leur retour à rétablir, dans la relation qu'ils faisaient de leur aventure, la valeur individuelle, immatérielle, qui avait été mise en danger par l'expérience de l'esclavage.

la valeur du héros, l'épisode de captivité y fonctionne au contraire comme la preuve de l'absurdité du « monde comme il va », un monde dans lequel l'usage arbitraire de la violence à l'égard des autres est la chose la mieux partagée entre tous les peuples et le meilleur principe de compréhension entre eux. L'élément déterminant de ce moment négatif du processus est l'accélération caricaturale du rythme de la narration qui fait tomber Scarmentado de Charybde en Scylla sans qu'il ait le temps de se reconnaître, au sens propre du terme. Tandis que l'insertion d'un épisode de captivité dans un récit est traditionnellement l'occasion pour les héros qui en sont victimes d'une méditation pathétique – héroï-comique dans le conte voltairien – sur la violence d'un tel changement d'état, y compris lorsqu'il est attribué à la seule fortune, dans les *Voyages de Scarmentado*, c'est l'effet d'aliénation qui domine. Le conte enchaîne en effet sans pause réflexive abductions et coups de force, dans un parcours faussement erratique dont la logique réside justement dans le caractère prévisible de ces détournements brutaux : ici, dans l'affrontement entre le héros et la machine du monde, c'est toujours cette dernière qui l'emporte. Quant au sentiment que peut avoir le héros lui-même de sa propre captivité, il subit la même modification radicale. Au valeureux mépris du risque qui accompagne, dans les aventures de Zadig, la confrontation du héros à la dépossession de soi, qu'elle concerne le prince lui-même ou la princesse Astarté, les *Voyages* substituent comiquement l'inconscience d'un personnage qui passe régulièrement à l'ennemi sans même s'en apercevoir – la morale et la religion de l'autre valant bien celles des siens. L'épisode le plus comique à cet égard est celui de l'apostasie bien involontaire dont se rend coupable Scarmentado, prononçant avec enthousiasme la *shahada* qu'il prend, dans le feu de l'action, pour un cri de plaisir, alors qu'il s'agit d'une profession de foi qui fait instantanément de lui un renégat²¹.

Ce n'est pas un hasard si ses voyages se terminent par la leçon du *Tiers Livre* : se résoudre à être cocu, et à « *ne plus voir* que ses pénates », c'est se soumettre à l'aveuglement et à l'impuissance qui accompagnent constamment l'être au monde. *Candide* à cet égard apparaît alors, sans trop forcer la dialectique, comme le troisième temps qui succède à ce moment négatif du processus : celui d'une reconnaissance, éclairée cette fois, de la condition humaine, telle qu'elle se révèle à l'issue de l'épreuve de la captivité – la pire étant sans doute, comme le dit la Vieille (chap. 30, « Conclusion »), la servitude volontaire et auto-imposée qu'implique l'inaction – et non dans la permanence désespérante de celle-ci sous des formes sans cesse réinventées.

Là encore, c'est le rythme de la narration, caractéristique de l'écriture d'un conte qui porte l'art du récit à son sommet, qui apparaît déterminant dans

²¹ *Romans et contes*, éd. cit., p. 165.

l'effet de synthèse qui en résulte. Déployés et distingués les uns des autres, les différents cas de captivité représentés, depuis l'enrôlement militaire forcé de Candide jusqu'à l'esclavage ouvrier du nègre de Surinam, en passant par l'asservissement sexuel des femmes, y permettent le développement d'une réflexion dont on connaît la force sur les formes modernes de la dépossession de soi²². Par ailleurs, l'équilibre atteint dans *Candide* entre le temps donné au lecteur pour suivre les personnages dans les détournements successifs que subissent leurs parcours respectifs – en particulier de façon rétrospective – et le temps régulièrement pris par le conteur pour la récapitulation plaisante des « points » marqués par chacun des camps, dans la confrontation de l'homme et du monde, permet enfin à ce procédé de narration, par définition artificiel, que constitue l'enlèvement des héros de dépasser la fonction purement mécanique à laquelle le réduisait auparavant la logique du conte philosophique. Loin de tenter en effet de prouver, comme le faisait Zadig, leur valeur lorsque celle-ci est mise en cause par les coups du sort qui les frappent, les héros au contraire se tirent d'affaire par l'apprentissage du compromis, et par l'abandon, dans la négociation qui les oppose à leurs maîtres successifs, d'une partie d'eux-mêmes à chaque coup nouvelle aventure.

Une négociation dont l'existence fictionnelle des personnages ressort paradoxalement enrichie, au fur et à mesure qu'ils se dépouillent de leur perfection monodimensionnelle de héros d'apologue, à l'image de Cunégonde survivant comme la fiancée du roi de Garbe à la série des violences qu'elle subit, et de son frère régulièrement mis à mort, et réapparaissant régulièrement au détour du conte. On retiendra à cet égard tout l'intérêt du récit de la Vieille, amené au milieu du conte selon le principe de surenchère mis à la mode en France par les *Mille et Une Nuits* : celle-ci raconte sur le vaisseau qui emmène les personnages au Nouveau Monde ses propres malheurs. Cette histoire s'annonce comme un récit de course à l'ancienne, caractéristique des fictions du Siècle d'Or : le parallèle s'impose d'emblée entre ses aventures et celles des personnages du *Juif de Malte* (1592) de Marlowe, et plus encore celles du *Marchand de Venise* (c. 1597), dont l'enjeu principal était de montrer que l'humanité, irrésistiblement engagée dans ce marché des corps et des âmes qui marque les débuts de l'ère moderne, ne peut en sortir que par le haut, en atteignant à une forme d'intégrité *supérieure* à celle dont sont dotés les personnages au début de la pièce – celle du saint ou du héros. Ce que montrent au contraire les aventures de la Vieille, comme celles de Cunégonde, c'est que l'on ne peut justement survivre qu'en abandonnant une livre de chair, toute sa beauté et une bonne

22 Rappelons la date tardive (1761) de l'insertion dans le texte de *Candide* de l'épisode consacré à la traite négrière.

part de sa bonne humeur dans la confrontation brutale avec « le monde comme il va²³ ». C'est ainsi que les personnages du conte philosophique résistent non seulement à l'épreuve de l'aliénation, que le cours de l'histoire leur fait subir de façon répétée, mais aussi à la dépersonnalisation dont les menace l'économie signifiante du conte philosophique, qui devrait épuiser leur frêle humanité dans l'usage didactique qu'il fait de leurs aventures.

Ce n'est pas un hasard si Voltaire revient sur le tard à un traitement délibérément idéalisant du motif dans *La Princesse de Babylone*, qui reflète les espoirs suscités par l'année 1768. La structure choisie pour le voyage des amants parfaits séparés par le mauvais sort, et traversant sans compromis tous les détournements d'itinéraire qui ponctuent leur route vers une lointaine terre promise où sera révélé le sens de leur quête d'une monarchie éclairée – ici le royaume des Cimmériens/la Russie de Catherine –, reprend en effet celle du roman grec. Tout en étant donnée comme le produit d'un artifice romanesque, leur constante vertu a cette fois pour s'incarner et susciter l'adhésion du lecteur tout l'espace des dialogues et discours adressés que le conteur refusait en 1756 au jeune Scarmentado et qu'il accorde à Formosante et Amazan. Ainsi la princesse de Babylone, immobilisée chez les Bataves dans un moment intéressant de ses aventures « en attendant que le vent change », peut à son tour trouver bien fades, du haut de sa réalité nouvellement acquise, les aventures des êtres de papier qu'on lui lit pour la distraire de ses propres malheurs :

La princesse ne trouvait rien dans la *Paysanne parvenue*, ni dans le *Sopha*, ni dans *Les Quatre Facardins* qui eût le moindre rapport avec ses aventures ; elle interrompait à tout moment la lecture pour demander de quel côté venait le vent²⁴.

Voir dans le rapport au monde des personnages d'un conte philosophique une négociation permanente à laquelle ils participent eux-mêmes, c'est ainsi leur

23 Dans les marques que laisse le malheur sur la personne de Cunégonde et de la Vieille, on voit le sens de la réécriture que propose peut-être Voltaire du célèbre conte grivois de Boccace (*Décameron*, II, 10), mis en vers par La Fontaine. Alatiel, fiancée au roi de Garbe, avait beau avoir subi sept ou huit viols pendant son périple sur les mers d'Orient, elle ne s'en portait pas plus mal – et n'en parvenait pas moins à épouser, au prix de quelques mensonges, le complaisant souverain : « Il est bon », concluait le conteur, « de garder sa fleur / Mais pour l'avoir perdue il ne se faut pas pendre » (*La Fiancée du roi de Garbe, Nouvelle*, dans *Contes*, 2^e partie, Paris, C. Barbin, 1666, v. 801-802).

24 *Romans et contes*, éd. cit., p. 485. Un personnage peut en effet gagner en densité fictionnelle sans pour autant se voir doté d'une épaisseur psychologique. On s'éloigne sur ce point d'une lecture classique de l'évolution du conte dans *La Princesse de Babylone* (voir notamment la « Note » de R. Pomeau, p. 442-446) en soulignant le contraste entre la scène de lecture, traitée avec réalisme dans la *Princesse*, et la simple mention ironique de l'inefficacité des exemples littéraires, aussi courante dans le conte voltairien (par exemple à la fin des *Deux Consolés*) que dans l'ensemble de la tradition sceptique depuis Montaigne.

permettre non seulement de poursuivre leur route, un temps interrompue pour les besoins de la cause, mais aussi de se solidifier, et de constituer peu à peu leur valeur fictionnelle au fil de leurs aventures – même dans l’espace réduit qui est concédé esthétiquement et philosophiquement à cette accumulation : celui du jardin cultivé par les héros rescapés de *Candide*.

VOYAGE POÉTIQUE ET POÉSIE DU VOYAGE CHEZ VOLTAIRE

Rosmarie Fabian
Cologne (Allemagne)

C'est à vous qu'en courant j'adresse
Ce fatras de prose et de vers,
Ce récit de mon long voyage [...]¹.

Quand il écrit à Mme Denis, sa nièce, pour lui conter son voyage bien réel, dans l'été 1750, à travers l'Allemagne, Voltaire choisit de mêler des vers à sa prose épistolaire, dans une tradition familière à ses contemporains. C'est l'occasion pour lui d'établir une distinction entre ses voyages fictifs et ses voyages réels², en accordant d'emblée une plus grande valeur littéraire à des voyages dont l'occasion et la matière sont toutes poétiques: au voyage d'Allemagne il oppose le voyage fictif qui constitue la trame de son *Temple du goût*, voyage

[...] tel que j'en fis autrefois
Quand dans la fleur de mon bel âge
D'Apollon je suivais les lois,
Quand j'osai, trop hardi peut-être,
Aller consulter à Paris
Malgré nombre de beaux esprits
Le dieu du goût mon premier maître,
Et non celui de leurs écrits³.

Ainsi se dessinent chez Voltaire deux manières différentes de voyager poétiquement. La première manière est une transfiguration, pratiquée essentiellement dans la correspondance, des voyages réalisés, qu'elle saisit comme sujet ou comme prétexte à des variations brillantes; la seconde est celle

1 Voltaire à Mme Denis, 9 juillet 1750 (D4169).

2 Sur l'ensemble de la question dans la longue durée, voir les apports de Franck Lestringant, Sophie Linon-Chipon, Valérie Magri-Mourgues, François Moureau et Sarga Moussa dans *Poésie et voyage : de l'énoncé viatique à l'énoncé poétique*, Mandelieu-La Napoule, Éditions La Mancha, 2002. Voir, en particulier, Marie-Hélène Cotoni, « En route pour Berlin : Voltaire poète et épistolier », p. 101-118.

3 À Mme Denis, 9 juillet 1750 (D4169).

qui le conduit à nourrir de voyages imaginaires son œuvre poétique, voyages rêvés, voyages dans sa culture vers le monde de la mythologie et celui de ses amis intimes, les poètes latins.

Dans une perspective diachronique, on peut remarquer que ces deux manières coexistent tout au long de la longue existence de Voltaire, même si la seconde domine dans la dernière partie de sa vie, plus sédentaire, celle qu'il passe en Suisse ou à la frontière de la Suisse, et où il développe un sentiment de proximité avec la pensée d'Horace, poète aimé depuis sa jeunesse, mais toujours plus fraternel à mesure que les années passent⁴. Cette évolution est moins significative que la stabilité de la pratique voltairienne en poésie, dominée par la fidélité au goût des classiques français et par des convictions profondes et constantes sur le génie personnel, l'exigence de spontanéité, le rôle de l'esprit et celui de la facilité dans la création⁵. Parce que Voltaire se considère comme le continuateur du Grand Siècle et considère son œuvre comme l'aboutissement de l'idéal classique, on a souvent été tenté de penser que son œuvre poétique, si habile qu'elle soit, est toute pétrie de conventions et sans aucun caractère personnel. La poésie du voyage qu'on y trouve n'appellerait alors qu'une recherche de sources et de modèles.

34

Les travaux qui se sont succédé depuis une trentaine d'années ont largement renouvelé cette lecture conventionnelle et superficielle, particulièrement en rejetant une lecture anachronique des poètes du XVIII^e siècle, et en repérant les signes que faisaient les vers nouveaux, nourris de vers connus, aux lecteurs du temps, et que l'écoulement des siècles nous rend imperceptibles⁶. C'est dans le sillage de ces travaux que l'on tentera ici de montrer qu'en utilisant des codes familiers à ses lecteurs de prédilection, Voltaire parvient à exprimer et à communiquer un rapport intérieur au voyage tout empreint d'imagination poétique. Cette imagination lui permet de prendre ses distances avec les réalités viatiques; elle lui permet aussi de pratiquer un vagabondage intellectuel à travers sa culture classique par lequel il échappe aux contraintes subies *hic et nunc*. On montrera ainsi que, même quand il semble se conformer à des conventions

4 Voir Simon Davies, « Voltaire the poet, the final years », dans *Transactions of the Eighth International Congress of the Enlightenment*, Oxford, Voltaire Foundation, 1992, 3 vol., t. II, p. 1274-1276.

5 Voir sur ce point les analyses fondatrices de Raymond Naves dans son *Goût de Voltaire*, Paris, Garnier, 1938, p. 290 et suiv., et p. 414-417.

6 Voir notamment Ralph A. Nablo, *A Study of Voltaire's lighter verse*, SVEC, n° 126 (1974) ; Sylvain Menant, *La Chute d'Icare. La crise de la poésie française dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 1981; *L'Esthétique de Voltaire*, Paris, SEDES, 1995 ; articles « Poésie (conception de la) » et « Poète » de *l'Inventaire Voltaire*, dir. J. Goulemot, A. Magnan et D. Masseau, Paris, Gallimard, 1995; Jean Dagen, *Voltaire, la Muse philosophe*, Paris, Desjonquères, 2000, p. 5-18; Nicole Masson, *La Poésie fugitive au XVIII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2002.

poétiques desséchées, Voltaire tire de la poésie du voyage un message original et fidèle en profondeur à une inspiration personnelle.

La correspondance est le lieu par excellence de la variété, et le voyage y connaît un traitement poétique extraordinairement diversifié, prétexte à critique ironique de soi-même et des contemporains, jeux de rencontres avec les dieux antiques, exploitation de la valeur métaphorique du thème, regrets des déplacements impossibles ou appel à la venue des amis.

Les voyages qu'il a entrepris n'ont pas eu pour but dans la carrière de Voltaire de former son caractère, comme un Goethe l'envisageait, mais de le conduire avec la plus grande vélocité à la destination fixée. Les textes où il mêle les vers à la prose épistolaire accompagnent l'accomplissement du voyage ou le parachèvent : ils reflètent quasi immédiatement le vécu des événements⁷. Nul recul, nul regard rétrospectif : les vers naissent dans une évidente improvisation poétique, que suggère le choix de vers courts au rythme sautillant, sans autre filtre que ceux de la fantaisie qu'autorise la poésie, et de la tradition générique des voyages en vers et en prose. Leur fonction est manifeste : ils aident le voyageur à assumer les incidents et les leçons du voyage, en l'intégrant dans un univers culturel bien maîtrisé. Aussi bien les ressources métriques que l'attitude adoptée prennent leur sens dans la familiarité avec ce que Daniel Sangsue a nommé le « voyage humoristique⁸ ». La poétisation humoristique des incidents du voyage s'insère, dans la pratique voltairienne, à l'intérieur d'une manière aux multiples manifestations, dont les plus connues, au XVIII^e siècle, dans la lignée du *Voyage à Encausse* de Chapelle et Bachaumont, sont le *Voyage de Languedoc et de Provence* de Lefranc de Pompignan ou le *Voyage d'Épône* de Desmahis.

Dans un passage poétique d'une lettre au baron de Kayserlingk, Voltaire décrit un incident de son voyage en Prusse sur lequel il souhaite revenir pour apporter un éclairage direct sur ses émotions complexes dans un épisode qui a un côté dramatique :

Je continuais mon voyage
Dans la ville d'Otto Guéric
Rêvant de la divine Ulric
Baisant quelquefois son image,
Et celle du grand Frédéric.

7 Sur cet aspect de l'esthétique poétique de Voltaire, voir les suggestions de Patrick Brady, « French rococo poetry », *Studi francesi*, n° 23 (1979), p. 225-237, et Jean Weisberger, « Voltaire et la poésie rococo », *Europe*, n° 781 (mai 1994), p. 115-133.

8 Daniel Sangsue, « Le récit de voyage humoristique, XVII^e-XIX^e siècle », *RHLF*, 2001/4, p. 1154-1162.

Il souhaite à la fois exprimer avec légèreté la crainte qu'il a ressentie lors d'un accident de voiture, l'inquiétude liée au fait qu'il transporte des portraits de Frédéric et d'Ulrich, et la méfiance suscitée chez lui par les agissements intéressés des paysans :

Un heurt survient, ma glace casse,
Mon bras en est ensanglanté; [...]
La portière à ses gonds par le choc arrachée,
Saute et vole en débris sur la terre couchée;
Je tombe dans sa chute.

Le vocabulaire concret et les détails triviaux introduisent des éléments de style bas, accordés à l'appartenance sociale de la foule qui survient. Ce style, dont Chapelle et Bachaumont tirent déjà d'heureux effets⁹, va contraster comiquement avec le caractère quasi sacré des portraits que transporte le poète :

36

un peuple de bourgeois,
D'artisans, de soldats s'empressent à la fois,
M'offrent tous de leur main grossièrement avide,
Le dangereux appui, secourable et perfide;
On m'ôte enfin le soin de porter avec moi
La boîte de la reine et les portraits du roi.

Un autre effet poétique tient à un renversement des périls : ce n'est pas la blessure de Voltaire, mais le sort des portraits qui le fait (poétiquement) trembler. Et c'est un autre renversement qui fournit sa chute spirituelle au passage. Une sorte de madrigal met plaisamment sur le même plan les sentiments du poète et ceux de la populace, dont il vient de souligner la véritable motivation, une grossière avidité :

Ah ! fripons, envieux de mon bonheur suprême.
L'amour vous fit commettre un tour si déloyal :
J'adore Frédéric, et vous l'aimez de même ;
Il est tout naturel d'ôter à son rival
Le portrait de ce que l'on aime¹⁰.

La forme même du poème restitue une certaine qualité d'intensité, à travers le rythme qui accompagne les dénivelés du ton et les emboîtements des sensations dans les événements ; l'inscription conceptuelle de l'anecdote est diversement

9 Voir l'édition critique de Laurence Rauline et Bruno Roche : Chapelle et Bachaumont, *Voyage à Encausse*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2008.

10 Au baron Dietrich von Kayserlingk, 14 octobre 1743 (D2864).

instrumentalisée ; la vénération que le poète exprime pour Frédéric II jaillit comme en aparté pour clore le récit de l'incident¹¹. Son sentiment semble s'immiscer dans celui que les paysans portent sans recul à cette « divinité » ; le rapprochement des deux ne va pas sans une ambiguïté ironique.

D'autres récits poétiques de voyage enrichissent la palette de l'ambivalence des sentiments que Frédéric inspire à Voltaire, au fil des déplacements et de leurs récits épistolaires. Ainsi, voici comment il relate son passage de Westphalie à Sans-Souci :

Beau Sans-Souci, daignez attendre
Le plus malingre des humains.
Au paradis je dois me rendre,
Mais le diable en fit les chemins¹² !

En voici la version en prose : « Sire, quel chien de pays que la Westphalie et les environs d'Hanovre et de Hesse ! On y fait trois milles en deux jours ». Au-delà du jeu spirituel sur l'enfer et le paradis, la poésie réintroduit dans la critique des routes allemandes la pensée enchantée du but du voyage, que la prose omet. Elle emprunte textuellement des chemins différents, en suggérant la profondeur des sentiments pour Frédéric, sorte de dieu dans son paradis, que la prose escamote, en escamotant aussi l'idée implicite d'un voyage qui est cheminement, comme la vie terrestre, vers le lieu du bonheur parfait dans la contemplation de l'Être adoré. Cet enrichissement poétique est d'autant plus marqué qu'il est mis aussitôt en parallèle avec la platitude à laquelle le récit en prose se soumet. Dans la correspondance, Voltaire mise sur la poésie comme un jeu où se dévoilent les enjeux réels du récit de voyage.

Ces *bagatelles rimées*¹³ que constituent les vers insérés dans les lettres lui offrent le moyen jubilatoire de laisser libre cours à la cruauté du propos, sans laisser prise à la critique du lecteur. Les vers déguisent la pensée en un jeu verbal d'une telle légèreté qu'on en oublie la dureté du regard. Voici par exemple notre voyageur au bout du monde, dans les environs de Metz :

Car après de fort longues plaines ;
L'on atteint de petits hameaux,
Et quelques huttes fort vilaines,
Faites de planches de bateaux.

11 Ces vers ne sont compréhensibles qu'en fonction des relations complexes de Voltaire et Frédéric II telles que les analyse l'étude classique de Christiane Mervaud, *Voltaire et Frédéric II, une dramaturgie des Lumières, 1736-1778, SVEC*, n° 234 (1985).

12 À Frédéric II, roi de Prusse, 20 juillet 1750 (D4173).

13 À Frédéric II, roi de Prusse, 9 mars 1747 (D3514).

Le coup d'œil méprisant sur les choses l'est bien plus encore sur les gens, de pauvres gens abrutis de misère, dénués de pensées et d'activité, et dont le rapport à Diogène ne repose que sur leur habitat, de vieux tonneaux :

Là de modernes Diogènes,
Dans leurs futailles de tonneaux,
Vivant de pain d'orge et de fâines,
Se croient exempts de tous maux
Quand ils sont exempts de travaux¹⁴.

38

Le rapprochement avec Diogène est particulièrement dur pour les pauvres paysans qui portent le fardeau d'une comparaison qui les fustige doublement : non seulement ils sont fainéants (puisqu'ils sont satisfaits « quand ils sont exempts de travaux »), mais ils sont naturellement incapables d'un choix philosophique (à la différence de Diogène). C'est bien la pensée personnelle de Voltaire philosophe des mœurs et de l'histoire, comme celle du philosophe ami d'un roi, que livrent discrètement et plaisamment ses commentaires sur les incidents de voyage.

Autre exploitation poétique de déplacements bien réels : leur transfiguration mythologique. Les voyages vers les dieux païens, dont la présence transfigure les paysages et les situations, constituent depuis longtemps un des thèmes de la poésie mondaine¹⁵. Voltaire, à son tour, embarque ses correspondants dans l'univers imaginaire des dieux antiques, comme par exemple pendant son séjour aux eaux de Plombières, en 1754. Ce séjour maussade, dont l'ennui est aggravé par la séparation d'avec ses amis et par le scepticisme du curiste sur l'efficacité du traitement, est comme allégé par le rapprochement avec le thème classique du fleuve Léthé, dont les eaux procurent l'oubli, et qui borde les enfers classiques. Rapprochement paradoxal, car on vient à Plombières pour retrouver la santé, et c'est la mort qu'évoque pour lui la petite ville de cure. À la duchesse de Saxe-Gotha, il adresse ainsi une évocation égayée de son séjour lointain :

Loin de vous, et de votre image,
Je suis sur le sombre rivage.
Car Plombière est en vérité
De Proserpine l'apanage.
Mais les eaux de ce lieu sauvage
Ne sont point celles du Léthé.
Je n'y bois point l'oubli du serment qui m'engage.

14 À Charles-Jean-François Hénault, vers septembre 1729 (D366).

15 Voir Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*, Paris, H. Champion, 1997.

Ce serment concerne un projet de voyage du poète pour aller faire sa cour à la duchesse :

Je m'occupe toujours de ce charmant voyage
Que dès longtemps j'ai projeté.
Je veux vous porter mon hommage,
Je n'attends rien des eaux, et de leur triste usage,
C'est le plaisir qui donne la santé¹⁶.

Grâce à la liberté poétique, et à la tradition galante des petits vers¹⁷, l'évocation de cette perspective vient éclairer celle d'un présent sans joie. Tout en exploitant les ressources de la poésie mondaine, Voltaire, dans un double voyage, à Plombières et dans les enfers mythologiques, suggère une attitude philosophique – la réhabilitation du plaisir – à laquelle il est attaché.

Si la correspondance entraîne le récit du voyage loin des lieux réellement visités, elle est elle-même un voyage. Voltaire l'a thématiqué : « Nous avons reçu vos lettres dans lesquelles vous faites voir des sentiments qui ne sont point d'un voyageur. Les voyageurs oublient ; vous ne nous oubliez point : vous songez à nous consoler de votre absence¹⁸ ». De nouveau, la poésie lui donne des ailes. Dans une lettre qu'il adresse à d'Argental, il présente ses meilleurs vœux au futur marié. Et ce qui était si précisément et brillamment formulé dans la clarté de la prose épouse, dans la forme versifiée, plus directement encore la thématique choisie : la forme et le contenu dès lors semblent parfaitement s'imbriquer. La correspondance comme métaphore du voyage se reflète ainsi dans la fluidité, le dépaysement, le mouvement, les perspectives, les images diverses que quelques vers suffisent à laisser entrevoir. « Tout mon chagrin est donc à présent de ne pouvoir vous embrasser en vous félicitant du meilleur de mon cœur. [...] » :

On disait que l'hymen a l'intérêt pour père,
Qu'il est triste, sans choix, aveugle, mercenaire [...] ¹⁹.

La poésie est aussi un substitut au voyage réel, en particulier quand elle est invitée au voyage adressée à des correspondants. Quand Voltaire ne peut

16 À Louise-Dorothée de Meiningen, duchesse de Saxe-Gotha, 18 juillet 1754 (D5883).

17 Sur cette tradition, on renverra au livre déjà cité d'Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*.

18 Au baron von Keyserlingk, 20 août 1737 (D1366).

19 À Charles-Augustin Feriol, comte d'Argental, 2 novembre 1737 (D1382). Cf. aussi D1409 (à Cideville, 23 décembre 1737), où les vers servent d'excuse pour ne pas avoir écrit pendant une longue période.

pas voyager, tandis qu'il est alité ou exilé, il prie ses amis de bien vouloir lui rendre visite :

Venez donc aimables amis philosopher avec moi, et ne vous avisez point de chercher les beaux jours à une lieue de Rouen. Vous n'avez point de mois de mai en Normandie.

Vos climats ont produit d'assez rares merveilles,
C'est le pays des grands talents,
Des Fontenelle, des Corneille;
Mais ce n'est point le pays du printemps.

Si Rouen avait d'aussi beaux jours que de bons esprits, je vous avoue que je voudrais m'y fixer pour le reste de ma vie²⁰.

40 Il continue avec une citation de Virgile sur les Arcades et les raisins mûrs avant de s'éclipser avec quelque mot d'amitié : « Mais dans quelque pays du monde que j'habite vous aurez toujours en moi un homme plein de tendresse et d'estime pour vous ». De nouveau, et ceci à l'intérieur d'une même lettre, le recours à la poésie s'accompagne de l'expression d'une ironie enjouée, d'une ouverture vers l'expression de sentiments à tonalité personnelle. Ici comme ailleurs, les vers qui surgissent dans les lettres en prose permettent des échappées dans un monde enchanté, en autorisant davantage d'imaginaire, davantage de fantaisies mythologiques, davantage de confidences et d'ironie sur soi harmonieusement mêlées.

Le rapport entre poésie et voyage peut être analysé d'une autre manière encore, si l'on part d'un second point de vue, non plus celui de Voltaire voyageur lui-même et auteur de lettres de voyage, mais celui du poète héritier des grandes traditions poétiques, et mû par l'ambition de les porter à leur point de perfection. Dans sa poésie, Voltaire entreprend fréquemment des voyages fictifs, métaphoriques, auxquels il accorde la plus grande valeur. Dans la lettre à Mme Denis déjà citée, il évoque avec fierté un « long voyage, [...] que je fis autrefois²¹ » et qui est tout métaphorique, puisqu'il s'agit d'un artifice de composition pour structurer *Le Temple du goût*.

Il évoque des lieux lointains ou proches, du passé ou du présent, pour traiter certaines topiques philosophiques, mythologiques et *poétiques*. Le voyage apparaît ainsi chez Voltaire comme une ressource poétique, non seulement par sa valeur organisatrice et structurante (comme dans ces grandes œuvres

20 À Jean-Baptiste-Nicolas Formont et Pierre-Robert Le Cornier de Cideville, mai 1731 (D411).

21 À Mme Denis, 9 juillet 1750 (D4169).

complexes que sont *La Henriade* ou *La Pucelle d'Orléans*²²), mais aussi comme lien imaginaire avec des univers littéraires profondément ancrés dans la mémoire des lecteurs de prédilection de Voltaire, que le poète moderne fait ainsi circuler de son œuvre à celle des Anciens que chérissait le public cultivé du XVIII^e siècle.

En particulier, Voltaire est un poète de la nature, mais le plus souvent il ne la rend présente dans ses vers que par un détour par les œuvres des poètes de l'Antiquité, qui constitue un fil d'Ariane entre sa propre expérience et la compréhension qu'en aura le lecteur. Ce détour entraîne le lecteur dans un voyage imaginaire vers un monde lointain mais familier, celui de la poésie latine²³. Il se présente alors comme un poète épicurien fidèle à une prestigieuse lignée, et son regard poétique sur la nature est le moyen de le faire entrer lui-même dans cette lignée, puisque le lecteur retrouve dans ses vers la trace de vers anciens. Le voyage que le lecteur est invité à entreprendre est l'équivalent d'une filiation imaginaire désirée, concrétisée dans le moment rêvé de vers suspendus entre deux moments historiques, le siècle d'Horace et celui des Lumières. Le temps suspendu dans la mélodie des vers est celui d'une vie imaginée qui se produit dans l'espace de quelques images presque toujours aisées à reconnaître. Ainsi la nature est moins l'objet de la poésie que l'occasion rêvée d'un déplacement du poète vers son univers littéraire de prédilection.

Les lieux que décrit Voltaire s'inscrivent généralement dans des paysages ruraux. Il s'y transporte pour se présenter comme un poète épicurien, ce qu'indiquent aussi les nombreuses références à Lucrèce, à Horace et à Virgile. Le paysage revêt une fonction essentielle pour l'épicurien, car c'est dans ce cadre qu'il peut s'adonner à sa philosophie. Il y trouve son bonheur en y menant une vie ascétique et retirée, loin de l'effervescence citadine et des engagements politiques. Il passe son temps à philosopher avec ses amis ou à se consacrer aux études, tout en ayant comme but l'absence de peines et d'angoisses. Le paysage choisi est l'endroit d'un bonheur parfait. Pour les poètes épicuriens, il revêt ainsi une fonction symbolique dont le poète Voltaire se sert afin de voyager dans un *locus amoenus* lorsque le bonheur dans la réalité se fait attendre.

À partir du lieu bucolique où il séjourne dans les limites réelles de sa propriété, il peut commencer un voyage dans une autre dimension ; ses descriptions ne sont plus physiques, mais c'est dans une matière rêvée que s'épanouit une nature toute nourrie d'allusions littéraires. Le voyage part du lieu réel vers celui où

22 Voir Georges-L. Bérubé, « Le voyage dans *La Henriade* et *La Pucelle*, un outil rhétorique », dans *Transactions of the Eighth International Congress of the Enlightenment*, op. cit., t. III, p. 1589-1593.

23 Sur la tradition de cette topique du voyage littéraire vers le monde poétique de l'Antiquité, voir notamment Marie-Claire Chatelain, *Ovide savant, Ovide galant : Ovide en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, H. Champion, 2008.

l'interlocuteur du poète a sa résidence. En se référant à un paysage qu'il compare à un autre, il peut mieux évaluer sa situation actuelle et par là même la transfigurer :

Et du bord de mon lac à tes rives du Tibre,
Je te dis, mais tout bas, heureux un peuple libre²⁴.

Le paysage et sa terre près du lac de Genève offrent en outre une grande protection à Voltaire vis-à-vis des persécuteurs comme face aux influences extérieures, au goût du temps. En vivant « loin du bruit des cités dans un coin de [s]es bois²⁵ », le poète se trouve également « loin des chagrins, loin de l'ambition²⁶ ». Cette posture est celle même d'un Horace. La nature comme métaphore lui permet donc de manière détournée de mesurer son génie à celui des Anciens qu'il espère continuer et supplanter. L'endroit même où il vient se camper lui permet de voir les choses de haut :

42

Que le chantre flatteur du tyran des Romains,
L'auteur harmonieux des douces *Géorgiques*,
Ne vante plus ces lacs et leurs bords magnifiques ;
Ces lacs que la nature a creusés de ses mains
 Dans les campagnes italiques.
Mon lac est le premier : c'est sur ses bords heureux
Qu'habite des humains la déesse éternelle,
[...]
La Liberté. [...] ²⁷

La solitude, souvent liée au retrait dans la nature, lui pèse certainement et l'élève d'autant ; c'est une stèle où il est exposé à l'écart sans recours immédiat et où il trône de tout l'éclat des Lumières ; mais surtout son séjour champêtre est présenté comme l'aboutissement d'un voyage :

Mon séjour est charmant, mais il était sauvage.
Depuis le grand édit inculte, inhabité
Ignoré des humains dans sa triste beauté ;
La nature y mourait, je lui portai la vie ;
J'osai ranimer tout²⁸.

24 Voltaire, *Épître à Horace*, OCV, t. 74B (2006), p. 282. Sur le sens et la valeur de ce texte, voir Christiane Mervaud, « Voltaire et la pratique testamentaire de l'*Épître à Horace* », dans Catriona Seth, Madeleine Bertaud et François Moureau (dir.), *L'Éveil des Muses. Poétique des Lumières et au-delà*, Rennes, PUR, 2002, p. 49-60.

25 Voltaire, *Le Temps présent*, M, t. 77, p. 180.

26 Voltaire, *Stances à Mme Denis*, M, t. 8, p. 528.

27 Voltaire, *Épître de l'auteur, en arrivant dans sa terre près du lac de Genève, en mars 1755*, OCV, t. 45A (2009), p. 257-258. Cf. aussi « Je crois Ferney plus beau ».

28 Voltaire, *Épître à Horace*, éd. cit., p. 283.

« Je souffre beaucoup de toute façon, mais j'ai rassemblé toutes mes petites forces pour résister à mes maux. Ce n'est point dans le commerce du monde que j'ai cherché des consolations. Ce n'est pas là où l'on les trouve. Je ne les ai cherchées que chez moi²⁹ », écrit-il à la marquise de Bernières en 1724. Mais ce « chez moi » est toujours suggéré, par ce Parisien, comme un ailleurs, aboutissement d'un long itinéraire, en même temps que le lieu analogique des paradis épicuriens de la poésie latine.

Voltaire est conscient du fait qu'un refus de lieux lointains, notamment des villes, fait partie de la topique épicurienne, bien que ce soient plutôt ces lieux qui le refusent, lui. Cependant, inscrire cet aspect dans ses vers détruirait complètement l'image de l'Arcadie fictive et poétique.

« Mais quoi ! loin de Paris se peut-il qu'on respire ? »
 Me dit un petit-maître, amoureux du fracas.
 « Les plaisirs dans Paris voltigent sur nos pas :
 On oublie, on espère, on jouit, on désire ;
 Il nous faut du tumulte, et je sens que mon cœur,
 S'il n'est pas enivré, va tomber en langueur³⁰. »

Le poète, déçu par le refus du monde, agit alors comme ses modèles épicuriens : comme pour Horace, ce n'est pas la campagne elle-même, mais l'autonomie spirituelle qui rend heureux. L'objectif de la vie champêtre est la liberté. Quand on ne voyage pas réellement et que l'on vit « solitaire et tranquille » dans l'« Empire de Pomone et de Fleur sa sœur »³¹, on est autonome. Trouver le lieu de sa retraite donne de l'énergie et de la liberté spirituelle, et permet ainsi de voyager fictivement. Ce n'est donc pas le lieu qui joue un rôle pour l'obtention de la liberté mais la disposition intérieure qui permet d'être heureux en tout lieu.

Dans le domaine de la création comme dans la transfiguration des expériences vécues de voyage, le recours à la mythologie est un ingrédient précieux de la poétique voltairienne. Voltaire parle souvent de sa muse personnelle (« De ma muse, en mes premiers ans, / Tu vis les tendres fruits imprudemment éclore³² »). Quand la collaboration entre les deux êtres est féconde, elle produit de bons vers ; sinon, la muse quitte le poète en faveur d'un autre. L'apparition ou la mention d'une muse est toujours donnée dans le contexte de la qualité créatrice du poète. Elle est alors une évaluation de la poésie : si le poète est jeune et bon poète, sa muse reste auprès de lui, s'il est mauvais ou vieux, elle lui tourne le dos. Tandis que la mention d'une ou de plusieurs muses implique une réflexion sur la

29 À la marquise de Bernières, 28 septembre 1724 (D212).

30 Voltaire, *Épître à Mme Denis, sur l'agriculture*, OCV, t. 51B (2013), p. 300-301.

31 Voltaire, *Épître de l'auteur arrivant dans sa terre...*, éd. cit., p. 257.

32 Voltaire, *Épître à M. de La Faluère de Genonville*, M, t. 10, p. 245.

qualité formelle de la poésie, l'invocation ou la mention de poètes latins, avant tout d'Horace, fait référence au contenu des vers, c'est-à-dire à leur message.

Le projet était grand ; mais faible est mon génie.
Aussitôt, j'invoquai le dieu de l'harmonie,
Les maîtres qui d'Auguste ont embelli la cour ;
Ils devaient tous m'aider à chanter tour à tour [...] ³³.

44

Voltaire n'invoque pas les Muses, mais à leur place ses maîtres en poésie, Horace et Virgile, sous le patronage tout conventionnel d'Apollon, lorsque le projet poétique lui semble trop grand pour son génie. Horace et Virgile font fonction de parfaits modèles, et pour l'inspiration les divinités ne jouent pas un rôle aussi important que les poètes latins, les maîtres du Parnasse, dignes d'être imités. Ce sont eux qui offrent la vraie source d'inspiration à Voltaire. Tout de même, Apollon est très fréquemment mentionné : il apparaît systématiquement en tant que juge de la qualité poétique. Le philosophe et poète contemporain Helvétius, par exemple, est selon Voltaire un si bon poète qu'il est digne d'Apollon au point qu'on pourrait le prendre pour l'enfant ou même le maître de ce dieu.

Chez Minerve, chez Apollon,
Lorsque vous vîntes à paraître,
On vous prit d'abord pour le maître
Ou pour l'enfant de la maison ³⁴.

Voltaire, quant à lui, ne se compare jamais à ce dieu mais il est devenu poète sans peine ni vocation ; il fut d'emblée divinement inspiré :

Apollon présidait au jour qui m'a vu naître.
Au sortir du berceau j'ai bégayé des vers.
Bientôt ce dieu puissant m'ouvrit son sanctuaire :
Mon cœur, vaincu par lui, se rangea sous sa loi.
D'autres ont fait des vers par le désir d'en faire ;
Je fus poète malgré moi ³⁵.

La phraséologie mythologique qu'affectionne Voltaire est surtout destinée à souligner dans ses vers le caractère exceptionnel du don et de la vocation poétiques dont il est hautement conscient.

Comme les Muses, le juge de la poésie, Apollon, décide du sort du poète ; ce dieu aimant la fraîcheur de la jeunesse n'estime pas les vers d'un vieux poète :

³³ Voltaire, *Vers à feu Mme la marquise du Châtelet, sur les poètes latins*, OCV, t. 14 (1989), p. 524.

³⁴ Voltaire, *Épître à M. Helvétius*, M, t. 10, p. 310.

³⁵ Voltaire, *Épître à une dame*, M, t. 10, p. 274.

C'est parmi la vive jeunesse
Qu'Apollon se plut en tout temps.
Les muses, ainsi que les belles,
Dédaignent les vœux d'un vieillard [...] ³⁶.

Cette topique qui consiste en la combinaison du poète vieilli et d'une divinité (Muse, Apollon) apparaît souvent dans la poésie de Voltaire. Voltaire en use pour se positionner en tant que poète dans la mesure où il n'obéit pas à l'ordre que lui donne Apollon de se démettre :

Apollon la tête me rince ;
Il s'aperçoit que je vieillis.
Il voulut qu'en lisant Leibniz
De plus rimailler je m'abstinsse ;
Il le voulut, et j'obéis :
Auriez-vous cru que j'y parvinsse ³⁷ ?

Les poètes brillants, les vrais fils d'Apollon ont l'avantage de l'immortalité, ils seront cités bien après leur mort (« C'est là le sort heureux des vrais fils d'Apollon ³⁸ »), mais les mauvais poètes sont révoqués et ils feraient mieux de s'éclipser (« Pauvre Rousseau, vétérans rimailler, / [...] Quitte la rime, Apollon te révoque : / Il t'aima peintre, et te hait barbouilleur ³⁹ »).

Ainsi, Voltaire se plaît à entraîner son lecteur sur les chemins de cet univers familier et lointain à la fois qu'est la mythologie pour son public cible. Ce déplacement exprime la haute idée qu'il se fait de sa fonction de poète. Ce rôle est complémentaire de celui des fréquents recours à un autre déplacement : élans de la poésie moderne vers la poésie antique, qui expriment la marche, ou la fuite, vers un épicurisme serein.

Esquisser quelques pistes d'interprétation des manières dont Voltaire traite poétiquement le voyage, c'est mettre en évidence la précieuse liberté que procure l'usage des vers, que n'a jamais abandonné le grand prosateur que fut Voltaire. Ils apportent avec eux mille conventions, qui sont celles de la tradition à laquelle Voltaire, comme ses lecteurs, est attaché. Mais il sait faire jaillir de ces conventions un message personnel et souvent original. Par rapport aux voyages réels et vécus, souvent ressentis comme une contrainte et comme une source de chagrins, les vers improvisés apportent dans la correspondance une bouffée de

³⁶ Voltaire, *Stances à M. Hourcastremé*, M, t. 8, p. 538.

³⁷ Voltaire, *Épître au roi de Prusse* [« Les vers et les galants écrits... »], M, t. 10, p. 321.

³⁸ Voltaire, *Épître à Horace*, éd. cit., p. 284.

³⁹ Voltaire, *Épigramme contre J.-B. Rousseau*, M, t. 32, p. 411.

désinvolture, d'ironie et de sentiment, et prouvent ainsi que le voyageur n'est pas accablé par la séparation, les contingences et la médiocrité du monde où il se plonge. Mais les vers sont aussi, dans les poèmes conçus à loisir et élaborés pour affirmer le statut de l'écrivain, le moyen d'échapper au présent et aux contraintes, en conduisant sans cesse les lecteurs, en des voyages fictifs, vers des Eldorados poétiques : l'univers champêtre des poètes épicuriens de l'Antiquité ou le monde sublime de la mythologie. Ainsi se dessine, dans les vers de Voltaire, la puissance poétique du voyage, qu'il emprunte les routes et les chemins de l'Europe de jadis, ou qu'il anime, dans la fiction et l'allusion, l'imagination du poète-philosophe.

VOLTAIRE ET LA PHILOSOPHIE DU VOYAGE

Guillaume Métayer
CELLF 16-18 (UMR 8599)

En cette année du centenaire de Roland Barthes, il n'est peut-être pas inutile de réfléchir à nouveaux frais sur la célèbre lecture de Voltaire que proposa le grand critique. Cette interprétation a exercé une influence déterminante sur la réception de l'écrivain dans la seconde moitié du xx^e siècle, tant dans le monde académique que dans le grand public cultivé, à la mesure du prestige de son auteur. L'étude, parue également parmi les *Essais critiques* de 1958¹, a servi de préface à plusieurs éditions des *Romans et contes* de Voltaire, au Cercle du bibliophile dès 1957². Surtout, elle ouvrit longtemps l'une des éditions les plus répandues de Voltaire, ses *Romans et contes* dans la populaire collection « Folio », aux éditions Gallimard³. D'une tonalité dépréciative, le texte a joué, pour de nombreux lecteurs, le rôle de porte d'entrée dans l'un des rares fragments de l'œuvre voltairienne qui ait survécu à la postérité⁴, et semble caractéristique d'une forme d'oubli actif, quelques décennies durant, de l'esprit satirique fondateur des libertés de pensée et d'expression.

Il est intéressant de reconsidérer, une cinquantaine d'années plus tard, à la faveur du recul, voire du changement de paradigme, qu'apporte l'évolution des temps, ce fameux portrait de Voltaire en « dernier des écrivains heureux » et représentant satisfait et souriant d'une humanité qui se croit arrivée à bon port. Or, un pan essentiel de l'argumentation de Barthes repose sur la mise en cause de l'authenticité humaine, de la qualité littéraire et de la portée philosophique

- 1 Roland Barthes, « Le dernier des écrivains heureux » [1958], dans *Essais critiques* (1964) ; *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Le Seuil, 1993-1995, 3 vol., t. I, p. 1235-1240.
- 2 Voltaire, *Œuvres choisies*, Levallois-Perret, Cercle du bibliophile, 1957. Barthes ajoutait alors une petite note bibliographique sur le choix de l'ordre chronologique.
- 3 *Romans et contes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972 (édition citée ci-après). Réédition en 1976 et comme postface en 1992 dans *Candide et autres contes*, éd. complète présentée, établie et annotée par Frédéric Deloffre avec la collaboration de Jacques Van den Heuvel.
- 4 Voir aussi Jean Dagen, « Voltaire, lecteur de Barthes », dans *Mélanges offerts au Professeur René Fromilhague*, n° 9-10 de *Littératures*, Toulouse, 1984, repris dans *Commentaire*, n° 55, vol. 14 (automne 1991), p. 555-561 ; Patrick Henry, « Contre Barthes », *SVEC*, n° 249 (1986), p. 19-36.

du voyage voltairien, dans ce qu'il implique de mouvement réel et symbolique et de relation à l'altérité culturelle. Barthes assimile les « voyages européens » de l'écrivain à « une sorte de comédie d'esquive, une scapinade perpétuelle »⁵, un jeu de rôles qu'il renvoie à sa « philosophie », présentée comme « celle de l'immobilité ». Pour le reste de la planète, « le siècle a déjà élaboré une sorte de *digest* dont les figures sont si bien formées et si bien connues, qu'on peut désormais y puiser rapidement, comme dans une réserve algébrique, sans plus s'embarasser de descriptions et d'étonnements : Voltaire n'y manquera pas ». L'image de l'algèbre suggère que Voltaire perd sur les deux tableaux : il donne dans l'abstraction sans parvenir à la réflexion. « Le résultat de cette conceptualisation, c'est que le voyage voltairien n'a aucune épaisseur ; l'espace que Voltaire parcourt d'une marche forcenée (car on ne fait que voyager dans ses Contes) n'est pas un espace d'explorateur, c'est un espace d'arpenteur⁶ ». Finalement, « les romans de Voltaire sont moins des enquêtes que des tours de propriétaire⁷ ». Sans commenter l'illogisme qui voudrait que « le siècle » dont Voltaire est, dès 1718, l'une des grandes figures, eût constitué une réserve où il n'eût fait que se servir sans y contribuer, il suffit de caractériser le modèle qui transparaît derrière ces notations : il s'agit d'un portrait de Voltaire en bourgeois (« propriétaire »), se contentant de réalités secondes, comptables, incarnées par des nombres, symboles d'une formalisation du monde infra-philosophique et infra-littéraire, qui en constitue en réalité la déformation en fonction et au profit d'un *ethos* de l'accumulation. Voltaire, en somme, fait du chiffre. Ce prétendu « philosophe » ne serait qu'un capitaliste sans le savoir.

Cette lecture idéologique déplace la conception marxiste qui reconnaissait une dimension révolutionnaire à la bourgeoisie du XVIII^e siècle, dépassée et relayée, dans un second temps seulement, par les forces populaires. Cette analyse semble pâtir de deux défauts. Le manque de « sens historien » d'abord : ébloui par la posture antibourgeoise des Trente Glorieuses et la caricature que la bourgeoisie est devenue pour les intellectuels, Barthes ne parvient plus à saisir la violence de son moment révolutionnaire, dont Voltaire peut être considéré comme l'une des grandes figures, notamment par l'éruption de la raison dans le champ de la religion. Ensuite, le manque de connaissance panoramique de l'œuvre de Voltaire paraît avoir conduit le critique à céder à quelques illusions d'optique. La première d'entre elles, naturelle dans le contexte d'un essai sur les contes, consiste à extrapoler l'analyse à partir de ces œuvres tardives et singulières, et à l'étendre à tout le « voyage voltairien », sans allusion précise à tant d'autres

5 *Romans et contes*, éd. cit., p. 11.

6 *Ibid.*, p. 14.

7 *Ibid.*, p. 15.

moments essentiels de sa vie et de son œuvre, qui eussent pu amener à nuancer le propos. Sans mentionner les exils français, anglais et hollandais, l'avanie de Francfort et tant d'autres « voyages » qui n'avaient rien de couru d'avance ni de bien comique, l'immense travail de lecture, cette forme sublimée du voyage, que Voltaire consent pour préparer ses histoires particulières, comme celles de Russie ou du Saint-Empire, ou générales comme l'*Essai sur les mœurs*, semble ignoré par le critique. Barthes paraît n'avoir pas davantage perçu les présupposés esthétiques de l'œuvre de Voltaire. Ainsi, la forme de comédie donnée par Voltaire à ses mouvements et à sa lutte peut être comprise comme une stratégie classique des dissidences qui, à force de rendre ridicules les tyrannies, finissent par sembler en minimiser la menace. Barthes paraît abusé ici par l'illusion performative, un effet propre de cette satire d'opposition. Les autres biais de lecture sur lesquels nous insisterons concernent l'analyse littéraire et philosophique du voyage voltairien. Nous en chercherons la clef dans deux textes proches dans le temps, les *Lettres philosophiques* et le *Traité de métaphysique*⁸. Ces exemples suggèrent que, loin d'être pur spectacle ou détour convenu, le voyage s'inscrit au cœur même du projet philosophique de Voltaire⁹.

FRAGMENTS D'UN DISCOURS VOYAGEUR

Que le schème du voyage soit lié à la philosophie de Voltaire, un objet littéraire unique, vrai faux récit de voyage dans une vraie fausse forme épistolaire, les *Lettres philosophiques*, le souligne d'emblée. La dualité des titres retenus par la postérité – *Lettres philosophiques* d'un côté, *Lettres anglaises* de l'autre – est significative de cette intrication entre la pensée et la découverte d'un pays étranger. Or, cette hésitation n'est pas une interpolation : les cinq éditions originales de 1734 contiennent bien des *Lettres écrites sur les Anglois et autres sujets par M. D. V**** (À Basle, in-8°), à côté de quatre éditions intitulées *Lettres philosophiques par M. de V****¹⁰. Les deux textes sont authentiques, même s'il faut préférer les *Lettres philosophiques* aux *Lettres anglaises*¹¹ : premier pas, relativement récent mais entérinant déjà l'inégalité en nombre, d'un passage au second plan, dans le titre et dans ce qu'il implique, du « voyage » par rapport à la « philosophie ».

8 Écrit en 1734, mais publié en 1785 par Beaumarchais dans l'édition de Kehl. La publication de l'un coïncide avec l'écriture de l'autre.

9 Sur le sujet, voir Silvia Mattei, *Voltaire et les voyages de la raison*, Paris, L'Harmattan, 2010.

10 Trois d'Amsterdam, une de Rouen, c'est-à-dire l'édition de Jore et ses contrefaçons.

11 Voir Voltaire, *Lettres philosophiques*. Édition critique avec une introduction et un commentaire par Gustave Lanson. Nouveau tirage revu et complété par André M. Rousseau, Paris, Didier, coll. « STFM », 1964, 2 vol., t. I, p. ix.

Le statut du voyage dans ces *Lettres* n'en mérite que plus d'attention. D'un côté, il s'agit d'un voyage réel effectué par Voltaire entre 1726 et 1729 ; de l'autre, nous avons affaire à une transfiguration drastique de l'expérience personnelle en figure de pensée. Son premier pas consiste dans le retournement d'une condamnation judiciaire en aubaine intellectuelle. Il est remarquable que les *Lettres* ne fassent pas allusion aux circonstances chahutées du départ de Voltaire, emprisonné à la Bastille et contraint à l'exil à au moins cinquante lieues de Paris¹². Transfiguration signifie donc ici effacement des circonstances, comme de tout destinataire de ces lettres, de toute datation explicite, ainsi que de l'élément personnel au profit des idées générales.

50

Une analyse barthésienne ne serait-elle pas ici la dupe du jeu littéraire de Voltaire, de cette mise en scène de son « bonheur » d'être en Angleterre, d'avoir découvert le pays des idées avancées, qui semble davantage une formalisation polémique que le signe d'une incapacité à une exploration authentique ? Il est frappant, en effet, que le jeune poète ait refusé de profiter de l'occasion pour exploiter littérairement la mélancolie attachée à l'exil depuis Homère et Ovide, d'autant plus qu'il a éprouvé de tels sentiments au cours de son expatriation insulaire, assombrie, de surcroît, par un deuil familial¹³. Le décalage entre la première lettre en anglais à Thiériot où Voltaire paraphrase le pessimisme shakespearien et évoque sa « fortune damnée pour toujours » (« *for ever cursed fortune* »)¹⁴ et les *Lettres philosophiques*, où il se contente de traduire et de présenter au lecteur français, et non plus d'incarner, le monologue d'Hamlet, est significatif du travail d'effacement et même de retournement du matériau original du voyage.

Bien plus qu'un *topos* poétique, Voltaire évite en la mélancolie l'un des grands stéréotypes des voyages en Angleterre. Dans la caractérologie nationale de l'époque, le *spleen* est pensé comme une spécificité des mœurs d'outre-Manche liée au climat. Cette tonalité¹⁵ est, silence éloquent, exclue des *Lettres philosophiques*, animées au contraire par un ton guilleret, qui est aussi, implicitement, un masque de défi. La gaieté, et non le seul ridicule, est une arme que Voltaire brandit face à

12 La Vingt-troisième lettre sur « la considération que l'on doit aux gens de lettres » est une réponse à Rohan. Les obsèques de Newton (mort en 1727) à Westminster Abbey y font un pendant parfait.

13 Dans les *Mélanges* de 1739, Voltaire joint aux *Lettres* disséminées son *Essai sur le suicide* censément lié aux mœurs des Anglais : voir René Pomeau, « En marge des *Lettres philosophiques*. Un essai de Voltaire sur le suicide », *Revue Voltaire*, n° 1 (2001), p. 84-92.

14 « *Life is but a dream full of starts of folly, and of fancied and true miseries* » [« La vie n'est qu'un rêve plein de sursauts de folie, et de malheurs imaginaires et réels »] (D303).

15 Voltaire évoque alors le spleen dans ses *Carnets* : « *Mr. Scuttlers history, and his daughter. He cured his wife of the spleen with a good fuk* », dans *Notebooks*, t. 1, « Cambridge Notebooks », *OCV*, t. 81 (1968), p. 71 [« Histoire de M. Scuttlar, et de sa fille. Il guérit sa femme du spleen avec une bonne baise »].

ses persécuteurs et que l'on aurait tort d'assimiler à du « bonheur ». En rejetant les poncifs poétiques et le préjugé culturaliste de l'Anglais dépressif, Voltaire a-t-il agi en « écrivain heureux » ou en militant habile ?

De cette inversion des humeurs et de cette transfiguration de l'expérience du voyageur au bénéfice de la propagande philosophique, il existe un certain nombre d'autres traces, dont la plus intéressante est peut-être le projet abandonné de *Lettre anglaise*¹⁶. Cette lettre aurait pu former l'ouverture d'un tout autre ouvrage, une authentique relation de voyage, remplie d'anecdotes personnelles et de notations pittoresques – pleine d'« épaisseur » en somme. Or, à y bien regarder, la *Lettre anglaise* contient elle-même la réfutation d'un tel projet. C'est la préface d'un livre non écrit en même temps que son épitaphe. Voltaire ne note « Vous voulez que je vous donne une idée générale du peuple avec lequel je vis » que pour objecter aussitôt que « ces idées générales sont sujettes à trop d'exceptions ». Et de préciser : « Un voyageur ne connaît d'ordinaire que très imparfaitement le pays où il se trouve. Il ne voit que la façade du bâtiment ; presque tous les dedans lui sont inconnus »¹⁷.

Le vrai voyageur n'est pas un voyeur. À cette opposition entre intérieur et extérieur correspond une antithèse éloquente. Voltaire brosse une satire des diplomates incapables de se dépayser, et, sur l'autre panneau du diptyque, exalte le train de vie d'« un particulier » capable de traverser les murs sociaux :

Il semble que vous pourriez tirer plus de lumière d'un particulier qui aurait assez de loisir et d'opiniâtreté pour apprendre à parler la langue anglaise ; qui converserait librement avec les whigs et les torys ; qui dînerait avec un évêque, et qui souperait avec un quaker ; irait le samedi à la synagogue, et le dimanche à Saint-Paul ; entendrait un sermon le matin, et assisterait l'après-dîner à la comédie ; qui passerait de la cour à la bourse, et, par-dessus tout cela, ne se rebuterait point de la froideur, de l'air dédaigneux et de glace que les dames anglaises mettent dans les commencements du commerce, et dont quelques-unes ne se défont jamais¹⁸.

Cet autoportrait de Voltaire en voyageur témoigne d'une vraie immersion, qui se doit d'être d'abord linguistique, tant le poète sait que la langue est le meilleur chemin vers l'esprit d'une nation, attitude rare pour un classique. Ce qui frappe ensuite, c'est le coq-à-l'âne enjoué des relations, leur pot-pourri assumé, c'est-à-dire précisément la « diversité » dont Barthes faisait reproche à Voltaire de manquer. Diversité politique, religieuse, sociale, incluant toutes les antithèses

¹⁶ M, t. 22, p. 17 et suiv.

¹⁷ M, t. 22, p. 17.

¹⁸ *Ibid.*, p. 18.

possibles. Enfin et surtout, ce morceau multiplie les annonces de ce que seront les *Lettres philosophiques*. On y rencontre déjà les quakers (Lettres I à IV), le sermon (Lettre II), l'opposition de la cour et de la bourse (Lettre VI), la langue anglaise (Lettres XVIII et XXI), la comédie (Lettres XVIII et XIX), la synagogue (Lettre VI), un évêque (Lettre V), les whigs et les tories (Lettre V).

Pour autant, ce paragraphe n'est pas sans équivoque l'embryon des *Lettres philosophiques*. La suite casse l'architecture binaire de l'antithèse et accuse une retombée philosophique de l'enthousiasme : « Un homme tel que je viens de vous le dépeindre serait encore très sujet à se tromper, et à vous donner des idées fausses, surtout s'il jugeait, comme on juge ordinairement, par le premier coup d'œil¹⁹ ».

52

De fait, cette lettre développe le récit d'une expérience de voyage qui n'est qu'une constante rencontre avec l'illusion. Le dessillement n'est pas du tout joué d'avance. D'abord, le voyageur raconte comment, devant le spectacle de courses sur la Tamise, il se sent « transporté aux Jeux Olympiques », puis chez « les anciens Romains »²⁰. Ce jeu à trois de l'hallucination semble typique de l'imagination en voyage : elle consiste à se croire ailleurs que dans le lieu où l'on est parce que l'on est ailleurs que chez soi. C'est le principe d'un spectacle nouveau de susciter des appariements avec du connu qui n'est pas le familier, jusqu'à la vision. Voltaire dépeint avec justesse le caractère déceptif de cet effort d'embrasser le nouveau avec de l'ancien propre à l'observation dépaycée. Car cette admiration, qui touche tous les objets, tous les visages, se révèle n'être qu'un mirage. Le narrateur évoque désormais avec un dépit burlesque « [s]es prétendus jeux olympiques²¹ » ; des dames du monde lui font savoir qu'il ne s'était enthousiasmé que pour de simples « servantes ou des villageoises²² », suggérant que l'étranger ne voit pas les différences sociales évidentes aux natifs et désignant bien ici la forme sociale du dépaysement. Ce voyage initiatique ne s'arrête pas en si bon chemin. Le lendemain, tout le monde a changé, les visages sont fermés, incompréhensiblement ; personne ne reconnaît plus le voyageur. Les gens évoquent avec une morne indifférence le suicide d'une jeune Molly. Un écho lointain de cette étrangeté ressentie par un étranger égaré et sans repères, de cette atmosphère quasi onirique se retrouve dans *Candide*, dans une autre scène muette, située en Hollande²³ : l'*estranagement* n'est pas chez Voltaire un simple procédé, mais une expérience authentique.

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*, p. 20.

21 *Ibid.*, p. 21.

22 *Ibid.*, p. 20.

23 Chap. 7. Voir Voltaire, *Contes en vers et en prose*, éd. S. Menant, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1992, 2 vol., t. I, p. 244.

La suite confirme que les motifs du récit de voyage traditionnel, oscillant entre anecdote personnelle et stéréotypes nationaux, existent chez Voltaire, mais qu'il les a sciemment exclus du projet des *Lettres philosophiques*. Ce moment ironique use du martèlement d'une vraie fausse causalité climatique et médicale, non pas « le poumon » comme dans *Le Malade imaginaire*, mais le « vent d'Est ». Tout le monde est sinistre, y compris à la cour, et finalement Voltaire lui-même. Je voulais rire, dit-il,

mais le climat opérait déjà sur moi, et je m'étonnais de ne pouvoir rire. Un fameux médecin de la cour, à qui je confiai ma surprise, me dit que j'avais tort de m'étonner, que je verrais bien autre chose aux mois de novembre et de mars ; qu'alors on se pendait par douzaine ; que presque tout le monde était réellement malade dans ces deux saisons, et qu'une mélancolie noire se répandait sur toute la nation : car c'est alors, dit-il, que le vent d'Est souffle le plus constamment²⁴.

Voltaire refuse cette caractérologie, même colportée par ceux-là mêmes qui en sont l'objet, parce qu'elle jure avec son Angleterre « philosophique » dont le portrait culmine avec l'insertion de la vingt-cinquième Lettre contre la pensée d'un grand mélancolique discrédité comme tel, Pascal, mais aussi pour des raisons que cette lettre même précise. Ce qu'il nomme les « contrariétés » « dans les esprits des Anglais » sont les mêmes partout et chez tous, et leur fugacité ne permet pas de fixer un caractère : « tout change », écrit-il, « tout semble se contredire ». On dit en Espagne : « il était brave hier. » « C'est à peu près ainsi qu'il faudrait juger des nations, et surtout des Anglais ; on devrait dire : “Ils étaient tels en cette année, en ce mois” »²⁵. Philosophie de l'immobilité ?

Voltaire rejette donc ici deux tropismes du récit de voyage, l'observation toute extérieure et le « fixisme » des caractères nationaux. Avec ces vraies fausses *Lettres anglaises* que sont les *Lettres philosophiques*, Voltaire inaugure bien une manière philosophique de voyager qui fera école²⁶. Loin de nier la réalité du voyage, elle propose un récit de voyage au second degré qui ne conserve que la quintessence de l'expérience, son « esprit », et qui n'utilise les choses vues que comme appoints symboliques d'une vision philosophique.

En ce sens, Barthes prend l'arrêt sur image des dialogues religieux comme le signe d'une incorrigible immobilité de l'écrivain ; mais si tout devient

²⁴ M, t. 22, p. 21-22.

²⁵ *Ibid.*, p. 24.

²⁶ R. Pomeau évoque, dans *Voltaire en son temps*, un « séjour dépaysant dans une nation où les idées s'expriment hardiment », écrit que « Aller en Angleterre pour “apprendre à penser” deviendra bientôt un poncif des voyageurs français » et précise : « C'est pourtant réellement l'expérience qu'il va faire, l'un des premiers (il devance à Londres Prévost, Montesquieu) » (*VST*, t. I, p. 164).

conversation, c'est bien en vertu de cette éthique du voyage qui repose sur la « curiosité » mise en exergue dès la première ligne des *Lettres*, laquelle n'est pas dirigée uniquement sur les objets visibles, mais aussi sur les objets intelligibles, par le biais du dialogue. D'intéressantes anecdotes, notamment le récit d'un certain Higginson²⁷, indiquent le fond de vérité de l'entretien entre Voltaire et son Quaker : ce n'est donc pas ici simplement un premier avatar des catéchismes dialogués qui pulluleront dans son œuvre, une pure déclinaison didactique de ses idées, mais bien la transcription d'un débat réel et passionné avec l'Autre.

MYTHOLOGIES

54 Que reste-t-il du voyage en Angleterre de Voltaire dans les *Lettres philosophiques*? Sans doute faudrait-il élargir à une question générale sur l'esthétique de l'écrivain : que reste-t-il d'un matériau original chez Voltaire? Il faut songer à la manière dont le traducteur qu'il fut aussi rend méconnaissables ses modèles dans ses adaptations d'œuvres, par exemple Shakespeare ou l'Écclésiaste²⁸, pour prendre la mesure de la réduction drastique que son esthétique impose à ses sources, factuelles ou littéraires. Le lecteur de Voltaire doit être attentif aux traces les plus ténues, souvent transformées, de cette matière première, comme autant d'indices d'une réalité, ou d'un hypotexte, à reconstruire par l'imagination.

Le voyage ne fait pas exception : l'expérience réelle est offerte au lecteur une fois passée au crible de trois valeurs fondamentales de la littérature voltairienne : l'esprit, le goût et la « philosophie ». Ainsi, c'est certainement pure tactique philosophique, si la première Lettre, au lieu d'emphatiser le geste de franchir la Manche, le minimise, donnant l'impression d'une visite plus que d'un voyage : « Pour m'en instruire, j'allai trouver un des plus célèbres quakers d'Angleterre²⁹ ». Or, le geste du voyageur n'est escamoté d'un côté que pour être exalté de l'autre, dans un compliment dont la formulation est déléguée à l'insulaire lui-même. En un renversement suggestif, c'est lui qui découvre l'étrangéité de l'Autre, le voyageur : « Ami, me dit-il, je vois que tu es un étranger ». Il va plus loin : « Je n'en ai encore vu aucun qui avait la même curiosité que toi »³⁰. La « curiosité » est bien la notion-clef :

27 Publié en 1833 dans un périodique quaker : *The Yorkshireman, a religious and literary journal, by a Friend*.

28 Voir, par exemple, Guillaume Métayer, « Un Écclésiaste voltairien ? », dans Jean-Charles Darmon (dir.), *Littérature et vanité. La trace de l'Écclésiaste*, Paris, PUF, 2011, p. 99-118.

29 *Lettres philosophiques*, Lettre I, M, t. 22, p. 82.

30 *Ibid.*, p. 83. Il évoque également ici « les gens de ton pays ».

cette ouverture intellectuelle, scellée par un engagement physique à aller voir sur place et sur pièces, représente la quintessence du voyage philosophique. Ce que donne alors à voir le texte, c'est une subtile synthèse, un « esprit » et une « condensation » propre au « mot d'esprit » (Freud), un symbole : ici, la religion naturelle des quakers qui font leurs *salutations* – et donc leur *salut* – comme ils l'entendent.

De la même manière, les expériences déroutantes du voyageur ne sont pas absentes, mais elles trouvent une expression sublimée dans cette ouverture *in medias res*, sans paratexte ni contexte, dans la maison d'un quaker de la banlieue de Londres et la série d'entretiens et d'événements qui lui succède. Le lecteur est jeté au milieu d'une secte étrange. Il y a une forme de détour et de digression quasi picaresque dans cette entrée en matière dont on ne voit pas la fin et qui ne cesse de creuser et d'enchâsser des ailleurs, mimant la suspension de soi propre au voyage. Après le premier dialogue, le narrateur se trouve entraîné dans un second trajet, certes minimal du point de vue du déplacement, mais maximal du point de vue du dépaysement, reposant sur le récit de la transe du *quidam* quaker et l'effet philosophique de la découverte d'une secte sans prêtres. Juste avant, en égrenant quelques « curiosités » londoniennes, Voltaire avait joué avec les attentes des lecteurs de récits de voyage : « le dimanche suivant il me mena à l'église des quakers. Ils ont plusieurs chapelles à Londres : celle où j'allais est près de ce fameux pilier qu'on appelle le Monument³¹ ». La marque temporelle : « le dimanche suivant », sert à annoncer le jour de la messe. Ici encore, la réécriture des événements en un voyage au second degré ne doit pas conduire à tenir pour nulle l'expérience originale qu'elle transmet en la transfigurant³². Tout ce qui est personnel et anecdotique est estompé et transformé, pour mieux centrer le propos sur les leçons philosophiques du voyage : institutions, religion, littérature... Là se trouve, sous le masque de la légèreté de la forme, la véritable « épaisseur » du voyage voltairien. Ne serait-ce pas, en somme, à une inversion de notre répartition préconçue entre profondeur et surface que nous convie cette lecture ?

Le goût classique et l'ambition philosophique passent sous silence tout ce qu'il y a de trivial et de concret dans le voyage, qui n'est réutilisé que comme traces symboliques fonctionnant un peu à l'image des « effets de réel », chers à Roland Barthes. C'est le cas dans le fameux passage de la Bourse de Londres (Lettre VI) : « Entrez dans la Bourse de Londres, cette place plus respectable que bien des

³¹ *Ibid.*, Lettre II, p. 86.

³² G. Lanson écrit : « On n'a pas de raison de douter que Voltaire ait assisté à ces assemblées de quakers. Il est donc impossible de ne pas faire une grande part aux impressions directes dans le récit qu'il en fait » (Voltaire, *Lettres philosophiques*, éd. cit., t. I, p. 26).

cours³³ ». Voltaire amplifie ici une notation des *Carnets*³⁴ au point de l'ériger en allégorie de la modernité tolérante et capitaliste. Chez lui, le voyage est toujours indissociablement réel et littéraire parce que « philosophique » et polémique. Cette transfiguration lui confère un aspect factice, tandis que les *realia* qu'il porte ont toujours une force évocatrice qui les élève au niveau du symbole. La chose vue par celui (ou ceux) qui entre(nt) dans la Bourse de Londres est indissociablement une chose vue et une chose pensée, dessinée dans l'espace intermédiaire du symbolisme idéologique. C'est le talent propre de Voltaire, celui de ce que l'on appelle les « contes philosophiques » notamment, de donner à voir ce qu'il donne à penser, au risque de finir par susciter le doute sur la réalité de la chose vue. Cette capacité à forger des types est peut-être ce qui a effrayé E. Auerbach, au point de l'amener à assimiler ce célèbre morceau à une pure et simple forme de « propagande ». Il s'agit bien de la construction d'un mythe moderne, d'une mythologie des Lumières, en somme.

56

Le spectacle brut (« vous y voyez ») est toujours et aussitôt matière à généralisation (« rassemblés pour l'utilité des hommes »). Le voir du voyage voltairien regarde toujours par-delà le vu, l'Angleterre avec des yeux français et une autre France possible à travers l'Angleterre. Semblablement, l'idée que les commerçants soient « les députés de toutes les nations³⁵ » est évidemment une vue de l'esprit : *député* sous-entend un mandat et Voltaire invente l'idée extraordinaire d'une sorte de parlement international qui serait incarné par la Bourse de Londres, des états généraux du monde à la City, si l'on veut. Dira-t-on pour autant que ce que découvre Voltaire à Londres était déjà là, en lui, avant ? Que ce n'est que le retournement de ce qu'il dénonce en France ? N'y a-t-il pas dans cette peinture, une vision saisissante du capitalisme moderne ? Est-ce une perspective d'« arpenteur » ou une intuition de précurseur ? En un mot, ce n'est pas parce que Voltaire formalise ce qu'il voit qu'il n'est pas capable de provoquer un authentique mouvement et un vrai bouleversement des représentations, nés d'une expérience de voyage.

Dans cet espace à la fois physique et rhétorique, la présence du narrateur sur l'île est rappelée sans cesse, avec la même éloquente discrétion. Le déictique « ici » est omniprésent dans le livre. La cinquième Lettre inaugure cet ancrage dans le *hic et nunc*, et s'ouvre ainsi : « C'est ici le pays des sectes ». Ce marqueur

33 *Lettres philosophiques*, Lettre VI, M, t. 22, p. 99. Commenté notamment par Erich Auerbach dans *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1945], trad. Cornelius Heim, Paris, Gallimard, 1968, une analyse dont Carlo Ginzburg a donné une interprétation dans *Le Fil et les Traces : vrai faux fictif* [2006], trad. Martin Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010, p. 169-204.

34 « *England is meeting of all religions, as the Stock Exchange is the rendezvous of all foreigners* » (1726), *OCV*, t. 81 (1968), p. 51 [« L'Angleterre est un point de rencontre de toutes les religions, comme la Bourse est le rendez-vous de tous les étrangers »].

35 *Lettres philosophiques*, Lettre VI, M, t. 22, p. 99.

minimal sera désormais sans cesse repris, dès les lignes suivantes : « quoique chacun puisse ici servir Dieu à sa mode » / « Les emplois sont ici la récompense des longs services » / « le peu de commerce qu'on a ici avec les femmes » ; « les ecclésiastiques sont tous ici réservés »³⁶. La septième Lettre s'ouvre semblablement : « Il y a ici une petite secte [...] »³⁷.

Certes, l'on pourra dire que la destination philosophique de ces lettres est la France, que le retour polémique est consubstantiel à ce départ philosophique, que le *ici* anglais doit d'abord être compris par opposition à un *là-bas* français gommé, lequel est lui-même le véritable *ici* contesté par le polémique *là-bas* insulaire. Qu'en somme, ce qui est effacé dans ces *Lettres* n'est pas tant l'Angleterre que la France dont elle constitue l'antithèse parfaite. De fait, cette rhétorique locative a induit Voltaire en erreur et l'a conduit à des retouches. Dans le texte de 1734, il écrit « ici » pour « en France », avant de le corriger dans l'édition Jore³⁸. *A contrario*, dans la Lettre XIV, les leçons « chez vous », « vous croyez » semblent indiquer que l'écrivain n'était pas en France. Et Voltaire corrige sur épreuves en « chez nous »³⁹. Ce que montrent ces hésitations, c'est comment, en retravaillant sa matière, Voltaire la transforme drastiquement au point de risquer d'en perdre le fil : en ce sens, ce serait plutôt en aval qu'en amont qu'à lieu, dans ces cas extrêmes, l'escamotage évoqué par Roland Barthes.

On peut même citer un passage qui est la limite ultime de cette fonction polémique de l'*ici*, une longue dénégation par une série d'anaphores, stratégie typique de la satire depuis Juvénal : « Vous n'entendez point ici parler de haute, moyenne et basse justice, ni du droit de chasser sur les terres d'un citoyen, lequel n'a pas la liberté de tirer un coup de fusil sur son propre champ [...] »⁴⁰, etc.

Dans ce contexte, *ici* concentre en trois lettres tout ce qui est propre à l'Angleterre, ainsi réduite à tout ce qu'elle n'est pas. L'accumulation entasse autour de cet *ici* vide des tombereaux d'abus français. Dans ce cas effectivement, plus qu'un lieu de découverte visuelle, sensuelle ou même intellectuelle, l'Angleterre n'est plus qu'un négatif de la France. Dans ce cas, l'esthétique du voyage est phagocytée par la rhétorique du parallèle : « Un homme, parce qu'il est noble ou parce qu'il est prêtre, n'est point ici exempt de payer certaines taxes »⁴¹. Dans cet exemple-limite, le voyage sert de prétexte à la « philosophie », au sens étroit de la polémique des Lumières contre l'Ancien Régime, et démontre à quel

36 *Ibid.*, Lettre V, p. 95-96 pour l'ensemble de ces références, en s'appuyant si nécessaire sur l'édition de 1734 indiquée dans les notes.

37 *Ibid.*, Lettre VII, p. 100 (n. 2).

38 G. Lanson conclut que les Lettres XVIII, XX et XXII ont été écrites au plus tôt en 1729 (Voltaire, *Lettres philosophiques*, éd. cit., t. I, p. xxxvii).

39 *Ibid.*, Lettre XIV, M, t. 22, p. 127.

40 *Ibid.*, Lettre IX, p. 108.

41 *Ibid.*, p. 109.

point le « Moi absolutiste » de l'époque⁴², qui est aussi un Moi rhétoricien, est virtuose dans l'art de donner forme à son objet jusqu'à le réduire à une pure fonction de faire-valoir dans un jeu de contrastes.

Ce moment, pour autant, ne résume pas les *Lettres*, loin de là. Il n'est que la radicalisation de la tendance voltairienne à réunir les deux mouvements du voyage – la découverte et la conclusion de la découverte, le réel et l'efficacité philosophique. L'utilitarisme polémique de Voltaire peut parfois, de ce fait, donner l'impression faussée que l'expérience du voyage n'a fait que jouer les utilités.

58 L'objet *Angleterre* est ici à la fois une réalité qui motive le pamphlet antifrçais et ce qui est déterminé par lui, en une indémêlable intrication, typique de la rhétorique de la synthèse propre à Voltaire. La philosophie de Voltaire, littéraire de part en part, met en circulation des modèles interprétatifs qui ont la subtile qualité d'être à la fois réels et imaginaires et n'en fonctionnent que plus efficacement. L'Angleterre de Voltaire est à la fois une utopie et une réalité, à la fois et à jamais la quintessence d'un voyage et la modélisation d'une pensée. Le recours à cet usage sublimé, au second degré, du genre du voyage a partie liée avec la philosophie de Voltaire : elle montre que celle-ci refuse de s'inscrire dans la spéculation pure, aussi bien que dans la simple observation. Voltaire n'appauvrit pas le réel pour s'enrichir d'une pléthore de signes vides ; il en façonne le matériau pour le faire servir à une cause politique. Cette opération situe ses écrits dans un entre-deux peut-être « heureux » entre l'objet et le sujet, le réel et l'imaginaire, le philosophique et le rhétorique voire le littéraire, tous enveloppés dans une forme de vision, mais aussi de mouvement destinés à bouleverser les consciences, les représentations, « les préjugés ».

OPTIQUE ET VÉRITÉ

La première Lettre montrait comment collaborent observation et modélisation polémique : « il y avait plus de politesse dans l'air ouvert et humain de son visage qu'il n'y en a dans l'usage de tirer une jambe derrière l'autre et de porter à la main ce qui est fait pour couvrir la tête⁴³ ». Voltaire est coutumier de ces périphrases qui déconstruisent les costumes et les coutumes en les réduisant à leur squelette. Or, cette peinture de la *révérence*, d'un minimalisme comique, qui survient après le portrait du Quaker, illustre

42 Expression de Karl Barth citée par Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle* [1960], Paris, Albin Michel, 1994, Introduction, p. 12 et n. 1.

43 *Lettres philosophiques*, Lettre I, M, t. 22, p. 83.

précisément le mouvement de retour sur soi du regard explorant. Le coup d'œil satirique de Voltaire est bien un regard de voyageur qui se reporte sur ses propres usages après avoir réglé son regard sur ceux de l'Autre. Cet effet retour est indissociable du paradigme théiste lui-même : jouer coutume contre coutume fait surgir le geste ordinaire dans sa nudité la plus crue. En ce sens, la question des salutations n'est structurellement pas différente du reste de la morale voltairienne. Si l'altérité est, chez Voltaire, un chemin polémique et anté-dialectique vers l'identité, cette identité est tout de même amenée à se déplacer jusqu'au centre focal de l'universalité.

Le voyage philosophique qui ouvre le *Traité de métaphysique* confirme cet usage décapant :

[...] ma pensée se transporte quelquefois hors du globe de la terre, de dessus laquelle tous les mouvements célestes paraîtraient irréguliers et confus. Et après avoir observé le mouvement des planètes comme si j'étais dans le soleil, je compare les mouvements apparents que je vois sur la terre avec les mouvements véritables que je verrais si j'étais dans le soleil.

L'analogie astronomique se poursuit, à l'aide de la notion de « sphère », à la fois prise en un sens scientifique et plus général : « De même je vais tâcher, en étudiant l'homme, de me mettre d'abord hors de sa sphère et hors d'intérêt, et de me défaire de tous les préjugés d'éducation, de patrie, et surtout des préjugés de philosophe⁴⁴ ».

Plus qu'une bien rudimentaire « science de l'homme », Voltaire fonde ici une épistémologie de la perspective indissociable d'une philosophie du voyage, comme le montre la suite : « Je suppose, par exemple, que, né avec la faculté de penser et de sentir que j'ai présentement, et n'ayant point la forme humaine, je descends du globe de Mars ou de Jupiter. Je peux porter une vue rapide sur tous les siècles, tous les pays, et par conséquent sur toutes les sottises de ce petit globe⁴⁵ ».

Plus encore sans doute que *Micromégas* qu'il annonce, et qui repose sur un simple jeu de disproportion, le *Traité* propose un vrai regard « hors de sa sphère », une forme de désappropriation philosophique de soi qui culmine dans le motif du voyage.

Le « je » initial peut évoquer celui de Descartes, dont le *Traité* vient d'évoquer le nom. De fait, Voltaire tente ici une hypothèse épistémologique (« je suppose », « cette supposition ») que l'on pourrait rapprocher de celles des *Méditations*

44 *Traité de métaphysique*, Introduction, éd. William H. Barber, OCV, t. 14 (1989), p. 418.

45 *Ibid.*, p. 418-419.

métaphysiques: le « Malin génie » et le « Dieu trompeur ». C'est le même vocabulaire et Descartes, lui aussi, était le premier cobaye de son hypothèse :

Je supposerai donc qu'il y a [...] un certain mauvais génie, non moins rusé et trompeur que puissant, qui a employé toute son industrie à me tromper. Je penserai que le ciel, l'air, la terre, les couleurs, les figures, les sons et toutes les choses extérieures que nous voyons, ne sont que des illusions et tromperies, dont il se sert pour surprendre ma crédulité. Je me considérerai moi-même comme n'ayant point de mains, point d'yeux, point de chair, point de sang, comme n'ayant aucun sens, mais croyant faussement avoir toutes ces choses. Je demeurerai obstinément attaché à cette pensée ; et si, par ce moyen, il n'est pas en mon pouvoir de parvenir à la connaissance d'aucune vérité, à tout le moins il est en ma puissance de suspendre mon jugement⁴⁶.

60 Chez Voltaire, toutefois, il ne s'agit justement pas d'une hypothèse métaphysique et logique (chez Descartes, elle aboutit au *cogito*), mais d'un décentrement perspectiviste précisément endossé par un voyageur, imaginaire.

Il ne s'y montre pas simple « arpenteur ». Certes, il s'agit de battre en brèche l'adamisme, mais ce voyage n'est pas un pur habillage littéraire. Il faut prendre au sérieux l'effort intellectuel que met en scène ce texte : le voyage est bien une forme d'imagination philosophique, d'enquête sur le terrain au deuxième degré. Le *Traité de métaphysique* ne présente pas une vision télescopique du monde qui isole l'Homme et lui fait perdre pied entre deux infinis, comme dans les *Pensées* de Pascal, mais une perspective astronomique, qui vise à dégager les traits principaux de sa nature. Non sans paradoxe⁴⁷, le regard de Sirius aboutit non à écraser la perspective, mais à faire ressortir les différences qu'aplanit le récit biblique. En ce sens, le regard panoramique aboutit à une découverte de la diversité, si contestable soit-elle, ainsi fixée dans la polygénèse. Le paradoxe nous mène au cœur de la créativité intellectuelle de Voltaire : loin de la seule disproportion à la *Micromégas* (la base du comique voltairien selon Roland Barthes), l'*estrangement* voltairien aboutit toujours à une décantation. D'unité décantée en unité décantée, le genre humain se découvre une problématique diversité, une inquiétante segmentation.

Aussi, ce que signale peut-être la défense par Voltaire de la thèse polygéniste, est plutôt la limite de son épistémologie du décentrement, puisque la preuve

⁴⁶ Descartes, *Méditations métaphysiques*, Première méditation, éd. Jean-Marie et Michelle Beyssade, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 68-69.

⁴⁷ En général, chez Voltaire, ce regard aboutit au contraire à niveler l'humanité et même à lui faire sentir son humilité jusqu'au niveau de l'animal. C'est peut-être l'indice qu'il s'agit ici d'un regard authentiquement philosophique et non d'une simple reprise du *topos* religieux et moral de l'humilité.

scientifique de l'unité de l'espèce humaine est fournie non par des observations extérieures, mais par la génétique. C'est la faiblesse d'une philosophie de l'*estrangement* voyageur que d'être non seulement relative à ce à quoi elle rend étranger, c'est-à-dire essentiellement réactive, mais aussi superficielle parce qu'elle se meut dans un monde de perspectives, d'images et de représentations, non d'arguments intrinsèques. Il y a ici comme une revanche du voyeur superficiel que critiquait l'écrivain. Le décentrement n'en demeure pas moins l'une de ses stratégies polémiques les plus fréquentes. Serait-ce donc plutôt d'un usage excessif du voyage que pâtirait la philosophie voltairienne ? En effet, la confrontation des coutumes et des costumes, authentique à l'origine, a fini par devenir un procédé systématique. Les limites mêmes de la philosophie de Voltaire, le théisme, sa foi en une nature humaine universelle à révéler à coups de dépaysements, au détriment de ce qu'exprime en propre la diversité des usages, pourrait bien provenir d'un abus philosophique de l'esprit du voyage. Un effet d'optique, en somme.

LE PARADOXE DE PALINURE DANS LE CONTE VOLTAIRIEN

Pierre Cambou

IAE, Université de Toulouse 1-Capitole

Nous avons pris Palinure comme figure emblématique du voyageur voltairien car il est habité par la nostalgie et par une forme de fatalisme, pour ne pas dire un complexe d'échec¹. Le premier de ces sentiments est à prendre au sens étymologique de désir douloureux du retour ; le second s'explique par le fait que Palinure tombe à la mer avant la fin du voyage. C'est cette contradiction interne qui rend problématiques les héros que lance l'auteur sur les chemins d'un ailleurs culturel et intellectuel, et qui serait l'envers inévitable de la ferveur philosophique, ferveur elle-même compliquée par les intermittences de l'humeur voltairienne.

Notre approche étant celle de la poétique des genres, la question sera de savoir dans quelle mesure le conte répond aux exigences du voyage, pris au sens général de tension vers un ailleurs dont Voltaire décline avec virtuosité tous les cas, du merveilleux le plus traditionnel à la quête dite philosophique ; ensuite, et *a contrario*, comment cette dynamique s'inverse, comment le voyage, en tant que lieu commun d'une littérature du dépaysement mais aussi de la recherche, se prend pour objet, pour se mettre en question. Enfin, on se demandera si cette interrogation même, dans ce qu'elle a de déceptif, n'est pas à l'image d'une façon nouvelle de penser, expérimentale, qui inclut l'échec, le provisoire, la répétition même, une démarche dont le conte, perçu par Voltaire comme genre désuet et difficile à réformer, serait le vecteur paradoxalement idéal.

1 Palinure, étymologiquement l'homme du « retour » et, dans la fiction, du retour manqué, puisqu'il meurt avant la fin, est une figure paradoxale et problématique du voyageur, car, rapporté au conte voltairien, il est porteur d'une tension contrariée vers l'ailleurs. Il en est même victime, sorte de martyr expiatoire, dérisoire et émouvant à la fois, dans la mesure où il est trompé par les dieux et par une ondoyante et fallacieuse réalité, le regard néanmoins fixé sur les étoiles. Car c'est lui qui est à la barre : « *clavumque adfixus et haerens / Nusquam amittebat oculosque sub astra tenebat* », « attaché à la barre il l'étreignait et resserrait son étreinte, les yeux fixés sur les étoiles » (Virgile, *Énéide*, chant V, v. 852-853, trad. André Bellessort, éd. Henri Goelzer, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1970). Mort utile en définitive, qui contribue à la réussite d'un projet qui le dépasse infiniment.

Le choix du conte est en effet important car la pratique des genres chez Voltaire est respectueuse de leurs qualités respectives. Deux exemples extrêmes : la tragédie, dont Voltaire est le gardien du temple, et qu'il ne sait faire évoluer, et, à l'inverse, l'histoire qu'il réforme. Entre les deux, le conte qu'il caricature, mais qu'il fait évoluer en le tirant vers le roman, picaresque de surcroît, ou vers d'informelles « histoires ». En effet, le conte que Voltaire retourne comme tel contre les doctes, érudits ou « Messieurs » prétendument philosophes², participe de l'ailleurs, et en particulier d'un merveilleux de pacotille, instrumentalisé, que potentialise l'éclectisme voltairien qui convoque les exotismes américain, africain, oriental, féerique mais aussi érotique ou simplement (et doublement) ironique... Tout ce qui contribue au dépaysement est bon, y compris l'étrangeté, le paradoxe ou l'incongruité qui sont à l'esprit ce que le déplacement géographique est au corps.

64

Plus que la thématique, en effet, c'est la poétique et ses ressources diverses qui prennent en charge l'illusion de l'ailleurs : la typologie des personnages, par exemple, est importante. Cacambo, dans *Candide*, est assez emblématique : c'est un métis, un mixte culturel qui joue un rôle d'initiateur ou de passeur. Il est interprète, fonction essentielle dans les voyages d'antan, pour entrer en contact avec l'autre, mais il résout aussi comme tel les malentendus que pose le dépaysement, parfois sur le mode ludique, quand il explique à Candide le goût des « filles du pays des Oreillons » pour les singes, ou, plus sérieusement, la disqualification de l'or, en Eldorado. Si l'on tient compte de la relation maître/esclave ou disciple, cet homme mêlé, à cheval entre les mondes, acquiert un rôle essentiel et prend en charge la formation du héros.

Cette médiation est assez voltairienne et n'est pas sans rappeler celle de Voltaire lui-même, à cheval entre les mondes ou les frontières, Berlin, Genève, la Russie, l'Angleterre. Mais aussi la frontière entre politique et philosophie, le penseur à la droite du prince... toutes situations qui mettent l'auteur et ses personnages à la croisée des chemins. La *Lettre à M****, sorte d'avant-Lettre anglaise, évoque bien le choc des civilisations, illumination et désillusion du voyageur Voltaire, ou, pour reprendre sa métaphore maritime, vent d'est, vent d'ouest. Le *Traité de métaphysique* ne débute-t-il pas par un atterrissage sur notre petit tas de boue, en un mouvement qui inverse le rapport au métaphysique, en le ramenant à l'ici ?

L'Ingénu est le héros de ces jeux d'échelle de la représentation philosophique. Car il est d'ici et d'ailleurs, grâce au malentendu sur les origines, au prix d'un

2 « Beaucoup de fables après tout, sont plus philosophiques que ces Messieurs ne sont philosophes » (*Discours sur la fable* [1746], repris dans l'article « Fable » de la version erronée du *Dictionnaire philosophique* de Moland, t. 19, p. 65).

effacement de l'acquis européen, émigré, puis immigrant, de la vaste Amérique vers le monde confiné de la Bretagne, basse de surcroît, en une surenchère du rétrécissement des horizons³, qu'aggrave encore l'enfermement avec un janséniste, puis sa mort fictionnelle, puisque le décentrage du point de vue dont il était porteur tourne court, ne lui permet pas de féconder les esprits, pas plus qu'il ne lui est permis d'engendrer avec la belle Saint-Yves.

Le voyage trouve son allégorie et son épure dans l'*Éloge historique de la raison*, où cette dernière, pure abstraction, fait le tour du monde et constate qu'elle n'est mise en pratique nulle part.

La quête du conte y tourne résolument à la relation de voyage⁴, et transcrit une démarche philosophique moderne reposant sur l'observation, les données du réel social et culturel dont on fait le bilan, celui-ci étant provisoire. C'est pourquoi il faudrait développer, après la typologie des personnages, le *topos* de cette quête, qui n'a plus rien du bel étalonnage des épreuves traditionnelles étudiées par la critique formaliste et, pour le conte féérique, par Raymonde Robert⁵, mais qui participe d'une poétique nouvelle, de type expérimental. C'est à partir de ces deux horizons-là qu'il convient de mesurer l'écart et l'active contribution de Voltaire. Les épreuves se répètent, sont mises à plat, et relèvent de la revue plus que de la tension dramatique et, *a fortiori*, d'un schéma réparateur. La narration du conte est répétitive, cumulative. C'est une somme, mais d'expériences concrètes, dont on induit une vérité toute relative ou un point d'interrogation. Une belle image de cette démarche est l'examen de notre globe au microscope⁶, dans *Micromégas*, l'instrument scientifique et technique

- 3 Une parodie de voyage est celle de saint Dunstan, patron de la petite abbaye, qui inaugure le conte et est aussitôt supplanté par le demi-sauvage qui débarque triomphalement : « Un jour saint Dunstan, Irlandais de nation et saint de profession, partit d'Irlande sur une petite montagne [...] il donna la bénédiction à sa montagne, qui lui fit de profondes révérences et s'en retourna en Irlande [...]. En l'année 1689, le 15 juillet au soir, l'abbé de Kerkabon, prieur de Notre-Dame de la Montagne, se promenait sur le bord de la mer avec mademoiselle de Kerkabon, sa sœur [...] ils virent entrer dans la baie de Rance un petit bâtiment qui arrivait avec la marée : c'étaient des Anglais [qui] sautèrent à terre sans regarder monsieur le prieur ni mademoiselle sa sœur [...] Il n'en fut pas de même d'un jeune homme très bien fait qui s'élança d'un saut par-dessus la tête de ses compagnons et se trouva vis-à-vis de mademoiselle » (*L'Ingénu*, chap. 1, *Contes en vers et en prose*, éd. S. Menant, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1993, 2 vol., t. II, p. 69-70).
- 4 Le voyage traverse aussi l'histoire, comme le dit ostensiblement le titre, à l'étude de laquelle Voltaire essaie, dans ses œuvres historiques, d'appliquer une méthode plus rationnelle. Les deux coordonnées de l'espace et du temps montrent une volonté d'exhaustivité. Mais la fantaisie du conte a aussi sa part, ce qui justifie la présence de cette pièce dans l'édition Deloffre et Van den Heuvel : « Érasme fit, au seizième siècle, l'*Éloge de la Folie*. Vous m'ordonnez de vous faire l'éloge de la Raison. » Le préambule donne d'emblée le ton d'un croisement philosophique des genres : voir *Éloge historique de la raison*, dans *Romans et contes*, éd. F. Deloffre et J. Van den Heuvel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 567.
- 5 Raymonde Robert, *Le Conte de fées littéraire en France : de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1981 ; nouv. éd. Paris, H. Champion, coll. « Lumière classique », 2002.
- 6 *Contes en vers et en prose*, éd. cit., t. I, p. 73.

prolongeant et perfectionnant l'œil du voyageur. La focale ramène le tour d'horizon de l'expérience humaine à la conscience du voyageur, qui en devient le centre et la pense, étonnante et complexe modernisation du merveilleux⁷. Dans l'*Éloge historique de la raison*, le puits auquel est ramené le périple est aussi un centre, mais où se replier et attendre.

LE DIALOGUE COMME AVATAR DU VOYAGE

Le voyage est donc la figure d'une approche intellectuelle. Figure classique, développée par d'autres, dont Montaigne et Montesquieu, à la différence que Voltaire est moins sensible au miroitement de la diversité ou, paradoxalement, à la critique. Son propos serait plutôt de ramener le divers à l'un, de réduire après mûr examen, en procédant par élimination, la part de relativité ou de variabilité. Un processus intellectuel sous forme de démarche expérimentale.

66

D'où le dialogue, qui est aux opinions ce que le voyage est à la géographie physique et humaine⁸. La part du voyage, dans le conte voltairien, est moins importante qu'il n'y paraît. Il arrive même que le rapport s'inverse et que le voyage proprement dit n'intervienne qu'incidemment, à titre de compensation d'un récit en panne.

C'est le cas du conte *Les Oreilles du comte de Chesterfield* dans lequel la quête du bonheur affectif et du bien-être matériel tourne court et fait place à un tour d'horizon philosophique qui réintroduit la fiction, grâce à l'ailleurs insulaire et surtout sexuel, ce dernier surdéterminant le dépaysement. On rappelle l'un des temps forts de ce récit, raconté et accrédité par un personnage qui faisait profession de voyager, le docteur Grou. Il s'agit d'un mariage public dont la reine du pays, Obéira, assure le ministère. Toute une révolution morale et politique, en cette scène qui redistribue les rapports de l'autorité, de la féminité, de la cohésion sociale autour d'une sexualité mise à nue! En regard, les noces écourtées du bondissant Ingénu, avec Mlle de Kerkabon, ne sont qu'effet de manche et rodomontade d'adolescent.

Eh bien, non! Même sous cette forme, le voyage ne laisse pas d'être problématique car cet ailleurs de substitution ne suscite pas l'admiration des auditeurs ou, s'il le fait un moment, c'est pour provoquer l'amertume du héros qui n'a pas connu un tel bonheur dans la narration principale. Il n'y a donc pas

7 Voir Guilhem Armand, *Les Fictions à vocation scientifique de Cyrano de Bergerac à Diderot: vers une poétique hybride*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Mirabilia », 2013, p. 517-560.

8 Sur le « dialogue philosophique », voir *Revue Voltaire*, n° 5 (2005), et, peut-être, notre contribution « Le piège dialogique voltairien », p. 83-92. Voir aussi Annick Azerhad, *Le Dialogue philosophique dans les contes de Voltaire*, Paris, H. Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2010.

de conte de remplacement et la réparation que la conversation devait opérer ne saurait nourrir l'imaginaire, d'autant moins que, pour faire bonne mesure, l'éloge de la chaise percée, comme principal mobile des actions humaines – c'est-à-dire comme Sésame philosophique –, met le comble à cette disqualification, le stercoraire après l'érotique utopie détruisant les pouvoirs de la fiction et de son équivalent philosophique, le dialogue, dont le pouvoir heuristique est en vain sollicité.

Candide est à cet égard exemplaire, comme il se doit d'un conte canonique : il réunit le dialogue et le voyage et caricature leurs problématiques rapports. Il s'agit du retour en Europe, au chapitre 19, et des conversations censées remédier à l'ennui de la traversée. Autant dire que le voyage est mis en coupe réglée.

Pris en lui-même, il est d'abord considéré sous l'angle très fermé du retour et du bilan, dont on ne peut dire qu'il soit positif, du moins pour l'heure. Qu'en reste-t-il ? Des moutons et de l'or, dont le lecteur se souvient qu'il suscitait le rire des habitants d'Eldorado, et que Candide continue à vénérer, de même qu'il épouse Cunégonde, objet on ne peut plus défraîchi de la quête. L'étranger le cède à l'étrange, au bizarre ou à l'incongruité d'un attachement maniaque, quasiment fétichiste pour des objets culturels européens, gente dame et matière précieuse, dont le voyage n'a pas permis au héros de relativiser la valeur. Les courbettes de Candide devant les petits gueux chamarrés d'or, sous l'œil sceptique du magister de village eldoradien, étaient à cet égard prémonitoires, à cause de l'humour, plus que de l'ironie, qui stigmatise chez le héros une naïveté dont il aura beaucoup de mal à se défaire. Les éclats de rire de ses hôtes, quant à eux⁹, renversent carrément la perspective et font du voyageur un homme de l'ici, alors qu'il se croit ailleurs. Le décentrage philosophique d'un Montesquieu s'est inversé.

Ensuite, le traitement particulier du dialogue donne un tour encore plus voltairien au voyage car il obéit à une logique paradoxale de surenchère et de ressassement, qui satisfait et déçoit à la fois le lecteur amateur de surprises. Emblématique de cette rupture est l'épisode surdramatisé du franchissement de la barrière eldoradienne. Il met magistralement fin aux vicissitudes romanesques, une fin dont l'épisode des Oreillons, qui flirtait avec la zoophilie et l'anthropophagie, donnait, par son outrance même, un signe avant-coureur¹⁰.

9 Dans le cabaret où les voyageurs se restaurent, le dîner est gratuit, pour eux comme pour les marchands du pays. Libre circulation oblige ! Les cabaretières, qualifiées d'hôtes en l'occurrence, le leur expliquent, sur le mode de l'évidence enjouée : « Toutes les hôtelleries établies pour la commodité du commerce sont payées par le gouvernement. » Le voyage en utopie est d'un pragmatisme tout voltairien. Voir *Contes en vers et en prose*, éd. cit., t. I, p. 271-272.

10 « Le fleuve, resserré en cet endroit, les porta avec une rapidité et un bruit horribles. Au bout de vingt-quatre heures ils revirent le jour ; mais leur canot se fracassa contre les écueils ; il fallut se traîner de rocher en rocher pendant une lieue entière. Enfin ils découvrirent un horizon immense [...] » (*ibid.*, p. 270).

Après l'Eldorado, en revanche, pendant le voyage de retour, Voltaire inflige à la narration un régime d'autant plus répétitif que le dialogue se réduit à ce qu'il nomme « histoire de », c'est-à-dire confidence unilatérale, doléance, forme dégradée ou amputée de la pensée dialogique. Un avant-goût en était donné par les chapitres 11 et 12, où Cunégonde et la Vieille narraient leurs pitoyables pérégrinations, qui faisaient redondance avec le récit principal, marqué, à ce moment-là, par la « détresse ». Au chapitre 19, les pires des histoires possibles doublent à nouveau le voyage de retour et radicalisent le procédé parce qu'elles sont multipliées à l'infini et ne sont pas racontées mais narrativisées, voire simplement mentionnées, un paradoxe fictionnel qui fait de la prétérition une narration, d'une absence une présence, le récit étant prétendument saturé d'histoires, mais passées sous silence, si grande est la ressemblance avec celle de *Candide*¹¹. Le paradigme leibnizien du « plus » ou du « meilleur possible » fonctionne alors à plein régime, mais au rebours, puisque le voyage surdétermine l'échec des quêtes traditionnelles de la femme et du bonheur, du récit de formation et du dialogue de substitution.

De ce point de vue provisoire, l'errance candidienne est du même ordre que celle de l'*Histoire du bon bramin*, revenu de ses investigations, qui se demande si une vieille superstitieuse n'avait pas raison d'en rester à ses fétiches ; ou de l'*Histoire des voyages de Scarmentado*, las de risquer sa vertu à Rome ou son prépuce et son fondement en Turquie¹² ; de Bababec le fakir, dans la *Lettre d'un Turc*¹³, qui revient à ses clous ; de la raison, dans l'*Éloge historique de la raison*, déjà cité ; des *Deux Consolés*, qui font le tour des plus grands malheurs possibles de l'histoire, au point d'épuiser les ressources de la

11 « La séance dura jusqu'à quatre heures du matin. Candide, en écoutant toutes leurs aventures, se souvenait de ce que lui avait dit la Vieille en allant à Buenos-Ayres, et de la gageure qu'elle avait faite, qu'il n'y avait personne sur le vaisseau à qui il ne fût arrivé de très grands malheurs. Il songeait à Pangloss [...] » (*ibid.*, p. 281).

12 « Le désir de voyager me pressait toujours [...] ». Le voyage est ici élevé au rang de passion, ou ravalé à celui de manie, quasi masochiste, comme l'indique le nom du héros. En effet, après avoir fait les frais des haines religieuses, il se rabat sur les femmes, sait-on jamais... : « Pour m'en consoler, je pris à loyer une fort belle Circassienne [...] Une nuit, dans les doux transports de son amour, elle s'écria en m'embrassant : Alla, Illa, Alla : ce sont les paroles sacramentales des Turcs : je crus que c'étaient celles de l'amour : je m'écriai aussi fort tendrement : "Alla, Illa, Alla ; – Ah ! me dit-elle, le Dieu miséricordieux soit loué ! vous êtes Turc." Je lui dis que je le bénissais de m'en avoir donné la force [...] » (*ibid.*, p. 208). D'où l'intrusion de l'iman, pour le circoncrire, ou du cadî pour l'empaler, périls qui, métaphoriquement, participent des vicissitudes philosophiques, lesquelles transposent celles du voyage proprement dit.

13 Le voyage y apparaît sous deux formes, d'abord le voyage de formation du narrateur à Bénarès, au pays des brachmanes, ensuite le voyage philosophique du gymnosophe Bababec, pour qui le *nec plus ultra* de la spiritualité consiste à se mettre « des clous dans le cul », et dont l'hôte du narrateur, Omri, réussit à faire un honnête homme, provisoirement : « Mais il perdait son crédit dans le peuple, les femmes ne venaient plus le consulter ; il quitta Omri, et reprit ses clous pour avoir de la considération » (*ibid.*, p. 197). Le fameux « tour » anglais n'est qu'un détour par la philosophie occidentale.

consolation à la Sénèque¹⁴... ; du bilan désespéré du *Songe-creux*, conte quasi testamentaire, après son tour d'horizon du savoir humain qualifié, le sien compris, de « fatras ». L'auteur moribond est visité par le Néant, qui donne la clé de l'énigme :

Si fait, je parle; on m'invoque, et j'inspire
Tous les savants qui sur mon vaste empire
Ont publié tant d'énormes fatras [...]

Et Voltaire de le reconnaître comme son génie :

– Eh bien! mon roi, je me jette en tes bras.
Puisqu'en ton sein tout l'univers se plonge,
Tiens, prends mes vers, ma personne et mon songe [...]¹⁵.

Ne dit-on pas que l'agonisant voit en raccourci toute l'histoire de sa vie? Ici le terme *fatras*¹⁶ a le même effet réducteur que le sommaire des pires histoires possible, dans *Candide*, mais il s'applique à l'histoire intellectuelle de l'auteur, ravalée au rang de celle des doctes dont il se moqua tant...

L'AU-DELÀ DU LIEU COMMUN

On objectera les quêtes réussies qui ferment bien la boucle: contes vraiment réparateurs, proprement philosophiques, au sens où ils délivrent une morale pratique mais quelque peu décevante, il faut le reconnaître. Ils sont peu nombreux. *Jeannot et Colin*, l'*Histoire de Jenni*, en font partie.

14 Ce rogaton parodie un genre que la *Consolation à Marcia* de Sénèque rendit célèbre, et que Voltaire rapproche du conte pour ses vertus « réparatrices ». En effet, pour consoler une femme désespérée, un directeur de conscience passe en revue les malheurs les plus illustres de l'histoire... dont il ne peut tirer une valeur exemplaire, ni apotropaique. La subversion du genre est complète lorsque le directeur de conscience perd son fils unique et que l'explorée fait « dresser une liste de tous les rois qui avaient perdu leurs enfants », inutilement bien sûr: voir *Les Deux Consolés*, éd. Pierre Cambou, OCV, t. 45B (2010), p. 56. Le conte *Petite digression*, retenu dans l'édition Deloffre et Van den Heuvel (*Romans et contes*, éd. cit., p. 279-280), caricature encore plus la logique sérielle, et l'enferme dans une circularité qu'on dirait maniaque. De fait, le lecteur est transporté dans un monde clos, celui des *Quinze-vingts*, dans lequel un dictateur décide des couleurs, contre toute évidence, à la place des aveugles. La thématique du voyage a disparu, mais Voltaire explore un infini de la déraison, pour laquelle il imagine encore une suite, en pointillés, puisque les sourds, à la fin du récit, se mettent à « juger de la musique ». Voir aussi la *Lettre de M. Clopcitre à M. Ératou, sur la question, si les Juifs ont mangé de la chair humaine, et comment ils l'apprêtaient ?*, éd. Antonio Garrado, OCV, t. 57B (2014).

15 *Contes en vers et en prose*, éd. cit., t. II, p. 522.

16 Le même terme apparaît à propos des livres de la bibliothèque de Pococuranté, lors de l'épisode vénitien de *Candide*: une « revue » de la connaissance, dans la revue plus générale du voyage. Il y aurait du bon dans ces livres « si un seul des auteurs de ces fatras avait inventé seulement l'art de faire des épingles » (*ibid.*, t. I, p. 299).

Dans le premier, Jeannot cède aux tentations du monde et Colin continue à creuser son sillon, travail, famille... jusqu'à ce que l'autre, son double inversé, sorte d'enfant prodigue, revienne au bercail. C'est émouvant et larmoyant à souhait, mais dans la logique du traitement moral du conte et de sa poétique réparatrice car l'éthique voltairienne de la responsabilité l'emporte et développe celle de la Propontide, laissée simplement en attente ou en pointillés. *Mutatis mutandis*, le conte ébauché à la fin de *Candide*, centré sur le travail, s'accomplit avec l'enrichissement vertueux de Colin, la vie dissipée de Jeannot se recentrant sur ce double, dont il s'était un temps séparé. Circularité du schéma narratif, gémellité des personnages... un conte des plus moraux vient corriger la dérive romanesque. Rappelons le titre de l'édition dans la Pléiade, *Romans et contes*¹⁷, qui reprend un flou générique, cultivé par les éditeurs de Voltaire¹⁸, et entretenu par le terme génériquement informel d'*histoire* qu'utilise fréquemment l'auteur lui-même : *Zadig, histoire orientale* (1748), *Micromégas, histoire philosophique* (1754).

70

L'*Histoire de Jenni* fournit un autre exemple, et de taille. Le déséquilibre du couple concerne le fils et le père, une représentation actantielle on ne peut plus classique, après celle du frère défaillant, et le voyage réapparaît sous des espèces géographiques plus convenues encore, l'enfant prodigue revisitant des régions déjà explorées ou parcourues par le héros voltairien, les Amériques, où il connaît des vicissitudes picaresques, en compagnie d'aventuriers, homme mais aussi femme, Birton l'athée et Clive-Hart, la femme adultère...

Le détour géographique n'explore évidemment pas un ailleurs culturel, susceptible, comme chez Diderot, de réformer la morale occidentale. Loin de là. Elle se signale par son caractère moral au sens le plus classique du terme, ce qui montre combien Voltaire-Palinure est revenu de ces horizons d'attente, et le retour au pays est un retour à l'Occident, et à ses valeurs, celle de la comédie larmoyante d'un Diderot, par exemple, ou à celles d'un abbé Prévost, pour Des Grieux évidemment, Manon relevant d'une amoralité dont Sterne et Cleland tireront parti, à la différence de Voltaire dans l'*Histoire de Jenni* et *Jeannot et Colin*, pourtant de la même époque, qui ignorent ces morales équivoquées. Le retour au pays, voyage bouclé pour conte réparateur, produit une fin quelque peu moralisatrice, non du point de vue de l'argumentation de Freind, contradictoire et distanciée à cause du choix du récit autodiégétique,

17 Voir également Henri Coulet, *Études sur le roman français du XVIII^e siècle*, préface de Jean Dagen, Paris, H. Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2014, qui met en rapport le refus affecté de définition générique et les remodelages, démontages, tentatives de formatage des utopies et du prétendu conte moral.

18 *Romans, contes allégoriques, philosophiques et historiques*, Neufchâtel, s.n., 1771, 2 vol.

comme le montrait excellemment René Démoris¹⁹, mais à cause d'une réconciliation fort convenue des protagonistes.

Dans la majorité des contes, au contraire, Palinure tombé à la mer, après l'inexhaustive quête du bonheur, du savoir, de la justice et, inversement, après immersion dans le chaos de la fable humaine, a, malgré le naufrage ou grâce à lui, infiniment plus d'allure. Car la philosophie voltairienne est une traversée tempétueuse et dérisoire à la fois ; elle a ses héros, du lisse Candide à l'écorché Scarmentado, dont la barque a laissé du bois sur l'écueil de la déraison, de la superstitieuse ou religieuse fureur.

Mais notre propos n'est pas d'en faire un héros romantique. Voltaire est un pragmatique, et l'on sait qu'il tira parti de certains voyages triangulaires. Au terme de la traversée, le pessimiste Martin n'accompagne pas Candide en Propontide, qui est un nouvel horizon d'attente, accessible celui-ci. Une fin de voyage, mais aussi un début. Le paradoxe du voyage voltairien serait peut-être à trouver en cet au-delà d'un lieu commun de l'aventure, qui intègre à la fois lassitude et ouverture, découverte, mais d'un exotisme discret et tout relatif, qui se démarque de l'ici, à peine, mais essentiellement, à savoir le travail, la distribution des rôles sociaux par ordre de compétence, le pouvoir comme simple régulation de ces compétences... tout un programme, et ce dans une forme d'ennui qui tranche à peine sur celui du voyage de retour, quelque chose d'atone, comme un désir mal assouvi de Cunégonde. Candide reste effectivement bien lisse, mais il est obstiné et poursuit sa route en pointillés. N'y a-t-il pas un déplacement sous-jacent, un courant de fond pour filer la métaphore, de l'Eldorado à la Propontide ? Car, si Candide se trompe et emporte ses moutons chargés d'or comme un Poucet qui perdrait ses cailloux en route, au hasard, il emporte avec lui la leçon de l'Eldorado, acclimatée évidemment, l'idée d'un roi qui s'occupe de ses sujets, même s'il ne les embrasse pas comme du bon pain, qui veille à la bonne circulation des richesses produites. Il n'y a pas non plus d'église, ni de clergé, ni de prison en Propontide. Donc, si le voyage voltairien consiste à trouver l'ici dans l'ailleurs, il importe aussi un ailleurs utopique ici, en l'acclimatant.

On imaginera donc que Palinure, tombé à la mer, nagea jusqu'au rivage et y déposa quelque chose de sa mythique aventure.

19 « Genèse et symbolique de l'*Histoire de Jenni ou le sage et l'athée* de Voltaire », *SVEC*, n° 99 (1981), p. 87-123.

VOLTAIRE, HISTORIEN DES TEMPS MODERNES

Nicholas Cronk

Institut d'études avancées de Paris

Voltaire [...] fut dans l'histoire le premier des modernes, le fondateur d'une école nouvelle où il compte des maîtres parmi ses disciples.

(M.-J. Chénier)

La raison des Lumières s'affine, on le sait, par le voyage¹. Voltaire a beaucoup voyagé avant de s'établir à Ferney, essentiellement dans des pays protestants – le voyage à Rome reste toujours un beau rêve, trop beau pour être réalisé² –, mais il ne semble jamais avoir été tenté d'écrire une simple relation de voyage. Les voyages lui servent de prétexte pour construire des fictions : dans sa correspondance tout d'abord, ou bien pour ce qui est des voyages fantastiques des contes, inspirés dans une grande mesure par le modèle classique de Lucien³, comme ce *Voyage du baron de Gangan* qui deviendra *Micromégas*. Plus complexes et plus osées sont des œuvres comme les *Lettres philosophiques*, ou bien *Paméla*, qu'on pourrait appeler de fausses relations de voyage, c'est-à-dire des fictions élaborées à partir de vrais voyages effectués par Voltaire. Ce sont toujours les voyages métaphoriques qui comptent pour Voltaire. Ces voyages métaphoriques ont lieu dans le temps autant que dans l'espace, et en réfléchissant sur l'œuvre historique de Voltaire, je souhaite me focaliser plus précisément sur ses écrits sur l'histoire, c'est-à-dire sur ses réflexions sur le bon usage d'entreprendre des voyages dans l'histoire. Je me propose donc d'examiner la façon dont Voltaire envisage le voyage dans l'histoire et la façon dont il négocie l'espace entre le présent et le passé.

- 1 Voir Silvia Mattei, *Voltaire et les voyages de la raison*, Paris, L'Harmattan, 2010 ; W. H. Barber, « Voltaire: travel and travellers' tales », dans J. Renwick (dir.), *L'Invitation au voyage: studies in honour of Peter France*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 65-74.
- 2 Voir John D. Leigh, « Voltaire and the voyage to Rome », dans E. Joe Johnson et Byron R. Wells (dir.), *An American Voltaire: Essays in Memory of J. Patrick Lee*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 253-272.
- 3 Voir Nicholas Cronk, « Voltaire, Lucian, and the philosophical traveller », dans J. Renwick (dir.), *L'Invitation au voyage, op. cit.*, p. 75-84.

Voltaire historien représente un paradoxe intéressant. L'importance de ses œuvres historiques n'est plus à prouver, et son influence sur d'autres historiens de l'époque des Lumières a été très tôt reconnue. Lorsque Peter Gay déclare que Voltaire et les autres historiens des Lumières ont opéré une « révolution » dans l'art d'écrire l'histoire⁴, il ne fait que répéter ce que Condorcet avait déclaré à propos de l'*Essai sur les mœurs*, à savoir que Voltaire « a l'honneur d'avoir fait, dans la manière d'écrire l'histoire, une révolution dont à la vérité l'Angleterre a presque seule profité jusqu'ici. Hume, Robertson, Gibbon, Watson, peuvent, à quelques égards, être regardés comme sortis de son école⁵ ». Et pourtant nous sommes aujourd'hui gênés par cette réputation. Nous avons parfois de la peine à définir l'originalité de Voltaire historien, car lorsqu'il entreprend une critique des sources, par exemple, ou lorsqu'il insiste lourdement sur la distinction entre fable et vérité, sa méthode peut nous paraître évidente, donc inintéressante. Comme le dit Suzanne Gearhart, « Si Voltaire pose une difficulté au lecteur moderne, ce n'est souvent pas parce que ses idées semblent surannées et bizarres, mais parce qu'elles semblent si évidentes qu'elles paraissent banales⁶ ». Pire, on trouve Voltaire historien trop polémique, ainsi que superficiel – on se rappelle le mot acerbe de Gibbon dans *Decline and Fall*, selon lequel Voltaire « jette un regard pénétrant et vif sur la surface de l'histoire⁷ ». Mais en fin de compte la critique la plus dévastatrice qu'on puisse faire à l'égard de Voltaire historien est de prétendre qu'il est naïf ; c'est d'ailleurs un reproche souvent adressé à l'historiographie des Lumières plus généralement : encore en 2005, un historien écrivait que « la vision historique des Lumières n'était pas foncièrement historique⁸ ». On constate avec force regrets que Voltaire décrit le passé à l'aune du présent, et qu'il n'hésite pas à moraliser en portant sur le passé des jugements qui sont délibérément modernes, et bien sûr on le qualifie de « naïf ».

Ce réflexe intellectuel qui consiste à lire le passé à la lumière du présent correspond à ce que les historiens d'aujourd'hui appellent souvent « le présentisme ». Dans deux articles récents, Pierre Force renouvelle complètement

4 Peter Gay, *The Enlightenment: an interpretation*, New York, Norton, 1969, t. II, p. 369.

5 Condorcet, *Vie de Voltaire*, M, t. 1, p. 244.

6 « If Voltaire poses a difficulty to the modern reader, it is often not because his ideas seem antiquated and bizarre, but because they seem so self-evident as to be banal » (*The Open Boundary of History and Fiction: a critical approach to the French Enlightenment*, Princeton, Princeton University Press, 1984, p. 38).

7 « [Voltaire] casts a keen and lively glance over the surface of history » (cité par J. G. A. Pocock, *Barbarism and Religion*, t. II, *Narratives of Civil Government*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 153).

8 « The historical outlook of the Enlightenment was not genuinely historical » (Tej Ram Sharma, cité par Sophie Bourgault et Robert Sparling, « Introduction », dans S. Bourgault et R. Sparling [dir.], *A Companion to Enlightenment Historiography*, Leiden, Brill, 2013, p. 1).

le débat autour de cette question⁹. Il passe en revue les grands historiens des idées de l'époque des Lumières qui ont qualifié l'approche de Voltaire de « naïve », comme Cassirer, qui prétend que Voltaire fait montre d'une « téléologie naïve », ou comme Peter Gay, qui suggère que l'approche historique des philosophes « a fini par sembler naïve¹⁰ ». Et contre cette idée reçue, Pierre Force montre avec conviction que le présentisme chez Voltaire est quelque chose d'essentiel et qui caractérise l'originalité et même la cohérence de son approche historiographique :

I contend [...] that understanding Voltaire's preference for modern history is the key to understanding what was new about his approach. Voltaire developed a new conception of the relationship between the past and the present, which can be seen in: (1) a deliberate focus on modern history as opposed to ancient history, (2) an adamant refusal to 'make allowances for time' in judging the past, and (3) extreme selectiveness in determining the relevance of past events to universal history¹¹.

Je voudrais prolonger la discussion lancée par Pierre Force en examinant de plus près l'ensemble des écrits de Voltaire qui portent sur la théorie de l'histoire, afin de mieux cerner la place qu'ils occupent dans sa pensée. Je laisserai de côté les innombrables préfaces et autres textes polémiques qui défendent les œuvres historiques contre des critiques ponctuelles¹² pour me concentrer uniquement sur les écrits portant sur l'historiographie au sens strict. Les textes principaux portant sur l'historiographie sont les suivants (les dates données sont celles de la première publication) :

- 1742 *Remarques sur l'histoire* (OCV, t. 28B [2008])
- 1744 *Nouvelles considérations sur l'histoire* (OCV, t. 28B)
- 1744 « Sur l'histoire », dans *Conseils à un journaliste* (OCV, t. 20A [2003])
- 1764 « De l'histoire », dans *Contes de Guillaume Vadé* (OCV, t. 57B [2014])
- 1765 « Histoire », dans *Encyclopédie*, t. VIII (OCV, t. 33 [1987])
- 1765 « Historiographe », dans *Nouveaux mélanges*, t. II (OCV, t. 33)

9 Voir Pierre Force, « Voltaire and the necessity of modern history », *Modern Intellectual History*, n° 6 (2009), p. 457-484 ; et « Croire ou ne pas croire : Voltaire et le pyrrhonisme de l'histoire », dans Éric Méchoulan (dir.), *Érudition et fiction*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 51-64.

10 « *has come to seem naïve* » ; cités par P. Force, « Voltaire and the necessity of modern history », art. cit., p. 460.

11 « Je maintiens [...] que comprendre la préférence de Voltaire pour l'histoire moderne est la clé pour comprendre ce qui était nouveau dans son approche. Voltaire a développé une nouvelle conception des relations entre le passé et le présent, qui est manifeste dans : (1) une concentration délibérée sur l'histoire moderne plutôt que l'histoire ancienne, (2) un refus absolu de faire des concessions en jugeant le passé, et (3) une sélection étroite en déterminant les événements du passé qui ont une pertinence pour l'histoire universelle » (P. Force, « Voltaire and the necessity of modern history », art. cit., p. 462).

12 Sur ces textes, voir Síoífra Píeirse, « Voltaire: polemical possibilities of history », dans S. Bourgault et R. Sparling (dir.), *A Companion to Enlightenment Historiography*, op. cit., p. 153-187, ici p. 161-162.

- 1765 « De l'utilité de l'histoire », dans *Nouveaux mélanges*, t. III (M, t. 19)
 1765 *La Philosophie de l'histoire* (OCV, t. 59 [1969])
 1771 « De l'histoire », dans *Questions sur l'Encyclopédie* (OCV, t. 42A [2011])

76

Un premier constat tout simple : ces textes, qui s'échelonnent sur une période d'une trentaine d'années, sont remarquables par leur nombre et leur cohérence. Les *Conseils à un journaliste*, qui contiennent une section « Sur l'histoire », remontent à la fin des années 1730 (même s'ils furent publiés plus tard, en 1744) ; et Voltaire juge toujours à propos d'inclure un long article « De l'histoire » dans les *Questions sur l'Encyclopédie* en 1771. Jusqu'à présent, la tendance a été de commenter ces textes séparément, pour identifier des arguments particuliers, comme par exemple lorsqu'on considère que, dans ses *Remarques sur l'histoire*, Voltaire règle ses comptes avec l'*Histoire ancienne* de Rollin ; ce qui n'est pas faux, bien sûr, mais lorsque nous regardons ces textes comme un ensemble, il en ressort que la réflexion historiographique chez Voltaire est soutenue et de longue durée. Cette réflexion historiographique connaît deux moments forts en fait, le premier dans les années 1742-1744, le second autour de 1765, et chacun de ces moments correspond à une étape décisive dans le développement de la pensée voltairienne.

LES ANNÉES 1740 : VOLTAIRE HISTORIEN MODERNE / HISTORIEN DES MODERNES

Regardons d'abord les trois textes qui paraissent entre 1742 et 1744 : il s'agit des *Remarques sur l'histoire* (1742), des *Nouvelles considérations sur l'histoire* (1744) et des *Conseils à un journaliste* (1744). Ces opuscules sont certes liés aux œuvres historiques en chantier à Cirey : *Le Siècle de Louis XIV*, bien sûr, mais aussi l'*Essai sur les mœurs*, dont les premiers chapitres paraissent dans le *Mercur* en 1745 et 1746 ; et l'*Histoire de la guerre de 1741*, commencée dès 1745. Ces trois textes historiographiques possèdent en outre un rôle stratégique étroitement lié à cette période, car au cours de ces années-là Voltaire cherche toujours à se recréer un statut d'auteur, suite à la catastrophe de la censure des *Lettres philosophiques*. Après avoir échoué dans ses tentatives d'être nommé secrétaire de l'Académie des sciences, il vise maintenant le poste d'historiographe (auquel il sera effectivement nommé en 1745). Et notons en passant que Voltaire sera nommé *historiographe de France* et non pas, comme on le dit parfois, *historiographe du roi* ; les deux titres existaient en parallèle, et il est impossible de savoir si la nomination de Voltaire comme historiographe *de France* plutôt que comme historiographe *du roi* était ou non un choix délibéré de Louis XV¹³... Mais

13 Voir François Fossier, « La charge d'historiographe du seizième au dix-huitième siècle », *Revue historique*, n° 258 (1977), p. 73-92 ; et « À propos du titre d'historiographe sous l'Ancien Régime », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 32 (1985), p. 361-417.

au-delà de ces considérations immédiates, il existe un thème qui est central et récurrent dans ces trois opuscules, où Voltaire insiste sur le contraste entre l'histoire ancienne et l'histoire moderne, et souligne l'importance de se livrer à l'étude du monde moderne, voire du monde contemporain. Dès les *Conseils à un journaliste*, à la fin des années 1730, l'histoire ancienne en général est traitée avec mépris (même si ailleurs il admire, par exemple, Thucydide) : « On n'a qu'à ouvrir les yeux pour lire les anciens contes qui nous sont transmis sous le nom d'*histoires*, lesquels on nous répète tous les jours, et qui ne nous importent guère¹⁴ ». Et encore dans les *Remarques sur l'histoire* (et l'attaque contre Hérodote cache évidemment une attaque contre Rollin) : « Il faut que l'homme soit bien né pour l'erreur, puisque dans ce siècle éclairé on prend tant de plaisir à nous débiter les fables d'Hérodote, et des fables encore qu'Hérodote n'aurait jamais osé conter même à des Grecs¹⁵ ». Et de continuer :

Ce qui manque d'ordinaire à ceux qui compilent l'histoire, c'est l'esprit philosophique : la plupart, au lieu de discuter des faits avec des hommes, font des contes à des enfants. Faut-il, qu'au siècle où nous vivons on imprime encore le conte [...] de Darius, qui fut déclaré roi par son cheval, lequel hennit le premier¹⁶.

Le texte conclut : « Un homme mûr, qui a des affaires sérieuses, ne répète point les contes de sa nourrice¹⁷ ».

En revanche, Voltaire s'obstine à mettre en valeur l'importance de l'histoire moderne. Le voici, dans les *Conseils à un journaliste* :

Inspirez surtout aux jeunes gens plus de goût pour *l'histoire des temps récents*, qui est pour nous de nécessité, que pour l'ancienne, qui n'est que de curiosité ; qu'ils songent que la moderne a l'avantage d'être plus certaine, par cela même qu'elle est moderne¹⁸.

Et de même dans les *Remarques sur l'histoire* :

Il me semble, que si on voulait mettre à profit le temps présent, on ne passerait point sa vie à s'infatuer des fables anciennes. Je conseillerais à un jeune homme d'avoir une légère teinture de ces temps reculés ; mais je voudrais qu'on commençât une étude sérieuse de l'histoire au temps où elle devient véritablement intéressante pour nous : il me semble, que c'est vers la fin du

¹⁴ OCV, t. 20A, p. 481.

¹⁵ OCV, t. 28B, p. 155.

¹⁶ *Ibid.*, p. 159.

¹⁷ *Ibid.*, p. 164.

¹⁸ OCV, t. 20A, p. 482. Je souligne.

quinzième siècle. L'imprimerie, qu'on invente en ce temps-là, commence à la rendre moins incertaine¹⁹.

Voltaire abonde dans ce sens dans les *Nouvelles considérations sur l'histoire* : « Je veux parler ici de l'histoire moderne, dans laquelle on ne trouve ni poupées qui embrassent les courtisans, ni évêques mangés par les rats²⁰ ». Il voudrait écrire une histoire utile, et dans la conclusion des *Nouvelles considérations sur l'histoire*, il parle d'écrire pour « la curiosité de quiconque veut lire l'histoire en citoyen et en philosophe²¹ ».

À qui veut l'entendre, Voltaire ne cesse de déclarer l'originalité de son projet historique : il voudrait écrire, non pas l'histoire des rois, mais l'histoire d'une culture, l'histoire des mœurs en somme – il avait déjà formulé une ambition semblable pour ses *Lettres sur les Anglais*. Cette détermination à donner naissance à l'histoire culturelle semble faire de Voltaire un pionnier, et Jacques Le Goff n'hésite pas, en citant les *Nouvelles considérations sur l'histoire*, à reconnaître Voltaire comme précurseur des historiens des *Annales*²², appellation sans doute anachronique mais qui a au moins l'avantage de laver Voltaire de l'accusation de naïveté. Certes Voltaire cherche à innover, certes son projet est radical, mais on est bien obligé de constater qu'en fin de compte il ne réalise que partiellement ses ambitions. En réalité, il existe un décalage important chez Voltaire entre la théorie et la pratique, car ni dans l'*Essai*, ni même dans *Le Siècle de Louis XIV*, il n'arrive pleinement à écrire l'histoire des mœurs telle qu'il l'avait théorisée. Dans le *Siècle*, même s'il consacre de belles pages à la littérature, il passe beaucoup de temps sur le roi et ses batailles ; et dans l'*Essai*, les quelques chapitres voués aux arts sont relativement détachés du fil narratif principal (et on pense à ce « Chapitre des arts » resté à l'état d'esquisse).

La plus grande originalité de Voltaire comme historien se trouve peut-être ailleurs, et je reviens donc à son insistance sur l'importance d'écrire l'histoire moderne. L'ensemble des textes historiographiques que nous avons identifié a très clairement une valeur de manifeste. Dans une perspective immédiate, nous

19 *OCV*, t. 28B, p. 161.

20 *Ibid.*, p. 179.

21 *Ibid.*, p. 183. Voltaire connaissait les *Lettres sur l'histoire* de Bolingbroke (voir ci-dessous) où l'on trouve une idée semblable. Lorsque Bolingbroke critique Bodin comme historien du monde antique, par exemple, il veut que l'histoire vise l'« *useful citizen* » : « J'aurois peur que cette Méthode de Bodin ne nous fit prendre le même chemin, ou quelque autre aussi mauvais, qu'elle ne nous laissât point de tems pour agir, ou qu'elle ne nous y rendît malhabiles. Un très-gros recueil où l'on auroit ramassé toutes les paroles & les faits remarquables qui se trouvent dans l'Histoire pourroit mettre un homme en état de parler ou d'écrire comme Bodin, mais jamais il ne le rendroit plus honnête homme, ni plus capable de procurer, en bon Citoyen [en anglais, « *an useful citizen* »], la sureté, la paix, la prospérité ou la grandeur de la société à laquelle il appartient » (*Lettres sur l'histoire*, Lettre III, s.l., Barbeau Du Bourg, 1752, 2 vol., t. I, p. 95-96).

22 Voir Jacques Le Goff (dir.), *La Nouvelle Histoire*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2006, p. 47-48.

l'avons déjà dit, en insistant sur la primauté de l'histoire moderne, Voltaire se positionne afin d'obtenir le poste d'historiographe à la cour. En second lieu, Voltaire a sans doute été influencé par l'Anglais Bolingbroke, et il semble avoir pris connaissance de ses idées bien avant la publication de ses *Lettres sur l'histoire* en 1752²³. Sur plusieurs points, ils sont en plein accord. Lorsque, par exemple, dans les *Remarques sur l'histoire*, dans le passage cité ci-dessus, Voltaire suggère qu'il faudrait commencer « une étude sérieuse de l'histoire au temps où elle devient véritablement intéressante pour nous [...] vers la fin du quinzième siècle » et l'invention de l'imprimerie, il donne voix à un lieu commun, mais il est intéressant de noter que cette proposition avait déjà été formulée en termes clairs par Bolingbroke :

Jusqu'à cette Ère, lisons l'histoire ; depuis cette ère jusqu'à notre temps, étudions-la. [...] La fin du quinzième siècle me semble faire précisément une époque telle que je l'ai décrite, pour ceux qui vivent dans le dix-huitième, et qui habitent les parties occidentales de l'Europe. Un peu avant ou un peu après ce point de temps, on vit arriver tous ces événements, et commencer toutes ces révolutions qui ont produit un si prodigieux changement dans les mœurs, les coutumes et les intérêts des nations diverses, et dans toute la police ecclésiastique et civile de ces parties du monde²⁴.

L'influence de Bolingbroke semble donc plausible, au moins pour certains détails ponctuels, mais pour bien saisir l'importance idéologique de son insistance sur l'histoire moderne – on pourrait dire l'histoire des Modernes –, il faut replacer la pensée historique de Voltaire dans un contexte plus large et plus spécifiquement français. Né sous le règne de Louis XIV – ce qu'il n'oublie jamais –, il atteint sa maturité intellectuelle dans les premières années du siècle, au moment de la Querelle des Anciens et des Modernes, et les enjeux de la Querelle s'avèrent décisifs pour sa formation intellectuelle.

En ce qui concerne l'histoire, le modèle classique hérité de la Renaissance est bien connu : l'enseignement de l'histoire a une valeur exemplaire, et il faut étudier en priorité l'histoire du monde antique, par le biais des historiens grecs et latins, comme modèles d'écrivains d'abord, ensuite pour les exemples qu'ils offrent, les *exempla* que contiennent leurs histoires²⁵. C'est la position qui

23 Voltaire possède la traduction française, *Lettres sur l'histoire*, *op. cit.* (BV455, avec notes de lecture, CN, t. I, p. 381-383). Ce livre parut tardivement, mais Voltaire a pu le connaître sous forme manuscrite. Voir J. H. Brumfitt, *Voltaire Historian*, Oxford, Oxford University Press, 1958, p. 40-45 ; et Bernard Cottret, *Bolingbroke, exil et écriture au siècle des Lumières : Angleterre-France (vers 1715-vers 1750)*, Paris, Klincksieck, 1992.

24 Bolingbroke, *Lettres sur l'histoire*, Lettre sixième, *op. cit.*, t. I, p. 259-260.

25 Voir Timothy Hampton, *Writing from History: the Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1990.

est résumée par le lieu commun de Cicéron, recyclé dans tous les manuels de l'époque, *historia magistra vitae*²⁶. On reconnaît ici cette esthétique classique nommée par Thomas Pavel « l'art de l'éloignement²⁷ », où la vérité se sent et se capte lorsqu'elle est saisie avec du recul. Voltaire, par contre, voudrait tout rapprocher de lui, en jugeant le passé à l'aune du présent, et les origines de cette position se trouvent clairement au cœur de la Querelle des Anciens et des Modernes. Cette position a aussi un précédent dans le monde antique : Pierre Force note qu'en préférant l'histoire moderne, Voltaire réactive un *topos* remontant aux historiens grecs eux-mêmes²⁸ (évidemment, car Thucydide parlait d'événements contemporains...). Dans l'article « Collège » de l'*Encyclopédie*, D'Alembert défend l'utilité d'enseigner l'histoire aux enfants, « par les exemples qu'elle leur présente, et les leçons vivantes de vertu qu'elle peut leur donner », et en outre il défend l'utilité de l'histoire moderne :

80

Au reste, un homme d'esprit de ma connaissance voudrait qu'on étudiât et qu'on enseignât l'Histoire à-rebours, c'est-à-dire en commençant par notre temps, et remontant de-là aux siècles passés. Cette idée me paraît très juste, et très philosophique : à quoi bon ennuyer d'abord un enfant de l'histoire de Pharamond, de Clovis, de Charlemagne, de César, et d'Alexandre, et lui laisser ignorer celle de son temps, comme il arrive presque toujours, par le dégoût que les commencements lui inspirent²⁹ ?

Superficiellement au moins, la Querelle semble être une succession de débats, liés entre eux, portant sur des objets différents, le statut d'Homère, le caractère du discours poétique, et ainsi de suite. Mais au fond de la Querelle existe un débat fondamental sur le présentisme : pour bien comprendre Homère, est-il nécessaire de le rhabiller dans un costume moderne ou non ? Cet argument, d'origine esthétique, s'applique plus largement, et notamment dans le contexte des travaux récents de Dan Edelstein, qui souligne à quel point les arguments et les concepts qui définissent les Lumières en général trouvent leur origine dans la Querelle³⁰. Dans ce contexte, il semble évident que Voltaire doit être un Moderne, un partisan de la cause du progrès, de la raison, du raisonnable. Comme le dit Larry Norman, dans sa remarquable étude récente sur la Querelle, « la cause des Modernes est celle des Lumières : les préjugés et les superstitions

26 Cicéron, *De oratore*, II, 36.

27 Thomas Pavel, *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, 1996.

28 Voir P. Force, « Croire ou ne pas croire : Voltaire et le pyrrhonisme de l'histoire », art. cit.

29 *Encyclopédie*, t. III (1753), p. 637a. On pourrait se demander si l'« homme d'esprit de [sa] connaissance » n'est pas Voltaire lui-même...

30 Voir Dan Edelstein, *The Enlightenment: A Genealogy*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.

qui pendant trop longtemps ont subjugué les hommes seront vaincus par la simple raison critique³¹ ». Voltaire aurait sûrement souscrit au sentiment exprimé par Perrault dans *Le Siècle de Louis le Grand* (1687) :

Je vois les Anciens sans ployer les genoux,
Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous ;
[...]
Si nous voulions ôter le voile spécieux
Que la prévention nous met devant les yeux,
Et lassés d'applaudir à mille erreurs grossières,
Nous servir quelquefois de nos propres lumières,
Nous verrions clairement que sans témérité
On peut n'adorer pas toute l'Antiquité³².

Il est question ici de littérature et d'appréciation littéraire, mais on comprend comment Voltaire va facilement transférer ces idées dans le domaine de la fable et de l'histoire antique ; pour lui, un parti pris esthétique se trouve au fond de ses principes historiographiques. Il est essentiel de comprendre qu'au fond le débat de la Querelle ne tourne pas simplement autour des notions de progrès et de raison. Les Anciens apprécient Homère dans son monde d'origine, leur jugement demande en quelque sorte un voyage dans le temps, pour prendre en considération ce contexte originel. Les Modernes, en revanche, tiennent à démontrer qu'Homère peut, et doit, être modernisé et mis à la sauce moderne – c'est-à-dire que c'est Homère qui doit traverser le temps, et non pas nous. Dans son *Discours sur les Anciens* (1687), la première réponse des Anciens aux positions de Perrault, Longepierre condamne celui qui voudrait « tout ramener à son siècle » :

Car enfin il ne faut point se persuader que l'idée du vraisemblable et des bienséances soit une en tous les temps. Ne doit-on pas savoir qu'il y en a de fondées sur les coutumes, sur les opinions, sur la religion, etc. et que notre siècle est une très mauvaise règle pour juger de ces sortes de bienséances appuyées sur des fondements si peu stables et si sujets par conséquent à changer ? Quel étrange entêtement, quel renversement injuste de vouloir tout ramener à son siècle, sans pouvoir se résoudre à le perdre un seul moment de vue³³ !

31 « *the Modern cause is that of enlightenment: the prejudices and superstitions that have too long subjugated mankind will be vanquished by clear, critical reason* » (Larry F. Norman, *The Shock of the Ancient: Literature and History in Early Modern France*, Chicago/London, University of Chicago Press, 2011, p. 80).

32 *La Querelle des Anciens et des Modernes, XVII^e-XVIII^e siècles*, éd. A.-M. Lecoq, Paris, Gallimard, 2001, p. 257.

33 Hilaire-Bernard de Longepierre, *Discours sur les Anciens*, Paris, Aubouin, 1687, p. 95-96.

La même idée est défendue par Jean Boivin, dans son *Apologie d'Homère* (1715), lorsqu'il évoque « l'injustice des lecteurs, qui rappelant tout aux mœurs de leur siècle, au goût et aux idées de leur pays, ne peuvent rien souffrir qui ne soit conforme à leurs préjugés³⁴ ».

Les débats de la Querelle tournent autour de la littérature et du goût, certes, mais ils présupposent au fond un principe historique. C'est ce que comprend, longtemps après la Querelle, l'abbé Bazin, je cite son neveu, dans *La Défense de mon oncle*: « Il disait, Hérodote a bien fait d'amuser et de flatter les Grecs par ces romans et Rollin a mal fait de ne les pas réduire à leur juste valeur en écrivant pour des Français du XVIII^e siècle³⁵ ». Dans ce contexte, il pourrait sembler surprenant que la Querelle n'ait jamais accouché d'un grand théoricien de l'histoire, ni d'ailleurs d'un grand historien. Ou faudrait-il dire plutôt que la Querelle trouva son grand historien, avec un certain retard certes, en la personne de Voltaire? La place cruciale qu'occupe Voltaire dans les débats de la Querelle n'est toujours pas pleinement reconnue, sans doute parce que sa position est complexe. Dans une certaine mesure, Voltaire est un partisan des Anciens, notamment en ce qui concerne l'importance de la poésie, et toute sa vie, il restera un ardent défenseur des vers. Mais dans d'autres domaines, et notamment à propos de la science et de l'histoire, c'est un Moderne avéré – et il envisage l'éventualité d'une révolution à venir sur la façon d'aborder l'histoire, semblable à celle qu'avait connue la science au XVII^e siècle:

82

Peut-être arrivera-t-il bientôt dans la manière d'écrire l'histoire ce qui est arrivé dans la physique. Les nouvelles découvertes ont fait proscrire les anciens systèmes. On voudra connaître le genre humain dans ce détail intéressant, qui fait aujourd'hui la base de la philosophie naturelle³⁶.

Voltaire croit au progrès de la raison, et plus encore, il défend vigoureusement l'idée qu'il faut mettre au goût du jour les exemples, les modèles pris dans l'histoire. Les aspects de l'écriture historique de Voltaire qui ont souvent fait l'objet de critiques sévères – par exemple les jugements anachroniques qui caractérisent ses histoires (et aussi ses écrits polémiques, et même ses contes³⁷), ou bien les commentaires que fait Voltaire sur la *vraisemblance*, que certains

34 Jean Boivin, *Apologie d'Homère et Bouclier d'Achille*, Paris, Jouenne, 1715, p. 12. Voir aussi la discussion de Larry Norman, *The Shock of the Ancient*, *op. cit.*, chap. 9. Un exemplaire de l'*Apologie d'Homère* de Boivin se trouvait au château de Cirey, annoté de la main d'Émilie du Châtelet (voir Ulla Kölvig et Andrew Brown, « Émilie du Châtelet, lectrice d'une *Apologie d'Homère* », dans U. Kölvig et O. Courcelle [dir.], *Émilie du Châtelet : éclairages et documents nouveaux*, Fernel-Voltaire, Centre international d'étude du XVIII^e siècle, 2008, p. 135-165).

35 *La Défense de mon oncle*, OCV, t. 64 (1984), p. 214.

36 *Nouvelles considérations sur l'histoire*, OCV, t. 288, p. 177.

37 Voir Catherine Volpilhac-Auger, « De près, de loin... Les vertus de l'anachronisme », *Littératures classiques*, n° 75 (2011), p. 141-151.

trouvent peu historiques³⁸ – sont précisément les aspects de son écriture historique qui font partie intégrante de ce présentisme que nous avons déjà évoqué. La cohérence de cette écriture s'explique par son désir, dans le contexte de ce que l'on a longtemps appelé « la crise de la conscience européenne », de se positionner comme un historien des temps modernes.

LES ANNÉES 1760 : VOLTAIRE HISTORIEN (ET) PHILOSOPHE

Voltaire fait paraître une seconde vague de textes concernant sa pensée historiographique autour de 1765, c'est-à-dire en plein milieu de la croisade contre l'Infâme, et ceux-ci ne semblent pas de prime abord en rapport avec l'utilité de l'histoire moderne. Faut-il en conclure que la pensée de Voltaire a évolué sur ce point ? C'est ce que semble suggérer J. H. Brumfitt, dans son étude pionnière *Voltaire Historian* : « Plus tard [Voltaire] s'intéresse de plus en plus à l'histoire ancienne, et même s'il garde beaucoup de son scepticisme, il montre qu'il n'accepte plus l'opinion de Bolingbroke selon laquelle le passé lointain n'a pas d'importance car il n'est pas utile dans l'immédiat³⁹ ». Il est certain que, dans ces années-là, Voltaire est de plus en plus préoccupé par l'histoire ancienne, et il importe d'examiner de plus près les textes historiographiques qui sortent de sa plume à cette période.

Fin 1755 déjà, Voltaire avait écrit à D'Alembert pour lui proposer d'écrire un article « Histoire » pour l'*Encyclopédie* : « Je me chargerais encore volontiers de l'article *Histoire*, et je crois que je pourrais fournir des choses assez curieuses sur cette partie, sans pourtant entrer dans des détails trop longs ou trop dangereux⁴⁰ ». Voltaire se donne énormément de peine pour cet article, mais il est peu satisfait du résultat et demande qu'on lui renvoie son travail⁴¹. Le sujet le passionne : « Je vous renvoie *Histoire*, mon cher grand homme [écrit-il à D'Alembert] ; j'ai bien peur que cela ne soit trop long : c'est un sujet sur lequel on a de la peine à s'empêcher de faire un livre⁴² ».

38 Voir Marc Crépon, qui à ce propos parle d'une « double philosophie de l'histoire » chez Voltaire : « La double philosophie de l'histoire de Voltaire », dans B. Binoche et F. Tinland (dir.), *Sens du devenir et pensée de l'histoire au temps des Lumières*, Seyssel, Champ Vallon, 2000, p. 76-84.

39 « In later years [Voltaire] becomes increasingly interested in ancient history, and if he still retains much of his scepticism he shows that he no longer accepts Bolingbroke's view that the distant past is unimportant because it is not immediately useful » (J. H. Brumfitt, *Voltaire Historian*, op. cit., p. 44).

40 9 décembre 1755 (D6619).

41 L'article « Histoire » pour l'*Encyclopédie* est, d'après Jeroom Vercruysse, « un des articles que Voltaire a le plus élaborés » (OCV, t. 33, p. 164, note 1). Voir par exemple les lettres de Voltaire à D'Alembert du 9 octobre 1756 (D7018) ; du 29 novembre 1756 (D7067) ; du 28 décembre 1756 (D7098) ; et du 29 décembre 1757 (D7539).

42 28 décembre 1756 (D7098).

L'article a dû être achevé, dans une première mouture au moins, dès 1757, et à la fin de cette année, Voltaire demande à Diderot et à D'Alembert un autre article : « Vous me donnez l'article *Historiographie* à traiter, mes chers maîtres⁴³ ». Au début de 1758, D'Alembert écrit à Voltaire :

Je reviens à l'*Encyclopédie*. Je doute fort que votre article histoire puisse passer avec les nouveaux censeurs, et je vous renverrai cet article quand vous voudrez pour y faire les changements que vous avez en vue ; mais rien ne presse, je doute que le huitième volume se fasse jamais⁴⁴.

Bloqués par la censure qui venait de frapper l'*Encyclopédie*, ces articles de Voltaire ont traîné, et pour des raisons qui restent toujours obscures, l'article « Historiographie » ne paraîtra jamais dans l'*Encyclopédie*.

84

En 1764, dans les *Contes de Guillaume Vadé*, paraît « De l'histoire », opuscule tellement bien caché parmi les contes et autres textes que même son titre est omis de la table des matières de la première édition⁴⁵. Voltaire répète un sermon devenu familier : « Nous sommes obligés de joindre à la connaissance de notre pays celle de l'histoire de nos voisins », il nous faut une certaine connaissance des cultures de la Grèce et de Rome, dit-il, mais rien de plus :

Mais si à cette étude nous voulions ajouter celle d'une antiquité plus reculée, nous ressemblerions alors à un homme qui quitterait Tacite et Tite-Live pour étudier sérieusement les *Mille et Une Nuits*. Toutes les origines des peuples sont visiblement des fables⁴⁶.

Et toujours cette préoccupation de faire de l'histoire utile : « Quelle serait l'histoire utile ? celle qui nous apprendrait nos devoirs et nos droits, sans paraître prétendre à nous les enseigner⁴⁷ ». Le début de cet article, dans une forme révisée, va reparaitre quelques années plus tard, lorsqu'il constituera l'entrée en matière de l'article « Histoire » dans les *Questions sur l'Encyclopédie*⁴⁸. L'année suivante, 1765, voit enfin la publication des derniers volumes de l'*Encyclopédie*, et l'article « Histoire », achevé depuis sept ans, est enfin publié, dans le huitième tome. La même année, Voltaire publie une œuvre polémique de la plus grande

43 29 décembre 1757 (D7539).

44 28 janvier 1758 (D7607).

45 *Contes de Guillaume Vadé*, [Genève, Cramer], 1764, p. 222-230. « De l'histoire » est omis de la Table des matières ; mais une réédition de 1764 inclut cet opuscule dans la Table. Les éditeurs de Kehl transforment ce texte dans la section II de leur article « Histoire » ; voir l'édition critique de Myrtille Méricam-Bourdet, *OCV*, t. 57B, p. 361-380.

46 *OCV*, t. 57B, p. 371-372.

47 *Ibid.*, p. 376.

48 Voir *OCV*, t. 42A, p. 195-196.

importance, *La Philosophie de l'histoire*, texte qui quatre ans plus tard, en 1769, deviendra la préface de *l'Essai sur les mœurs*.

Et toujours en 1765, il ne faut pas l'oublier, Voltaire publie ses *Nouveaux mélanges*, imprimés par Cramer en trois parties : nous y trouvons trois opuscules qui nous intéressent pour la discussion présente, et qui tous les trois renforcent en quelque sorte les leçons du grand article de *l'Encyclopédie*. D'abord, dans le tome II, nous trouvons l'article « Historiographe » qui avait été destiné dans un premier temps à *l'Encyclopédie*⁴⁹ : Voltaire, qui ne voulait rien laisser perdre, l'a enfin casé. Ensuite, dans le tome III, un article « De l'utilité de l'histoire »⁵⁰, présenté ainsi dans une note en bas de page : « Ce petit article devait être à la suite des *Considérations sur l'histoire*, mais on ne l'a retrouvé que depuis peu⁵¹ ». En réalité il s'agit d'un extrait de l'article « Histoire » de *l'Encyclopédie*, et plus précisément, l'article correspond à la sous-section de l'article qui porte le titre « De l'utilité de l'histoire », suivie de trois autres paragraphes, où nous lisons :

Il est nécessaire de remettre souvent sous les yeux les usurpations des Papes, les scandaleuses discordes de leurs schismes, la démence des disputes de controverse, les persécutions, les guerres enfantées par cette démence, et les horreurs qu'elles ont produites. [...]

Anéantissez l'étude de l'Histoire, vous verrez peut-être des Saint-Barthélemy en France, et des Cromwell en Angleterre⁵².

Peut-être que Voltaire avait prévu de sortir ce texte à un moment où il ne savait pas encore que l'article entier allait paraître ; ou peut-être tout simplement voulait-il réitérer un message qui lui tenait à cœur. Les trois derniers paragraphes, qui ne paraissent pas dans *l'Encyclopédie*, expriment son idée centrale avec force, sans ambages. Voltaire les a-t-il ajoutés pour cette publication ? ou bien avons-nous ici la version primitive de l'article, que Voltaire aurait par la suite adouci pour faire plaisir aux censeurs, ce qui pourrait aussi expliquer l'inclusion de l'article ici ? En tout cas, l'extrait qu'il choisit souligne bien ce qu'il estime être essentiel dans son article : il revient toujours à l'utilité des exemples modernes.

49 Cet article paraît avec d'autres articles de *l'Encyclopédie*, en allant d'« Éléance » à « Historiographe » (*Nouveaux mélanges*, [Genève, Cramer], 1765, t. II, p. 265-384). Ils sont présentés de la façon suivante : « L'on sent que ces articles qui vont suivre, ne sont pas trop à leur place ici, quoique très intéressants et très bien faits : l'Éditeur n'aurait pas pensé à les insérer dans ces Nouveaux Mélanges, s'ils n'avaient déjà été recueillis et publiés dans un volume imprimé à Paris en 1761, intitulé mal à propos, tome XIX des Œuvres de M. de V... » (p. 265). Dans la table des matières de ce volume, cette section porte le titre « Articles de littérature très intéressants » (p. 387).

50 M, t. 19, p. 356-358.

51 *Nouveaux mélanges*, op. cit., t. III, p. 187.

52 *Ibid.*, t. III, p. 189.

Et enfin nous trouvons, toujours dans le troisième tome des *Nouveaux mélanges*, un essai « Des mauvaises actions consacrées ou excusées »⁵³, autre réflexion sur un problème historique.

Tous ces textes, l'article dans l'*Encyclopédie*, *La Philosophie de l'histoire*, les trois opuscules des *Nouveaux mélanges*, se renforcent mutuellement et font valoir un seul et même message. Voltaire n'insiste plus tellement, comme il l'avait fait vingt ans auparavant, sur la nécessité d'écrire l'histoire moderne, mais revendique en revanche l'utilité morale de l'étude des crimes du passé. Certes, Voltaire ne partage pas pleinement le point de vue de Bolingbroke ; mais si Voltaire semble s'intéresser de plus près à l'histoire ancienne, notamment dans *La Philosophie de l'histoire*, c'est purement pour montrer son inutilité, et par conséquent, l'importance de l'histoire moderne, qu'il tient pour acquise.

86

Les idées de Voltaire sur le rôle de l'histoire ne changent pas sensiblement à partir de ce moment, et il est révélateur à cet égard que le long article « De l'histoire » qui paraît en 1771 dans les *Questions sur l'Encyclopédie* soit un exercice de copier-coller, où l'article de l'*Encyclopédie* sera allongé par des extraits de *La Philosophie de l'histoire*. Le sujet reste central pour Voltaire, mais si sa pensée historique n'évolue plus, ce qui va changer par contre est la façon dont il insiste sur l'absurdité de l'histoire ancienne, caractérisée par son absence de raison critique (et dans cette perspective satirique, la critique de la Bible fait partie intégrante de sa critique de l'histoire ancienne) ; comme l'écrit Marc Crépon, « son épistémologie du discours historique est indissociable de cette critique des fables⁵⁴ ». Voltaire continue à souligner l'importance d'être « utile » – le mot revient tout le temps sous sa plume – et il tonne contre l'absurdité des « fables » de l'histoire ancienne avec une vigueur toujours fraîche. Prenons comme exemple *Le Pyrrhonisme de l'histoire* (1768), un texte construit en partie en patchwork, et qui à son tour fournira des textes aux articles des *Questions sur l'Encyclopédie*. Cette œuvre est conçue comme une sorte de défense des procédés de l'*Essai sur les mœurs*, où les termes *contes* et *fables* reviennent constamment, au point que Simon Davies a pu caractériser l'œuvre comme une « anthologie de contes⁵⁵ ». Ce qu'il est intéressant d'étudier à partir des années 1760 est la façon dont la réflexion historique façonne la polémique voltairienne : on pense, par exemple, aux rapports étroits entre l'article « Histoire » de l'*Encyclopédie* et *La Défense de mon oncle* ; ou encore au *Fragment sur l'histoire générale*, un ensemble de

53 M, t. 19, p. 368-370.

54 Marc Crépon, « La double philosophie de l'histoire de Voltaire », art. cit., p. 77.

55 Voir Simon Davies, « *Le Pyrrhonisme de l'histoire*, Voltaire's anthology of *contes* », dans N. Cronk (dir.), *Voltaire and the 1760s: Essays for John Renwick*, SVEC 2008:10, p. 207-215.

seize articles publiés en 1773, qui continuent à défendre les positions adoptées précédemment dans l'*Essai*.

L'HISTOIRE MODERNE REMPLACE LA FABLE ANCIENNE

Les grands interprètes des Lumières, à commencer par Ernst Cassirer, ont tous cherché à décrire l'importance de la réflexion historique dans l'élaboration de la pensée de l'époque⁵⁶, et les travaux novateurs de Voltaire dans ce domaine ont été vite reconnus par ses contemporains. Voici Jean-François Ducis, qui remplaça Voltaire à l'Académie, dans son discours de réception, prononcé en mars 1779 :

L'histoire moderne avant [Voltaire] [...] portait encore l'empreinte de ces temps barbares où les oppresseurs et les tyrans des nations seuls étaient comptés parmi l'espèce humaine; où le peuple et tout ce qui n'était qu'homme n'était rien. [...] M. de Voltaire écrivit le premier l'histoire philosophique et morale: aussi cet homme extraordinaire, qui a renouvelé parmi nous presque tous les champs de la littérature, a fait par son exemple une révolution dans l'histoire⁵⁷.

En prenant parti pour l'histoire moderne, Voltaire s'inscrit pleinement dans la lignée des débats issus de la Querelle des Anciens et des Modernes, et il n'est guère besoin d'insister sur le fait que Voltaire s'intéresse tout d'abord à l'histoire moderne et contemporaine, dans *Le Siècle de Louis XIV* et dans *l'Histoire de Charles XII* bien évidemment, mais aussi dans *La Henriade* et même dans les *Lettres philosophiques*, qu'on peut lire aussi comme une histoire « réformiste » de l'Angleterre. Certes, avec *l'Essai sur les mœurs*, Voltaire se penche sur l'histoire ancienne et médiévale – mais avec le but très précis de faire ressortir la supériorité des Modernes.

L'intérêt des textes de Voltaire portant sur la théorie de l'histoire est double. Ils expliquent d'abord, comme nous l'avons vu, sa défense et sa pratique pionnières de l'étude de l'histoire moderne; et ils démontrent ensuite la cohérence profonde entre ses écrits historiques et ses autres écrits polémiques. La campagne contre les fables des Anciens commence comme un principe historique avant de devenir une constante de la critique biblique et des pamphlets de propagande. Lorsque Voltaire cultive lui-même la fable philosophique, c'est toujours pour se moquer des fictions issues des sociétés « primitives », comme lorsque, dans *Aventure*

56 Pierre Force fait remarquer avec justesse que c'est une particularité de l'œuvre de Jonathan Israel de ne pas du tout prendre en compte cette dimension dans ses études sur les Lumières (« Voltaire and the necessity of modern history », art. cit., p. 460).

57 *Discours prononcés dans l'Académie française, le jeudi 4 mars 1779, à la réception de M. Ducis, secrétaire ordinaire de Monsieur*, Paris, Demonville, 1779, p. 25.

indienne, Silène et Bacchus traversent la mer Rouge « à pied sec », et le narrateur d'ajouter : « [...] comme on le raconte fidèlement dans les *Orphiques* »⁵⁸. Les récits historiques des Anciens sont placés sur un pied d'égalité avec les récits bibliques, les uns aussi fantaisistes que les autres. Le conte comme genre devient ainsi nécessaire pour Voltaire précisément parce qu'il favorise l'accès au monde de la fable, qui est l'antithèse de l'histoire véritable. J'ai commencé par évoquer les voyages fantastiques des contes, qu'on continue à appeler à tort les « contes philosophiques » : et je conclus en constatant que les voyages dans l'espace (dans les contes), et les voyages dans le temps (dans les histoires), sont en fin de compte étroitement liés.

88

Pour les Anciens dans la Querelle, le dépaysement causé par le voyage est une chose saine et nécessaire. L'un des grands enjeux de la Querelle est la question de l'éducation, et l'on sait que l'Université protesta contre les positions de Perrault⁵⁹. L'abbé Rollin était non seulement l'auteur de l'*Histoire ancienne* mais aussi le recteur de l'Université de Paris, et comme il l'explique dans le « Discours préliminaire » de son *Traité des études*, la fréquentation des Anciens est un moyen sûr d'empêcher « la ruine du bon goût⁶⁰ ». Pour Rollin, les exemples et les maximes de l'histoire sont nécessaires aux étudiants, car en les « transportant dans d'autres pays et d'autres temps » – et notons en passant que Rollin classe ensemble les voyages dans l'espace et ceux dans le temps –, les leçons de l'histoire ont la vertu de « les préserver de la contagion du siècle présent ». Et le commentaire de François Hartog, qui cite ce passage : « Il y a là l'idée d'un usage prophylactique du “dépaysement”⁶¹ ».

Voltaire, en revanche, est un Moderne qui craint la « contagion » des siècles passés. Les voyages de Voltaire dans le temps sont des fictions et non pas des voyages véritables – exactement comme le sont ses voyages dans l'espace... Dans les deux cas, nous avons affaire à des voyages statiques, car le voyageur Voltaire quitte rarement sa bibliothèque. Il nous invite à un voyage, dans l'espace ou dans le temps, non pas pour goûter les plaisirs de l'inattendu dans d'autres lieux et d'autres temps, mais pour mieux apprécier notre monde contemporain. L'ailleurs sert toujours à relativiser l'ici-présent. Les voyages historiques, dans une perspective résolument « moderne », servent ainsi à mettre en relief la

58 Voltaire, *Romans et contes*, éd. F. Deloffre et J. Van den Heuvel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 282.

59 Chantal Grell, *Le Dix-huitième Siècle et l'Antiquité en France, 1680-1789*, SVEC, n° 330-331 (1995), p. 3-106.

60 Cf. « Le bon goût, qui est fondé sur des principes immuables, est le même pour tous les temps, et c'est le principal fruit qu'on doit faire tirer aux jeunes gens de la lecture des Anciens, qu'on a toujours regardés avec raison comme les maîtres, les dépositaires, les gardiens de la saine éloquence et du bon goût » (Rollin, *Traité des études*, cité par François Hartog, *Anciens, Modernes, Sauvages*, Paris, Galaade, 2005, p. 33-34).

61 François Hartog, *ibid.*, p. 34.

nécessité de l'histoire moderne. Et je laisse le dernier mot, comme il se doit, au neveu de feu l'abbé Bazin :

Voilà comment les voyageurs prennent probablement tous les jours un abus de la loi pour la loi même, une grossière erreur du bas peuple pour un usage de la cour. J'ai entendu souvent mon oncle parler sur ce grand sujet avec une extrême édification. Il disait que sur mille quintaux pesant de relations et d'anciennes histoires on ne trierait pas dix onces de vérités⁶².

62 *La Défense de mon oncle*, OCV, t. 64, p. 200.

LA HOLLANDE ET VOLTAIRE : MYTHES ET RÉALITÉS

Patrick Neiertz

CELLF 16-18 (UMR 8599)

Cet article propose un état actuel de la recherche sur le mythe voltairien d'une nation hollandaise ayant acquis sa liberté par elle-même, pratiquant la tolérance religieuse et opposant à un sol ingrat, menacé par la mer, la prospérité conquise par le commerce international. Il utilise dans cette perspective les résultats de la recherche antérieure, en particulier l'ouvrage fondateur de Jeroom Vercruyse, *Voltaire et la Hollande*¹, qui analyse l'image des Provinces-Unies dans l'œuvre du philosophe, et l'ouvrage plus récent de Kees van Strien, *Voltaire in Holland*², fruit d'une recherche historique approfondie sur la réception de la présence et des œuvres du philosophe français aux Pays-Bas néerlandais.

Le voyage aux Provinces-Unies est chronologiquement le premier des grands voyages voltairiens. Mais il est aussi le premier des parcours initiatiques qui ont permis à Voltaire de convertir ses convictions morales en philosophie politique. À cet égard, on le sait, plusieurs pays européens lui ont servi de banc d'essai, en raison de leurs caractéristiques sociales et institutionnelles, et de leur altérité au regard du modèle français. De leur observation, il a tiré ses pensées sur l'exercice du pouvoir souverain, le consentement des citoyens à l'impôt, la séparation du spirituel et du séculier, l'égalité des divers états sociaux, la place du progrès économique dans le consensus social, etc.

Toutefois, ces sources exogènes interviennent dans des conditions très diverses : une tranche de vie de plusieurs années passées en Angleterre, en Prusse (ou plus exactement à la cour de Prusse), dans la république de Genève ; à l'inverse, de la Russie, le philosophe aura une connaissance uniquement épistolaire et livresque. Entre ces deux extrêmes se situe la Hollande (c'est-à-dire les Provinces-Unies de l'époque). Durant la première moitié de sa vie, Voltaire en acquiert une excellente connaissance documentaire, il noue plusieurs contacts professionnels, artistiques et intellectuels. Et sans y vivre durablement, malgré la tentation qu'il en eut parfois, il y fait plusieurs séjours, entre 1713 et

1 J. Vercruyse, *Voltaire et la Hollande*, SVEC, n° 46 (1966).

2 K. van Strien, *Voltaire in Holland*, Louvain, Peeters, coll. « La République des Lettres », 2011.

1743. Outre son antériorité, la Hollande représente donc un cas singulier du voyage voltairien. Sur une plage de trois décennies, elle nous offre les traces d'une confrontation entre l'esprit (la connaissance par le livre ou la conversation épistolaire) et le voir, l'entendre, le ressentir (les sens du voyageur étranger au pays qui l'accueille). S'il existe un éventuel *modèle hollandais* dans le panthéon politique voltairien – ce qu'attestent les très nombreux fragments s'y référant dans l'œuvre et la correspondance –, il est le produit d'un métissage entre deux modes du voyage philosophique : le voyage empirique de l'observateur des mœurs et le voyage immobile de l'historien.

Dans une première partie seront rappelées brièvement les données biographiques des voyages de Voltaire aux Provinces-Unies ; dans la seconde partie, nous tenterons de peindre la dialectique entre la représentation mythique de l'intellectuel et l'expérience vécue que le tourbillon du voyage voltairien ne laisse pas de produire.

92

Voltaire a effectué cinq séjours en Hollande, occupant au total environ douze mois de sa vie répartis sur trente années. Le premier, dont les divers biographes n'ont retenu que l'aventure romanesque avec Mlle Dunoyer, dite Pimpette, a duré apparemment trois mois, de septembre à mi-décembre 1713 à La Haye³ ; on peut supposer que François-Marie Arouet y a surtout fréquenté les milieux diplomatiques. Il les retrouvera en 1743 avec un évident appétit d'influence relationnelle et de participation aux affaires d'État.

Il retourne aux Provinces-Unies à l'automne 1722, en compagnie de Mme de Ruppelmonde, pour un séjour d'un mois précédé d'une halte à Cambrai puis à Bruxelles⁴. Le voyage a un double objectif littéraire : rencontrer, pour la première fois, Jean-Baptiste Rousseau, à Bruxelles, et recruter un éditeur hollandais pour *La Henriade*. Mais le voyage est aussi une expérience hédoniste : Marie-Marguerite de Ruppelmonde, veuve riche et sensuelle, assure pour quelques semaines à son poète-compagnon une vie plus que fastueuse. Vie sociale intense à Cambrai et à Bruxelles, vie euphorique de travail et de loisirs à La Haye et Amsterdam. Voltaire est très heureux durant ces quelques semaines hollandaises : il monte avec le libraire Le Viers le projet d'une édition somptueuse de *La Henriade*, vendue par souscription, qui ne verra jamais le jour, et rédige pour sa compagne la première version de l'*Épître à Julie*, future *Épître à Uranie* (qui sera le prétexte de la brouille avec Jean-Baptiste Rousseau sur le chemin du retour⁵). Physiquement et moralement au mieux, Voltaire s'ouvre, en ce mois

3 VST, t. I, p. 43-45.

4 *Ibid.*, p. 115-121.

5 *Ibid.*, p. 120-121.

d'octobre 1722, à la réalité anthropologique du pays dont il est l'hôte. Il note ses observations sur la géographie, sur l'économie et sur les mœurs dans une lettre à Mme de Bernières qui est beaucoup plus qu'une relation de voyage et sur laquelle nous reviendrons dans la seconde partie⁶.

Le philosophe ne retrouvera la Hollande pour une troisième fois qu'en 1737. Mais entre-temps la nation batave est devenue pour lui un sujet d'étude livresque. J. Vercruyse a relevé dans le catalogue de Ferney et celui de Saint-Pétersbourg cent trente-trois ouvrages consacrés, partiellement ou en totalité, aux Provinces-Unies ou émanant d'auteurs hollandais : littérateurs, savants, théologiens⁷. Parmi eux, trente-huit ouvrages d'histoire et de politique sont probablement aux sources de l'étude des origines politiques et économiques de la civilisation néerlandaise, que l'on retrouvera dans l'*Essai sur les mœurs* puis dans *Le Siècle de Louis XIV*. Nous y reviendrons également.

Lorsqu'il entreprend ce troisième voyage, en décembre 1736, les circonstances du départ diffèrent beaucoup des deux premiers séjours. Vu de Hollande, tout d'abord, Voltaire n'est plus seulement le jeune poète dramatique auréolé du succès d'*Cedipe*. Il est un homme de lettres confirmé sur la scène tragique par *Zaïre* et, en cette même année, par *Alzire* ; si toutes ses pièces n'ont pas encore été jouées sur la scène hollandaise, leur réputation a été amplement rapportée par les gazettes littéraires du pays, elles ont été éditées par les libraires hollandais (notamment Gosse, Néaulme, Desbordes, Ledet)⁸ et, pour *Zaïre* et *Brutus*, déjà traduites en néerlandais⁹. Cet engouement du public se vérifie dans les inventaires des bibliothèques de citoyens lettrés¹⁰. Le poète et philosophe français est également connu pour les polémiques et difficultés diverses qui ont entouré la diffusion, en général clandestine, de textes aussi peu orthodoxes que les *Lettres philosophiques*, l'*Épître à Uranie* ou *La Pucelle*. Enfin, les gazettes des Provinces-Unies, qu'elles soient francophones ou néerlandophones, ont la même propension que leurs consœurs françaises à relater par le menu les jalousies et controverses de la République des Lettres. Cette année 1736 les a vu gloser l'affaire Jore et, surtout, la virulente querelle entre Voltaire et Jean-Baptiste Rousseau¹¹. L'image du philosophe, à son retour en terre hollandaise, est donc un composite de grand talent littéraire, de sulfureuse irrégion et de vindicte hargneuse envers ses ennemis.

6 Voltaire à Mme de Bernières, 7 octobre 1722 (D128).

7 J. Vercruyse, *Voltaire et la Hollande*, op. cit., p. 67.

8 Voir Marjolein Hageman, *La Réception du théâtre de Voltaire dans les Provinces-Unies au XVIII^e siècle*, thèse en cotutelle soutenue le 15 septembre 2010 (Université Paris-Sorbonne et Université de Leyde), p. 189.

9 K. van Strien, *Voltaire in Holland*, op. cit., p. 37.

10 M. Hageman, *La Réception du théâtre de Voltaire dans les Provinces-Unies au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 223-244.

11 K. van Strien, *Voltaire in Holland*, op. cit., p. 246-314, *passim*.

Deuxièmement, Voltaire assigne cette fois à son voyage un ambitieux projet professionnel. Il a engagé avec les libraires Étienne Ledet et Jacques Desbordes le chantier d'une édition collective de ses œuvres, la première qu'il va superviser en personne. Il a aussi pour ambition de renforcer la préparation des *Éléments de la philosophie de Newton* en suivant le cours du philosophe, mathématicien, astronome de grand renom et érudit newtonien Willem Jacob 's-Gravesande à l'Université de Leyde.

Cependant, et troisièmement, ces motivations rationnelles sont précipitées en action irrationnelle par la fébrilité, proche d'une certaine panique, qui saisit Voltaire en cette fin d'année 1736. À l'humiliation que représentent pour lui les conséquences financières du dénouement de l'affaire Jore, à la fureur que causent les coups bas de Desfontaines dans le conflit avec Rousseau, à l'inquiétude née des incessantes accusations d'irréligion proférées à son encontre par les milieux dévots, s'ajoute à l'automne la malheureuse affaire de la circulation intempestive du poème *Le Mondain*, plaidoyer mandevillien d'une rare insolence hédoniste qui aurait dû rester privé. Craignant pour sa liberté – à tort semble-t-il –, le poète abandonne ce qu'il nomme le « paradis terrestre » de Cirey¹² et s'enfuit vers les Pays-Bas dans la nuit du 8 au 9 décembre, tout en couvrant ses traces, voyageant sous pseudonyme et laissant croire qu'il se dirige vers Londres et la Prusse où l'invite déjà son nouveau correspondant, le prince royal¹³.

Ce troisième séjour va durer deux mois, de Noël à fin février¹⁴. Par beaucoup d'aspects, il sera également très heureux. Voltaire est fêté à Amsterdam par la communauté des belles-lettres¹⁵ ; il y travaille chez Ledet où, écrit-il, « j'employais sept ou huit personnes par jour [...] j'étais seul à les conduire¹⁶ ». À Leyde également, lorsque sa présence est révélée, on le voit très entouré par les étrangers de passage ; il y fait probablement la connaissance de Mme de Bentinck¹⁷ ; à l'Université, il fréquente le corps enseignant et développe une relation fructueuse avec le physicien Pieter van Mussenbroeck et surtout 's-Gravesande, avec lequel Voltaire restera en contact jusqu'à la mort de ce dernier en 1742. À Utrecht, il noue une amitié, qui durera jusqu'à Berlin, avec Boyer d'Argens.

D'autres aspects du séjour sont, pour lui, plus sombres. Tout d'abord, le revers de médaille d'une presse libre est qu'aucun censeur ne l'empêche de spéculer,

12 Voltaire à Formont, 23 décembre 1737 (D1410) ; Voltaire à Richelieu, 12 janvier 1739 (D1766).

13 Frédéric de Prusse à Voltaire, 8 août 1736 (D1126).

14 *VST*, t. I, p. 335 et 394.

15 Voir le témoignage de Jean-Baptiste de Boyer d'Argens (*Lettres juives*, t. V, 1738, Préface), cité par K. van Strien, *Voltaire in Holland, op. cit.*, p. 37.

16 Voltaire à Mme de Chambonin, c. 10 février 1737 (D1282), lettre citée par K. van Strien, *ibid.*, p. 44.

17 Voir K. van Strien, *ibid.*, p. 27.

d'interpréter ou d'inventer les faits et gestes d'un personnage aussi controversé que Voltaire, ce que les extraits des gazettes reproduits par K. van Strien illustrent abondamment. Mais surtout la relation avec l'organisateur de l'édition des *Œuvres complètes*, Étienne Ledet, d'abord excellente durant le séjour de janvier-février, contient en fait quelques germes pour un profond désaccord ultérieur : le refus de Voltaire d'une réimpression des *Lettres philosophiques* (œuvre capitale qu'il continue de désavouer), l'inachèvement des *Éléments de Newton* (pourtant annoncés comme pièce maîtresse de l'édition et qui paraîtra concurremment chez Prault) et enfin, due à sa brusque décision de retour en France, l'interruption de ses corrections et changements dans l'édition collective, interruption qui a engendré jusqu'à aujourd'hui des énigmes philologiques¹⁸.

Les deux derniers séjours de Voltaire en Hollande, de juillet à novembre 1740, de juin à août 1743, sont inspirés et dominés par la relation du poète-philosophe avec Frédéric de Prusse¹⁹. Le premier a pour objet l'impression de l'*Anti-Machiavel* par le libraire Jan van Duren, une promesse d'édition arrachée à Frédéric qui se révèle assez vite un embarras²⁰. Le second a beaucoup à voir avec la propension de certains hommes de lettres à jouer un rôle politique, Voltaire ayant réussi à se faire attribuer une mission diplomatique secrète pour obtenir rien de moins que la neutralité des Provinces-Unies dans la guerre de Succession d'Autriche et l'alliance de la Prusse. Dans les deux cas, c'est à La Haye, un séjour complété par des déplacements à Berlin, que s'exerce son entregent de littérateur et de diplomate²¹.

Voilà pour le cadre général des sources du philosophe lors des voyages hollandais. À ces sources empiriques, il faut évidemment ajouter l'apport analytique des lectures, la stimulation des correspondances intellectuelles et ajouter l'irritation passionnée des échanges conflictuels (avec certains novellistes et surtout avec les libraires). La question est donc de comprendre comment ces expériences vécues et ces connaissances accumulées contribuent à construire ou bien à déconstruire le contre-modèle hollandais dans l'analyse anthropologique et politique voltairienne. Le point de départ nous est donné par la lettre du 7 octobre 1722 écrite depuis La Haye à Mme de Bernières, une relation de voyage épistolaire concise et annonciatrice de futurs

18 Par exemple, une scène entière ajoutée à *Brutus* ou l'inversion d'ordre et de titres du *Mondain* et de *La Défense du Mondain* : voir l'introduction de Nicholas Cronk au *Mémoire sur l'édition des œuvres de Monsieur de Voltaire, faite à Amsterdam chez Desbordes et Ledet, 1739*, OCV, t. 18b (2007), p. 413-429.

19 VST, t. I, p. 386-395 et 422-437.

20 Voir la relation détaillée de cette affaire dans l'introduction à l'édition procurée par W. Bohmer et H. Bergmann, OCV, t. 19 (1996), p. 3-29.

21 Sur ce séjour, voir également K. van Strien, *Voltaire in Holland*, op. cit., p. 213-230, 470-476 et 496-502.

développements. En vingt lignes donc, le scripteur donne sa vision idéalisée de la nation hollandaise. C'est tout d'abord l'impression physique du pays que peint un poète qui ne cache pas son plaisir d'y être : « Il n'y a rien de plus agréable que La Haye quand le soleil daigne s'y montrer. On ne voit ici que des prairies, des canaux, et des arbres verts ; c'est un paradis terrestre depuis La Haye à Amsterdam ». Cette promenade pastorale mène à la géographie économique : « j'ai vu avec respect cette ville qui est le magasin de l'univers. Il y avait plus de mille vaisseaux dans le port. De cinq cent mille hommes qui habitent Amsterdam, il n'y en a pas un d'oisif, pas un pauvre, pas un petit maître, pas un homme insolent ». Poursuivant la métaphore de la promenade, l'épistolier aborde, chemin faisant, la politique : « Nous rencontrâmes le pensionnaire [c'est-à-dire le magistrat chef de l'État] à pied, sans laquais au milieu de la populace. On ne voit là personne qui ait de cour à faire, on ne se met point en haie pour voir passer un prince, on ne connaît que le travail et la modestie ». Puis Voltaire aborde le thème de la tolérance et du relativisme religieux avec déjà l'amorce d'une mise en perspective du contraste avec la France : « Nous avons ici un opéra détestable mais en revanche, je vois des ministres calvinistes, des arminiens, des sociniens, des rabbins, des anabaptistes qui parlent tous à merveille et qui en vérité ont tous raison »²².

Il faut accorder une importance particulière à cette courte missive rédigée dix ans avant les *Lettres philosophiques*. Il s'agit, de fait, du premier texte rassemblant et liant entre elles les têtes de chapitres d'une philosophie politique voltairienne : égalité morale des différents états sociaux, contrat social cimenté par la création et la circulation des richesses, tolérance envers la subjectivité du spirituel. J. Verduyssen a, certes, raison de souligner que l'on retrouve une captation identique de l'identité néerlandaise chez plusieurs philosophes français qui ont connu le pays : Montesquieu²³, Boyer d'Argens²⁴, l'abbé Raynal²⁵,

²² Voltaire à Mme de Bernières (D128), déjà citée.

²³ Montesquieu a traversé rapidement les Provinces-Unies du 12 au 31 octobre 1729 (Utrecht, Amsterdam, La Haye) avant de s'embarquer pour l'Angleterre où il séjournera dix-huit mois ; on trouve dans ses notes de voyage manuscrites des observations, souvent critiques, sur la corruption des mœurs politiques : voir le « Voyage en Hollande », dans *Œuvres complètes de Montesquieu*, éd. par la société Montesquieu, Paris/Lyon, Garnier/ ENS Éditions, t. X (2012), p. 471-484 (f° 584-602). D'autres notes détachées figurent dans le *Spicilège (Œuvres complètes de Montesquieu)*, éd. cit., t. XIII [2002], p. 23, notations *passim* ; les chapitres 20, 21 et 22 de *L'Esprit des lois* contiennent également des références à la Hollande.

²⁴ *Lettres juives*, éd. J. Marx, Paris, H. Champion, 2013, lettres 19, 28, 37, 42, 56, 74, 93, 101, 103, 105, 110, 120, 132, 137 dans les t. I, II et III ; et *Mémoires et lettres sur différents sujets* [c. 1740], Paris, 1807, p. 411 et suiv., où l'on rencontre cet écho intertextuel de Voltaire : « un commerçant ici ne croit point que son état soit vil ; et comment le penserait-il, puisqu'il est tous les jours à même en sortant de son magasin, de remuer l'Europe entière » (lettre XIII, p. 413).

²⁵ *Histoire du Stathoudérat* (1747).

Diderot²⁶ par exemple. Ces analyses sont toutefois postérieures à 1722 et l'on peut supposer que la lettre de Voltaire restituée véritablement une prise de conscience d'un lien causal entre liberté, tolérance, simplicité des mœurs et prospérité économique. Si tel est le cas, on peut avancer l'hypothèse d'une vertu programmatique du voyage hollandais. L'énumération négative dans la description de la foule amstellodamoise, par exemple, préfigure quelques grands thèmes de la critique sociale voltairienne : l'oisiveté institutionnelle due aux interdits religieux comme à l'inégalité des fortunes, la pauvreté endémique liée à l'exode rural, la frivolité corrompant les classes aisées, le mépris des privilégiés de la naissance ou de la richesse pour les états marchands qui leur sont inférieurs, etc.

Dans les années suivantes, l'historien Voltaire affirmera que ces différentes composantes de l'identité hollandaise sont dépendantes des liens organiques qui les unissent : lien entre institutions simples et égalité citoyenne, lien entre stabilité politique et prospérité. L'intuition initiale sera évidemment vérifiée et approfondie par l'expérience anglaise. Mais c'est à un modèle hollandais spécifique, plus simple et plus cohérent que la problématique complexe du Royaume-Uni, que se référeront les très nombreux fragments mentionnant la Hollande. Toutefois, ce mythe du *modèle hollandais*, qui semble naître à cet instant, en 1722, dans quelle mesure résiste-t-il durant cinquante années ?

La première victime du principe de réalité est, dès le séjour de 1737, la poésie des lieux. À l'été indien de 1722 a succédé l'hiver du plat pays. Même s'il n'est guère rigoureux en cette année 1737²⁷, les brumes et les bruines entachent sans doute la métaphore du *paradis terrestre*. D'autant que Voltaire circule beaucoup, par les canaux comme il est d'usage à l'époque. K. van Strien a retracé, avec toute la précision possible, les allers et retours du philosophe entre Leyde, où il suit les cours de 's-Gravesande²⁸ et mène une vie sociale, et Amsterdam, où il pilote la révision de l'édition collective : pas moins de dix voyages d'au moins huit heures²⁹. Dans aucune des correspondances qui nous sont parvenues, il ne mentionne paysage ou architecture³⁰. D'autant de pérégrinations hivernales restera le souvenir du « pays égal et fangeux de la Batavie³¹ ».

26 *Voyage de Hollande* (1773).

27 K. van Strien, *Voltaire in Holland*, op. cit., p. 34.

28 « M. Sgravesende [sic] mon ami et mon maître » (Voltaire à Carl Gustaf Cederhelm, 19 février 1737 [D1287]).

29 K. van Strien, *Voltaire in Holland*, op. cit., p. 503-504.

30 De D1221 à D1283.

31 *La Princesse de Babylone*, chap. 9, éd. J. Hellegouarc'h, OCV, t. 66 (1999), p. 165.

On peut donc supposer une certaine lassitude du pays physique, ce « marais persécuté par l'océan », écrira-t-il un jour³². Mais en réalité, Voltaire transpose, là où il se trouve en février 1737, les préoccupations du moment : comprendre et résumer la pensée scientifique de Newton – ce qui, visiblement, ne lui est pas aisé, si l'on considère les vicissitudes par lesquelles passera le projet et les précautions qu'il prend dans sa correspondance³³ ; pallier les effets délétères des médisances de ses détracteurs (de J.-B. Rousseau, par exemple) ; assurer à d'Argental que l'amour des sciences n'éteint pas en lui la passion de la poésie³⁴ ; trouver une juste réponse à la fixation du prince royal sur sa personne ; prévenir enfin les échos indirects qu'il reçoit des craintes d'Émilie sur ses éventuelles imprudences éditoriales et, en conséquence, sur son attirance pour un exil durable – des craintes d'Émilie qui lui feront finalement écourter son séjour, au détriment de sa relation professionnelle avec la république du Nord. Car l'intuition de Mme du Châtelet n'est pas sans fondement. Dans le plaisir d'être en Hollande, qui transparait dans la correspondance de janvier-février 1737, si le charme pastoral a disparu, le tropisme de l'exil volontaire est bien présent : « Ne croyez pas d'ailleurs, qu'il n'y ait qu'en France que l'on puisse vivre », écrit Voltaire à Cideville, avant d'ajouter : « on trouve ailleurs, de la raison, des talents, etc. Bayle ne pouvait vivre que dans un pays libre »³⁵. Et tout juste de retour à Cirey, il confie à d'Argental : « si l'amitié [...] ne m'avait pas rappelé, j'aurais bien volontiers passé le reste de mes jours dans un pays, où du moins mes ennemis ne peuvent me nuire, et où le caprice, la superstition et l'autorité d'un ministre ne sont point à craindre³⁶ ».

Le mythe d'un ailleurs distancié des turpitudes attachées au succès et à l'indépendance d'esprit est l'une des modalités imaginaires de la résistance psychique que Voltaire fait migrer, au long de sa vie, de Londres à Amsterdam, de Lunéville à Berlin, de Genève à Clèves ou Saint-Petersbourg. On sait que les derniers mois à Londres ne furent pas sans âpreté, que l'accueil des calvinistes

32 « les habitants d'un marais persécutés par l'océan qui les menaçait de les noyer, et par l'Inquisition qui apportait des fagots pour les brûler, allèrent au bout du monde s'emparer des îles qui produisent des épiceries devenues aussi nécessaires aux riches que le pain l'est aux pauvres [...] les Hollandais vendent de tout à l'Europe et à l'Asie, et mettent le prix à tout » (*Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Bled ou blé », Section seconde, éd. sous la dir. de Ch. Mervaud et N. Cronk, *OCV*, t. 39 [2008], p. 408).

33 « mon occupation sérieuse [est] d'étudier Neuton et de tâcher de réduire ce géant-là à la mesure des nains mes confrères [...] la grande affaire est que les traits soient ressemblants. J'ai entrepris une besogne bien difficile. Ma santé n'en est pas meilleure. Il arrivera peut-être que je la perdrai entièrement, et que mon ouvrage ne réussira point » (Voltaire à Thieriot, 4 février 1737 [D1279]).

34 « Je sacrifie à présent l'idée d'une tragédie, à la physique [...] mais je vous jure que j'y reviendrai » (Voltaire à d'Argental, 25 février 1737 [D1290]).

35 Voltaire à Cideville, 18 février 1737 (D1285).

36 Voltaire à d'Argental, 1^{er} mars 1737 (D1291).

genevois ne fut guère amène envers l'apôtre de la tolérance, que Clèves ou Pétersbourg restèrent dans les limbes de l'imaginaire et l'on sait ce qu'il advint de Berlin. La tentation d'Amsterdam ou de La Haye, en revanche, résistera aux accrocs et aux désillusions que la réalité oppose naturellement au mythe : « Il n'est pas impossible », écrit-il encore à soixante-treize ans à Capacelli, « que j'aie achever ma vie en Hollande [...] je pourrai alors lui [Cesarotti] proposer de venir penser et écrire en liberté³⁷ ». Quant à la beauté du pays, cependant, elle n'est pas totalement oubliée, dans l'*Essai sur les mœurs*, avec cette belle description d'Amsterdam qui symbolise pour l'historien la conjonction heureuse de la nature, des mœurs et de l'esprit d'une nation :

les étrangers ne se lassent point d'admirer ce mélange singulier, formé par les faites des maisons, les cimes des arbres, et les banderoles des vaisseaux, qui donnent à la fois, dans un même lieu, le spectacle de la mer, de la ville et de la campagne³⁸.

Il est pourtant une seconde confrontation au principe de réalité que le mythe hollandais va connaître au cours des cinq années suivant le séjour de 1737, qui voient l'homme de lettres accumuler les malentendus et les difficultés avec le peuple industriel du « magasin de l'univers », du moins avec ses imprimeurs-libraires. Car la république des Provinces-Unies est un État dont la survie et la prospérité dépendent du commerce dans toutes ses branches. Voltaire sera l'un des philosophes français qui entendent le mieux ce qu'on appelle alors la *science du commerce*, que nous appelons la pensée économique. Dans le principe, il ne variera pas sur le respect qu'il porte aux qualités d'ingéniosité économique du peuple batave, qu'il définit ainsi : « un exemple presque unique sur la terre de ce que peuvent l'amour de la liberté et le travail infatigable³⁹ ». En revanche, il n'admet pas que l'on considère le livre comme une marchandise, un débat qui reste d'actualité trois siècles plus tard. Aussi, dans les années 1737 à 1743, sa relation avec la communauté des libraires – les Ledet, van Duren, plus tard un Néaulme et même un Marc-Michel Rey⁴⁰ – est-elle une longue suite de confusions et de tracasseries des deux côtés.

37 Voltaire à Albergati Capacelli, 29 janvier 1767 (D13892).

38 *Essai sur les mœurs*, chap. 187, « De la Hollande au xvii^e siècle », éd. R. Pomeau, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1990, 2 vol., t. II, p. 729.

39 *Le Siècle de Louis XIV*, chap. 2, OH, p. 625.

40 Le malentendu avec M.-M. Rey naît en 1752 lorsque Voltaire, dans *Fragment d'une lettre écrite par M. de Voltaire à un membre de l'Académie de Berlin*, accuse le *Journal des savants* d'Amsterdam (dont Rey assure l'édition) de falsifier celui de Paris ; ce désaccord n'empêchera pas, deux ans plus tard, l'édition par M.-M. Rey du *Dictionnaire philosophique* et de l'*Évangile de la Raison* : voir J. Vercauysse, « Voltaire et Marc-Michel Rey », *SVEC*, n° 58 (1967), p. 1712-1727.

Nous assistons ici à la confrontation de deux visions de l'industrie du livre. Voltaire est avant tout un homme de lettres et un penseur libre pour lequel la publication n'est qu'un moyen tactique de la réussite littéraire et du combat philosophique. Ce moyen justifie tous les aménagements contingents dictés par des circonstances changeant au gré des menaces de la censure, du soutien des protecteurs et des cabales des nouvellistes. Aux Provinces-Unies, la librairie est une activité commerciale qui s'auto-règle selon des traditions non-écrites. Le régime du privilège est l'exception, la règle étant l'annonce publique de l'intention de publier, en principe avec l'accord de l'auteur. Chez les artisans pré-industriels que sont Ledet, van Duren, ou Rey, l'imagination tactique d'un Voltaire apparaît vite génératrice d'un désordre du processus stratégique de l'entrepreneur, désordre dans lequel s'engouffrent non seulement les gazetiers avides de polémiques mais aussi les concurrents habiles. Il s'agit aussi d'une loi du commerce libéral et Voltaire constatera avec humour l'hiatus culturel à propos des menaces d'Arkstée et Merkus lors de l'édition Walther à Dresde du *Siècle de Louis XIV*: « en France », écrit-il dans les *Mensonges imprimés*, « ces honnêtes gens seraient envoyés aux galères. Mais ce serait trop gêner le commerce qu'il faut toujours favoriser⁴¹ ».

Les démêlés du philosophe avec les libraires hollandais au tournant de 1740 ne sont, en conséquence, pas avarés d'épisodes tragi-comiques, par exemple : l'histoire plus que laborieuse de l'édition Ledet des *Œuvres complètes*, celle de l'édition subreptice par le même des *Éléments de Newton* hâtivement complétés par un rédacteur anonyme⁴², l'histoire mouvementée du manuscrit de l'*Anti-Machiavel* de Frédéric raturé par Voltaire pour le rendre incompréhensible, acte machiavélique s'il en est, quoique maladroit puisque l'encre fournie par le rusé Ledet était sympathique (car à machiavélique, machiavélique et demi...). Quand, avec le temps, il s'insurgera moins contre la duplicité des éditeurs d'Amsterdam, il traitera encore avec ironie, ainsi dans *La Princesse de Babylone*, ceux qui, au pays des « facteurs de l'univers », « vendent l'esprit des autres nations comme ils le font de leurs denrées »⁴³. Cela étant, l'éventuelle roublardise marchande des libraires, qu'il ne faut pas nier, est bien égalée par l'amateurisme politique du littéraire, dans l'affaire de l'*Anti-Machiavel* en particulier. Voltaire, tout entier à l'idéalisation d'un futur souverain poète et philosophe, s'est voulu éditeur, longtemps contre le gré de l'auteur, sans du tout

41 *Des mensonges imprimés*, éd. M. Waddicor, OCV, t. 31B (1994), p. 378.

42 Précipitant son départ de Hollande avant d'avoir achevé la rédaction de l'ouvrage, Voltaire avait requis, sans grand succès, l'aide du chevalier de Jaucourt : « J'ai [...] l'espérance que vous voudrez bien avoir quelque bonté pour cet enfant assez déguenillé que j'ai laissé chez Ledet. Le père vous en aura obligation toute sa vie » (Voltaire à Jaucourt, 1^{er} mars 1737 [D1292]).

43 *La Princesse de Babylone*, chap. 7, éd. cit., p. 151.

prévoir que la mort imminente du père, roi de Prusse, libérerait aussitôt de ses idéaux contestataires et généreux de jeunesse le *Kronprinz*, devenu chef de la première armée d'Europe centrale⁴⁴.

On observe plus de constance chez Voltaire en ce qui concerne les autres observations de la lettre à Mme de Bernières : les institutions politiques et l'esprit de tolérance dans les Provinces-Unies. Ici, les observations du voyageur sont confortées et préservées par le voyage immobile de l'érudit dans sa bibliothèque. Il y a, en vérité, deux facteurs qui expliquent chez celui-ci l'attrait du modèle hollandais : d'une part, l'admiration de l'historien pour la persévérance d'un peuple qui a gagné son pays sur la mer, tout comme la sympathie du philosophe politique pour la lutte du petit contre le fort dans la guerre civile des Pays-Bas au *xvii*^e siècle ; et d'autre part, l'exemplarité, à ses yeux, des mœurs politiques des Provinces-Unies au regard de la situation française du temps.

Sur le premier point, l'*Essai sur les mœurs* est sans ambiguïté. Le chapitre 164, qui est consacré à la « fondation de la république des Provinces-Unies », propose une relation de la guerre asymétrique menée par les provinces hollandaises et flamandes contre les troupes espagnoles du duc d'Albe, où le scripteur ne cache pas ses préférences. Elle s'ouvre sur un étonnement : « La fondation de cet État [...] s'est [faite] sans dessein et contre toute vraisemblance ». Et elle se poursuit par l'affirmation de la force du principe moral dans l'histoire politique des peuples : le « despotisme sanguinaire » de Philippe II « fut la cause de leur grandeur »⁴⁵. Certaines mises en perspective relèvent plus de la sympathie que de l'objectivité historiographique : « Les mœurs, la simplicité, l'égalité étaient les mêmes dans Amsterdam qu'à Sparte, et la sobriété plus grande⁴⁶ ». Ce parti pris témoigne d'une rencontre intellectuelle, celle d'un philosophe historien et du droit à l'auto-détermination des peuples, dont le siècle suivant fera le fondement moral des soulèvements nationaux. Et, angle de vue plutôt nouveau chez les historiens de l'époque, Voltaire constate, un brin amusé, la réussite économique paradoxale découlant de cette liberté acquise au prix du sang : « La pêche du hareng et l'art de le saler ne paraissent pas un objet bien important dans l'histoire du monde : c'est cependant ce qui a fait d'un pays méprisé et stérile une puissance respectable⁴⁷ ».

44 La désillusion de Voltaire est à la mesure de son aveuglement : « le prince jette son manteau de philosophe et prend l'épée dès qu'il voit une province à sa bienséance ». Une amertume qu'il met en octosyllabes : « J'ai vu s'enfuir leurs bons desseins / Aux premiers sons de la trompette. / Ils ne sont plus rien que des rois » (Voltaire à Cideville, 13 mars 1741 [D2444]).

45 *Essai sur les mœurs*, éd. cit., t. II, p. 439. Pour une analyse des révolutions politiques qui agitèrent les Provinces-Unies et de la relation entre liberté, commerce et puissance dans les œuvres historiques, voir Myrtille Méricam-Bourdet, *Voltaire et l'écriture de l'histoire : un enjeu politique*, SVEC, n° 2012:02, chap. 6 et 9.

46 *Essai sur les mœurs*, éd. cit., t. II, p. 449.

47 *Ibid.*, p. 442.

Le chapitre 187 de l'*Essai*, qui décrit la situation de « la Hollande au xvii^e siècle », insiste à nouveau sur le lien entre liberté et richesse :

La Hollande mérite d'autant plus d'attention que c'est un État d'une espèce toute nouvelle, devenu puissant sans posséder presque de terrain, riche en n'ayant pas de son fonds de quoi nourrir la vingtième partie de ses habitants, et considérable en Europe par ses travaux au bout de l'Asie⁴⁸.

Les Hollandais avaient prévenu les Français dans l'Allemagne comme dans l'Inde, leur frugalité et leur industrie leur donnaient partout l'avantage⁴⁹.

L'admiration de l'auteur pour la puissance commerciale des Bataves ne variera pas au cours des rééditions de l'*Essai sur les mœurs*, et s'exprimera, par exemple dans *La Philosophie de l'histoire*, pour « les Hollandais, forcés de s'enrichir par leur industrie⁵⁰ ». Cette admiration est aussi perceptible aux chapitres 10 et 11 du *Siècle de Louis XIV*, dans la relation des conséquences économiques de la guerre d'agression du roi de France aux Provinces-Unies en 1672. La condamnation qu'il en fait est sans ambages :

Amsterdam, l'entrepôt et le magasin de l'Europe, où deux cent mille hommes cultivent le commerce et les arts, serait devenue bientôt un vaste marais [...] ne laissant à Louis XIV que la gloire déplorable d'avoir détruit le plus singulier et le plus beau monument de l'industrie humaine⁵¹.

Pour l'historien et le moraliste politique Voltaire, le sens philosophique du voyage en Hollande se complète donc ainsi : le progrès de l'esprit humain se lit autant dans les institutions politiques que les peuples se donnent que dans les infrastructures économiques que leur labeur industriel édifie.

Enfin, une même référence normative à l'esprit de tolérance du peuple hollandais perdure dans la correspondance et dans l'œuvre de Voltaire. Le mythe est ici cependant nuancé par l'expérience personnelle du philosophe-voyageur, par exemple par le refus de Herman Boerhaave, professeur de médecine aussi célèbre en Europe que le sera un peu plus tard son élève Tronchin, de recevoir Voltaire en consultation au motif de son irrégion. Si l'anecdote est véritable, ce qui n'est pas avéré, Voltaire passera l'affront sous silence, mentionnant toujours dans la correspondance le savant avec respect : il insiste pour acquérir

48 *Ibid.*, chap. 187, p. 727.

49 *Remarques sur l'Essai sur les mœurs*, M, t. 24, p. 577.

50 « Les Phéniciens furent dans l'Antiquité ce qu'étaient les Vénitiens au quinzième siècle, et ce que sont devenus les Hollandais, forcés de s'enrichir par leur industrie » (*La Philosophie de l'histoire*, éd. J. H. Brumfitt, OCV, t. 59 [1969], p. 133).

51 *Le Siècle de Louis XIV*, chap. 10, OH, p. 718.

ses ouvrages⁵² ; il cite ses idées⁵³ ; à François Tronchin, il rappelle ce que son parent Théodore doit à Boerhaave⁵⁴.

Plus directe, au regard de l'esprit de tolérance, est sa mise en cause, dans l'*Essai sur les mœurs*, de l'exécution d'Olden Barneveldt en 1619. Il la présente comme résultant moins des tensions de pouvoir de celui-ci avec le stadhouder Maurice d'Orange que des querelles sectaires entre gomaristes et arminiens, qu'il compare aux querelles, « sur des questions obscures et frivoles », « des thomistes et des scottistes, des jansénistes et des molinistes »⁵⁵. Même réserve pour le peu glorieux lynchage de Jan de Witt en 1672⁵⁶. Ainsi le pays de la tolérance n'est-il pas exempt de crises d'intolérance. Pourtant Voltaire n'exclura pas la Hollande de la liste des pays dépositaires du mythe de la tolérance civile et religieuse, alors qu'il deviendra, à l'expérience, plus réservé envers la Suisse : la liste des pays libres en 1752 (« chaque homme est libre aujourd'hui en Suède, en Angleterre, en Hollande, à Genève, à Hambourg⁵⁷ ») est à comparer avec celle de 1777, où la parvulissime a disparu des États modèles (« Qu'on regarde la Prusse, l'Angleterre, la Hollande, Venise ; et que les nations intolérantes rougissent⁵⁸ »). Il a même la malice, dans le *Sermon prêché à Bâle*, de citer en exemple la Hollande à ses voisins suisses pour les inciter à mieux accueillir les étrangers⁵⁹.

En conclusion, c'est dans les *Questions sur l'Encyclopédie*, au caractère quasi testamentaire pour le Patriarche, que la fréquence des références fragmentaires à la Hollande donne une image finale du mythe. La référence à l'esprit de la nation y reste vivace et laisse percer, même si elle est parfois un peu condescendante, une sincère admiration. Ainsi dans les articles « Bled ou blé », « Économie », « Liberté de pensée », « Égalité », « Histoire » se retrouvent presque intactes les composantes du modèle référentiel : courage patriotique, bon sens pragmatique, dureté au travail, attachement à la liberté de penser quand elle ne confine pas à l'athéisme.

52 *Après de Moussinot* (D1318, D1324, D1337, D1349, D1674) ou de Thieriot (D1679).

53 À Maupertuis : « Veut-on se faire une idée très juste de sa philosophie [Descartes], qu'on lise ce qu'en a dit le célèbre Boerhaave » (D1622). À Lefranc de Pompignan : « La France est jusqu'à présent le seul pays où les théories de Neuton en physique et de Boerhave [*sic*] en médecine soient combattues » (D1643). Voir encore D1879 (au prince royal Frédéric), D2034 (à Boyer d'Argens), au cardinal Querini (D3253). À un destinataire inconnu, il affirme : « si j'ai le temps j'en donnerai une troisième [édition de la *Philosophie de Newton*] dans laquelle je mettrai un petit abrégé des belles idées de Boerhave [*sic*] » (D1683).

54 D6112, D6118, D6123.

55 *Essai sur les mœurs*, chap. 187, éd. cit., t. II, p. 729.

56 *Ibid.*, p. 731.

57 *Pensées sur l'administration publique*, éd. A. Gunny et D. Williams, OCV, t. 32A (2006), p. 321.

58 *Prix de la justice et de l'humanité*, éd. R. Grandroute, OCV, t. 80B (2009), p. 143.

59 *Sermon prêché à Bâle*, éd. J. Renwick, OCV, t. 67 (2007), p. 41.

Voltaire, qui ne voyage plus en 1772, utilise encore ce qu'il a vu et ce qu'il a lu de la Hollande pour définir en creux et déprécier la paresse des nations frivoles ou l'inanité d'une censure de l'esprit. Mais le Patriarche n'est pas loin de se demander, comme dans l'article « Intérêt », si la tolérance religieuse des Hollandais ne cache pas la conversion de ce peuple à la religion de Plutus. Et la griffe de l'ironiste déchire parfois le voile de la bien-pensance calviniste lorsqu'il s'interroge benoîtement, dans l'article « Japon », sur le pragmatisme batave :

Les Hollandais pour prix de leur service [la dénonciation d'un soi-disant complot chrétien pour s'emparer du Japon] obtinrent seuls [...] la liberté de commercer au Japon, à condition qu'ils n'y feraient jamais aucun acte de christianisme ; et depuis ce temps ils ont été fidèles à leur promesse⁶⁰.

104 L'ambiguïté volontaire du syntagme « acte de christianisme » (action de prosélytisme ou action de charité chrétienne?) est un bel exemple d'amphibologie voltairienne. Voilà une manière finement oblique de dire que, pour les vertueux Hollandais également, charité bien ordonnée commence par soi-même.

60 *Questions sur l'Encyclopédie, OCV*, t. 42A (2011), p. 301-302.

VOLTAIRE ET LE VOYAGE « PHILOSOPHIQUE »
DE L'AMIRAL ANSON

James Hanrahan
Trinity College, Dublin

Le voyage autour du globe d'une escadre britannique sous le commandement du commodore George Anson est un récit d'aventures à la fois tragique et triomphant qui fait date et dans l'histoire navale et dans l'imaginaire de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Malgré son style instructif et sec, le récit officiel de ce voyage connut un franc succès de librairie, de sorte que l'exploit d'Anson fut connu partout en Europe. On se rappelle effectivement que le récit s'inscrira douze ans plus tard en arrière-plan de l'un des grands romans du XVIII^e siècle, *La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau. Puisque son intrigue exige l'absence de Saint Preux, Rousseau l'embarque sur le *Centurion*, navire-amiral de l'escadre de George Anson. Heureusement pour Saint Preux il fait partie du petit nombre de voyageurs qui rentrent à Londres le butin sous le bras. En réalité, le voyage d'Anson sert de repoussoir aux idées de Rousseau, en l'occurrence à son éloge de la nature et à sa critique de la politique des nations civilisées. Par exemple, dans une lettre à Mme d'Orbe, Saint Preux fait part de ses sentiments à l'égard des actions dont il a été témoin :

J'ai vu l'incendie affreux d'une ville entière sans résistance et sans défenseurs. Tel est le droit de la guerre parmi les peuples savants, humains et polis de l'Europe : on ne se borne pas à faire à son ennemi tout le mal dont on peut tirer profit, mais on compte pour un profit tout le mal qu'on peut lui faire en pure perte... J'ai vu dans le vaste océan, où il devrait être si doux à des hommes d'en rencontrer d'autres, deux grands vaisseaux se chercher, se trouver, s'attaquer, se battre avec fureur, comme si cet espace immense eût été trop petit pour chacun d'eux. Je les ai vus vomir l'un contre l'autre le fer et les flammes. Dans un combat assez court, j'ai vu l'image de l'enfer ; j'ai entendu les cris de joie des vainqueurs couvrir les plaintes des blessés et les gémissements des mourants. [Malgré ses scrupules, il ajoute :] J'ai reçu en rougissant ma part d'un immense butin¹.

1 Jean-Jacques Rousseau, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, 4^e partie, lettre III, éd. R. Pomeau, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1960, p. 395-396.

Tout comme Rousseau, Voltaire comprend ce texte à sa manière et s'y réfère dans son œuvre. À part quelques références très ponctuelles², Voltaire consacre le chapitre 27 du *Précis du siècle de Louis XV* à cette histoire d'aventures maritimes. Dans une certaine mesure son résumé du voyage d'Anson se remarque dans une série de chapitres comportant surtout des détails des grands événements de la guerre de Succession d'Autriche. Pourquoi ce récit de voyage figure-t-il au cœur d'un ouvrage consacré au règne de Louis XV ? Quel est l'intérêt de ce voyage pour un historien qui, à vrai dire, s'intéresse assez peu au voyage en tant que découverte, aventure, et expérience de l'altérité ? Si Voltaire évoque ce voyage maritime dans son histoire contemporaine du XVIII^e siècle, c'est qu'il y voit plus qu'une simple série de déplacements et d'escales. En effet, pour apprécier la fonction de ce voyage dans le récit voltairien de la période, il faut comprendre les enjeux de l'écriture de cette histoire et l'évolution de la rédaction du texte composite qu'est le *Précis du siècle de Louis XV*. Il sera également nécessaire de se pencher sur l'emploi que fait Voltaire historien du récit officiel du voyage d'Anson, publié sous le nom du chapelain du navire-amiral quelques années après son retour à Londres. Mais commençons par le voyage et son illustre commodore qui captivent le public européen au milieu du XVIII^e siècle.

ANSON ET SON VOYAGE

George Anson entra dans la marine en 1712 à l'âge de quatorze ans, au début d'une époque relativement paisible en Europe. Dans sa première phase, sa carrière était loin d'être exceptionnelle. Il fut nommé capitaine en 1724, en partie grâce à ses relations avec des gens en place. Il menait des patrouilles contre les contrebandiers le long des côtes de la Caroline du Sud. Mais avec la paix, tant chérie par les pouvoirs européens de l'époque, ce fut sa carrière navale qui sombra. De retour en Angleterre, il ne fut rémunéré qu'à demi-traitement pendant deux ans et demi, mais, vers la fin des années 1730, il reprit ses fonctions dans la protection du commerce maritime, cette fois-ci le long des côtes de la Guinée. En novembre 1739, il reçut la commission qui devait accélérer sa carrière, lui qui sera douze ans plus tard Premier Lord de l'Amirauté³.

Le 18 septembre 1740, Anson quitta le port anglais de Spithead beaucoup plus tard que prévu à cause de plusieurs problèmes d'ordre logistique, parmi lesquels l'absence de marins pour les équipages de ses six bateaux de guerre ne fut pas

2 Par exemple, dans les *Questions sur l'Encyclopédie*, articles « Arbre à pain » (OCV, t. 38 [2007], p. 356), « Économie » (OCV, t. 40 [2009], p. 602), « Flibustiers » (OCV, t. 41 [2010], p. 458).

3 Voir l'ouvrage le plus récent sur Anson, sa carrière, et son fameux voyage : Glyn Williams, *The Prize of all the Oceans. The triumph and tragedy of Anson's voyage round the world*, London, Harper Collins, 2000.

le moindre. Deux cent cinquante-neuf de ses recrues étaient issues de Chelsea College, établissement de convalescence pour les invalides et les retraités. D'ailleurs, la plupart des gens finalement recrutés pour composer les équipages n'étaient jamais allés en mer⁴. La mission d'Anson s'inscrit dans le contexte historique de la guerre de l'*asiento*. À la suite du traité d'Utrecht, le gouvernement britannique jouissait du monopole de l'importation d'esclaves dans les colonies espagnoles (l'*asiento*), droit qu'il octroya à la South Sea Company. En parallèle, les Britanniques avaient le droit d'envoyer un seul navire de commerce aux colonies espagnoles chaque année. Mais au fur et à mesure des décennies, les infractions à cet accord se multiplièrent et les garde-côtes espagnols usèrent de moyens souvent brutaux pour supprimer la contrebande anglaise. En effet, un capitaine anglais, Jenkins, perdit son oreille en 1731 lorsque les garde-côtes montèrent à bord de son navire avec leur violence habituelle. Selon la légende, quelques années plus tard, Jenkins présenta son oreille dans un bocal devant les députés au parlement de Westminster, convainquant ainsi l'opinion publique anglaise qu'il fallait déclarer la guerre à l'Espagne⁵. Dans un premier temps, le gouvernement de Walpole envoya l'amiral Edward Vernon en Amérique centrale pour attaquer les centres du commerce colonial, tels que Porto-Bello et Carthagène. Dans un deuxième temps, Anson fut chargé de doubler le cap Horn et de faire comme Vernon le long de la côte pacifique. D'ailleurs on envisagea le projet chimérique d'attaquer la capitale péruvienne Lima (avec une bande hétéroclite d'éclopés et de marins d'eau douce!) et d'insuffler aux populations autochtones l'esprit de révolte contre l'Espagne.

Après maints attermolements, l'escadre d'Anson prit enfin le large. Elle toucha Madère fin octobre et fit une escale à l'île de Sainte-Catherine au Brésil vers Noël. En mars 1741, elle entra dans le détroit de Le Maire pour doubler le cap Horn en plein hiver austral, *timing* fatal pour les navires anglais qui furent ballottés par des vents contraires et se perdirent dans les tempêtes. Qui plus est, ce fut lors de cette période de désorientation extrême que le typhus et la dysenterie se manifestèrent. Pis encore, privés de vivres frais depuis quelques mois, les membres des équipages atteints du scorbut commencèrent à périr. Le scorbut, encore mal connu à l'époque, fit plus de ravages que la violence des mers, la flotte d'Anson perdant des centaines de marins lors du premier accès de cette maladie. Le *Centurion* arriva seul dans les îles Juan Fernandez en juin 1741, suivi plus tard par le deuxième navire de l'escadre, le *Gloucester*, un bateau de transport, et le sloop, petit navire de cent hommes, qui portait

4 *Ibid.*, p. 22-23.

5 Reed Browning, *The War of Austrian Succession*, Stroud, Alan Sutton, 1994, p. 23-24. Voltaire raconte cette anecdote colorée au chapitre 6 de l'*Histoire de la guerre de 1741*, éd. J. Maurens, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1971, p. 52-53.

le nom convenable de *Tryal* (Épreuve). Quant aux trois autres navires de guerre, le *Severn* et le *Pearl* ne purent doubler le cap Horn et rentrèrent en Angleterre tandis que le *Wager* sombra près du cap Noir. Pendant une période de rétablissement et de ravitaillement dans les îles Juan Fernandez, Anson prépara un attentat contre les Espagnols dans la petite ville côtière de Paita au Pérou. Cette bourgade ne comptait qu'une centaine d'âmes, une petite forteresse mal armée, et deux églises. L'attentat constitua la seule action terrestre de l'exploit maritime d'envergure envisagé dans les cabinets de Londres.

108

Il y a quelque chose de burlesque dans le récit officiel du voyage qui décrit la manière dont les troupes de débarquement endossèrent les vêtements des hommes (et femmes) dont ils avaient mis à sac les maisons. Mais le grand prix qu'ambitionnait Anson était le fameux galion de Manille qui traversait le Pacifique des Philippines espagnoles jusqu'à Acapulco en Nouvelle-Espagne deux fois par an, y échangeant des marchandises de luxe asiatiques contre les métaux précieux des colonies sud-américaines. Anson guetta le galion d'Acapulco (début 1742), mais les autorités espagnoles s'en rendirent compte et reportèrent son départ. Afin d'intercepter le galion de Manille devant partir l'année suivante, Anson entreprit la traversée d'est en ouest du Pacifique (mai 1742), mais sa flotte peina à rejoindre les vents alizés facilitant cette traversée, de sorte qu'elle mit plusieurs mois à atteindre les îles Mariannes, à l'est de la mer des Philippines. Le séjour passé dans l'île paradisiaque de Tinian sauva bon nombre des marins d'un nouvel accès de scorbut. Autre bénéfice : en partant de Tinian, il était possible de radoubler dans le port chinois de Canton avant de tenter encore la capture du galion de Manille. Or, cette escale fut marquée par la fourberie des agents commerciaux de Canton et la méfiance des autorités chinoises qui voyaient d'un mauvais œil l'arrivée d'un navire de guerre étranger qui refusa de payer les douanes et abusa de l'hospitalité des Chinois⁶. Il va sans dire que les voyageurs et les Chinois se réjouirent du départ du *Centurion*, apparemment pour Batavia (l'actuelle Jakarta), en réalité pour capturer le galion de Manille. En dépit de son piètre effectif, le *Centurion* était plus grand et mieux armé que le galion, de sorte que les Espagnols se rendirent après une heure et demie de bombardement (20 juin 1743), les Anglais partageant ainsi un butin qui s'élevait à 400 000 livres, l'un des plus grands trésors jamais saisis par cette nation maritime. Le voyage de retour en Angleterre par le cap de Bonne-Espérance se déroula sans incident et, de retour à Londres le 4 juillet 1744, les membres de l'expédition furent accueillis par les acclamations du public, de la presse, des ministres et du roi, George II. Des 1 900 marins qui avaient pris le

6 Anson fit saborder les autres navires lors de la traversée de l'océan Pacifique.

large auprès du commodore Anson, 188 rentrèrent avec lui ; 1 400 trouvèrent la mort, la plupart à cause de maladies ou de la faim.

LA PLACE DU VOYAGE D'ANSON DANS L'ŒUVRE HISTORIQUE DE VOLTAIRE

Dans le *Précis du siècle de Louis XV*, le chapitre 27 est consacré au voyage d'Anson. Ce chapitre fut publié pour la première fois dans *Le Siècle de Louis XIV*, à la suite de l'*Essai sur l'histoire générale* dans la *Collection complète des œuvres de Voltaire*⁷. Néanmoins, il faut remonter au projet historique antérieur de l'*Histoire de la guerre de 1741* pour découvrir la première mouture du chapitre. Mais pourquoi ce récit du voyage d'Anson figure-t-il dans la *Guerre de 1741* et, par conséquent, dans le *Siècle*? Pour répondre à cette question, il faut se pencher sur l'histoire de la rédaction du premier ouvrage et comprendre l'intérêt du second.

Voltaire, on le sait, ambitionnait le rôle d'historiographe de France, autant par ses actes – la rédaction d'une *Histoire du siècle de Louis XIV* –, que par ses paroles. En avril 1745, il le devient, et après avoir chanté les louanges d'un roi qui fait la guerre pour établir la paix dans son *Poème de Fontenoy* (1745), il souhaite prendre son rôle au sérieux. L'historiographe de France n'est pas qu'un chanteur, il est aussi historien et Voltaire compte remplir cette tâche en prônant la publication d'un ouvrage sur les campagnes de son roi :

J'ai envie de ne point jouir du bénéfice d'historiographe sans le desservir. Voici une belle occasion. Les deux campagnes du roi méritent d'être chantées mais encore plus d'être écrites. Il y a d'ailleurs en Hollande tant de mauvais Français qui inondent l'Allemagne d'écrits scandaleux, qui déguisent les faits avec tant d'impudence, qui par leurs satires continuelles aigrissent tellement des esprits déjà mal disposés, qu'il est nécessaire d'opposer à tous ces mensonges, la vérité représentée avec cette simplicité et cette force qui triomphent tôt ou tard de l'imposture⁸.

En septembre 1745, il commence son travail par un tableau de l'Europe jusqu'en 1741⁹. Il part pour Versailles en novembre, y reste plusieurs mois travaillant d'arrache-pied pour compléter son histoire¹⁰. Si Voltaire est bon historiographe de la guerre, c'est parce qu'il est bon journaliste, il est curieux

7 Le chapitre 192 de w56, *Collection complète des œuvres de Voltaire*, [Genève, Cramer], 1756, 17 vol.

8 Voltaire au marquis d'Argenson, 17 août 1745 (D3191).

9 Voltaire au marquis d'Argenson, 27 septembre 1745 (D3221).

10 Pourquoi cette précipitation ? C'est, d'après J. Maurens, « à cause de sa foi dans l'imminence de la paix et par son désir de célébrer au plus tôt le ministre auteur de cette paix » (*Histoire de la guerre de 1741*, éd. cit., p. xx).

et il aime la vérité. Mais puisqu'il est bon historiographe, il devient, dans une certaine mesure, mauvais historien (d'après ses propres critères¹¹) : il s'ennuie et sait qu'il ennue les autres avec ses récits de batailles trop complexes. En réponse à Frédéric II, qui le pousse à délaisser son histoire des campagnes de Louis XV pour se consacrer à terminer *Le Siècle de Louis XIV*, il avoue sa lassitude : « Il faut que la guerre soit par elle-même quelque chose de bien vilain puisque les détails en sont si ennuyeux¹² ». Après la victoire à Lauffeld (2 juillet 1747), Voltaire n'est guère plus enthousiaste, comme le démontre son *Éloge funèbre des officiers qui sont morts dans la guerre de 1741*, opuscule rédigé au début de 1748. Il cherche tout de même des approches plus intéressantes, voire philosophiques, et il en trouve dans le récit du Jeune Prétendant, Charles-Édouard Stuart, *Bonnie Prince Charlie*, récit qui, selon Longchamp, arrache des larmes à son public – le roi Stanislas et sa cour – quand il le lit à Lunéville¹³.

110

La paix d'Aix-la-Chapelle, signée en octobre 1748, aurait dû favoriser la parution de son histoire de la guerre mais la conjoncture est peu favorable à la publication d'un éloge de Louis XV. D'ailleurs, Voltaire en est conscient même s'il n'a pas encore essuyé le refus net auquel il se heurtera¹⁴. Après une pause de deux mois, ce n'est qu'au printemps 1749 que Voltaire ajoute les derniers chapitres qui traitent de certains aspects de la guerre dans les colonies et qui le font sortir des champs de bataille européens : la prise de Louisbourg par les Anglais, celle de Madras par les Français, et surtout le voyage autour du globe du commodore anglais George Anson. Dans une lettre à Sir Everard Fawkener en mars 1749, Voltaire demande la relation de ce voyage, publiée récemment en Angleterre sous le nom de Richard Walter, aumônier du navire-amiral de l'escadre d'Anson¹⁵. Or, alors que son seul véritable ouvrage d'historiographe est presque terminé, Voltaire comprend qu'il sera impossible de le publier. La conjoncture est d'autant moins favorable que le philosophe se voit bientôt obligé de renoncer à la charge d'historiographe pour pouvoir quitter la France.

11 Voltaire à l'abbé Dubos, 30 octobre 1738 (D1642). D'après Voltaire, il « ne cherche à écrire l'histoire ni en flatteur, ni en panégyriste, ni en gazetier, mais en philosophe ».

12 Voltaire à Frédéric II, 9 février 1747 (D3508). Néanmoins, il affirme vouloir écrire son histoire « un peu en philosophe ». Or, plus de cinq ans après avoir terminé son histoire d'une trop longue guerre, il se prononce à peu près de la même manière dans une lettre à Hénault du 18 décembre [1752] (D5115) : « [J]'ai trop étouffé l'intérêt sous des détails ; cela est ennuyeux pour les acteurs mêmes ».

13 Selon les *Mémoires* de Longchamp, peu après cette lecture publique attendrissante, le roi de Pologne annonce à sa cour que l'on vient d'arrêter le prince Charles-Édouard à Paris (11 décembre 1748) pour le conduire au-delà des frontières. Selon son secrétaire, Voltaire, abattu, renonce à la rédaction de son histoire jusqu'à ce qu'il s'y remette quelques années plus tard sur les instances de Frédéric II. Voir Longchamp et Wagnière, *Mémoires sur Voltaire et sur ses ouvrages*, Paris, Aimé André, 1826, 2 vol., t. II, p. 224-225.

14 Voltaire à Frédéric II, 10 janvier [1749] (D3843).

15 Voltaire à Sir Everard Fawkener, 29 mars [1749] (D3897).

Puis, parti pour Berlin, Voltaire doit reconnaître que la date de publication de son histoire s'éloigne encore¹⁶. En effet, il se tourne vers son *Siècle* qu'il a envie de mettre à jour en y ajoutant « un tableau raccourci de l'Europe depuis la paix d'Utrecht jusqu'à 1750 », mais il se garde d'y adjoindre ses travaux d'historiographe¹⁷. Selon J. Maurens, « il ne peut puiser, sans l'aveu du roi de France, dans les travaux officiels de l'historiographe¹⁸ », et Louis XV est très loin de lui accorder la permission de publier ces travaux-là¹⁹. Il a beau sonder l'opinion de la cour – il essaie d'y intéresser le ministre de la Guerre, le comte d'Argenson²⁰, il envoie le manuscrit à Mme de Pompadour et au duc de Richelieu²¹ –, il bute contre le refus du roi. Pis encore, il est désormais *persona non grata* à Versailles²². Or, en 1755, une édition pirate de l'*Histoire de la guerre de 1741* voit le jour et avant la fin de l'année trois éditions circulent dans le royaume²³. Mais avant la parution de cette édition, que Voltaire critique de sa manière habituelle en dénonçant un texte estropié²⁴, il s'était résigné à l'idée de la non-publication de son ouvrage d'historiographe, et s'était tourné vers *Le Siècle de Louis XIV*.

En 1751, dans la première édition du *Siècle*, on voit son « Tableau de l'Europe [...] jusqu'en 1750 » qui résume les événements de cette période sans pour autant puiser dans les sources auxquelles l'historiographe avait accès. Une nouvelle édition du *Siècle* est publiée en 1756 comportant deux chapitres qui prolongent le « Tableau de l'Europe » jusqu'en 1756. À ces chapitres s'ajoutent sept nouveaux chapitres dont la plupart sont extraits directement du manuscrit de l'*Histoire de la guerre de 1741*, entre autres deux chapitres sur le prince Charles-Édouard, et les chapitres sur la prise de Louisbourg, la prise de Madras, et le voyage d'Anson. On peut en déduire dans un premier temps que ces sept chapitres, rédigés

16 Voltaire à Richard Rolt, 1^{er} août 1750 (D4177).

17 Voltaire au duc de Richelieu, 31 août 1751 (D4561) : « Vous dirai-je encore que j'ai poussé l'histoire du siècle jusqu'au temps présent, dans un tableau raccourci de l'Europe depuis la paix d'Utrecht jusqu'à 1750 ? [...] Aucun contemporain vivant n'est nommé excepté vous et M. le maréchal de Belle-Isle, mais sans aucune affectation ».

18 *Histoire de la guerre de 1741*, éd. cit., p. xxix.

19 D'Argental à Voltaire, 19 mars 1752 (D4843). Ayant entendu que Voltaire voulait publier son *Histoire de la guerre de 1741*, il critique « l'imprudence de donner au public une portion aussi essentielle de l'histoire du roi sans son attache ».

20 Voltaire à Chennevières, 2 août [1752] (D4992).

21 Voltaire au chevalier de La Touche, 19 novembre 1752 (D5080) ; Voltaire au duc de Richelieu, 25 novembre 1752 (D5084).

22 Voltaire au comte d'Argenson, 20 février 1754 (D5682).

23 Charles Saillant à Malesherbes, 24 novembre 1755 (D6599). Trois éditions en sont faites : à Rouen, Amsterdam et Londres. L'édition pirate volée à Mme Denis par le marquis de Ximénès est fondée sur un manuscrit incomplet dont le récit se termine par la bataille de Fontenoy. Dans les manuscrits complets envoyés au comte d'Argenson et à Mme de Pompadour, Voltaire avait prolongé le récit des campagnes en y ajoutant les chapitres sur Charles-Édouard, Anson et d'autres expéditions maritimes.

24 Voltaire à l'Académie française, 21 décembre 1755 (D6643).

entre 1748 et 1752 après que Voltaire s'était lassé des récits des campagnes de la guerre de Succession d'Autriche, représentent sa tentative d'écrire une histoire militaire plus intéressante, plus philosophique, ainsi que sa volonté de rédiger un ouvrage historiographique d'envergure. Dans un second temps, on peut affirmer que l'inclusion de ces chapitres dans la deuxième édition du *Siècle* (qui forme la dernière partie de son *Essai sur l'histoire générale*) démontre que Voltaire considère leur thème et leur forme comme étant particulièrement adaptés à l'histoire universelle qui deviendra l'*Essai sur les mœurs*, comme nous allons le voir dans la troisième partie sur le récit voltairien du voyage d'Anson.

VOLTAIRE ET SA SOURCE

112

Après le retour d'Anson en 1744, la précipitation des journaux de Londres à célébrer la prouesse des marins britanniques n'eut d'égale que celle des libraires qui rivalisèrent les uns avec les autres pour publier au plus tôt des récits de ce long voyage dramatique. En août 1744, on vit paraître un récit anonyme portant le titre d'*Authentik Account*; le mois suivant, l'*Authentik Journal*, publié sous le pseudonyme de John Philips (aucun marin dans l'escadre d'Anson ne portait ce nom), vit le jour. Deux éditions pirates de ce dernier livre furent publiées en 1744 sous deux titres différents, *An Authentic and Genuine Journal* et *A Voyage to the South Seas*. L'*Authentik Journal* servit également de source pour le résumé du voyage publié dans l'ouvrage de John Harris, *Navigantium atque Itinerantium Bibliotheca* (t. I, 1744). En 1745, Pascoe Thomas, professeur des mousses à bord du navire-amiral, publia un véritable témoignage du voyage, son *True and Impartial Journal* (London, S. Birt, 1745). Un récit du voyage fut également publié en feuilleton dans l'*Universal Spectator*²⁵. Il fallut toutefois attendre 1748 la publication du récit officiel du voyage par Richard Walter, le temps que les procès concernant le partage du butin aboutissent. Quand on lit ce récit officiel, ce qui est très frappant, c'est le style neutre, sec, pour ne pas dire laborieux, du texte. Il est à noter qu'il s'agit d'un ouvrage collectif. Richard Walter contribua effectivement à la préparation du manuscrit pour la publication mais il était rentré en Angleterre bien avant la prise du galion de Manille. Selon G. Williams, Benjamin Roberts joua un rôle capital dans la rédaction du texte en s'appuyant sur des journaux de bord²⁶. De toute façon il semble que le récit soit surtout un plaidoyer *pro domo* pour le commodore Anson qui supervisait le projet de publication d'un livre insistant sur l'honnêteté

25 Sur les autres récits du voyage, voir G. Williams, *The Prize of all the Oceans, op. cit.*, p. 206-207.

26 G. Williams, *Documents relating to Anson's Voyage round the World 1740-1744*, London, Navy Records Society, 1967, p. 232.

des actions des Anglais dans toutes les circonstances et sur l'utilité du récit de leur voyage pour les navigateurs à venir. L'ouvrage connut un franc succès de librairie : il y eut 1 800 souscripteurs pour la première édition, quatre éditions publiées en 1748, quinze éditions publiées jusqu'en 1776, et des traductions dans huit langues²⁷.

La première traduction française du récit d'Anson n'est publiée qu'en 1749²⁸ et Voltaire s'appuie quant à lui sur la sixième édition anglaise de 1749²⁹. Mais pourquoi Voltaire utilise-t-il le récit d'Anson ? Qu'y a-t-il dans ce récit pour que Voltaire y consacre un chapitre entier de son histoire de cette période ? Tout d'abord, comme nous l'avons dit, c'est au moment de la publication de ce récit que Voltaire commence à élargir le champ de son étude de la guerre de 1741 pour y inclure des éléments plus intéressants, plus généraux, moins cantonnés aux détails des batailles. Or Voltaire, en tant qu'historien de la guerre dont le voyage d'Anson fait partie, en connaît probablement l'existence depuis quelques années bien qu'il ne l'évoque ni dans sa correspondance ni dans le chapitre 6 de la *Guerre de 1741* (rédigé au moins trois ans avant le chapitre sur Anson³⁰) où il décrit la cause de la guerre de l'*asiento*, la prise de Porto-Bello par l'amiral Vernon et sa tentative pour prendre Carthagène³¹. Pour lui, le voyage avait donc à première vue peu d'importance dans les enjeux stratégiques de la guerre qu'il décrit dans les premiers chapitres de la *Guerre de 1741*. Cela étant, en 1749, quand il commande le récit d'Anson, Voltaire – grand lecteur de la presse européenne – connaît forcément la légende de ce voyage nourrie par la presse cocardière de Londres³². Après le retour à Londres d'un seul navire, ce voyage, en vérité désastreux et tragique pendant deux ans et demi, est représenté d'un côté comme un triomphe éclatant contre les Espagnols et, de l'autre, comme une réussite personnelle pour le grand capitaine George Anson face à l'adversité. La victoire des Anglais sous le commandement d'Anson contre les Français dans la bataille navale du cap Finisterre en mai 1747 ne fait que renforcer l'image héroïque d'Anson dans les esprits anglais et français, image qui sera mise en

27 G. Williams, *The Prize of all the Oceans*, op. cit., p. 237.

28 Richard Walter, *Voyage autour du monde, fait dans les années MDCCXL, I, II, III, IV par George Anson*, traduit par Élie de Joncourt, Amsterdam et Leipzig, 1749. Une édition parisienne, traduite par Jean-Paul de Gua de Malves, fut publiée en 1750. D'autres éditions françaises furent publiées à Genève (1750), Amsterdam (1751) et Bruxelles (1751).

29 Richard Walter, *A Voyage round the world, in the years MDCCXL, I, II, III, IV*, 6^e éd., London, 1749 (BV81; CN, t. I, p. 100).

30 Au printemps 1746, Voltaire envoie au roi un manuscrit de son histoire de la guerre allant jusqu'à la prise de Gand (11 juillet 1745). Voir la lettre de Voltaire à Thieriot, 18 mars 1746 (D3341).

31 C'est le chapitre 6 de l'édition de J. Maurens, mais le chapitre 5 de la première édition pirate (Amsterdam, 1755).

32 Le 21 octobre 1745, Voltaire commande les journaux anglais des trois dernières années auprès de son correspondant anglais Sir Everard Fawkener (D3246).

avant tout au long du récit officiel du voyage autour du monde, publié l'année suivante. Pour Voltaire, le récit d'Anson constitue donc un sujet dramatique de nature à intéresser le public, tout en restant dans le cadre de la guerre dont il est déjà l'historien.

Or, le récit officiel du voyage d'Anson se présente non pas comme un simple récit de voyage, mais plutôt comme un outil scientifique pour les navigateurs à venir, comportant des conseils sur les meilleurs parcours à effectuer, la description des côtes et des escales les plus convenables pour le radoub et le ravitaillement, des gravures aidant à repérer les détroits et les meilleurs endroits pour jeter l'ancre. De plus, cet exploit militaire – à but lucratif, il faut bien le rappeler – revêt l'aspect d'un voyage de découverte au fur et à mesure des chapitres qui décrivent en détail la flore et la faune des îles pacifiques ainsi que les habitants de ces terres lointaines³³. La description du *pros*, bateau utilisé par les habitants des îles Mariannes, assortie d'une gravure technique, préfigure en effet les articles et les planches de l'*Encyclopédie*³⁴. On décrit de la même manière les jonques chinoises, gravures à l'appui. D'ailleurs le voyage en question sera considéré comme une étape importante dans le regain d'intérêt pour le Pacifique, constituant rétrospectivement un point de départ pour les voyages de James Cook, surtout grâce à la position d'Anson à la tête de l'Amirauté anglaise à partir de 1751³⁵.

C'est justement la fusion de l'image du héros maritime et de l'intérêt philosophique de son voyage qui ressort du chapitre sur Anson. D'entrée de jeu, les axes de la réflexion voltairienne sont clairs. L'historien explique l'intérêt du chapitre sur Anson dans le cadre d'un conflit mondial entre les grandes puissances européennes. Ce qui caractérise la modernité de ce conflit c'est surtout le voyage maritime : « Si l'industrie et l'audace de nos nations modernes ont un avantage sur le reste de la terre, et sur toute l'Antiquité, c'est par nos expéditions maritimes ». Toujours dans son introduction au chapitre, il ajoute que « [l]'expédition de l'amiral Anson est une preuve de ce que peut un

33 R. Browning (*The War of Austrian Succession, op. cit.*, p. 307) reproduit ce mythe de manière peu critique : il insiste sur le fait que le voyage d'Anson « avait porté ses fruits, tant dans une perspective scientifique que médicale » [« *had borne significant scientific and medical fruit* »]. De même, Jill H. Casid (*Sowing Empire: Landscape and Colonization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005, p. 116) précise que le voyage est « fêté parce qu'il éveillait l'intérêt pour le Pacifique. Par conséquent, il est réinventé dans l'imaginaire comme un voyage de découverte » (« *celebrated as awakening interest in the Pacific and therefore, reimagined as a voyage of discovery* »).

34 En effet, le chevalier de Jaucourt s'appuie sur le récit d'Anson dans son article « Pros » de l'*Encyclopédie* (t. XIII, p. 492b-493a). Jaucourt évoque d'ailleurs dans plusieurs articles les descriptions, les cartes et les conseils donnés par le récit d'Anson : voir « Île de Fernandez », « Lion marin », « Lucon », « Magellan, Détroit de », « Mariannes (Îles) », « Navigateur », « Païta », « Patagon (terres des) » et « Rima ».

35 G. Williams, *The Prize of all the Oceans, op. cit.*, chap. 9.

homme intelligent et ferme, malgré la faiblesse des préparatifs et la grandeur des dangers »³⁶. Voltaire insiste sur les difficultés auxquelles l'escadre d'Anson doit faire face pour mieux souligner l'héroïsme du commodore, mettant en avant en particulier les exploits du petit sloop, « le premier navire de cette espèce qui osa doubler le cap Horn³⁷ ». Puis, le cap doublé, le sloop s'empare contre toute attente d'un grand bâtiment espagnol dans la mer du Sud, incident étonnant qui préfigure la prise du galion de Manille par les Anglais malgré le piètre effectif du *Centurion*³⁸. De même, dans le récit du sac de Paita, Voltaire souligne l'inégalité des effectifs pour accentuer l'audace des Anglais. Ce petit bourg péruvien – que Voltaire appelle « ville » – est pris par « cinquante soldats dans une chaloupe à rames »³⁹. D'ailleurs, quand les soldats d'Anson réduisent la ville en cendres, Voltaire les disculpe, mettant cet excès sur le compte du gouvernement de Paita qui « n'eut ni le courage de redescendre dans la ville et d'y combattre, ni la prudence de traiter avec les vainqueurs pour le rachat de la ville et des effets qui restaient encore ». En effet la victoire des Anglais à Paita est très significative aux yeux de Voltaire, car elle menace la stabilité de l'empire colonial espagnol : « Le gouvernement de Madrid ne savait pas alors le danger qu'il courait de perdre cette grande partie du nouveau monde⁴⁰ ». En vérité Voltaire surestime l'influence de cet événement sur les enjeux stratégiques de la guerre de l'*asiento* de manière à présenter Anson comme un héros maritime⁴¹.

Or, au XVIII^e siècle, l'héroïsme change de figure et ce n'est plus l'héroïsme aristocratique qui prédomine mais de nouvelles formes⁴². Tandis que les héros militaires sont toujours populaires, le grand homme, « héros de la civilisation », revêt une importance grandissante car il est « utile, raisonnable, unissant le civisme et la sociabilité »⁴³. Voltaire apprécie, certes, l'héroïsme militaire du commodore Anson, mais un autre aspect plus séduisant encore du caractère de celui-ci est son civisme, voire son statut de « héros de la civilisation⁴⁴ ». Dans

36 *Histoire de la guerre de 1741*, éd. cit., p. 271.

37 *Ibid.*, p. 272.

38 *Ibid.*, p. 278.

39 *Ibid.*, p. 273.

40 *Ibid.*, p. 274.

41 Rappelons qu'il passe sous silence non seulement le sac de Paita mais toute l'expédition d'Anson dans le chapitre 6 de la *Guerre de 1741* traitant de la guerre de l'*asiento*.

42 Voir Sylvain Menant et Robert Morrissey (dir.), *Héroïsme et Lumières*, Paris, H. Champion, 2010.

43 D. Roche, « L'héroïsme cavalier : fin XVI^e siècle-début XVIII^e siècle », dans S. Menant et R. Morrissey (dir.), *Héroïsme et Lumières*, op. cit., p. 19-36, ici p. 20-21.

44 Dans l'article « Économie » des *Questions sur l'Encyclopédie*, Anson fait partie du panthéon des administrateurs : « Donnez à la Sibérie et au Kamshatka réunis, qui font quatre fois l'étendue de l'Allemagne, un Cyrus pour souverain, un Solon pour législateur, un duc de Sully, un Colbert pour surintendant des finances, un duc de Choiseul pour ministre de la guerre et de la paix, un Anson pour amiral ; ils y mourront de faim avec tout leur génie » (*OCV*, t. 40, p. 602).

une anecdote qui témoigne du dégoût habituel de Voltaire pour la guerre, la présentation d'Anson réunit en un seul personnage les deux aspects du voyage que veut souligner l'historien – héroïsme et intérêt philosophique –, en insistant sur une nouvelle forme d'héroïsme « philosophique » :

Un lecteur raisonnable qui voit avec quelque horreur ces soins prodigieux que prennent les hommes pour se rendre malheureux eux et leurs semblables, apprendra peut-être avec satisfaction, que George Anson trouvant dans cette île déserte [Juan Fernandez] le climat le plus doux, et le terrain le plus fertile, y sema des légumes et des fruits, dont il avait apporté les semences, et les noyaux, et qui bientôt couvrirent l'île entière. Des Espagnols qui y relâchèrent quelques années après, ayant été faits depuis prisonniers en Angleterre, jugèrent qu'il n'y avait qu'Anson qui eût pu réparer par cette attention généreuse, le mal que fait la guerre; et ils le remercièrent comme leur bienfaiteur⁴⁵.

116

L'anecdote est extraite du récit officiel, source unique de Voltaire pour son résumé du voyage, mais il faut noter que, selon ce texte, les Espagnols ont remercié Anson pour sa générosité et son humanité envers les prisonniers espagnols plutôt que pour sa culture des terres des îles Fernandez, fait simplement évoqué pendant leur conversation⁴⁶. Impressionné par l'audace et la prouesse d'Anson, Voltaire interprète cette anecdote à sa manière et fait d'Anson un réparateur des maux de l'humanité par le biais de l'agriculture. À cette image d'Anson en tant que « héros de la civilisation » s'ajoute une autre forme d'héroïsme, née au siècle des Lumières. Selon Sylvain Menant, c'est alors que le héros militaire se transforme en « héros solidaire » car ses exploits représentent non sa gloire personnelle, mais des sacrifices pour la collectivité⁴⁷. À la fin de son récit du voyage d'Anson, Voltaire précise que le commodore et les survivants partagèrent le butin, en excluant les autorités britanniques de la distribution, mais que « [c]es richesses circulant bientôt dans la nation contribuèrent à lui faire supporter les frais immenses de la guerre⁴⁸ ».

Tout au long du chapitre, Voltaire privilégie le piquant du récit de voyage pour plaire au lecteur, avide de détails instructifs et plaisants. Il évoque par exemple les comportements des lions de mer repérés sur la côte de Juan Fernandez ainsi que les oreilles coupées des chèvres habitant cette île, fait curieux qui vient appuyer le récit légendaire de l'Écossais Alexander Selkirk, abandonné

45 *Histoire de la guerre de 1741*, éd. cit., p. 272-273.

46 R. Walter, *A Voyage round the world*, op. cit., livre II, chap. 1, p. 118.

47 S. Menant, « L'héroïsme en uniforme dans la littérature des Lumières », dans S. Menant et R. Morrissey (dir.), *Héroïsme et Lumières*, op. cit., p. 87-102.

48 *Histoire de la guerre de 1741*, éd. cit., p. 278.

sur Juan Fernandez trente années auparavant par des boucaniers⁴⁹. Dans l'édition du *Précis du siècle de Louis XV* de 1769, Voltaire ajoute un passage sur les constatations des voyageurs concernant la variation de la boussole qui confirme, selon lui, le système d'Edmond Halley⁵⁰. En effet, Voltaire fait plus de cas de cette observation que le récit officiel⁵¹ en s'enthousiasmant pour cette découverte selon laquelle, « [l]'aiguille aimantée suivait exactement la route que ce grand astronome lui avait tracée. Il donna des lois à la matière magnétique, comme Newton en donna à toute la nature. Et cette petite escadre, qui n'allait franchir des mers inconnues que dans l'espérance du pillage, servait la philosophie sans le savoir⁵² ». La fin de cette citation en dit long sur la manière dont Voltaire lit et comprend le récit officiel du voyage d'Anson. À vrai dire, les réflexions « philosophiques » dans le chapitre sur Anson découlent autant de la vision historique voltairienne que du récit officiel du voyage. Par exemple, la découverte de l'arbre à pain par l'équipage du *Centurion* dans l'île fertile de Tinian suscite les réflexions suivantes chez Voltaire : « Ce qu'on trouva de plus singulier, est un arbre dont le fruit ressemble pour le goût au meilleur pain, trésor réel qui, transplanté, s'il se pouvait, dans nos climats, serait bien préférable à ces richesses de convention, qu'on va ravir parmi tant de périls au bout de la terre⁵³ ». La seule critique de Voltaire à l'égard du récit officiel porte sur la manière dont on y traite des Chinois. Le récit d'Anson souligne surtout la fourberie et la cupidité des habitants de Canton où les Anglais passent des mois avant et après la prise du galion de Manille⁵⁴. Tandis qu'il admet que l'auteur du récit officiel est « d'ailleurs judicieux, instructif et bon citoyen », Voltaire insiste sur sa déformation des mœurs chinoises : « Faut-il insulter la nation la plus ancienne et la plus policée de la terre, parce que quelques malheureux ont voulu dérober à des Anglais, par des larcins et par des gains illicites, la vingt millième partie tout au plus de ce que les Anglais allaient voler par force aux Espagnols dans la mer de la Chine⁵⁵ ? » Il est à noter que dans la *Collection complète* de ses œuvres, publiée en 1756, où l'*Essai sur l'histoire générale* se continue par *Le Siècle de Louis XIV*, comportant neuf chapitres supplémentaires dont le chapitre sur Anson, Voltaire retranche ce développement sur les Chinois afin d'ajouter un passage presque identique au premier chapitre de l'*Essai* sur

49 On dit que Daniel Defoe se serait inspiré de l'aventure de Selkirk pour *Robinson Crusoé*.

50 Dans son ouvrage *General Chart of the Variation of the Compass* (1701).

51 R. Walter, *A Voyage round the world, op. cit.*, p. 4, 96 et 385.

52 Cet ajout n'apparaît qu'à partir de l'édition w68 (*Collection complète des œuvres de M. de Voltaire*, [Genève/Paris, Cramer/Panckoucke], 1768-1777, 30 vol.), t. XII (1769), chap. 27, p. 312.

53 Voir aussi l'article « Arbre à pain » des *Questions sur l'Encyclopédie*, OCV, t. 38, p. 565-568.

54 R. Walter, *A Voyage round the world, op. cit.*, livre III, chap. 7. Walter affirme que les Chinois sont méfiants et peu fiables, et les accuse d'être efféminés et avarés.

55 *Histoire de la guerre de 1741*, éd. cit., p. 276-277.

la Chine⁵⁶. Ainsi, quelques années après la rédaction du chapitre sur le voyage d'Anson, destiné initialement à compléter son *Histoire de la guerre de 1741*, Voltaire l'intègre à son œuvre historique où il a toute sa place. En effet, dans une lettre de septembre 1756, expliquant ses ajouts sur l'histoire contemporaine à l'*Essai*, il affirme s'être amusé « à esquisser un essai de l'histoire générale jusqu'à nos jours » :

J'ai trouvé que les malheurs du prince Édouard, le voyage de l'amiral Anson autour du globe, la révolution de Gênes, la prise de Madras [...], j'ai trouvé, dis-je que tout cela pouvait fournir quelques réflexions philosophiques. Je n'écris l'histoire qu'autant qu'elle peut être utile à la raison, et je néglige tous les faits qui ne sont bons que dans les gazettes⁵⁷.

118

Pour Voltaire, le voyage d'Anson est étonnant, pittoresque, mouvementé, truffé de petits détails vifs et colorés qui sont de nature à intéresser le lecteur d'une histoire qui se veut philosophique. Mais en fin de compte il s'agit d'une expédition militaire entreprise dans un premier temps pour des raisons stratégiques en temps de guerre, et dans un second temps dans l'espérance du pillage⁵⁸. Si Voltaire y ajoute des réflexions que nous avons qualifiées de « philosophiques » c'est pour mieux intégrer ce récit dans son œuvre historique.

Voltaire doit être le premier à intégrer le récit du voyage d'Anson dans l'histoire de cette guerre, avant qu'il ne soit inscrit de manière rétrospective dans la lignée des voyages de découverte de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, grâce surtout au récit officiel qui a mis l'accent sur cet aspect du voyage. Le voyage d'Anson est donc « philosophique » de deux manières différentes. À cette vision rétrospective, nourrie par Anson lui-même, tant dans le récit officiel que grâce à sa position à la tête de l'Amirauté, Voltaire, contemporain des événements qu'il décrit, met en avant les réflexions philosophiques, fussent-elles limitées, qui en découlent. Ce qui prime chez Voltaire et ce qui dicte le choix de ses sujets historiques, c'est la capacité de ces derniers à intéresser le lecteur et à rentrer dans le moule de sa vision historique. Le chapitre sur Anson a été conçu à l'origine pour plaire aux lecteurs de son *Histoire de la guerre de 1741*, ouvrage lourd de détails où les récits de batailles occupent une place d'honneur. En réalité, le voyage d'Anson offre peu de liens directs avec

⁵⁶ Voir *Essai sur les mœurs*, OCV, t. 22 (2009), p. 47. Ce développement manque dans le chapitre 192 de w56 et le chapitre 51 de w646 (*Collection complète des œuvres de Mr. de Voltaire*, [Genève, Cramer], 1764, 10 vol.). Il réapparaît dans w68, t. XII, chap. 27, p. 315.

⁵⁷ Voltaire à Élie Bertrand, 3 septembre [1756] (D6986).

⁵⁸ En effet, il critique les Anglais au début du chapitre en notant que, « c'est le propre des Anglais de mêler le négoce à la guerre » (*Histoire de la guerre de 1741*, éd. cit., p. 272).

les enjeux de la guerre. D'ailleurs, en ce qui concerne ses conséquences pour l'évolution de la guerre, il est plutôt insignifiant et Voltaire le sait. Il n'empêche que l'historien-philosophe contribue à assurer la postérité de cette expédition grâce à la place qu'il lui réserve dans son histoire ; de sorte que la famille d'Anson lui enverra une médaille d'or apparemment pour le remercier d'avoir honoré son parent de cette manière⁵⁹. Au fur et à mesure de la rédaction de la *Guerre de 1741*, Voltaire l'historien l'emporte sur Voltaire l'historiographe. Devant le refus de publication, l'historien extrait de la *Guerre de 1741* les chapitres qui ne relèvent pas de son travail d'historiographe. Par la suite, il se permet de les intégrer dans son *Essai sur l'histoire générale* en leur insufflant un intérêt « philosophique ». L'emploi du récit d'Anson dans son histoire demeure ainsi relativement ponctuel : le commodore Anson, qui ne mérite même pas une mention honorable dans le premier chapitre que rédige Voltaire sur la guerre de l'*asiento*, est désormais paré des qualités d'un grand homme, d'un « héros de la civilisation ». Avec son héros qui subit une succession de péripéties permettant une succession de comparaisons propices à véhiculer un message philosophique et à édifier le lecteur, le chapitre sur le voyage d'Anson représente en condensé le style et l'approche historique de Voltaire, autrement dit sa liberté d'historien. Le voyage dans l'histoire voltairienne n'est donc pas une question de découverte, ni une ouverture vers l'autre, c'est plutôt une source de preuves et d'appuis pour étayer sa vision philosophique du monde. Si Voltaire nous emmène quelque part, il s'agit d'un voyage intellectuel vers le partage de cette vision.

59 Voltaire à Thieriot, 14 juin 1769 (D15686).

VOLTAIRE, CITOYEN ROMAIN

Linda Gil

Université Paris-Sorbonne et Università degli Studi di Roma Tre

Jean Favier l'a rappelé en 1994 dans la préface du catalogue de l'exposition *Voltaire et l'Europe*, qui s'est tenue à la Bibliothèque nationale de France l'année du tricentenaire de la naissance du poète philosophe : « Même si le gamin de Paris qu'est le fils Arouet est d'abord un pur produit de l'intelligence parisienne, Voltaire n'est pas un Parisien de Paris. Voyages et correspondance ont fait de lui le personnage européen par excellence. [...] Il sait ce qu'il doit aux siens, mais aussi ce que les siens pourraient, à travers lui, recevoir des autres¹ ». La pratique du voyage offre à Voltaire non seulement l'occasion de découvrir une autre culture et de s'en faire le passeur dès lors qu'il y reconnaît des valeurs universelles, mais encore elle constitue une expérience vivante, celle d'une forme d'altérité vécue de l'intérieur, lui permettant de devenir autre, d'adopter une langue, une culture, des mœurs étrangères. Il peut ainsi écrire à Mme du Deffand, le 23 avril 1754 : « J'étais devenu anglais à Londres, je suis allemand en Allemagne² ». En ce qui concerne l'Italie, pourtant, malgré l'attraction que cette terre exerça sur lui, malgré son désir d'y voyager, il dut se contenter de l'admirer de loin, comme on le sait. Il ne s'agit certes pas ici de rouvrir l'ensemble du dossier riche et complexe des relations de Voltaire à l'Italie, mais de réfléchir à l'une des modalités de substitution au voyage à Rome : plus qu'une attraction, c'est une véritable citoyenneté fantasmée et assumée que Voltaire s'octroie et revendique³. Dès ses premières lettres au cardinal Passionei, en 1746, il construit, par le discours

1 Françoise Bléchet (dir.), *Voltaire et l'Europe, Catalogue de l'Exposition [organisée par la] Bibliothèque nationale de France [et la] Monnaie de Paris*. Préface de Jean Favier, Paris/Bruelles, BnF/Éditions Complexe, 1994, p. 11-12.

2 D5786.

3 Pour une approche culturelle plus large du phénomène du voyage en Italie au XVIII^e siècle, nous renvoyons à l'ouvrage de Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité : pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle*, Rome, École française de Rome, 2008. Pour une étude plus générale des rapports de Voltaire à l'Italie, voir la contribution de John D. Leigh, « Voltaire and the voyage to Rome », dans E. Joe Johnson et Byron R. Wells (dir.), *An American Voltaire: Essays in Memory of J. Patrick Lee*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p. 253-272. Nous remercions Gillian Pink, de la Voltaire Foundation, de nous avoir indiqué cette référence.

épistolaire, une première image de « citoyen romain ». Que recouvre cette revendication ? Pour lui, esprit libre, citoyen du monde, Rome représente bien plus qu'un objet de curiosité artistique et historique à l'heure où se développe la mode du voyage en Italie : centre matériel et symbolique, source esthétique, littéraire et historique essentielle à son œuvre, Rome est également pour lui un modèle d'urbanité et de civilisation, une matrice culturelle essentielle. Mais, pour l'historiographe qu'il est déjà, l'enjeu dépasse les limites de sa réflexion sur son identité culturelle. L'histoire de la Ville éternelle est aussi l'objet d'un questionnement historique et de création littéraire, qui se décline dans l'œuvre du polygraphe. La Rome républicaine antique et la Rome contemporaine sont ainsi au cœur d'une réflexion politique sur l'identité et les valeurs du peuple romain. Dans des œuvres en apparence aussi éloignées que les tragédies historiques et les écrits polémiques, Voltaire invite son lecteur à une mise en perspective des luttes contre la tyrannie politique et les dogmes religieux, passées et présentes, réelles ou idéalisées, tout en s'identifiant à ces combats par un discours subjectif. C'est à cette pratique voltairienne du voyage à Rome que nous aimerions réfléchir ici, cette pratique engagée fondée sur un va-et-vient entre l'Antiquité et le présent, source féconde de création littéraire et, surtout, de réflexion politique et philosophique. À travers sa pratique de la langue italienne, la lecture et la traduction, sa correspondance avec des savants et des prélats, ses relations avec les académies italiennes, Voltaire se déclare héritier de cette culture et témoigne de sa volonté de s'intégrer à cet univers. Il mobilise le passé littéraire et historique de l'Italie, et particulièrement la Rome antique, celle de la République, qu'il fait revivre au théâtre et qui constitue pour lui une référence politique majeure. Rome est également une référence contemporaine, actuelle : la « capitale de l'Europe⁴ » représente pour Voltaire un espace imaginaire et littéraire essentiel. Le philosophe ne se contente pas d'admirer Rome en esthète ou en historien, il prend position et s'indigne des impostures qui asservissent le peuple romain.

UNE STRATÉGIE ÉPISTOLAIRE

Le rapport de Voltaire à la langue italienne est ancien⁵. Sa connaissance de la poésie italienne, qu'il lit et connaît dans le texte, témoigne de ses connaissances linguistiques et de son intérêt constant pour la littérature italienne. Plusieurs

4 Gilles Montègre, *La Rome des Français au temps des Lumières*, Rome, École française de Rome, 2011, p. 1-10.

5 Sur la question du rapport de Voltaire à la langue italienne, voir Eugène Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, Paris, Hachette, 1898, p. 1-36, et Gianfranco Folena, « Divagazioni sull'italiano di Voltaire », dans *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, Venezia, Neri Pozza, 1961, p. 391-424, repris dans *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.

commentateurs ont relevé, notamment, les sources italiennes de *La Henriade*⁶. La correspondance italienne de Voltaire, qui représente plusieurs centaines de lettres, constitue une source de premier plan pour comprendre son rapport à l'Italie et à Rome, tel qu'il se construit progressivement au fil de sa carrière, de façon consciente ou inconsciente. Il définit l'ensemble de sa trajectoire de poète par rapport à sa connaissance des sources italiennes, regrettant d'avoir appris cette langue et lu ses poètes trop tard, après avoir commencé à écrire :

*E da-vero la lingua Toscana, questa figlia primogenita del latino, è la madre di tutte le buone arti, specialmente della poesia. Ho bevuto io troppo tardi le dolci acque del vostro bel sacro fonte; non ho letto i vostri divini Poeti, che dopo aver faticato le Muse Galliche co' miei componimenti; al fine mi sono rivolto ai vostri autori, e ne sono stato innamorato. Avete mostrato pietà della mia passione, e l'avete infiammata*⁷.

Certes, il s'agit d'une lettre d'apparat, ostensible même, adressée à l'*Accademia della Crusca*, qui venait de l'élire membre en 1746. Pour s'intégrer dans un univers qu'il ne maîtrise pas complètement, et surtout auquel il n'a pas accès, Voltaire développe une série de stratégies de substitution. Le voyage d'abord envisagé, différé, rêvé, fantasmé, devient à partir des années 1750 difficile, voire inenvisageable. Avec les premières censures papales de ses textes, à commencer par *La Voix du Sage et du peuple*, comme l'a montré Laurence Macé, en 1751 et surtout, les *Lettres philosophiques* en 1752, suivies par l'ensemble de l'œuvre de Voltaire, la crainte de l'Inquisition l'emporte sur les désirs de voyage⁸.

En 1745, alors qu'il commence son ascension versaillaise comme historiographe de France, il fait distribuer à toutes les têtes couronnées d'Europe son *Poème de Fontenoy* et orchestre, à l'aide du nouveau ministre des Affaires étrangères, son ami et ancien condisciple le marquis d'Argenson, une campagne romaine. Grâce à la recommandation de celui-ci auprès du chargé d'affaires du roi de France à Rome, l'abbé Canillac, il entre en correspondance avec des prélats, des savants et des hommes de lettres romains. Voltaire cherche en réalité, comme le rappelle René Pomeau, à « berner les dévots et [à] les neutraliser par la conquête des bonnes

6 E. Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, op. cit., p. 130-186.

7 Voltaire à l'*Accademia della Crusca*, 12 juin 1746 (D3414) [« [...] et, de fait, la langue toscane, cette fille aînée du latin, est la mère de tous les beaux-arts, spécialement de la poésie. J'ai bu trop tard les douces eaux de votre sacrée fontaine; je n'ai lu vos divins poètes qu'après avoir fatigué les muses gauloises de mes ouvrages; à la fin je me suis tourné vers vos auteurs, et j'en suis épris. Vous avez eu pitié de ma passion, et vous l'avez enflammée » (*Correspondance*, éd. F. Deloffre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977-1993, 13 vol., t. II, p. 1674)].

8 L. Macé, « Les premières censures romaines de Voltaire », *RHLF*, n° 4 (1998), p. 531-551, « Les Lumières françaises au tribunal de l'Index et du Saint-Office », *Dix-huitième siècle*, n° 34 (2002), p. 13-25, et « Séries politiques : autour de *La Voix du sage et du peuple* de Voltaire », dans L. Fraise (dir.), *Séries et variations. Études littéraires offertes à Sylvain Menant*, Paris, PUPS, coll. « Lettres françaises », 2010, p. 189-197.

grâces du pape⁹ ». L'enjeu ultime de cette correspondance est de faire agréer sa tragédie *Mahomet*. Les conséquences, obtention d'un portrait, de médailles et surtout d'une lettre de compliment et de bénédiction falsifiée par Voltaire, sont bien connues¹⁰. Les dessous de l'affaire révèlent à quel point Voltaire était bien introduit dans les milieux romains et jouait à distance le rôle d'un courtisan. Dans ces stratégies rhétoriques, l'amour pour la culture italienne apparaît peut-être comme le seul argument sincère. Sa correspondance montre en tout cas l'ampleur du réseau d'influence qu'il a mobilisé pour parvenir à ses fins. Entre le 17 et le 21 août 1745, Voltaire écrit huit lettres relatives à ce projet. Parmi les personnages qui ont joué un rôle de premier plan dans la négociation, le cardinal Passionei, préfet de la bibliothèque vaticane, le cardinal Quirini, son supérieur hiérarchique et préfet de l'Index, Antonio Leprotti, le médecin secret du pape, Monsignor Gaspare Cerati, oratorien proche des jansénistes, recteur de l'Université de Pise et proche du pape, sans compter les autres intermédiaires, actionnés par d'Argenson, comme l'abbé de Tolignan, et le cardinal Acquaviva. La lettre de Benoît XIV à Voltaire datée du 15 septembre, telle qu'elle a été réécrite par Voltaire et éditée par Besterman, permet de prendre la mesure de ces manœuvres :

Settimane sono ci fu presentato da sua parte, la sua bellissima Tragedia di Mahomet, laquale leggemo con sommo piacere. Poi ci presento il Cardinal Passionei, in di lei nome, il suo eccellente Poema di Fontenoy. Monsignor Leprotti ci diede poscia il Distico fatto da lei sotto il nostro Rittratto. Jeri matina il Cardinal Valenti ci presentò la di lei Lettera del 17 Agosto. In questa serie d'azzioni si contingono molti capi per ciascheduno dè quali ci reconosciamo in obbligo di ringraziarla. Noi gli uniamo tutti assieme e rendiamo à lei le dovute grazie per così singolare bontà verso di noi, assicurandola, che abbiamo tutta la dovuta stima del suo tanto applaudito merito¹¹.

⁹ VST, t. I, p. 469.

¹⁰ *Ibid.*, p. 469-473. On doit à Luca di Castri (*Due false di Voltaire: la dedica del Mahomet e l'accettazione papale*, Napoli, Raffaele Pironti, 1939), et à M. Chapelan (« Voltaire a commis un faux bref de Benoît XIV et falsifié une lettre de Frédéric II », *Le Figaro littéraire*, 21 septembre 1957), la dénonciation de ce faux voltairien, sur la base de l'étude et de la comparaison de plusieurs manuscrits.

¹¹ Benoît XIV à Voltaire, 15 septembre 1745 (D3210) [« Il y a quelques semaines, qu'on me présente de votre part votre admirable tragédie de *Mahomet*, que j'ai lue avec un très-grand plaisir. Le cardinal Passionei me donna ensuite en votre nom le beau poème de Fontenoi. M. Leprotti m'a communiqué votre distique pour mon portrait ; & le cardinal Valenti me remit hier votre lettre du 17 d'août. Chacune de ces marques de bonté mériterait un remerciement particulier ; mais vous voudrez bien que j'unisse ces différentes attentions, pour vous en rendre des actions de grâce générales. Vous ne devez pas douter de l'estime singulière que m'inspire un mérite aussi reconnu que le vôtre » (k84, t. III, p. 136-137)]. C'est la première phrase qui a fait l'objet d'une réécriture. D'après le brouillon de la lettre conservée aux archives du Vatican et une mise au net conservée à la Bibliothèque Albert I^{er} de Bruxelles, Benoît XIV aurait écrit en réalité : « *Settimane sono [...] il Cardinal Passionei, in di lei nome, il suo eccellente Poema di Fontenoy* » [« Il y a quelques semaines, [...] le cardinal Passionei a présenté en votre nom votre excellent Poème de Fontenoy », VST, t. I, p. 471 et n. 16, p. 971].

Les lettres de remerciement que Voltaire adresse à ses protecteurs témoignent de sa stratégie de courtisan et se fondent sur deux arguments principaux qui justifient les faveurs qu'il a obtenues : il ne cesse d'y affirmer son amour pour la culture italienne, qu'il a toujours chérie et honorée, et sa soumission aux valeurs de la Chrétienté et de la monarchie, lorsqu'elles sont pacifiques et raisonnables. Voltaire soigne son image d'écrivain reconnu et protégé, sujet respectueux du roi de France et de l'Église. Mais surtout il revendique les valeurs du savoir, de la culture et du travail qui seules garantissent la liberté des esprits. Au cardinal Passionei, il écrit : « *Gli italiani furono j maestri di tutta L'Europa in ogni genere di virtu senza riguardo, ne degli interessi politici, ne di tante guerre che hanno funestata la cristianita*¹² » ; au cardinal Quirini : « *I francesi e gli altri popoli sono obbligati all'Italia di tutte le arti e scienze. Tutti i fiori adornarono j vostri giardini piu d'un secolo avanti che il nostro terreno fosse dissodato e colto*¹³ » ; à Monsignor Gaspare Cerati : « *E veramente l'Italia è mia patria, giacchè gli Italiani, ma particolarmente i Fiorentini ammaestrarono le altre nazioni in ogni genere di virtù e scienza. La loro stima sarà sempre il più glorioso premio di tutti i miei lavori*¹⁴ ». L'héritage romain est plus précisément célébré dans une lettre à Ruggiero Giuseppe Boscovich, savant et professeur de mathématiques au collège jésuite de Rome : « *La somma venerazione che fu sempre nel mio cuore per la bella Italia, ma specialmente per codesta nobilissima città Dalla quale tutta L'Europa ha ricevuto la religione, le leggi e le scienze*¹⁵ ». En outre, Voltaire a été introduit auprès de plusieurs académies. La reconnaissance dont il est l'objet semble correspondre à son idéal du poète de cour, célébré à la fois par les institutions politiques, religieuses et académiques : « *Mi pare adesso d'essere trasportato a quegli antichi ed heroici tempi dove gli iniziati ricevevano tutte i favori e grazie che desideravano da i sacerdoti egiziani in qualunque parte si trovassero*¹⁶ », écrit-il encore à Boscovich, en se référant à une Antiquité idéale, le remerciant

12 Voltaire au cardinal Passionei, 17 août 1745 (D3195) [« Les Italiens furent les maîtres de toute l'Europe en chaque forme de la vertu sans se soucier ni des intérêts politiques, ni de tant de guerres qui ont endeuilé la chrétienté » (*Correspondance*, éd. cit., t. II, p. 1617)].

13 Voltaire au cardinal Quirini, 17 août 1745 (D3196) [« [...] les Français et les autres peuples sont redevables à l'Italie de tous les arts et les sciences. Toutes les fleurs ornèrent vos jardins plus d'un siècle avant que notre sol fût défriché et cultivé » (*ibid.*)].

14 Voltaire à Gaspare Cerati, 20 août 1745 (D3199) [« Et vraiment l'Italie est ma patrie, puisque les Italiens, mais particulièrement les Florentins furent les maîtres des autres nations en chaque genre de vertu et de science. Leur estime sera toujours la plus glorieuse récompense de mes travaux » (*ibid.*, p. 1619)].

15 Voltaire à Ruggiero Giuseppe Boscovich, 21 août 1745 (D3201) [« L'extrême vénération que j'eus toujours pour la belle Italie et spécialement pour cette noble cité de laquelle toute l'Europe a reçu la religion, les lois et les sciences » (*ibid.*)].

16 *Ibid.* [« Il me semble même être transporté en ces temps antiques et héroïques où les initiés recevaient toutes les faveurs et les grâces des prêtres égyptiens, en quelque lieu qu'ils se trouvassent » (*ibid.*, p. 1620)].

d'avoir proposé sa candidature à l'Académie des Arcades, fondée à Rome par des poètes proches de Christine de Suède. Voltaire avait en effet conscience du rôle que jouait cette académie dans le dispositif pontifical, particulièrement sous Benoît XIV¹⁷.

Comme le pape sur ses médailles, Voltaire présente deux visages. Dans sa correspondance avec d'Argenson, l'affaire a l'allure d'une bonne plaisanterie et d'un bon tour à jouer au clergé de France :

Vous avez eu trop de scrupule en craignant d'écrire un petit mot à M. l'abbé de Canillac. Je vous avertis que je suis très bien avec le pape, et que M. l'abbé de Canillac fera sa cour en disant au st père que je lis ses ouvrages, et que je suis au rang de ses admirateurs comme de ses brebis. Chargez vous je vous en supplie de cette importante négociation. Je vous répons que je seray un petit favori de Rome sans que nos cardinaux y ayent contribué¹⁸.

126

Voltaire se rit surtout de l'empressement de ses correspondants à s'entremettre car « C'étoit donc à qui me serviroit à Rome¹⁹ ».

Si, pour Voltaire, « les médailles papales [...] seront une belle réponse aux Desfontaines²⁰ », on relève cependant dans sa correspondance l'expression d'un esprit universel pour qui l'adhésion aux valeurs d'autres cultures est le gage d'une liberté intellectuelle. Il affirme ainsi : « *tutti i letterati, tutti gli amatori della virtù sono del medesimo paese*²¹ ». Il agit et pense en citoyen du monde, parfois étranger en son pays lui-même lorsqu'il s'y sent incompris ou persécuté, comme il l'écrit à Mme Denis, le 16 août 1745 : « *Sono di tutti i paesi, ma un poco forasterie nel mio*²² ». La suite de sa correspondance montre qu'il cultive ses relations romaines. Ses protecteurs sont devenus des pairs qui ont su reconnaître son mérite poétique et scientifique. Entre lui et Passionei, par exemple, la correspondance se poursuit jusqu'en 1761, année de la mort du cardinal. Voltaire écrit en italien, à une exception près, et Passionei répond en français. Voltaire exprime son regret de n'avoir pu effectuer le voyage de Rome. Il s'explique sur sa pratique de la langue italienne, la comparant avec son expérience de l'anglais. Il semble avoir déjà renoncé à l'idée du voyage à Rome, et lui réclame des livres pour poursuivre à Paris son apprentissage de l'italien.

17 Sur le système académique italien, et plus précisément sur l'Académie des Arcades et ses relations avec la curie pontificale, nous renvoyons à l'ouvrage de G. Montègre, *La Rome des Français au temps des Lumières*, op. cit., p. 126 et suiv.

18 Voltaire à d'Argenson, 3 mai 1745 (D3111).

19 Voltaire à d'Argenson, 15 août 1745 (D3185).

20 Voltaire à d'Argenson, 19 août 1745 (D3198).

21 Voltaire à Gaspare Cerati, 20 août 1745 (D3199) [« [...] tous les lettrés, tous les amis de la vertu sont du même pays » (*Correspondance*, éd. cit., t. II, p. 1619)].

22 D3188 [« Je suis de tous les pays mais un peu étranger dans le mien » (*ibid.*, p. 1613)].

Si les premières lettres ont été dictées par une stratégie courtoise, la sincérité de Voltaire en ce qui concerne son désir de voir Rome, de cultiver la langue italienne et la lecture des auteurs de la péninsule, ne peut être mise en doute. La quatrième lettre de Voltaire constitue à ce titre une déclaration d'intention qui va plus loin encore :

Stento d'imparare la lingua italiana, mentrè si diletta l'eminenza vostra nell'abbellire la lingua francese. Aspetto colla maggior premura, e coi più vivi sentimenti di gratitudine i libri coi quali ella si degna d'ammaestrarmi. Mà essendo privo dell'onore di venire ad inchinarla in Roma, voglio almenò intitularmi al suo padrocinio, e naturalizzarmi romano in qualche maniera, nel sottoporre al suo sommo giudizio, ed alla sua pregiatissima protezione questo saggio, che ho sbozzato in italiano. Prendo la libertà di pregarla di presentarlo a quelle accademie delle quali ella è protectore (e credo che sia il protectore di tutte), ricercò un nuovo vincolo che possa supplire alla mia lontananza, e che mi renda uno dei suoi clienti, comè se fossi un abitante di Roma. Sarei ben fortunato di vedermi aggregato à quelli che godono l'onore d'essere instrutti della sua dottrina, e di bere a quel sacro fonte, del quale si degna d'inviarmi alcune gocciolè²³.

Au désir du voyage se substitue donc, dans le discours de Voltaire, la volonté d'acquérir la citoyenneté romaine, et d'être considéré comme un habitant de la Ville éternelle²⁴. Cherchant à étoffer son assise romaine, il souhaite être reconnu par les académies savantes. Il n'est pas interdit de penser que l'ensemble de sa correspondance avec Passionei et d'autres savants ou lettrés italiens obéissait également à une stratégie de conquête pour asseoir sa candidature parisienne, comme l'a suggéré avant nous R. Pomeau. « S'il veut entrer à l'Académie, c'est de la forteresse ecclésiastique qu'il lui faut triompher²⁵ », rappelle en effet le

23 Voltaire au cardinal Passionei, [c. 30 mars 1746] (D3345) [« Je peine à apprendre la langue italienne alors que Votre Éminence se complait à embellir la langue française. J'attends avec la plus grande impatience, et avec les sentiments les plus vifs de gratitude les livres par lesquels elle daigne m'enseigner. Mais étant privé de l'honneur d'aller lui présenter mes devoirs à Rome, je veux du moins invoquer son patronage, et me naturaliser romain en quelque manière, en soumettant à son jugement souverain, et à sa protection très appréciée cet essai que j'ai composé en italien. Je prends la liberté de la prier de le présenter à ces académies dont elle est le protecteur (et je crois qu'elle est le protecteur de toutes), je cherche à établir un nouveau lien qui puisse pallier mon éloignement, et qui fasse de moi un de ses clients, comme si j'étais un habitant de Rome. Je serais bien heureux de faire partie de ceux qui ont l'honneur d'être initiés à sa doctrine, et de boire à cette source sacrée, dont elle daigne m'envoyer quelques petites gouttes » (*ibid.*, p. 1655-1656)].

24 Sa position d'écrivain censuré, bientôt en exil définitif, explique ce sentiment, qui a pu le conduire à chercher d'autres attaches. Voltaire avait déjà exprimé ce désir à propos de l'Angleterre dans une lettre adressée à Martin Folkes, en 1743 (D2890). Nous remercions Stéphanie Gehanne-Gavoty de nous avoir signalé cette lettre.

25 VST, t. I, p. 468.

chercheur, qui souligne également le rôle de sa campagne romaine²⁶. Il n'en reste pas moins que le rapport de Voltaire à la langue italienne, comme à toutes les autres langues qu'il connaît et pratique, est pour lui le gage de sa liberté de poète et de philosophe. Une lettre peu connue, datée du 19 septembre 1746, adressée au cardinal Passionei, contient cette profession de foi intellectuelle : « *Tra gli innoventi studii che un galant uomo possa coltivare, mi pare che uno dei piu dilettevoli e dei piu atti a formare il buon gusto sia quello di parangonare i diversi stili e le varie maniere di pensare e d'esprimersi, che sono in uso tra le piu dotte ed ingeniose nazioni. La francia anticamente fu dicepola dell'italia e s'e fatta da poi la sua emula*²⁷ ». Construisant son rapport à l'Italie à travers la pratique de la langue et des belles-lettres, Voltaire semble vouloir appartenir à la Rome topique des voyageurs, qu'il évoque quelquefois dans sa correspondance, patrie des arts et des poètes, avec laquelle il voudrait faire corps. Nul doute que Voltaire ne joue en partie sur ce qui constitue déjà un cliché. La quête de reconnaissance qui se joue dans sa correspondance avec Passionei, patiemment menée, lui permet de se rêver en citoyen romain. Par ce rapport linguistique et littéraire avec l'Italie, il confirme et prolonge son imaginaire tout en adhérant librement aux valeurs qu'il s'est choisies. Si Rome représente une référence littéraire centrale, c'est que l'héritage des poètes de la Renaissance vient s'ajouter à un autre substrat, à une autre mémoire, celle de la Rome antique républicaine, qu'il a plusieurs fois fait revivre au théâtre, par ses tragédies.

LA ROME ANTIQUE : UN MODÈLE POLITIQUE ET PHILOSOPHIQUE

Les trois tragédies romaines composées par Voltaire sont le moyen d'affirmer son intérêt pour l'histoire républicaine et lui permettent de confronter sa pensée aux valeurs qu'elle a illustrées. S'il admire, ici et là, dans sa correspondance ou dans ses écrits historiques, la Rome impériale, celle d'Auguste, de Trajan, de Marc Aurèle ou d'Antonin, la période républicaine constitue certainement une référence politique. *Brutus*, donnée en 1730, *La Mort de César*, en 1733 et *Rome sauvée, ou Catilina*, en 1752, sont le lieu d'une réflexion sur le pouvoir

²⁶ *Ibid.*, p. 485.

²⁷ Voltaire au cardinal Passionei, 19 septembre 1746 ; voir Salvatore Rotta, « Voltaire in Italia. Note sulle traduzioni settecentesche delle opere voltairiane », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, n° 31 (1970), p. 387-444, p. 444 [« Parmi les études innocentes qu'un galant homme peut cultiver, il me semble que l'une des plus agréables et des plus à même de former le bon goût est celle de comparer les différents styles et les diverses manières de penser et de s'exprimer, en usage parmi les nations les plus savantes et les plus ingénieuses. La France dans l'Antiquité fut disciple de l'Italie. Elle est devenue, depuis, son émule »].

et l'occasion d'affirmer des valeurs politiques et morales²⁸. Dans la perspective qui nous intéresse, ces tragédies déclinent la thématique de l'identité romaine en autant d'interrogations et d'affirmations qui peuvent se lire comme le lieu de la construction d'une pensée politique. Dans ces trois tragédies, Voltaire a choisi de représenter des moments cruciaux de l'histoire de la République qui, menacée par les guerres civiles, lutte contre la tyrannie : la première tragédie, *Brutus*, fait revivre la fondation de la République romaine, en 510 avant notre ère ; *Rome sauvée* et *La Mort de César* mettent en scène les crises qui marquent la décadence de la République, cinq siècles plus tard. Contre Tarquin, roi d'Étrurie, contre Catilina ou contre César, Titus, Brutus et Cicéron sont les trois héros de ces tragédies et de cette résistance. Ils incarnent le peuple romain, fier de son « auguste liberté²⁹ », de ses droits légitimes, des valeurs du bien public. Malgré la double distance que confère à son propos le dispositif théâtral et le recul historique, Voltaire accorde une place prépondérante à la parole, au discours sur les valeurs du peuple romain, qui sont peut-être à lire, comme le rappelle justement Pierre Frantz, non comme des prises de position idéologiques, mais comme le témoignage d'une pensée qui s'exerce et se cherche dans la confrontation de choix politiques historiques³⁰. Il ne cesse d'en célébrer le génie, la vertu, le pouvoir, la gloire et la grandeur encore naissantes, voire chancelantes. Dans *Brutus*, le lexique moral innerve le texte : les citoyens romains et les fiers patriciens composent un peuple vertueux, intègre, courageux. Ses ennemis sont ceux qui méprisent ses valeurs politiques, celles du peuple que ses ennemis ne cessent de dénigrer, peuple « imbécile », « indocile » et « barbare ». Messala qui tente avec Arons, l'ambassadeur de Tarquin, de corrompre les sénateurs, résume la grandeur du peuple par cette attaque : « Le plus vil citoyen, dans sa bassesse extrême, / Ayant chassé les rois, pense être roi lui-même³¹ ». Face à la tyrannie sans cesse renaissante, la République doit traiter en égale avec les rois, à qui elle doit obéissance et non esclavage. Le discours est donc une composante essentielle de la dramaturgie, et prend le pas sur l'action. Comme l'a souligné P. Frantz, « le discours abstrait, idéalisant, qui escamote toute réalité socio-politique est évidemment caractéristique du discours républicain sur le peuple³² ». Brutus tente ainsi d'expliquer à l'ambassadeur les valeurs de la République :

28 Pour une mise en perspective, nous renvoyons aux contributions de Charles Mazouer, « Les tragédies romaines de Voltaire », *Dix-huitième siècle*, n° 18 (1986), p. 359-373, et de Pierre Frantz, « La monarchie dépaysée : la réflexion politique dans *Brutus* », *Revue Voltaire*, n° 3 (2003), p. 289-300, qui interrogent plus particulièrement le « républicanisme » de Voltaire et la portée politique de ces tragédies.

29 *Brutus*, V, 1, éd. John Renwick, *OCV*, t. 5 (1998), p. 260.

30 P. Frantz, « La monarchie dépaysée », art. cit., p. 300.

31 *Brutus*, I, 4, éd. cit., p. 199.

32 P. Frantz, « La monarchie dépaysée », art. cit., p. 294.

Comprends l'esprit de Rome, et connais le sénat.
 Ce peuple auguste et saint sait respecter encore
 Les lois des nations que ta main déshonore
 [...]

 Va d'un crime inutile entretenir ton roi ;
 Et montre en ta personne, aux peuples d'Italie
 La sainteté de Rome et ton ignominie³³.

La violence de cette lutte politique est terrible. Face au refus de se soumettre, Arons appelle à la vengeance et à la destruction de la ville, promettant une « Rome sanglante » ou une « Rome soumise », « Rome en cendre peut-être, et dans son sang plongée », pour vaincre « De ces républicains la triste austérité »³⁴. Pour Brutus, premier consul de la République naissante, la justice est le fondement sacré de la liberté et des lois de la République³⁵. Titus, son fils, fait le serment de défendre ces valeurs :

130

Rome entière m'appelle aux murs du Capitole.
 Le peuple rassemblé sous ces arcs triomphaux,
 Tout chargés de ma gloire, et pleins de mes travaux
 M'attend pour commencer les serments redoutables,
 De notre liberté garants inviolables³⁶.

Il pense et réagit en citoyen, même lorsqu'Arons tente d'exercer sur lui un chantage en lui faisant miroiter la possibilité d'épouser Tullie, la fille de Tarquin, dont il est amoureux, pour prix de sa trahison. Il n'est pas dupe et lui répond : « [...] votre politique / Pense armer mes chagrins contre ma république³⁷ ». À Tullie, même, il enjoint : « Eh bien ! si vous m'aimez, ayez l'âme romaine, / Aimez ma république, et soyez plus que reine³⁸ ». Ses valeurs politiques priment dans un premier temps sur ses sentiments amoureux, et il se déclare « libre, et toujours Romain » : « Je ne suis point soumis par le sang de Tarquin³⁹ ». Face au complot pourtant, l'impensable s'est produit : « d'indignes Romains ont parlé de se rendre », « Des citoyens romains ont demandé des fers ! »⁴⁰. Titus, manipulé par Arons et par Messala, son ami traître à la République, finit par céder au chantage et rejoint les conjurés. C'est

33 *Brutus*, V, 2, éd. cit., p. 264.

34 *Ibid.*, III, 1 et 3, éd. cit., p. 220, 221 et 227.

35 *Ibid.*, V, 4.

36 *Ibid.*, II, 3, éd. cit., p. 214.

37 *Ibid.*, II, 2, éd. cit., p. 210.

38 *Ibid.*, III, 5, éd. cit., p. 233-234.

39 *Ibid.*, IV, 1, éd. cit., p. 245.

40 *Ibid.*, IV, 7, éd. cit., p. 257.

à son père que le sénat confie la responsabilité de le juger. Proculus, l'un des sénateurs, tente de le faire fléchir en faveur de son fils : « Vous êtes père enfin ». Brutus lui répond : « Je suis consul de Rome »⁴¹, faisant passer son devoir de citoyen avant celui de père. Être romain, c'est s'opposer à la tyrannie, quel que soit le visage qu'elle emprunte.

Dans *La Mort de César*, l'affirmation des valeurs de la République est également au cœur de l'affrontement dramatique. La « citoyenneté romaine » est mise à l'épreuve. Cassius confirme qu'« Un vrai républicain n'a pour père et pour fils, / Que la vertu, les dieux, les lois, et son pays⁴² ». Voltaire insiste sur la trahison de César, qui, sur les conseils d'Antoine, renie son engagement républicain et dénie à ses concitoyens leurs droits légitimes à la liberté, reconnaissant pourtant : « Ils sont nés mes égaux ; mes armes les vainquirent ; / Et trop au-dessus d'eux, je leur puis pardonner / De frémir sous le joug que je veux leur donner⁴³ ». Si César méprise le peuple versatile à la « faible volonté⁴⁴ », il est tenté par le pouvoir fort, sur les conseils d'Antoine. Il tente néanmoins de défendre les valeurs de la république :

Soit qu'étant né Romain, la voix de ma patrie
 Me parle malgré moi contre ma tyrannie ;
 Et que la liberté que je viens d'opprimer,
 Plus forte encor que moi, me condamne à l'aimer
 [...]
 J'ai pensé comme lui [Brutus], dès mes plus jeunes ans ;
 J'ai détesté Sylla, j'ai haï les tyrans.
 J'eusse été citoyen, si l'orgueilleux Pompée
 N'eût voulu m'opprimer sous sa gloire usurpée.
 [...]
 Je veux me faire aimer de Rome et de mon fils ;
 Et conquérant des cœurs vaincus par ma clémence,
 Voir la terre et Brutus adorer ma puissance⁴⁵.

Il présente malgré tout son projet aux sénateurs, « dignes soutiens de la grandeur romaine⁴⁶ », qui refusent et condamnent sa décision, et demandent la liberté pour le peuple romain. Cassius lui rappelle son engagement pour la liberté : « Tu nous l'avais promise ; et tu juras toi-même / D'abolir pour jamais

⁴¹ *Ibid.*, V, 6, éd. cit., p. 273.

⁴² *La Mort de César*, II, 4, éd. D. J. Fletcher, *OCV*, t. 8 (1998), p. 205.

⁴³ *Ibid.*, I, 4, éd. cit., p. 190.

⁴⁴ *Ibid.*, éd. cit., p. 191.

⁴⁵ *Ibid.*, I, 1, éd. cit., p. 180, 182.

⁴⁶ *Ibid.*, I, 3, éd. cit., p. 184.

l'autorité suprême ». Pour Brutus, ces valeurs priment sur toutes les autres : « Oui, que César soit grand : mais que Rome soit libre »⁴⁷.

Telle qu'elle se décline dans ces trois pièces, l'identité romaine des personnages se fonde exclusivement sur cette adhésion aux valeurs républicaines. Pour Brutus, « Antoine [...] n'est plus Romain », dès lors « qu'il demande un roi »⁴⁸. Il fustige les partisans du coup d'État : « Je sais tous vos desseins, vous brûlez d'être esclave. / Vous voulez un monarque, et vous êtes Romain⁴⁹ ! » Le crime de César est justement de « détrui[re] le nom romain⁵⁰ » et ce que le geste de Brutus doit rétablir, c'est « Tout l'honneur qu'un tyran ravit au nom romain⁵¹ ». Le plus coupable est Antoine, maître d'œuvre du couronnement raconté par Cimber :

[...] ô honte ! ô crime indigne d'un Romain !

[...]

César, règne, dit-il, sur la terre et sur nous.

Des Romains à ces mots les visages pâlisent ;

De leurs cris douloureux les voûtes retentissent.

J'ai vu des citoyens s'enfuir avec horreur,

D'autres rougir de honte et pleurer de douleur⁵².

Face à cet attentat, Brutus déclare : « C'est à nous de répondre à l'admiration / Que Rome en expirant conserve à notre nom⁵³ ». Seule la violence peut répondre à cet acte ignominieux. Déplorant la mort de César dans la dernière scène par un discours pathétique, Antoine condamne le crime et, montrant le corps ensanglanté de César, s'adresse au peuple éploré : « Du plus grand des Romains voilà ce qui vous reste⁵⁴ ». Le retournement de l'opinion publique en faveur de César, qui s'opère dans la dernière scène, suggère que Voltaire ne souhaite pas trancher radicalement autour de cette question de la citoyenneté et de l'identité romaine. César reste romain malgré son acte d'usurpation.

Rome sauvée, ou Catilina est également l'occasion pour Voltaire de revenir sur les fondements des valeurs républicaines. Le rôle de Cicéron, modèle du philosophe au pouvoir est ici au cœur de la réflexion politique. C'est peut-être des trois la pièce la plus personnelle de Voltaire, qui s'est rêvé dans un tel rôle,

47 *Ibid.*, éd. cit., p. 186.

48 *Ibid.*, éd. cit., p. 189.

49 *Ibid.*, II, 1, éd. cit., p. 193-194.

50 *Ibid.*, II, 4, éd. cit., p. 202.

51 *Ibid.*, II, 2, éd. cit., p. 195.

52 *Ibid.*, II, 4, éd. cit., p. 199.

53 *Ibid.*, éd. cit., p. 201.

54 *Ibid.*, III, 8, éd. cit., p. 240.

celui d'un philosophe conseiller du Prince, associé au pouvoir politique. C'est Cicéron qui déclenche involontairement la conjuration de Catilina, jaloux de « ce plébéien dont Rome a fait son maître⁵⁵ ! » Cicéron est prêt à tout pour défendre le « peuple souverain qui règne sur les rois ». À ses détracteurs, il oppose la légitimité de son pouvoir : « Mais pour être consul, devenez citoyen ». Celui-ci se fonde sur son mérite, et surtout, sur ses vertus :

Dans ces temps malheureux, dans nos jours corrompus,
Faut-il des noms à Rome ? il lui faut des vertus.
Ma gloire (et je la dois à ces vertus sévères)
Est de ne rien tenir des grandeurs de mes pères.
Mon nom commence en moi : de votre honneur jaloux,
Tremblez que votre nom ne finisse dans vous⁵⁶.

On reconnaît là la fameuse réponse de Voltaire au chevalier de Rohan. Cicéron accuse Catilina et ses partisans d'avoir fomenté la guerre civile et les défie : « Sachez [...] / Que malgré vous encore il est de vrais Romains⁵⁷ ». Condorcet, dans l'édition de Kehl, a rappelé que, dans cette pièce, l'auteur semblait s'identifier viscéralement au personnage du philosophe :

Voltaire joua le rôle de Cicéron. Jamais dans aucun rôle, aucun acteur n'a porté si loin l'illusion. On croyait voir le consul. Ce n'étaient pas des vers récités de mémoire qu'on entendait, mais un discours sortant de l'âme de l'orateur. Ceux qui ont assisté à ce spectacle il y a plus de trente ans, se souviennent encore du moment où l'auteur de *Rome sauvée* s'écriait : *Romains, j'aime la gloire, & ne veux point m'en taire*, avec une vérité si frappante qu'on ne savait si ce noble aveu venait d'échapper à l'âme de Cicéron ou à celle de Voltaire⁵⁸.

La construction de l'image de « citoyen romain », telle que Voltaire l'élabore dans sa correspondance, trouve ici un écho et une actualisation sur un mode discursif tout différent : dans le contexte de l'œuvre dramatique, la référence à la Rome républicaine fait écho aux affirmations identitaires du courtisan. Son admiration pour la langue et la culture italiennes se double d'une admiration pour des valeurs politiques idéalisées par la rhétorique et dramatisées par la confrontation spectaculaire. Dans la première édition posthume des *Œuvres complètes*, Condorcet a souligné les valeurs philosophiques de l'œuvre littéraire, et sa fonction au service d'une réflexion morale et politique. Parmi les tragédies de Voltaire, Condorcet en distingue deux, *La Mort de César* et *Rome sauvée*.

55 *Rome sauvée, ou Catilina*, I, 5, éd. Paul LeClerc, OCV, t. 31A (1992), p. 166.

56 *Ibid.*, éd. cit., p. 168.

57 *Ibid.*, éd. cit., p. 170.

58 1884, t. IV, p. 168-169.

Dans l'« Avertissement » qui précède cette dernière, il met en valeur le genre, le caractère unique de cette pièce. Ce qui intéresse Condorcet c'est l'aspect moral, politique et philosophique de l'écriture voltairienne : « Cette pièce, ainsi que la *Mort de César*, est d'un genre particulier ; le plus difficile de tous peut-être, mais aussi le plus utile⁵⁹ », car elle explore des événements historiques à caractère politique. Pour l'éditeur, cette tragédie constitue le modèle d'une littérature des Lumières, qui met en scène des idées politiques et propose une réflexion militante sur l'histoire. La « citoyenneté romaine » de Voltaire change donc en fonction de l'économie formelle et des destinataires du contexte discursif. La position de l'écrivain et celle du dramaturge participent toutes deux, nous semble-t-il, d'une même quête, à la fois culturelle et philosophique, dans laquelle se construit une réflexion sur l'altérité. À partir des années 1760, l'œuvre polémique de Voltaire se développe pour s'attaquer à « l'Infâme ». Dans un contexte littéraire et discursif tout différent, la question de la « citoyenneté romaine » prend une nouvelle forme, pour dénoncer les maux qui affligent la Rome moderne.

ACTUALISATIONS

L'œuvre dramaturgique a longuement exploré et fait revivre les valeurs du peuple romain à travers l'histoire de la fondation et des crises de la République. Pour l'auteur, ces valeurs sont vivantes, il les admire, les partage, les revendique. Dans sa lettre de remerciement à l'*Accademia della Crusca*, déjà citée, Voltaire compare la marque de distinction qu'il vient de recevoir à celles que les anciens Romains accordaient parfois, à titre exceptionnel, à des étrangers : « *come gli antichi Romani concedevano alcune volte il titolo di Cive Romano ai meno cospicui forestieri, ne' quali s'era scoperta vera ammirazione, e sincera parzialità della virtù Romana*⁶⁰ ».

Ces valeurs sont au cœur du discours qu'il adresse au peuple romain sous la forme d'une Épître. Publié à Genève, sous les masques successifs du comte Passeran, en 1768, en référence à peine masquée à l'une de ses sources, l'un des *Douze discours concernant la religion et le peuple* d'Alberto Radicati, un penseur politique italien exilé en Angleterre, puis de « Monsieur le Comte de Corbèra » en 1775, le texte est prétendument traduit de l'italien. Il se compose de neuf articles. Voltaire se démarque de l'original biblique, en caricaturant la

⁵⁹ *Ibid.*, t. IV, p. 167.

⁶⁰ Voltaire à l'*Accademia della Crusca*, 12 juin 1746 (D3414) [« comme les anciens Romains concédaient parfois le titre de *citoyen romain* aux étrangers les moins apparents, pourvu qu'on aperçût en eux une vraie admiration et une sincère participation à la vertu romaine » (*Correspondance*, éd. cit., t. II, p. 1674)].

figure de saint Paul et de ses avatars dans les premiers paragraphes, résumant la dénonciation de ces imposteurs par cette formule : « Celui qui vous écrit n'a été ni valet de prêtre, ni meurtrier, ni gardeur de manteaux, ni apostat, ni faiseur de tentes, ni englouti au fond de la mer comme Jonas pendant vingt-quatre heures, ni emporté au troisième ciel comme Élie, sans savoir ce que c'est que ce troisième ciel⁶¹ ». Il se présente comme un « citoyen », « un gentilhomme romain, d'une ancienne famille transplantée, mais qui chérit son antique patrie, qui gémit sur elle, et dont le cœur est au Capitole »⁶². Comme l'a souligné Pauline Kra, c'est là toute l'originalité de Voltaire par rapport à ses sources, que de s'adresser directement aux Romains pour les appeler à la révolte⁶³. Le cadre discursif constitue le moteur de la harangue et structure l'expression des valeurs mises en avant par le locuteur.

L'*Épître* s'adresse sur un registre épique aux « Illustres Romains », aux « généreux Romains », « aux descendants des Marcellus, des Scipion, des Caton, des Cicéron, des Titus, des Antonins »⁶⁴. L'orateur y condamne les impostures qui asservissent le peuple romain contemporain, qu'il apostrophe ainsi : « Romains, écoutez votre concitoyen, écoutez Rome et votre ancien courage⁶⁵ ». Un vers de Pétrarque sert d'exergue à cette exhortation : « *L'Italico valor non è ancor morto*⁶⁶ ». Voltaire utilise le motif fictif du voyage réel pour se présenter comme un voyageur qui a pu, lors d'un séjour à Rome, constater la décadence de cette nation. Le discours adopte alors un registre pathétique, pour déplorer la profanation des lieux de mémoire chargés de gloire : « J'ai pleuré dans mon voyage chez vous, quand j'ai vu des Zoccolanti occuper ce même Capitole où Paul-Émile mena le roi Persée, le descendant d'Alexandre, lié à son char de triomphe ; ce temple, où les Scipions firent porter les dépouilles de Carthage, où Pompée triompha de l'Asie, de l'Afrique, et de l'Europe ». La misère du peuple romain accentue la lamentation : « mais j'ai versé des larmes plus amères quand je me suis souvenu du festin que donna César à nos ancêtres, servi à vingt-deux mille tables, et quand j'ai comparé ces *congiaria*, ces distributions immenses de froment, avec le peu de mauvais pain que vous mangez aujourd'hui, et que la chambre apostolique vous vend fort cher »⁶⁷. Il cherche à comprendre les causes

61 *Épître aux Romains*, éd. Pauline Kra, OCV, t. 6 (2011), p. 133-134.

62 *Ibid.*, p. 134 et 135.

63 *Ibid.*, Introduction, p. 124.

64 *Ibid.*, p. 131, 133 et 134-135.

65 *Ibid.*, p. 135.

66 *Ibid.* [« La valeur italienne n'est pas encore morte »]. La citation de Voltaire est approximative. Pétrarque avait écrit : « [...] *l'antico valore / Ne l'italici cor non è ancor morto* », qui signifie : « [...] l'antique valeur / dans les cœurs italiens n'est pas encore morte » (*Canzoniere*, éd. bilingue de P. Blanc, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1989, p. 255).

67 *Épître aux Romains*, éd. cit., p. 135.

de la pauvreté, dressant le tableau de l'état réel du délabrement de l'agriculture, des routes, de l'architecture de la ville.

Le voyageur cherche les traces de l'*Urbs* antique qui faisait la gloire de l'Empire : « J'ai cherché le *Forum Romanum* de Trajan, cette place pavée de marbre en forme de réseau, entourée d'un péristyle à colonnades chargées de cent statues ; j'ai trouvé *Campo Vaccino*, le marché aux vaches, et malheureusement aux vaches maigres et sans lait⁶⁸ ». Il parodie le discours biblique pour constater le dépeuplement, la décadence économique de la cité et la profanation des lieux sacrés de la ville antique : « Je demandais à qui appartient ce bel édifice que je vois entouré de mesures, on me répondit, à des moines ; c'était autrefois la maison d'Auguste, ici logeait Cicéron, là demeurait Pompée ; des couvents sont bâtis sur leurs ruines ». Le voyageur conclut son tableau par cette exclamation : « Ô Romains ! mes larmes ont coulé, et je vous estime assez pour croire que vous pleurez avec moi »⁶⁹.

136

Le constat se transforme en dénonciation des causes de cette misère, opérant le glissement entre l'analyse historique et le discours polémique : l'ancienne activité prospère de la ville, fondée sur l'agriculture et le commerce, a été remplacée par la présence stérile des prêtres et surtout, « un vieux prêtre élu pape par d'autres prêtres⁷⁰ ». Comme il l'a déjà fait dans certains de ses écrits historiques, Voltaire dénonce la nature même du pouvoir du pape, dont les intérêts divergent radicalement des intérêts du peuple. Son discours polémique s'inscrit notamment dans le prolongement de l'*Essai sur les mœurs*⁷¹. Dans l'*Épître aux Romains*, la « citoyenneté romaine » se définit par opposition à son contraire. Voltaire affirme que le pape n'est pas un citoyen romain. C'est un imposteur et un usurpateur. Son trône n'est pour lui, explique Voltaire, qu'« un bénéfice ecclésiastique⁷² ». Il analyse comment le pape a usurpé la souveraineté, contrairement à la parole évangélique, qu'il cite en engageant les Romains à réveiller leur esprit critique avec des injonctions récurrentes qui ponctuent le texte : « Romains, pesez bien ces autres paroles qu'on met dans la bouche de Jésus », « sachez », « observez avec toute votre attention les paroles suivantes », « Vous voyez, Romains », « remarquez bien attentivement », « Écoutez bien », « Observez, judicieux Romains, je vous en conjure »⁷³.

68 *Ibid.*, p. 136.

69 *Ibid.*, p. 137.

70 *Ibid.*

71 Sur la question centrale de la légitimation du pouvoir papal, nous renvoyons aux travaux de Myrtille Méricam-Bourdet, *Voltaire et l'écriture de l'histoire : un enjeu politique*, SVEC 2012:02, p. 69-78.

72 *Épître aux Romains*, éd. cit., p. 137.

73 *Ibid.*, p. 142, 155, 156, 160 et 161.

Voltaire fait de son discours un dialogue où se manifeste dans toute sa force sa volonté de lutter contre l'Infâme, sous la forme d'un dialogue construit sur un jeu de questions et de réponses : « Romains, vous m'allez demander pourquoi », « Et moi, je vous demande pourquoi et comment... »⁷⁴. Il rappelle la longue histoire des luttes internes et des divisions de l'Église chrétienne, héritière de l'Empire. Voltaire cherche à toucher les descendants de la Rome antique, leur rappelant le « courage de vos ancêtres, qui devait perpétuer la valeur de leurs descendants ». Le réquisitoire des méfaits de la superstition est contenu dans cette maxime : « Le fanatisme vous enleva le gage de votre gloire⁷⁵ ». Les auditeurs sont pris à témoins avec la longue liste des mythes païens et chrétiens, et l'orateur fait appel à leur esprit critique par cette exhortation : « Comparez et jugez⁷⁶ ». L'exposé des impostures de la religion chrétienne prend la forme d'un réquisitoire, qui s'achève sur une exclamation : « Ô Romains ! c'est donc par de pareils contes que la puissance papale s'est établie⁷⁷ ». Il dénonce le mensonge érigé en instrument de domination politique : « Voyez avec quelle grossièreté on vous a trompés en tout⁷⁸ ». Aux manipulations sectaires et à la superstition, qui fondent l'établissement du christianisme, a en effet succédé une stratégie de tromperie politique, qui a peu à peu établi des croyances en institutions politiques. Voltaire s'indigne et se lamente tour à tour : « Illustres et infortunés Romains, avant d'en venir aux funestes mensonges qui vous ont coûté votre liberté, vos biens, votre gloire, et qui vous ont mis sous le joug d'un prêtre ; [...] il faut que vous soyez instruits des *Constitutions apostoliques* : c'est le premier fondement de cette hiérarchie qui vous écrase aujourd'hui⁷⁹ ». Il développe alors la longue liste des actes politiques qui ont fait de Rome la capitale de la Chrétienté, légitimant peu à peu le pouvoir temporel du pape. La dernière partie du texte est un appel à la révolte contre la tyrannie, et un manifeste pour la liberté⁸⁰. Les fondements politiques de la papauté, les décrétales, sont l'instrument du joug qui opprime les Romains, comme l'explique Voltaire qui se fait ici l'avocat de leur cause, s'indignant de l'injustice, de la misère et de l'esclavage auxquels ils sont soumis. Dans ce discours polémique, le va-et-vient entre l'évocation des anciens Romains et les contemporains se nourrit de stratégies rhétoriques. L'identification de l'orateur aux valeurs citoyennes héritées de l'Antiquité a ainsi

74 *Ibid.*, p. 158.

75 *Ibid.*, p. 139.

76 *Ibid.*, p. 141.

77 *Ibid.*, p. 160.

78 *Ibid.*, p. 162.

79 *Ibid.*, p. 154.

80 Il faut rappeler également, comme le fait Pauline Kra, le contexte politique dans lequel Voltaire écrit cette *Épître*, qui participe de l'offensive lancée par les Bourbons contre le pouvoir papal : *ibid.*, p. 117-118.

une fonction affective dans ce discours pathétique, qui déplore la misère et la souffrance des Romains :

Vous périssez de misère sous de beaux portiques. Vos belles peintures dénuées de coloris, et dix ou douze chefs-d'œuvre de la sculpture antique, ne vous procureront jamais ni un bon dîner ni un bon lit. L'opulence est pour vos maîtres, et l'indigence est pour vous : le sort d'un esclave des anciens Romains était cent fois au-dessus du vôtre, car il pouvait acquérir de grandes fortunes ; mais vous, nés serfs, vous mourez serfs, et vous n'avez d'huile que celle de l'extrême-onction. Esclaves de corps, esclaves d'esprit, vos tyrans ne souffrent pas même que vous lisiez dans votre langue le livre sur lequel on dit que votre religion est fondée.

138

L'*Épître* s'achève sur un dernier appel à la révolution : « Éveillez-vous, Romains, à la voix de la liberté, de la vérité, et de la nature. Cette voix éclate dans l'Europe, il faut que vous l'entendiez ; rompez les chaînes qui accablent vos mains généreuses, chaînes forgées par la tyrannie dans l'antre de l'imposture »⁸¹. Voltaire, on l'a rappelé, s'est largement inspiré des écrits militants de plusieurs réformateurs italiens. Il reprend notamment des arguments de Carlantonio Pilati qui, dans son *Projet d'une réforme à faire en Italie*, milite pour ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui la séparation de l'Église et de l'État⁸². Il s'agit rien moins que de libérer l'ensemble de la péninsule du pouvoir papal, et de reconstruire une économie au service des hommes et non plus de l'Église⁸³. Alberto Radicati lui aussi s'est fait l'avocat d'une réforme du pouvoir temporel, sur la base de principes démocratiques⁸⁴. Voltaire, comme eux, expose ces arguments politiques, mais il en a fait un pamphlet d'une grande force, pathétique et révoltant à la fois. Surtout, il a donné à cette dénonciation des abus et de la tyrannie papale une audience et une résonance européennes, ce que n'avaient pu faire les écrits d'un Carlantonio Pilati ou d'un Alberto Radicati, restés confidentiels.

Esprit libre, Voltaire l'est assurément. L'Italie et Rome sont au cœur de sa culture. Sa connaissance de l'italien, son goût pour les poètes de la Renaissance, son intérêt pour l'histoire romaine républicaine, sa conscience de l'importance et de la valeur de cette culture sont au cœur de sa réflexion politique et historique, et de sa posture d'homme de lettres européen. Malgré la distance,

⁸¹ *Ibid.*, p. 167.

⁸² Carlantonio Pilati di Tassulo, *Projet d'une réforme à faire en Italie*, Amsterdam, M.-M. Rey, 1769.

⁸³ Voir l'introduction de Pauline Kra, *Épître aux Romains*, éd. cit., p. 120-121.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 121-122.

malgré l'impossibilité d'effectuer le voyage d'Italie, il a su cultiver une pratique vivante de la langue, de la lecture et de l'écriture de l'italien. S'il n'hésite pas à en jouer pour asseoir sa position, s'il mêle habilement la pratique courtisane à ses relations de savant et d'homme de lettres, c'est en artiste libre et indépendant, qui cherche des attaches, des protections et des reconnaissances nécessaires pour assurer son indépendance et étendre son public de lecteurs. Nourri à la source de cette culture de l'Antiquité et de la Renaissance italiennes, il a également une conscience moderne du monde romain, et il écrit pour agir sur ses contemporains. L'écriture est un substitut au voyage. Elle n'en est pas moins engagée dans une recherche de la vérité. Rome est omniprésente dans son œuvre, dans sa correspondance, dans son théâtre, dans ses écrits historiques et politiques, dont nous n'avons indiqué ici que quelques exemples. Nourri par ses lectures, il écrit pour explorer et comprendre le monde romain. Mais cette quête de l'autre est aussi une quête de soi. Son écriture manifeste une adhésion aux valeurs qu'il choisit de reconnaître pour siennes. Homme aux identités multiples, Voltaire se reconnaît et se déclare romain. Aux côtés des républicains de l'Antiquité, des poètes de la Renaissance, ou des Romains opprimés et éclairés de la modernité, il ne cesse de décliner son identité d'homme libre, d'esthète et de philosophe, allant jusqu'à s'attribuer des surnoms comiques pour poursuivre la joute masquée avec le pouvoir politique et ecclésiastique romain, motif burlesque inépuisable, sous les noms d'Akakia, d'Amabed, de saint Cucufin ou pire encore, se dédoublant, se quadruplant devrait-on plutôt dire, en « *Coglione-Coglionaccio*, cardinal président », assisté de « *Cazzo-Culo*, secrétaire du Saint-Office »⁸⁵.

85 Extrait du décret de la sacrée congrégation de l'Inquisition de Rome, à l'encontre d'un libelle intitulé : *Lettres sur le Vingtième*, éd. Mark Waddicor, OCV, t. 32A (2006), p. 173.

VOLTAIRE DANS LA LORRAINE DE STANISLAS

Paweł Matyaszewski

Université catholique de Lublin (Pologne)

Lorsque l'on évoque le voyage de Voltaire dans la Lorraine de Stanislas Leszczyński, roi de Pologne en exil, on pense inévitablement à la tragédie en trois actes qui s'y déroule entre 1748 et 1749 avec Mme du Châtelet comme héroïne. Celle-ci a une liaison avec le poète Jean-François de Saint-Lambert, en attend un enfant et meurt presque aussitôt après l'accouchement. Comme tous les actes successifs de ce drame se sont passés à la cour de Stanislas et ont profondément marqué Voltaire, il est naturel qu'ils aient largement éclipsé l'histoire et le caractère de son séjour auprès du roi de Pologne¹.

Il faut pourtant s'affranchir de ce souvenir pour mieux saisir la nature et l'image du voyage de l'auteur des *Lettres anglaises* dans la Lorraine du roi de Pologne en exil. Surtout parce que penser à ce déplacement dans une optique prospective risque, à chaque fois, de nous faire retomber dans une narration presque téléologique qui ne considère le séjour de Voltaire à la cour de Stanislas qu'à la seule lumière d'un drame à venir. Ne se souvenir de son déplacement auprès du roi Stanislas qu'à travers la mort de Mme du Châtelet reviendrait à négliger le pourquoi et le comment de sa visite en Lorraine, voire à ne privilégier que l'un des aspects de son séjour, sans vouloir en même temps comprendre le déroulement de son voyage.

On le comprend beaucoup mieux lorsque l'on se pose la question capitale de savoir quelles étaient les raisons qui ont poussé Voltaire à aller jusqu'à la cour de Stanislas. Pour être plus exact, il faudrait peut-être formuler cette question différemment : comment se fait-il que l'habitué du château de Cirey qui « est sur les confins de la Lorraine² », n'arrive chez le roi de Pologne que relativement tard, seulement en 1748, alors qu'il séjourne chez Mme du Châtelet depuis 1734 ? La réponse n'est pas aussi évidente qu'on le croirait au premier abord :

- 1 Voir, par exemple, Raymond Naves, *Voltaire, l'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier-Boivin, 1958, p. 50, et *VST*, t. I, p. 587 et suiv.
- 2 Voltaire, *Mémoires pour servir à la vie de M. de Voltaire, écrits par lui-même*, introduction, notes et dossier par Jacqueline Hellegouarc'h, Paris, LGF, coll. « Bibliothèque classique », 1998, p. 107.

il est possible d'émettre plusieurs hypothèses différentes. Dans ses *Mémoires*, l'auteur de *Candide* nous offre une explication plutôt anecdotique, à vrai dire difficile à croire. Son arrivée à la cour de Stanislas, en compagnie de Mme du Châtelet, aurait été tout simplement le résultat d'une machination provoquée par « un jésuite nommé Menou : le plus intrigant et le plus hardi prêtre que j'aie jamais connu³ ». Celui-ci, jaloux de la position privilégiée que Mme de Boufflers occupait à la cour et dans le cœur du roi de Pologne, aurait songé à la remplacer par une autre, afin d'en faire une rivale de la *Dame de Volupté*:

notre jésuite ayant entendu parler de Mme du Châtelet qui était très bien faite et assez belle, imagina de la substituer à Mme de Boufflers [...]. Menou [*sic*] crut qu'une femme auteur réussirait mieux qu'une autre auprès de lui [de Stanislas]. Et le voilà qui vient à Cirey pour ourdir cette belle trame; il cajole Mme du Châtelet et nous dit que le roi Stanislas sera enchanté de nous voir. Il retourne dire au roi que nous brûlons d'envie de venir lui faire notre cour. Stanislas recommande à Mme de Boufflers de nous amener. Et en effet nous allâmes passer à Lunéville toute l'année 1749⁴.

142

Ce n'est pas seulement l'inexactitude de la date qui fait douter de la justesse de ce commentaire rétrospectif. Voltaire semble moins chercher l'exactitude dans l'exposé des raisons qui l'ont amené jusqu'à Lunéville que l'occasion d'attaquer une fois de plus un jésuite, sa bête noire préférée dans le vaste catalogue de *l'Infâme*. D'ailleurs, Pierre Boyé qui, lui aussi, reste plutôt sceptique vis-à-vis du témoignage de Voltaire, a tout à fait raison en remarquant que pour le père Joseph de Menoux, recourir par cette intrigue à Mme du Châtelet afin de « remplacer la douce et tendre Mme de Boufflers par cette hautaine et impérieuse marquise dont il n'eût jamais été le maître [...], c'eût été courir de Charybde à Scylla⁵ ». Sans vouloir débattre sur le diagnostic du père de Menoux qui, dans son ignorance des caractères féminins, aurait fait un mauvais calcul⁶, ne serait-il pas mieux, tout simplement, de considérer le témoignage postérieur de Voltaire comme d'essence anecdotique et, par là, peu fiable?

Parmi d'autres raisons qui auraient poussé l'auteur de *Zadig* à venir auprès de Stanislas, on aime surtout rappeler le projet de Mme du Châtelet de solliciter pour son mari un commandement en Lorraine, un poste aussi honorable que

3 *Ibid.*, p. 107.

4 *Ibid.*, p. 109.

5 Pierre Boyé, *La Cour de Lunéville en 1748 et 1749, ou Voltaire chez le roi Stanislas*, Nancy, Crépin-Leblond, 1891, p. 16.

6 Comme l'écrit Voltaire dans ses *Mémoires*, son arrivée en Lorraine avec Mme du Châtelet aurait provoqué « tout le contraire de ce que voulait le révérend père ; nous nous attachâmes à Mme de Boufflers et le jésuite eut deux femmes à combattre » (éd. cit., p. 109).

lucratif⁷. La candidature du marquis Florent Claude du Châtelet rencontre pourtant celle d'un concurrent redoutable, Ladislas Ignace de Bercheny, un militaire hongrois bon ami du roi de Pologne, de sorte que ce dernier, indécis dans son choix, continuait à hésiter entre les deux candidats. C'est sans aucun doute le désir d'appuyer la candidature de son mari auprès du roi de Pologne qui incite Mme du Châtelet à se rendre personnellement à la cour de Stanislas. Voltaire, quant à lui, explique la raison de son déplacement à Lunéville par la simple volonté d'accompagner son amie dans sa mission de sollicitation :

Me voici donc à Lunéville! [...] Mme du Châtelet [...] se porte merveilleusement bien [...]. Je ne sais si elle ne restera point ici tout le mois de février. Pour moi, qui ne suis qu'une petite planète de son tourbillon, je la suis dans son orbite, cahin caha⁸.

Voltaire ne cache d'ailleurs pas qu'il s'engage personnellement aux côtés de Mme du Châtelet afin d'appuyer la candidature de son mari auprès du roi de Pologne :

Mme du Châtelet a essuyé mille contretemps horribles sur ce commandement de Lorraine. Il a fallu livrer des combats, et j'ai fait campagne avec elle. Elle a gagné la bataille, mais la guerre dure encore. Il faut qu'elle aille dans quelque temps à Commercy. Je vais donc aussi à Commercy⁹.

Décidément, Voltaire donne l'impression de s'être trouvé en Lorraine presque malgré lui. Curieusement, tout comme il recourt dans ses *Mémoires* postérieurs au motif de l'intrigant jésuite de Menoux afin de dissimuler la vraie raison pour laquelle Mme du Châtelet arrive chez Stanislas, il a l'air d'avoir besoin d'elle pour présenter, voire justifier publiquement le motif de son déplacement lorrain.

Veut-il par là passer sous silence une autre raison de son voyage, qu'il ne désire tout de même pas dévoiler ouvertement? On rappelle volontiers qu'à l'époque où il arrive à la cour du roi de Pologne, Voltaire se trouve en disgrâce auprès de la reine de France, Marie Leszczyńska, fille de Stanislas et épouse de Louis XV, au point d'être contraint, dit-on, de s'exiler de Paris¹⁰. D'ailleurs, dans sa toute première correspondance adressée de Lunéville, Voltaire en parle

7 Pierre Boyé, *La Cour de Lunéville en 1748 et 1749, op. cit.*, p. 17-18; Gaston Maugras, *La Cour de Lunéville au XVIII^e siècle*, Paris, Plon, 1904, p. 271; René Vaillot, *Madame du Châtelet*, Paris, Albin Michel, 1978, p. 276.

8 Voltaire à Charles-Augustin Feriol, comte d'Argental, 1^{er} février 1748 (D3609).

9 Voltaire à Charles-Augustin Feriol, comte d'Argental, et à Jeanne-Grâce Bosc du Bouchet, comtesse d'Argental, vers le 10 juin 1748 (D3665).

10 Pierre Boyé, *La Cour de Lunéville en 1748 et 1749, op. cit.*, p. 18-21; Gaston Maugras, *La Cour de Lunéville au XVIII^e siècle, op. cit.*, p. 271; René Vaillot, *Madame du Châtelet, op. cit.*, p. 277.

à trois reprises dans des lettres différentes, en faisant à chaque fois croire qu'il ne comprend pas les raisons de sa disgrâce présumée et, surtout, que l'on ne peut pas considérer son voyage en Lorraine comme un exil : ce n'est selon lui qu'un exil « prétendu¹¹ ». Néanmoins, la persévérance avec laquelle il tient à dissiper le malentendu qui aurait provoqué sa disgrâce, voire l'envie de se disculper aux yeux des autres¹², prouvent tout de même qu'il est moins indifférent à l'affaire qu'il ne s'en donne l'air. Sans le dire à haute voix, Voltaire doit ressentir fortement le mécontentement de la reine, et surtout mal supporter sa situation de disgracié à la cour de France. Or, venir en Lorraine auprès du roi de Pologne semble pour lui une solution parfaite, et cela à double titre. Non seulement il y trouve une terre d'exil provisoire, située non loin de Cirey, mais il peut aussi, sinon surtout, espérer remédier à sa défaveur. Être exilé par la reine et trouver asile auprès de son père, lui-même un monarque en exil, est plus qu'un paradoxe – disgracié à la cour de France, c'est à la cour de Lunéville que Voltaire peut chercher du secours. Le désir qu'éprouve Mme du Châtelet de se rendre auprès du roi de Pologne tombe donc bien à propos pour Voltaire, et n'est qu'un prétexte commode afin d'arriver dans une terre d'asile.

Quoi qu'il en soit, dans cette recherche des motifs pour lesquels Voltaire s'est trouvé un jour à la cour de Stanislas, on risque d'en oublier un autre qui, jusqu'à présent plutôt ignoré, semble être non moins important. Parmi toutes les raisons qui expliquent son voyage à Lunéville, on ne peut pas, tout simplement, oublier la curiosité qu'éprouve sans doute Voltaire pour la Lorraine du roi de Pologne. D'autant plus qu'il a déjà eu l'occasion de découvrir cette contrée en mai-juin 1735, à l'époque de la régence d'Élisabeth-Charlotte d'Orléans, deux ans avant l'installation de la cour de Stanislas à Lunéville. C'est en termes très enthousiastes qu'il se souviendra, en mondain et en philosophe, de son premier séjour lorrain, où il pouvait « vivre dans une cour sans être courtisan », consacrer librement son temps aussi bien à la société qu'à l'étude¹³. Son enthousiasme élogieux remonte d'ailleurs jusqu'au règne antérieur de Léopold I^{er} qu'il admire

11 Voltaire à Charles-Augustin Feriol, comte d'Argental, 13 février 1748 (D3616) ; à Charles-Jean-François Hénault, vers le 15 février 1748 (D3621) ; à Jeanne-Grâce Bosc du Bouchet, comtesse d'Argental, 25 février 1748 (D3624).

12 Selon Voltaire, il s'agirait d'une affaire de très peu d'importance, dont les conséquences paraissent pourtant fort sérieuses : « J'ai voulu savoir pourquoi j'étais exilé. Des novellistes de Paris, fort instruits, m'ont assuré que la reine était très fâchée contre moi. J'ai demandé pourquoi la reine était fâchée ; on m'a répondu que c'était parce que j'avais écrit à Mme la Dauphine que le cavagnole est ennuyeux. Je conçois bien que, si j'avais commis un pareil crime, je mériterais le châtement le plus sévère ; mais en vérité, je n'ai pas l'honneur d'être en commerce de lettres avec Mme la Dauphine » (à Charles-Jean-François Hénault, vers le 15 février 1748 [D3621]).

13 Voir Pierre Boyé, *La Cour de Lunéville en 1748 et 1749, op. cit.*, p. 11-12. Voir aussi, en dernier lieu, l'article d'André Courbet, « Voltaire en Lorraine : les séjours de 1720 et 1735 », *Cahiers Voltaire*, n° 13 (2014), p. 51-67.

sincèrement pour l'administration idéale de son duché, tant économique que culturelle, ce qui le pousse à qualifier Lunéville de second Versailles¹⁴.

Il est donc tout à fait naturel qu'après sa visite à la cour de Lorraine en 1735, Voltaire soit curieux de la redécouvrir treize ans plus tard, aussi bien en vue de confronter ses impressions que pour connaître personnellement le nouveau souverain venu d'un pays aussi lointain qu'est le royaume de Pologne. Ceci ne veut pas dire que le roi Stanislas soit pour lui un inconnu. Au contraire, avant d'arriver à Lunéville, Voltaire a déjà donné la preuve de ses sentiments positifs à l'égard du roi de Pologne, qu'il semble soutenir dans sa vie politique infortunée. D'abord, il lui consacre beaucoup de place dans son *Histoire de Charles XII*, en rappelant les circonstances politiques de l'élection de Stanislas Leszczyński au trône polonais, en 1704, avec le soutien et l'aide militaire du monarque suédois¹⁵. Lors de la seconde élection de Stanislas au trône de Pologne, en 1733, cette fois-ci avec le soutien primordial de la France, Voltaire consacre à cet événement politique un court poème où il vante, en termes enthousiastes, le choix fait par la noblesse polonaise :

Il fallait un monarque aux fiers enfants du Nord.
 Un peuple de héros s'assemblait pour l'élire ;
 Mais l'aigle de Russie et l'aigle de l'Empire
 Menaçaient la Pologne, et maîtrisaient le sort.
 De la France aussitôt, son trône et sa patrie,
 La Vertu descendit aux champs de Varsovie.
 Mars conduisait ses pas ; Vienne en frémit d'effroi :
 La Pologne respire en la voyant paraître
 Peuples nés, lui dit-elle, et pour Mars et pour moi,
 De nos mains à jamais recevez votre Maître :
 Stanislas à l'instant, vint, parut et fut roi¹⁶.

À cette envie de rencontrer un homme politique célèbre s'ajoute sans doute la volonté de connaître le seigneur de la Lorraine, dont la gloire de « Roi Bienfaisant » et les mérites intellectuels sont déjà connus à Paris. On pourrait dire que le roi des philosophes voulait rencontrer le roi philosophe, et que cette envie était réciproque. Il est évident que, pour Stanislas, la présence de Voltaire en Lorraine devait constituer un embellissement pour sa cour, tout comme peu de temps auparavant, en 1747, ce fut le cas de la visite de Montesquieu à

14 P. Boyé, *La Cour de Lunéville en 1748 et 1749, op. cit.*, p. 10.

15 Voir l'*Histoire de Charles XII*, éd. Gunnar von Proschwitz, OCV, t. 4 (1996), p. 264-269.

16 Cité par Pierre Boyé, *La Cour de Lunéville en 1748 et 1749, op. cit.*, p. 14.

Lunéville¹⁷. C'est d'ailleurs le roi de Pologne qui, par l'intermédiaire du père de Menoux, déjà mentionné, invite Voltaire et Mme du Châtelet à venir à sa cour, et charge Mme de Boufflers d'aller jusqu'à Cirey pour les ramener à Lunéville. Quand on songe aux diverses raisons possibles qui ont pu conduire Voltaire à la cour de Stanislas, on n'est guère étonné que l'auteur de *Zadig* ait accepté sans hésiter l'invitation du monarque polonais; ce dernier, de son côté, devait être particulièrement satisfait que l'accueil qu'il proposait ait été accepté.

146

Voltaire arrive à Lunéville le 13 février 1748 en compagnie de Mme du Châtelet. Pouvait-il croire que ce serait le premier d'une série de séjours lorrains presque réguliers? En effet, dans les années 1748-1749, Voltaire effectuera quatre voyages dans la Lorraine de Stanislas, chaque déplacement se transformant en un séjour relativement long à la cour du roi de Pologne. Arrivé donc pour la première fois à Lunéville vers la mi-février 1748, Voltaire y restera avec Mme du Châtelet deux mois et demi, pour rentrer à Cirey vers la fin d'avril, ayant auparavant passé deux semaines à Nancy à l'occasion des fêtes de Pâques. Il revient en Lorraine deux mois plus tard, le 1^{er} juillet, pour être accueilli, cette fois-ci, dans la résidence royale à Commercy. Il se déplace vers la mi-août à Lunéville pour partir de là-bas, le 26 août, vers Paris, en compagnie du roi de Pologne qui se rendait à Versailles. Le deuxième séjour dure donc presque deux mois entiers. Voltaire revient en Lorraine à peine trois semaines plus tard, le 15 septembre, pour y passer ensuite plus de trois mois, d'abord à Lunéville (jusqu'au 4 octobre), puis, *via* La Malgrange, à Commercy (du 6 au 17 octobre), puis de nouveau à Lunéville, où il restera jusqu'au 20 décembre. Il s'agit là du voyage le plus long dans les terres de Stanislas. Enfin, le quatrième et dernier séjour lorrain de Voltaire aura lieu six mois plus tard et durera deux mois et demi. Le voyageur arrive à Commercy le 1^{er} juillet 1749, d'où il repart le 16 juillet pour aller à Lunéville. C'est là-bas que surviendra la fin tragique de Mme du Châtelet, après laquelle, presque aussitôt, Voltaire quittera la Lorraine le 14 septembre, pour ne jamais plus revenir dans « cet abominable Lunéville qui a causé sa mort¹⁸ ». En somme, des quatre séjours à la cour du roi de Pologne, trois ont lieu en 1748, seul le quatrième se déroule l'année suivante. Pris ensemble, les quatre déplacements embrassent les quatre saisons de l'année, avec une prédilection visible pour l'été. Dans la vie de Voltaire, ils occupent au total dix mois.

17 Voir Paweł Matyaszewski, « Montesquieu et le roi Stanislas – de la correspondance de goûts à l'échange de lettres », dans François Cadilhon, Michel Figeac, Caroline Le Mao (dir.), *La Correspondance et la construction des identités en Europe Centrale (1648-1848)*, Paris, H. Champion, 2013, p. 317-329.

18 Voltaire à Charles-Augustin Feriol, comte d'Argental, 10 septembre 1749 (D4014).

Malgré le drame traumatisant qui y a eu lieu, c'est avec beaucoup de sympathie et de nostalgie que Voltaire se souviendra, sa vie durant, de ses séjours chez le roi de Pologne en Lorraine. Encore onze ans après avoir définitivement quitté Lunéville, il écrit à Stanislas en termes enthousiastes :

Je me souviendrai toujours, Sire, avec la plus tendre et la plus respectueuse reconnaissance, des jours heureux que j'ai passés dans votre palais. Je me souviendrai que vous daigniez faire les charmes de la société comme vous faisiez de vos peuples, et que si c'était un bonheur de dépendre de vous, c'en était un plus grand de vous approcher¹⁹.

La lettre qu'il adresse au roi de Pologne est plus qu'un simple geste de courtoisie. Elle montre très bien que, dans ses impressions exaltées de la Lorraine, c'est sur la personne du roi de Pologne que Voltaire concentre surtout son attention admirative. En vantant « les agréments de la cour de Pologne²⁰ », l'invité met en valeur les mérites personnels de Stanislas, « seigneur de château qui fait assurément le mieux les honneurs de chez lui²¹ ». Tout comme Mme du Châtelet, selon qui « le roi de Pologne est très aimable, et d'une bonté qui enchante²² », Voltaire reste fort impressionné par l'attitude spontanée du monarque qui lui manifeste des gestes d'hospitalité presque inattendus, allant parfois contre l'étiquette royale officielle²³. Arrivé malade à Lunéville le 13 février 1748, Voltaire rencontre une attention personnelle du roi qui le surprend : « Il est vrai que j'ai été malade, mais il y a plaisir à l'être chez le roi de Pologne ; il n'y a personne assurément qui ait plus soin de ses malades que lui. On ne peut être meilleur roi et meilleur homme²⁴ ». Cette bienveillance du monarque polonais accompagne Voltaire durant tous ses séjours en Lorraine, pour se manifester avec le plus d'ardeur au moment dramatique de la mort de Mme du Châtelet : « Je me souviendrai toute ma vie que ce bon prince vint me consoler un quart d'heure dans ma chambre à La Malgrange, à la mort de Mme du Châtelet. Ses bontés me sont toujours présentes²⁵ ».

19 Voltaire à Stanislas Leszczyński, roi de Pologne, 15 août 1760 (D9148).

20 Voltaire à Jean-François Marmontel, 15 février 1748 (D3620).

21 Voltaire à Charles-Augustin Feriol, comte d'Argental, et Jeanne-Grâce Bosc du Bouchet, comtesse d'Argental, 2 août 1748 (D3730).

22 Gabrielle-Émilie Le Tonnelier de Breteuil, marquise du Châtelet-Lomont à Charles-Augustin Feriol, comte d'Argental, 20 juillet 1748 (D3728).

23 Voir, par exemple : « J'étais dans ma chambre, malingre, et j'ai fait dire au roi de Pologne que je le suppliais de permettre que j'eusse l'honneur de lui parler en particulier. Il est monté sur-le-champ chez moi » (Voltaire à Charles-Augustin Feriol, comte d'Argental, 10 octobre 1748 [D3775]).

24 Voltaire à Charles-Augustin Feriol, comte d'Argental, 13 février 1748 (D3616).

25 Voltaire à Louis-Élisabeth de la Vergne, comte de Tressan, 11 janvier 1756 (D6687). Un sentiment semblable est exprimé par Voltaire dans ses *Mémoires* : « Le bon roi Stanislas vint dans ma chambre me consoler, et pleurer avec moi : peu de ses confrères en font autant en de pareilles occasions » (éd. cit., p. 111).

Les « bontés » personnelles de Stanislas, tant vantées et rappelées, contribuent pourtant à voiler, au moins dans le témoignage de Voltaire, le vrai portrait du roi de Pologne, autrement dit à n'en donner qu'une image partielle. Voltaire passe complètement sous silence aussi bien le passé politique du monarque que ses activités de « Roi Bienfaisant » en Lorraine. Si les infortunes politiques et militaires de Stanislas qui l'ont amené jusqu'à Lunéville sont peut-être pour Voltaire un sujet trop délicat pour l'aborder en public ou même en privé, il est plutôt difficile de comprendre son manque d'enthousiasme face à l'administration du duché de Lorraine par le roi de Pologne en exil. Rappelons brièvement que Stanislas compense sa situation malheureuse de monarque sans trône ni pouvoir par des activités tenant à transformer, voire moderniser la Lorraine qu'il a reçue comme « seigneur à titre viager ». Sur ses terres, il soutient personnellement des initiatives sociales capitales visant à fonder des écoles, des orphelinats, des hôpitaux, des bibliothèques ou des greniers collectifs. Si, dans sa correspondance postérieure avec Stanislas, Voltaire vante le souci du monarque de « rendre ses sujets heureux²⁶ », il donne l'impression de ne prêter aucune attention à cette question lors de ses séjours en Lorraine.

Il se comporte de la même manière face aux activités architecturales qu'entreprend le roi de Pologne qui, en vue d'embellir son duché et de rendre célèbre sa cour, non seulement tient à réaménager, surtout à l'aide d'Emmanuel Héré de Corny, les vieux palais ou les jardins déjà existants (Einville, La Malgrange, Jolivet, Commercy et, notamment, Lunéville), mais fait élever de nouvelles constructions, des pavillons, des kiosques et des salons (Chanteheux, Nancy)²⁷. Or, dans le témoignage que laisse Voltaire sur ses séjours dans la Lorraine de Stanislas, on ne peut qu'être étonné de la pauvreté ou, pour dire le vrai, de l'absence de tout commentaire de nature esthétique. Parmi toutes les constructions lorraines, il ne mentionne que Commercy qu'il qualifie tout simplement de « beau palais²⁸ », et où il ne remarque que « son pavillon avec des colonnes d'eau²⁹ ». Dans toute sa correspondance envoyée de Lorraine, on ne note qu'une seule allusion au domaine de l'art. Il s'agit du célèbre monument funéraire de la reine Catherine Opalinska, femme de Stanislas, décédée en mars 1747. Le monument fut exécuté en marbre et en bronze par Nicolas Sébastien Adam pour l'église Notre-Dame-de-Bonsecours de Nancy. Aux yeux de Voltaire, il s'agit d'un « beau mausolée [...] digne de Girardon³⁰ ».

26 Voltaire à Stanislas Leszczyński, roi de Pologne, 11 janvier 1756 (D6686).

27 Voir Renata Tyszczyk, *The Story of an architect King: Stanislas Leszczyński in Lorraine, 1737-1766*, Bern, Peter Lang, 2007.

28 Voltaire à René-Louis de Voyer de Paulmy, marquis d'Argenson, 19 juillet 1748 (D3723).

29 Voltaire à Charles-Augustin Feriol, comte d'Argental, et Jeanne-Grâce Bosc du Bouchet, comtesse d'Argental, 2 août 1748 (D3730).

30 Voltaire à Charles-Augustin Feriol, comte d'Argental, 24 juillet 1749 (D3965).

On pourrait dire que, s'il n'est guère séduit par l'architecture des constructions de Stanislas, Voltaire l'est beaucoup plus par leur côté pratique pour lequel elles ont été d'ailleurs élevées : « On va tous les jours dans un kiosque, ou d'un palais dans une cabane; et partout des fêtes et de la liberté. Je crois que Mme du Châtelet passerait ici sa vie³¹ ». Les impressions que donne Voltaire de ses séjours lorrains sont dignes de l'ambiance des fêtes galantes immortalisées dans les tableaux d'Antoine Watteau. En Lorraine, on organise des concerts et des bals, parfois des bals masqués³², on fait des excursions dans différentes habitations de plaisance, on joue aux cartes et au loto, on rédige des madrigaux et des poèmes légers, on monte des séances de lecture, pendant lesquelles on lit des textes de Voltaire ou de Stanislas. Et avant toute autre chose, on fait du théâtre; on joue des opéras, des pièces de théâtre, parfois celles de Voltaire (par exemple *Zaïre*, *Méropé*), parfois des textes d'autres auteurs (*Le Glorieux* de Destouches, *Issé* de Houdart de La Motte, *Le Double Veuvage* de Dufresny, *L'Étourderie* de Fagan – Voltaire interprète ici le rôle de l'Assesseur –, *L'Oracle* de Poullain de Saint-Foix). Les pièces sont interprétées soit par la troupe théâtrale de Lunéville, soit par les invités eux-mêmes, très souvent avec Mme du Châtelet comme comédienne³³. Pour compléter les propos de Pierre Boyé selon qui, lors des séjours lorrains de Voltaire, « les journées se partagent fiévreusement entre les distractions les plus variées³⁴ », il faut dire qu'elles se déroulent dans une ambiance d'insouciance et de joie. Les plaisirs de la cour de Lorraine sont ceux d'une Arcadie réellement existante³⁵.

Mais pour Voltaire le séjour dans le « château enchanté³⁶ » de Stanislas est aussi une période d'étude assidue. L'hospitalité du monarque polonais va jusqu'à assurer à son invité des conditions de travail confortables, quel que soit le lieu de résidence temporaire de Voltaire. C'est en Lorraine, surtout à Commercy, que celui-ci, muni de « toutes [s]es paperasses d'historiographe³⁷ », rédige son *Histoire de la guerre de 1741*. Il retravaille le texte de *Sémiramis* qu'il corrige sans relâche : « J'y ai fait plus de deux cents vers à Lunéville³⁸ ». Il refait

31 Voltaire à Jeanne-Grâce Bosc du Bouchet, comtesse d'Argental, 25 février 1748 (D3624).

32 Comme le rappelle Pierre Boyé, Voltaire apparaît au bal masqué travesti tantôt en augure antique, tantôt en affreux sauvage (*La Cour de Lunéville en 1748 et 1749*, op. cit., p. 30).

33 « On a de tout ici, hors du temps. Il est vrai que les vingt-quatre heures ne sont pas trop pour répéter deux ou trois opéras et autant de comédies » (Gabrielle-Émilie Le Tonnelier de Breteuil, marquise du Châtelet-Lomont, à Charles-Augustin Feriol, comte d'Argental, 20 juillet 1748 [D3728]).

34 Pierre Boyé, *La Cour de Lunéville en 1748 et 1749*, op. cit., p. 35.

35 Comme l'écrit Mme du Châtelet à propos de la Lorraine de Stanislas : « C'est le plus beau lieu du monde, il n'y a aucune étiquette parce que cela est réputé campagne » (à Charles-Augustin Feriol, comte d'Argental, 20 juillet 1748 [D3728]).

36 Voltaire à Jeanne-Grâce Bosc du Bouchet, comtesse d'Argental, 25 février 1748 (D3624).

37 Voltaire à René-Louis de Voyer de Paulmy, marquis d'Argenson, 19 juillet 1748 (D3723).

38 Voltaire à François-Marie-Thomas de Baculard d'Arnaud, 25 octobre 1748 (D3798).

également *Zadig* qu'il fait imprimer à Nancy, présente publiquement devant le roi ses deux contes philosophiques, *Memnon* et *Babouc*, tout comme il le fera avec sa pièce *Nanine* qu'il vient d'achever en Lorraine³⁹. Parmi les activités de nature scientifique, qui s'expliquent aisément par la présence de Mme du Châtelet, on doit noter avant tout une séance d'observation d'une éclipse solaire à Commercy, le 25 juillet 1748, tous les participants étant équipés de verres fumés pour examiner tranquillement ce phénomène astronomique curieux⁴⁰.

En somme, les séjours de Voltaire en Lorraine sont pour lui une source de bonheur et de paix incontestable, ce qu'il semble résumer le mieux dans son épître *À M. le président Hénault*, rédigée à Lunéville en novembre 1748 : « Je coule ici mes heureux jours / Dans la plus tranquille des cours, / Sans intrigue, sans jalousie, / Auprès d'un roi sans courtisans⁴¹ ». La sérénité de Voltaire, interrompue brutalement par la mort de Mme du Châtelet, serait-elle le seul résultat de son voyage chez le monarque polonais ? On pourrait se poser ici une question fondamentale qui, quoique purement hypothétique, paraît presque inévitable : dans quelle mesure l'idée de Ferney, après celle des Délices, pouvait-elle refléter l'image de Lunéville ? Autrement dit, dans son projet de devenir « l'aubergiste de l'Europe », Voltaire se serait-il inspiré, toutes proportions gardées, du modèle lorrain du roi Stanislas ? Sans vouloir entrer ici dans les détails, il est à noter que dans son projet de Ferney, qu'il conçoit d'ailleurs au même âge que Stanislas (tous les deux ayant déjà atteint la soixantaine), Voltaire reprend presque à la lettre les idées essentielles de la cour de Lunéville, à commencer par la transformation de l'espace, voire le réaménagement du domaine en vue de l'embellir et de le rendre pratique. Aussi bien le roi Stanislas que le roi Voltaire (le premier secondé par Emmanuel Héré de Corny, l'autre par Jean-Michel Billon, puis par Léonard Racle) tiennent à faire de leurs propriétés, situées toutes les deux aux frontières de la France, un véritable centre intellectuel, voire une cour philosophique qui reçoit de nombreux visiteurs et d'où émane l'esprit des Lumières. Enfin, les deux rois philosophes sans sceptre forgent la même image de bons seigneurs veillant au bonheur de leurs sujets qui vivent heureux sous un règne éclairé, et dont la gloire sera gravée à jamais dans la mémoire de la postérité. Ne faudrait-il donc pas chercher les sources de l'image du « patriarche de Ferney » dans celle du « Roi Bienfaisant » de Lorraine ?

150

39 Gaston Maugras, *La Cour de Lunéville au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 333.

40 *Ibid.*, p. 335 ; Pierre Boyé, *La Cour de Lunéville en 1748 et 1749*, op. cit., p. 35.

41 *OCV*, t. 30A (2003), p. 481.

L'HISTOIRE DE CHARLES XII: UN VOYAGE EN SUÈDE ?

Marc Hersant

Université Jules-Verne, CERCLL, CERR

La question des voyages voltairiens amène à constater que, dans beaucoup de cas, ces voyages sont purement imaginaires et livresques, dans une confrontation à l'altérité culturelle qui se construit dans l'espace d'une bibliothèque, qu'il s'agisse de déplacements dans l'espace ou dans le temps. S'il a séjourné longuement en Brandebourg-Prusse ou en Angleterre, Voltaire ne l'a d'ailleurs pas fait comme voyageur à proprement parler, du moins en tant que le voyage serait sa propre finalité, et il n'a décidément rien ou presque d'un précurseur du tourisme : pour trouver ce type de préoccupation, il faut par exemple aller voir un Voltaire fort jeune livrant ses impressions de voyageur en Hollande à la marquise de Bernières. Il n'a pas non plus pratiqué de manière particulièrement marquante le genre du récit de voyage, dont on pourrait remarquer qu'il fait même partie des rares genres, avec le roman, qu'il a dédaignés, et ses *Mémoires*, qui évoquent pourtant très longuement sa période auprès de Frédéric II, n'anticipent en rien sur des *Mémoires d'un touriste* à la manière de Stendhal : il faut dire que, racontant une partie importante de sa vie en quelques dizaines de pages, Voltaire n'a guère l'occasion de s'attarder. Le cas des *Lettres philosophiques* est particulièrement intéressant dans la perspective qui nous occupe, car Voltaire avait écrit pour préparer son texte une longue lettre livrant de véritables impressions de voyageur¹, et d'un type qu'on retrouve aussi dans des lettres à Thieriot datant du début de son séjour, et il ne l'a *pas retenue* : la dimension « touristique » de ce texte exceptionnel a donc été délibérément évincée. Si ses récits de fiction ont le voyage pour motif essentiel, et ici les courses autour du monde de *Candide*, de *La Princesse de Babylone*, de *Scarméntado* ou de l'*Éloge historique de la raison* figurent parmi les textes les plus significatifs, ces voyages, comme Barthes l'a montré de manière à mon

151

REVUE VOLTAIRE N° 15 • PUPS • 2015

1 Voir G. Métayer, « Voltaire et la philosophie du voyage », ici même, p. 47-61.

sens définitive², sont souvent factices, chaque étape étant une variation sur la précédente qui donne l'impression d'un sur place dans le mouvement même et par ailleurs, la partie factuelle de son œuvre narrative donne beaucoup moins de place à ce sujet traité dans les contes sur le mode d'une franche dérision. Enfin, même dans la correspondance, les marques de la curiosité de Voltaire pour des lieux susceptibles de « justifier le voyage » sont finalement assez rares, et le plus souvent, lorsque Voltaire évoque un déplacement possible, c'est pour retrouver un être cher beaucoup plus que pour découvrir un lieu nouveau ou pour aller à la rencontre d'une altérité culturelle pensée comme telle. Les descriptions de paysages ou de sites sont, sous sa plume, assez peu fréquents, et dans la version éditée des *Lettres philosophiques* par exemple, elles brillent par leur absence, sauf à donner ce statut à des passages philosophiquement très fonctionnels comme la célèbre évocation de la Bourse de Londres. La conclusion provisoire de toutes ces remarques pourrait presque faire de Voltaire le moins voyageur des hommes, du moins si on envisage le voyage comme une recherche délibérée de l'altérité et comme une rencontre programmée avec l'ailleurs. Sa difficulté à envisager l'ailleurs autrement que de manière fonctionnelle et instrumentalisée, comme c'est le cas de manière plus ou moins marquée pour son Angleterre, sa Chine ou sa Russie, est une autre marque d'une relation à l'altérité qui ne me semble pas être celle du voyageur et semble bien en deçà, par la profondeur de sa confrontation au divers du monde, de celle d'un Montaigne ou même d'un Montesquieu. Ses dialogues « philosophiques » sont souvent des monophonies autoritaires où la voix de l'autre – et de l'ennemi – est réduite à une caricature sans consistance. En revenant sur *l'Histoire de Charles XII*, je me suis donc essentiellement demandé quel type de rapport se construit dans cette œuvre à l'altérité suédoise : si on ne peut guère attendre de lui une rêverie romantique sur les pays du Nord, Voltaire fait-il au moins du monde suédois un motif important de son histoire du plus célèbre de tous les rois de Suède ? Déploie-t-il ce qu'on appellerait aujourd'hui un « imaginaire de la Suède » ? Fait-il servir la Suède comme d'autres altérités culturelles à un discours philosophique à défaut de s'y intéresser pour elle-même ? Sur tous ces plans, cette présentation sera légèrement déceptive, et sans aller jusqu'à dire que la Suède n'intéresse pas Voltaire, son voyage en Suède, même imaginaire, ne livre que d'assez maigres fruits.

2 Dans un article aussi brillant et célèbre que (sur d'autres points) justement discuté, « Le dernier des écrivains heureux » ; *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, Paris, Le Seuil, 1993-1995, 3 vol., t. I, p. 1235-1240. Guillaume Métayer discute ici même cet article et je renvoie à ses arguments.

La première raison de cette relative pauvreté du motif suédois tient au projet même du livre, qui le différencie de tous les autres grands ouvrages historiques de Voltaire à l'exception du *Commentaire historique* qu'il a consacré à sa propre personne quarante-cinq ans plus tard : il s'agit d'une vraie biographie³, dont l'unité de sujet est un individu célèbre et son destin, non le monde où il a surgi. Dans *Le Siècle de Louis XIV*, comme chacun sait, ce n'est pas essentiellement l'homme Louis XIV qui fait l'objet de la réflexion de Voltaire, l'ouvrage étant une vaste méditation sur ce qui a donné à la France de son époque un prestige exceptionnel. Dans le *Pierre le Grand*, c'est moins la personnalité et la destinée du tsar qui confèrent au livre son unité que les métamorphoses du monde russe à son époque, et l'altérité russe, même considérablement schématisée, orientée et instrumentalisée, est incontestablement au cœur de l'ouvrage. La dimension partiellement thématique de ces deux sommes historiographiques, qui fait que leur dimension narrative est débordée par le surplomb synthétique, dénarrativisation structurelle dont le modèle le plus remarquable est fourni par la seconde moitié du *Siècle*, confirme cet éloignement du modèle biographique. Dans l'*Histoire de Charles XII* en revanche, Voltaire suit les principales étapes de la vie incroyable de ce roi qui fascina toute l'Europe et dont Saint-Simon a, lui aussi sous le charme, raconté l'histoire par morceaux dans ses *Mémoires* sans montrer d'ailleurs plus d'intérêt que Voltaire pour son monde natal : ce qui a suscité l'intérêt passionné de Voltaire et de Saint-Simon, c'est bien une « Vie » digne des plus extraordinaires racontées par Plutarque, et les quelques pages que Voltaire consacre ici ou là à son pays d'origine restent assez sommaires et même superficielles.

Ce phénomène est d'autant plus remarquable que d'autres univers culturels rencontrés au fil du livre sont l'objet d'un regard beaucoup plus fouillé. Ainsi, l'évocation de la Pologne au moment où elle devient un enjeu central des conflits militaires de l'Europe du Nord à cette époque, suscite une vaste digression sur son organisation politique alors que Voltaire n'a malheureusement presque rien de comparable à proposer au sujet de la Suède. Au moment des premières menaces russes contre la Suède, juste après, Voltaire se livre de même à une

3 Et même, comme le titre l'indique, de la biographie *par excellence* : le héros naît quelques pages après le début, et l'œuvre se termine avec sa mort qui apparaît comme son terminus évident. Seules quelques importantes digressions (sur la Pologne, la Suède) font un peu ce principe individuel d'unité. La tension entre le modèle biographique fourni par Plutarque et d'autres projets possibles (une histoire de l'Europe du Nord à la même époque...) est alors nette. Sur toutes ces questions fort délicates de « frontières » entre les genres historiographiques, et auxquelles elle apporte des réponses décisives, je renvoie à un remarquable article de Catherine Volpilhac-Augier, « D'*Histoire* en *Vie*. La biographie parmi les genres de l'Histoire (xvii^e-xviii^e siècles) », dans Sarah Mombert et Michèle Rosellini (dir.), *Usages de vies. Le biographique hier et aujourd'hui (xvii^e-xxi^e siècle)*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2012, p. 33-62.

longue et passionnante présentation de Pierre le Grand et des métamorphoses de la Russie à son époque, qui est une véritable esquisse de son livre futur, et qui montre son intérêt déjà profond pour bien des aspects du monde russe : je ne m'attarderai pas sur cet aspect bien connu, mais l'opposition entre Charles XII et Pierre le Grand, qui est *grosso modo* dans l'imaginaire voltairien celle du héros guerrier et du vrai grand homme bâtisseur de civilisation⁴, occupe une place évidente dès les premières éditions du *Charles XII*, et explique l'importance des développements sur une Russie jugée en prodigieuse mutation par opposition à une Suède comparativement statique. Point particulièrement frappant, dans *l'Histoire de Charles XII*, Voltaire s'attarde longuement sur cet événement majeur de la vie de la Russie sous Pierre le Grand qu'est le surgissement, pour ainsi dire de rien, de Saint-Petersbourg, alors que Stockholm est nommée plusieurs fois dans l'œuvre sans être l'objet de la moindre évocation ou description. Dernier élément qui vient confirmer ce diagnostic, lorsque Charles XII vit son long et remuant épisode turc, Voltaire en profite pour placer de nombreuses anecdotes sur la Porte, et notamment sur le rythme effréné de succession des grands vizirs dont la durée de vie assez limitée est plusieurs fois liée à l'agitation du roi de Suède et de ses proches. Pendant quelques dizaines de pages, la coloration turque du récit est très marquée, parfois sous le signe de l'ironie et du pittoresque, parfois aussi sous celui d'une certaine admiration pour un monde que Voltaire est loin de traiter avec une complète condescendance : ce type d'exotisme est, disons-le, beaucoup plus discret, même s'il n'est pas totalement absent, dans les parties suédoises du récit. Ce n'est donc nullement exagérer ou manifester un goût marqué pour le paradoxe que de dire que Voltaire, au fil des altérités culturelles qui se succèdent dans sa première grande œuvre d'historien, s'intéresse nettement plus à la Russie, à la Pologne ou à la Turquie qu'à la Suède. Cette dernière, qui lui propose un modèle politique moins frappant que la Pologne, une mutation sociale et culturelle moins spectaculaire que la Russie, une couleur locale moins attrayante, des mœurs moins exotiques et une politique intérieure moins retorse que la Turquie, reste pour l'essentiel l'arrière-plan un peu abstrait d'un destin individuel qui d'ailleurs, très vite et durablement, se déploie dans d'autres lieux. La Suède ne suscite évidemment pas non plus d'enthousiasme intellectuel comme l'Angleterre à la même époque ou la Chine dans les décennies ultérieures, et n'offre en rien un contre-modèle à la France qui aurait pu lui donner un vrai rôle fonctionnel pour la pensée. Sa vie poétique, philosophique et culturelle semble en outre presque inexistante.

4 Sur ces questions, et sur tout ce qui concerne le rapport parfois ambigu des Lumières à la notion même d'héroïsme, je renvoie à un ouvrage collectif de référence : Sylvain Menant et Robert Morrissey (dir.), *Héroïsme et Lumières*, Paris, H. Champion, 2006.

Dans une période où l'ailleurs occupe une place énorme dans la production voltairienne, avec aussi et notamment l'Orient de *Zaïre*, la Suède est peut-être, de tous les mondes que Voltaire a alors visités en réalité ou en imagination, et auxquels il a au moins partiellement consacré une œuvre, celui dont l'identité se dessine le moins.

Dernier élément déceptif, mais qui tient à un aspect plus intéressant de sa pensée, dont on va voir que le reste du texte le contredit un peu, Voltaire ne croit guère officiellement à une âme inaltérable des peuples qui donnerait à la Suède une identité fixe et définitive. Dans le *Discours sur l'Histoire de Charles XII*, présent dès l'édition de 1731 en annexe, mais modifié par la suite, et qui peut passer pour le premier grand manifeste historiographique de l'écrivain, il est amené à remarquer un début d'évolution du pays entre la date de la rédaction de son livre et celui de la rédaction de cette préface, et il développe à partir de ce constat une intéressante méditation sur le caractère illusoire d'une telle permanence. Le passage est suffisamment remarquable pour mériter une citation assez longue car une partie importante de la réflexion de Voltaire sur sa conception de la temporalité historique s'y manifeste :

On est obligé d'avertir que plusieurs choses qui étaient vraies lorsqu'on écrivit cette histoire en 1728, cessent déjà de l'être aujourd'hui (en 1739). Le commerce commence, par exemple, à être moins négligé en Suède. L'infanterie polonaise est mieux disciplinée, et a des habits d'ordonnance qu'elle n'avait pas alors. Il faut toujours, lorsqu'on lit une histoire, songer au temps où l'auteur a écrit. Un homme qui ne lirait que le cardinal de Retz, prendrait les Français pour des forcenés qui ne respirent que la guerre civile, la faction et la folie. Celui qui ne lirait que l'histoire des belles années de Louis XIV, dirait : Les Français sont nés pour obéir, pour vaincre et pour cultiver les arts. Un autre qui verrait les mémoires des premières années de Louis XV, ne remarquerait dans notre nation que de la mollesse, une avidité extrême de s'enrichir, et trop d'indifférence pour tout le reste. Les Espagnols d'aujourd'hui ne sont plus les Espagnols de Charles Quint, et peuvent l'être dans quelques années. Les Anglais ne ressemblent pas plus aux fanatiques de Cromwell, que les moines et les monsignori, dont Rome est peuplée, ressemblent aux Scipions. Je ne sais si les Suédois pourraient avoir tout d'un coup des troupes aussi formidables que celles de Charles XII. On dit d'un homme : Il était brave un tel jour ; il faudrait dire en parlant d'une nation : Elle paraissait telle sous un tel gouvernement, et en telle année⁵.

L'idée, que Voltaire exprimera souvent, est qu'il n'y a pas d'essence des choses qui resterait inaltérée par le devenir historique et serait liée à leur origine. Il la

5 *Histoire de Charles XII*, éd. G. von Proschwitz, OCV, t. 4 (1996), p. 154-155.

reprendra de manière particulièrement nette, des dizaines d'années plus tard, dans son *Histoire du Parlement*, pour nier qu'il y ait une essence parlementaire et constater que c'est tout naturellement que le Parlement a changé de nature au fil des siècles : son désaccord (involontaire) avec Saint-Simon est sur cette question, celle d'une vérité qui coïnciderait avec l'origine, presque absolue. Il n'y a donc pas non plus, du moins théoriquement, une Suède éternelle, et sur le plan politique Voltaire remarque que sa liberté de monarchie élective, remise en question à la fin du xv^e siècle, fut partiellement retrouvée après la mort de Charles XII, grand conquérant mais aussi tyran ayant laissé à sa mort son pays dans un état lamentable. Pour le reste, sur le plan politique, les développements de Voltaire sur la Suède sont sans commune mesure avec ceux qu'il consacre à la Pologne : parmi les points qui attirent un peu son attention, on remarque le rôle du Sénat, important jusqu'à la fin du xv^e siècle, puis marginalisé et réduit à un rôle de figuration jusqu'à l'exil de Charles XII qui lui rend un peu de poids, puis la période suivante qui voit la Suède retrouver en partie sa liberté. Voltaire évoque aussi l'existence d'états généraux dans la Suède libre d'avant cette période de « tyrannie », et particulièrement le fait que jusqu'aux paysans furent admis à y siéger, « portion du peuple », dit-il, « injustement méprisée ailleurs, et esclave dans presque tout le Nord »⁶. Il ne prend cependant le temps de décrire précisément aucune de ces institutions, n'en fait pas l'histoire, et n'explique pas vraiment ce qui les distingue d'institutions comparables ailleurs. La seule fonction politique qui occupe une place vraiment importante dans le récit est celle, d'ailleurs officieuse, de Premier ministre, occupée d'abord par Piper qui avait poussé le jeune roi à se débarrasser de l'encombrante tutelle de sa grand-mère et à gouverner pour de bon, puis par le personnage tout aussi marquant du comte de Görtz, d'une hardiesse et d'un génie d'intrigue qui suscitent l'admiration un peu effrayée de Voltaire, mais qui n'était pas suédois. Le roi, dont le génie est purement militaire, semble d'ailleurs abandonner les questions proprement politiques à ces deux hommes, et à l'époque du second, de manière assez dangereuse. Tout cela étant dit, la Suède est donc présente essentiellement à travers quatre motifs qui articulent la dureté de l'arrière-plan naturel à celle des hommes et à la personnalité exceptionnelle de Charles XII : l'évocation régulière d'un climat particulièrement ingrat, d'un peuple guerrier et rude entretenant un rapport fusionnel à son célèbre roi, d'une espèce de dynastie de destins exceptionnels qui font de la Suède, non une grande civilisation, mais un étonnant réservoir de figures héroïques, d'un homme enfin, Charles XII lui-même, qui semble cristalliser dans une figure individuelle tous les éléments précédents.

6 *Ibid.*, p. 160.

Commençons par l'évocation du climat des pays du Nord en général, et de la Suède en particulier, dans l'*Histoire de Charles XII*. Sur ce point comme sur d'autres Voltaire se base sur Limiers et Robinson, ses deux sources principales sur la Suède, dont le rôle dans la préparation de son livre est mis en lumière dans l'édition de Gunnar von Proschwitz pour les *Ceuvres complètes* d'Oxford⁷. On sait que les Lumières dans leur ensemble interrogent la nature du lien entre le climat et les différences de mœurs et de culture qu'elles observent chez les peuples, Montesquieu apportant à cette question de célèbres réponses dans *De l'esprit des lois* qui furent complétées ou critiquées par Voltaire, mais aussi par Helvétius ou par Buffon, pour ne citer que quelques-uns des écrivains les plus connus à avoir participé à un débat qui traverse tout le siècle. L'*Histoire de Charles XII* ne montre cependant aucun signe de vouloir se situer dans une polémique sur ces questions, et se contente de décrire assez longuement les conditions de vie en Suède avant de présenter les formes de vie qu'elles ont engendrées : dans ce « climat rigoureux » (Voltaire dit un peu plus loin « rude »), qui n'a « presque ni printemps ni automne », où « l'hiver [...] règne neuf mois de suite », où « il gèle dès le mois d'octobre », et où « les longues nuits de l'hiver [...] sont adoucies par des aurores et des crépuscules qui durent à proportion que le Soleil s'éloigne moins de la Suède », et par l'extraordinaire luminosité de la Lune, les « bestiaux [...] sont plus petits que dans les pays méridionaux de l'Europe, faute de pâturage » et les « hommes y sont grands », la « sérénité du ciel les rend[ant] sains », et « la rigueur du climat » les « fortifi[ant] ». Et Voltaire ajoute : « Ils vivent longtemps quand ils ne s'affaiblissent pas par l'usage immodéré des liqueurs fortes et des vins, que les nations septentrionales semblent aimer d'autant plus que la nature les leur a refusés »⁸.

La construction de ce paragraphe souligne le lien établi par Voltaire entre les conditions climatiques et les caractéristiques des espèces animales et des modèles humains qu'elles produisent, sur le plan morphologique, mais aussi sur le plan social et culturel. La phrase suivante en effet établit la suite de cette chaîne de consécutives, en partant des caractéristiques des Suédois pour glisser vers leur mode de vie : « Les Suédois, écrit Voltaire, sont bien faits, robustes, agiles, capables de soutenir les plus grands travaux, la faim et la misère, nés guerriers, pleins de fierté, plus braves qu'industriels, ayant longtemps négligé et cultivant mal aujourd'hui le commerce, qui seul pourrait leur donner ce qui manque à leur pays⁹ ». On caricaturera donc à peine l'ensemble de ce développement en établissant le schéma logique suivant : un climat rude crée

7 Voir notamment *ibid.*, p. 11-19.

8 *ibid.*, p. 157-159 pour l'ensemble de ces passages.

9 *ibid.*, p. 159.

des hommes forts et guerriers, étrangers aux conditions d'épanouissement du commerce et de la culture. La Suède est donc un pays pauvre, point qui revient régulièrement au fil de l'œuvre, et à cette pauvreté s'ajoute le caractère clairsemé de sa population : sans se situer explicitement dans le débat suscité par les *Lettres persanes* et l'ensemble de lettres qui porte dans le roman de Montesquieu sur la dépopulation, Voltaire remarque que les pays du Nord, et en particulier la Suède, se sont dépeuplés en se christianisant et en s'éloignant de leur polygamie originelle. Pour le reste, les questions de climat et de cadre naturel de vie des Suédois fournissent quelques-uns des rares éléments d'exotisme de l'*Histoire de Charles XII*, le cadre glacial de plusieurs des batailles qui y sont racontées leur conférant en outre un élément de pathétique supplémentaire, sans certes atteindre au niveau de dramatisation de la retraite de Russie racontée par Chateaubriand ! Occasionnellement, Voltaire succombe même à une certaine attraction pour un imaginaire nordique un peu stéréotypé dont l'exemple le plus amusant est fourni par le motif, qui revient à plusieurs reprises, de la chasse aux ours, une des occupations favorites de Charles XII dans son pays lorsqu'il n'est pas occupé par ses prodigieuses entreprises guerrières. Je ne citerai qu'un passage, particulièrement significatif parce que, même s'il se drape d'un peu d'ironie, il n'arrive malgré tout pas à dissimuler totalement une part de fascination presque *enfantine* pour le sujet :

Il était à la chasse aux ours quand il reçut la nouvelle de l'irruption des Saxons en Livonie : il faisait cette chasse d'une manière aussi nouvelle que dangereuse. On n'avait d'autres armes que des bâtons fourchus derrière un filet tendu à des arbres. Un ours d'une grandeur démesurée vint droit au roi, qui le terrassa après une longue lutte, à l'aide du filet et de son bâton. Il faut avouer qu'en considérant de telles aventures, la force prodigieuse du roi Auguste et les voyages du czar, on croirait être au temps des Hercule et des Thésée¹⁰.

On a déjà vu que Voltaire associe la rudesse des hommes à celle du monde qui les a produits : je reviendrai plus tard sur celle de Charles XII lui-même, qui apparaît comme l'incarnation quintessentielle de l'énergie ascétique du peuple suédois, mais Voltaire revient à plusieurs reprises sur la capacité extraordinaire des Suédois à supporter la privation et, notamment dans le contexte de la guerre, galvanisés par le minimalisme du train de vie de leur souverain, à fusionner totalement avec lui dans un admirable effort collectif. Sans que cette idée de « liberté » soit l'objet de développements qui aident vraiment à l'éclairer, Voltaire revient d'ailleurs à plusieurs reprises sur l'amour pour la liberté du peuple suédois, de cette « nation si jalouse de sa liberté et qui est

¹⁰ *Ibid.*, p. 200.

encore fière aujourd'hui d'avoir subjugué Rome il y a treize siècles¹¹ ». Le retour de Charles XII dans son pays, après sa longue aventure turque, se marque par des scènes de joie collective saisissantes, qui n'ont vraiment rien de factice et traduisent la dimension mythique qu'il a acquise. Et dans le même registre, les derniers efforts de guerre désespérés du roi de Suède juste avant sa mort inattendue et brutale le voient saigner littéralement le pays à coup d'impôts sans susciter l'ombre d'une réprobation : « Le peuple, accablé de tant d'exactions, se fût révolté sous un autre roi ; mais le paysan le plus malheureux de la Suède savait que son maître menait une vie encore plus dure et plus frugale que lui : ainsi tout se soumettait sans murmure à des rigueurs que le roi endurait en premier¹² ». Même les expérimentations monétaires hasardeuses du baron de Görtz, dans les derniers mois de la vie de Charles XII, qui s'avèrent absolument catastrophiques pour la Suède, laissent l'amour de son peuple pour le roi presque indemne, la haine populaire accablant comme souvent le ministre, d'autant plus qu'il est étranger – c'est ce qu'on pourrait appeler le syndrome Mazarin – en épargnant le souverain. Si Charles XII a en réalité ruiné la Suède, qui n'était déjà pas dans un état reluisant avant lui, son idylle avec son peuple, reconnaissant de lui avoir permis d'exprimer ses fantasmes de grandeur et d'héroïsme sur la scène internationale, semble, en tout cas dans la version qu'en donne Voltaire, avoir été presque sans nuage. J'ai dit qu'il n'y avait pas d'« âme suédoise » pour Voltaire (pas plus que d'âme russe !). C'est vrai en tout cas lorsqu'il aborde la question sur le plan théorique, avec une ironie qui touche chez lui tous les fixismes. Mais son récit, prenant dans ces moments une coloration d'épopée qui tranche avec la raideur historiographique de certaines de ses parties, invalide partiellement cette idée par l'image assez grandiose d'un peuple communiant avec son roi dans le sacrifice.

L'élément le plus frappant de la Suède voltairienne est cependant sa capacité à produire, dans une espèce de généalogie héroïque, une série de destins exceptionnels qui constitue aux yeux de l'écrivain l'aspect le plus notable de son histoire récente. Plutôt que de raconter l'histoire de la Suède, le début de l'œuvre égrène en effet plusieurs figures individuelles qui retiennent toute la curiosité de l'historien : celle de Gustave-Adolphe notamment, à qui Voltaire attribue une efficacité réelle dans l'abaissement de la maison d'Autriche, en retirant du même coup une part de gloire à Richelieu « qui savait l'art de se faire une réputation, tandis que Gustave se bornait à faire de grandes choses¹³ » ; celle aussi de Charles XI, « guerrier comme tous ses ancêtres » et, parfait modèle en

11 *Ibid.*, p. 160-161.

12 *Ibid.*, p. 515.

13 *Ibid.*, p. 164.

cela de son fils, je vais y revenir, « frugal, vigilant, laborieux »¹⁴. Mais les deux figures qui se détachent vraiment et apparaissent comme les symboles les plus éclatants de l'esprit de liberté qui anime la nation sont celles de Gustave Vasa et de Christine de Suède. Dans le cas du premier, il faut tout de même dire qu'une sorte de mythologie des grands hommes parcourt l'*Histoire de Charles XII* qui montre à quel point Voltaire est encore à cette époque travaillé, d'un côté par le modèle d'une histoire à la Plutarque, de l'autre par des valeurs « cornéliennes ». Ainsi, dans une préfiguration évidente du personnage principal de son récit, l'historien-poète se laisse-t-il séduire, au début de l'œuvre, par la figure de celui qui est présenté comme le grand libérateur de la Suède au xvi^e siècle, et dont le parcours fulgurant est l'objet à la fois d'un portrait idéalisé et d'un véritable *conte* :

160

Gustave Vasa, jeune homme descendu des anciens rois du pays, sortit du fond des forêts de la Dalécarlie, où il était caché, et vint délivrer la Suède. C'était une de ces grandes âmes que la nature forme si rarement, avec toutes les qualités nécessaires pour commander aux hommes. Sa taille avantageuse et son grand air lui faisaient des partisans dès qu'il se montrait. Son éloquence, à qui sa bonne mine donnait de la force, était d'autant plus persuasive, qu'elle était sans art : son génie formait de ces entreprises que le vulgaire croit téméraires, et qui ne sont que hardies aux yeux des grands hommes ; son courage infatigable les faisait réussir. Il était intrépide avec prudence, d'un naturel doux dans un siècle féroce, vertueux enfin, à ce que l'on dit, autant qu'un chef de parti peut l'être.

Gustave Vasa avait été otage de Christiern¹⁵ et retenu prisonnier contre le droit des gens. Échappé de sa prison, il avait erré, déguisé en paysan, dans les montagnes et dans les bois de la Dalécarlie. Là, il s'était vu réduit à la nécessité de travailler aux mines de cuivre pour vivre et pour se cacher. Enseveli dans ces souterrains, il osa songer à détrôner le tyran. Il se découvrit aux paysans ; leur parut un homme d'une nature supérieure, pour qui les hommes ordinaires croient sentir une soumission naturelle. Il fit en peu de temps de ces sauvages des soldats aguerris. Il attaqua Christiern et l'archevêque¹⁶, les vainquit souvent, les chassa tous deux de la Suède, et fut élu avec justice, par les états, roi du pays dont il était le libérateur¹⁷.

Ce passage concentre à peu près tous les éléments stylistiques dont Voltaire essaiera de se débarrasser dans ses œuvres historiques ultérieures, mais c'est

14 *Ibid.*, p. 165.

15 Présenté un peu plus haut comme un « monstre formé de vices, sans aucune vertu » et comme un des deux tyrans opprimant, « de manière horrible », la Suède.

16 L'archevêque d'Upsal, deuxième « bourreau » du pays.

17 *OCV*, t. 4, p. 162-163.

un point que j'aborde longuement dans un autre cadre¹⁸. Il est en revanche étonnant d'observer de quelle manière une telle féerie historiographique peut coexister avec l'image de l'historien construite dans ce *Charles XII*, la tension entre le plaisir du récit et la volonté de se donner comme figure du savoir étant particulièrement sensible, tension qui ne sera jamais totalement résolue entre la figure de l'historien comme conteur et celle de l'historien comme dispensateur d'un savoir renonçant en tant que tel aux séductions de la narration et de la rhétorique. Remarquons par ailleurs que tout aussi nettement que Charles XII, Vasa semble une émanation directe de ce monde du Nord, surgissant « du fond des forêts », doté du physique robuste que Voltaire attribue aux Suédois en général, fusionnant dans une sorte d'immédiateté avec les hommes de son peuple, et capable sans effort apparent de réaliser l'impossible. Quant à Christine, elle présente une forme d'héroïsme intériorisé qui manifeste dans un autre registre la même pente ascétique que les autres figures que j'ai évoquées, et que Charles XII lui-même, se rendant « aussi illustre en quittant le trône que ses ancêtres l'étaient pour l'avoir conquis ou affermi » : une fois n'est pas coutume, Voltaire est si fasciné par cette figure que non seulement il lui pardonne d'avoir été catholique, mais la défend contre ses détracteurs protestants tout en glissant une pique contre les papes qui exploitèrent au maximum la « conversion d'une femme qui n'était que philosophe¹⁹ ».

Dans sa confrontation à ces figures, il n'y a aucun doute que Charles XII représente, non une quintessence d'héroïsme universel qui en ferait simplement une variante accidentellement nordique d'Alexandre, mais bien un concentré de cette vertu encline à une espèce de minimalisme austère que Voltaire perçoit comme typiquement suédoise, et cristallisant de manière parfaite tous les éléments « suédois » que nous avons identifiés par ailleurs. Charles n'est donc pas seulement roi de Suède, il se confond avec la Suède en en produisant une image sublimée. Cela ne veut pas dire que Voltaire glorifie sans réserve cette figure de l'histoire, réservant ses plus beaux éloges à Pierre le Grand et opposant les deux hommes pour marquer sa préférence pour ce que le second représente à ses yeux. Mais c'est bien cependant l'*Histoire de Charles XII* et non celle de Pierre le Grand que, dans sa première œuvre importante en tant qu'historien, Voltaire a choisi de raconter, et quoiqu'il s'en défende un peu et qu'un peu de réserve ironique tienne à l'occasion à distance le roi de Suède, c'est malgré tout son enthousiasme évident et son admiration pour cette figure qui expliquent l'existence même de ce récit magnifique, et une ferveur mal dissimulée pour des valeurs héroïques avec lesquelles Voltaire n'a jamais vraiment rompu, tout

¹⁸ La troisième partie de mon ouvrage *Voltaire, écriture et vérité*, à paraître en 2015 chez Peeters.

¹⁹ OCV, t. 4, p. 164.

en tentant de les déplacer sur le terrain de l'action sociale et de la défense de la justice. Ce chantre du luxe, le plus célèbre du XVIII^e siècle français, et qui incarne au plus haut point les valeurs de sophistication, de sociabilité raffinée et de délicatesse de mœurs de la France classique, entasse donc avec une complaisance aussi paradoxale qu'évidente et une admiration qui perce le papier les anecdotes qui font de Charles XII, sinon un homme des cavernes, du moins une figure digne de figurer dans une saga islandaise par son singulier manque d'apprêt et sa farouche austérité. Il est impossible ici de tout citer, mais la « frugalité » du père de Charles XII est battue à plate couture. Changeant brusquement de personnalité au moment où il s'empare des affaires et conduit la Suède dans une série éclatante de victoires militaires, Charles XII renonce, non seulement aux plaisirs de la nourriture, mais à ceux de la sexualité, et « cette condamnation de soi-même et cette privation qu'il s'imposa toute sa vie », remarque Voltaire, « sont une espèce d'héroïsme non moins admirable²⁰ ». On a déjà vu le roi de Suède combattre des ours avec des armes de fortune et sortir victorieux de ce combat digne d'Hercule. Un peu plus loin, son train de vie ne justifie guère la description d'une mécanique telle que celle de Louis XIV décrite par Saint-Simon ou celle de Frédéric II décrite par le même Voltaire dans ses *Mémoires*, le roi de Suède se levant tous les jours à quatre heures du matin et s'habillant seul ! Dans les combats, il se jette personnellement dans la mêlée et tue à lui seul, à l'occasion, douze ennemis de sa main. Et ce dépouillement confine à un ascétisme de fakir dans l'épisode de campagne russe dans un hiver insoutenable, où l'on voit Charles XII manger un morceau de pain à moitié pourri « sans s'émouvoir²¹ » et culmine dans l'évocation des derniers mois de sa vie où Charles XII semble avoir voulu littéralement défier la nature humaine :

Sa constitution éprouvée par dix-huit ans de travaux pénibles, s'était fortifiée au point qu'il dormait en plein champ en Norvège, au cœur de l'hiver, sur de la paille ou sur une planche, enveloppé seulement d'un manteau, sans que sa santé en fût altérée. Plusieurs de ses soldats tombaient morts de froid dans leurs postes ; et les autres, presque gelés, voyant leur roi qui souffrait comme eux, n'osaient proférer une plainte. Ce fut quelque temps avant cette expédition, qu'ayant entendu parler en Scanie d'une femme, nommée Johns Botter, qui avait vécu plusieurs mois sans prendre d'autre nourriture que de l'eau, lui, qui s'était étudié toute sa vie à supporter les plus extrêmes rigueurs que la nature humaine peut soutenir, voulut essayer encore combien de temps il pourrait supporter la faim sans en être abattu. Il passa cinq jours entiers sans manger ni boire ; le sixième, au matin, il courut deux lieues à cheval, et descendit chez

20 *Ibid.*, p. 198.

21 *Ibid.*, p. 341.

le prince de Hesse, son beau-frère, où il mangea beaucoup, sans que ni une abstinence de cinq jours l'eût abattu, ni qu'un grand repas à la suite d'un si long jeûne l'incommodât²².

Il n'est pas surprenant dans ces circonstances que les responsables turcs qui l'avaient trahi et tentaient de le maîtriser l'aient surnommé « Tête de fer »²³. Et il faut tout de même remarquer que c'est l'historien le plus hostile du XVIII^e siècle à la place des anecdotes dans le récit historique et chez les mémorialistes qui multiplie sans compter ces petits faits vrais saisissants avec une complaisance évidente. Et, s'il n'est pas question ici d'évoquer longuement la dimension proprement militaire de l'existence de Charles XII, Voltaire explique son succès à la guerre essentiellement par une fulgurante rapidité de conception et d'exécution qui donne une part de sa nervosité et de dynamique remarquable au récit qu'il en fait, et l'amène à comparer Charles XII, non à un stratège gérant les questions de tactique politique comme un joueur d'échecs, mais, tel un Achille des temps modernes, à un élément naturel détruisant tout sur son passage, un passage remarquable d'ailleurs qu'on se souvenait du passage du roi de Suède en Pologne comme d'un torrent !

Un des traits les plus marquants de Charles XII, qu'on retrouvera dans le *Louis XIV* et dans le *Commentaire historique* de 1776, est l'attribution à Charles XII de « mots » frappants, brefs énoncés au discours direct qui confirment dans l'ordre du langage l'image assez rude du roi de Suède qui transparait du reste de ses actions. Il n'est pas question d'en citer beaucoup ici, mais par exemple un mot de jeunesse au moment où Charles, encore gouverné par sa grand-mère, déclare : « je me sens digne de commander à ces braves gens ; et je voudrais que ni eux ni moi ne recevions l'ordre d'une femme²⁴ ». Un jour où son cheval est tué sous lui au combat, Charles saute sur un autre en disant : « Ces gens-ci me font faire mes exercices²⁵ ». À propos du pain pourri dont j'ai déjà parlé : « Il n'est pas bon, mais il peut se manger²⁶ ». Et un de ces « mots » au moins a pour objet l'opposition entre les mœurs raffinés ou retorses du sud de l'Europe et celles plus sévères et plus vertueuses des pays du Nord. Charles s'adresse alors à son ministre Piper qui ne comprend pas pourquoi le roi de Suède ne s'empare pas cyniquement pour lui-même de la Pologne au lieu de l'offrir à un autre, et Charles lui répond : « “Vous étiez fait pour être le ministre d'un prince italien”²⁷ ». À propos de ce laconisme verbal qui n'a

22 *Ibid.*, p. 538-539.

23 *Ibid.*, p. 449.

24 *Ibid.*, p. 171.

25 *Ibid.*, p. 216.

26 *Ibid.*, p. 341.

27 *Ibid.*, p. 261.

rien de celui de Louis XIV, tout politique et majestueux, Voltaire remarque d'ailleurs, dans le magnifique portrait de Charles XII qui figure à la fin de l'œuvre, que ce roi était tout ce qu'il y avait de son temps de plus étranger au monde de la « conversation » et de la sociabilité d'Ancien Régime. Comme le note Simon Davies, qui voit par ailleurs dans l'*Histoire de Charles XII* une autobiographie indirecte, « Charles était pour Voltaire un homme exotique », et ses réserves occasionnelles ne l'empêchent nullement de le déclarer « l'homme le plus extraordinaire peut-être qui ait jamais été sur la terre », de s'émerveiller que « toutes ses actions [...] [aient] été bien loin au-delà du vraisemblable » ou du fait « qu'il aimait en tout l'extraordinaire et le difficile »²⁸. Il y a quelque chose d'enfantin dans l'admiration que Voltaire éprouve comme malgré lui pour la figure du roi de Suède, qui fait que sa comparaison avec Hercule ou Thésée est sans doute, mais n'est pas seulement, une plaisanterie.

164

Je conclurai rapidement en disant que l'altérité suédoise reste donc pour l'essentiel, dans l'*Histoire de Charles XII*, confinée dans un imaginaire assez stéréotypé qui n'est cependant pas étranger à la beauté de l'œuvre et à son dynamisme narratif. Voltaire, qui ne trouve à peu près rien à faire de la Suède sur le plan de la pensée philosophique, sinon dans l'opposition très schématique entre Suède et Russie, ne cherche pas non plus à comprendre en profondeur ce monde du Nord qui reste donc le cadre assez conventionnel d'un récit qui se nourrit de mythes et garde un ancrage fort dans le modèle épique. Les éléments qui annoncent l'historien futur du *Pierre le Grand* et du *Louis XIV* ne manquent certes pas, mais ils prolifèrent de manière significative dans les parties non suédoises du récit, et là où ce n'est pas la personnalité fascinante et le destin fulgurant de Charles XII qui sont au premier plan. Et le monde suédois, qui n'a que peu d'importance pour la dimension philosophique et proprement historiographique de l'œuvre, n'est en revanche pas complètement étranger à ce qu'il faut bien appeler sa dimension poétique.

28 Voir pour l'ensemble de ces citations « Réflexions sur l'*Histoire de Charles XII* : biographie et autobiographie », dans Christophe Cave et Simon Davies (dir.), *Les Vies de Voltaire : discours et représentations biographiques, xviii^e-xxi^e siècle*, SVEC 2008:4, p. 137-143.

II

Voltaire et le théâtre anglais

Section coordonnée par Laurence Macé

VOLTAIRE ET LE THÉÂTRE ANGLAIS

Laurence Macé

Université de Rouen – CEREdI

Si l'inscription du théâtre de Voltaire dans la filiation classique a pu sembler la plus évidente aux contemporains, étrangers notamment, qui saluent en Voltaire l'héritier de Corneille et de Racine, le poète n'a eu de cesse, dans ses textes comme dans ses prises de position théoriques, de confronter ce legs à d'autres héritages et à d'autres pratiques. Alors que les travaux sur le théâtre français du XVIII^e siècle ont récemment connu un essor remarquable, que l'essentiel du théâtre de Voltaire est d'ores et déjà disponible dans l'édition des *Œuvres complètes* de la Voltaire Foundation, et qu'une édition du *Théâtre complet* de Voltaire s'appête à paraître pour le compte des Classiques Garnier, le moment semblait opportun pour réinterroger la question du rapport de Voltaire au théâtre anglais. La section qui suit, dont on présentera brièvement les articles ici, constitue les Actes de la journée « Voltaire et le théâtre anglais » organisée à l'université de Rouen par le CEREdI (Centre d'études et de recherches « Éditer Interpréter ») le 28 mars 2014, dans la lignée d'une première rencontre consacrée plus généralement aux rapports complexes de Voltaire au modèle anglais¹.

À L'OMBRE DE SHAKESPEARE

Reprendre la question des liens de Voltaire au théâtre anglais, c'est d'abord consentir à chausser d'autres lunettes que celles que le poète le premier et l'histoire littéraire à sa suite nous tendent. Car, depuis bientôt trois siècles, le mythe de la découverte de Shakespeare projette son ombre portée sur la question du théâtre anglais. Pour bien saisir la nature du rapport de Voltaire à ce théâtre, il faut donc, comme le propose ici Florence Naugrette, remonter le temps, traverser les débats de l'époque romantique où la question nationale et la lecture politique sous-tendent le débat esthétique et tenter d'approcher, par-

1 Les actes de la journée « Voltaire anglophile / anglophobe ? » organisée à l'université de Rouen par le CEREdI en collaboration avec la SEV et la Voltaire Foundation le 11 mars 2012 ont été publiés dans le numéro 13 (2013) de la *Revue Voltaire*, p. 113-215.

delà le mythe du « découvreur de Shakespeare », les réalités de la scène anglaise dont Voltaire put faire l'expérience et dont il tira ou non profit².

L'exercice est d'autant plus nécessaire que ce prisme shakespearien prétendument fondé sur l'expérience anglaise est tout à fait déformant. Le panorama du paysage théâtral anglais proposé par Marc Martinez à partir du calendrier des représentations tragiques et comiques compilées dans *The London Stage*³ l'illustre bien : le théâtre shakespearien ne connaît encore auprès du public anglais qu'un succès mitigé, largement inférieur à celui des tragédies néo-classiques du début du siècle, des tragédies pathétiques de la Restauration et plus encore des comédies qui ont, à l'époque du séjour anglais de Voltaire, et de très loin, la faveur du public londonien. Selon l'usage de l'époque, il faut alors accompagner les « anciennes pièces de Shakespeare » d'intermèdes et de pantomimes pour remplir les salles, et cette pratique, pourtant très répandue, est curieusement passée sous silence par Voltaire, comme plus généralement les conditions matérielles de la représentation à l'anglaise (scène moins encombrée et plus vaste, propre à produire des effets spectaculaires) dont le poète se souviendra pourtant.

168

En outre, le mythe shakespearien a tout d'un mirage parce que, de tous les textes des années 1730-1734, les *Lettres anglaises*, qui contribuèrent le plus puissamment à son développement, sont paradoxalement le texte qui revendique le moins l'expérience directe du théâtre anglais. Nicholas Cronk, qui se penche sur la relation bien plus complexe qu'il n'y paraît entre l'expérience que Voltaire dit avoir faite de la scène anglaise et l'usage qu'il en fait dans les lettres XVIII et XIX⁴, rappelle que, contrairement à ce qu'il affirmera plus tard, Voltaire n'est non seulement pas le premier auteur français à mentionner Shakespeare mais qu'il l'a lui-même déjà évoqué avant 1734 dans le « Discours sur la tragédie à Milord Bolingbroke » et dans l'*Essai sur la poésie épique*. Autrement dit, la référence shakespearienne n'a pas fonction informative dans la dix-huitième des *Lettres philosophiques*, et il convient donc, comme le propose Pierre Frantz dans l'article qu'il consacre aux relations que les comédies voltairiennes entretiennent avec la comédie anglaise des XVII^e et XVIII^e siècles⁵, d'interroger plus largement la « politique de référence » de Voltaire.

2 F. Naugrette, « Les romantiques juges de Voltaire juge de Shakespeare », ici même, p. 251-265.

3 M. Martinez élargit l'enquête jadis menée par Gustave Lanson dans le *Daily Post* et le *Daily Journal* dans l'édition de ses *Lettres philosophiques* sur les seules tragédies : voir « Le théâtre à Londres pendant les saisons 1726-1727 et 1727-1728 », ici même, p. 171-187.

4 N. Cronk, « Choses vues ou choses lues ? Autour du théâtre anglais dans les *Lettres sur les Anglais* », ici même, p. 189-201.

5 P. Frantz, « Le roman anglais : *Nanine* et *Paméla* », ici même, p. 221-234.

C'est qu'en matière poétique comme en matière politique, pour Voltaire, la référence anglaise est moins une donnée qu'une *construction* complexe, sans cesse remise sur le métier, destinée à servir non pas un mais *des* projets de renouvellement poétique qui varient selon le temps et le genre pratiqué. Comme en peinture, on distingue plusieurs « périodes » et la décennie shakespearienne (1730-1740) a peu à voir avec la naturalisation de la *domestic tragedy* proposée en 1752 par *Catilina, ou Rome sauvée*.

Qu'il s'agisse des *Lettres philosophiques* ou de textes dramatiques, les projets qui jouent de la référence anglaise ont cependant un point commun, celui de s'inscrire dans un champ poétique extrêmement concurrentiel, dans lequel la référence, ou plus encore l'emprunt, au modèle anglais apparaissent comme une manière pour Voltaire de faire entendre sa voix, en s'autorisant explicitement ou implicitement de cette référence. Renaud Bret-Vitoz rappelle ainsi que c'est d'abord après et contre le *Catilina* de Crébillon (1748) que *Catilina, ou Rome sauvée* va proposer un tableau de mœurs variées novateur largement inspiré d'Otway⁶. Cette fonction du détour anglais apparaît tout aussi clairement à Pierre Frantz qui examine comment les détours par Wycherley et Congreve dans *La Prude* et – plus surprenant – par Richardson dans *Nanine*, permettent en fait à Voltaire de revenir à Molière en passant « par dessus » les comédies nouvelles de La Chaussée et de Destouches que Voltaire a décidé de concurrencer sur leur propre terrain. Dès le début des années 1730, donc, l'expérience du séjour anglais, bruyamment revendiquée et mise en scène dans les *Lettres anglaises*, vaut caution pour asseoir l'autorité voltairienne. Dans cette optique, les lettres sur la tragédie et la comédie anglaises, qui selon Nicholas Cronk polémiquent plus avec Saint-Évremond et Bêat de Muralt qu'elles n'engagent le dialogue avec les dramaturges anglais, ne se distinguent finalement pas du projet global de remise en cause du modèle français porté par l'ensemble des *Lettres anglaises*.

DE LA VOIX VOLTAIRIENNE À LA VOIE VOLTAIRIENNE

Faut-il déduire de ce qui précède que Voltaire instrumentalisa purement et simplement la référence anglaise? Non bien sûr, car si la construction de la référence anglaise permit d'asseoir dans les débats et sur les scènes du temps l'autorité de la voix voltairienne, le modèle anglais, de son côté, ouvrit la voie d'un dialogue effectif sur lequel Voltaire s'appuya pour proposer un renouvellement bien réel des formes dramatiques. Dans les pages qui suivent,

6 R. Bret-Vitoz, « D'Otway à Voltaire, ou la tragédie sauvée par le héros plébéien », ici même, p. 235-249.

ce dialogue réel, fondé sur un véritable échange, est admirablement illustré par la réception de *Zaïre* dont Vincenzo De Santis déplie les enjeux en montrant comment la traduction s'affirme comme l'espace de la possible rencontre entre deux univers tragiques *a priori* irréductibles⁷.

Au-delà du mirage shakespearien, la rencontre advint bien, des apports majeurs en résultèrent. Sur le plan dramaturgique, Renaud Bret-Vitoz rappelle ainsi l'innovation scénographique décisive que constitua le changement de décor au quatrième acte de *Rome sauvée*, inspiré d'Otway, de même que l'adoption dans la même pièce d'une dramaturgie fondée non plus sur un protagoniste principal mais sur une figuration collective, à rebours de la hiérarchie des emplois dramatiques qui encadrerait la scène tragique française. Sur un plan idéologique, une autre pensée de la société, plus diverse et mêlée, naquit de la rencontre avec le théâtre anglais. Pour Renaud Bret-Vitoz et pour Pierre Frantz, dans la tragédie comme dans la comédie de la fin des années 1740, un héroïsme nouveau apparaît, fondé sur le constat d'une disjonction entre l'identité sociale et la fonction politique, qui doit beaucoup à la *domestic tragedy* théorisée par George Lillo, laquelle avait sorti le héros du rang suprême.

170

Si Voltaire ne découvrit pas Shakespeare, comme cette section le rappelle, il sut en revanche puiser dans tout ce que le théâtre anglais du xvii^e et du xviii^e siècle pouvait offrir de plus novateur pour affirmer sa singularité et renouveler plus discrètement, mais en profondeur, la tragédie et la comédie françaises, dans leur forme comme dans leurs enjeux.

7 V. De Santis, « De Londres à Paris et de Paris à Londres : *Zaïre* et le théâtre anglais », ici même, p. 203-220.

LE THÉÂTRE À LONDRES
PENDANT LES SAISONS 1726-1727 ET 1727-1728

Marc Martinez
Université de Rouen – ÉRIAC

Les biographes de Voltaire insistent sur le mystère qui entoure le séjour et plus particulièrement les activités de l'homme de théâtre à Londres. Il est à présent établi qu'il a débarqué en mai 1726 dans le port de Gravesend sur la rive de la Tamise pour ensuite gagner Londres par la route. Il s'installe en août à Wandsworth chez son ami Fawkener puis séjourne dans la capitale de novembre 1726 au printemps 1727. Il retourne alors à Wandsworth chez un ami teinturier, cette fois-ci, mais se rend régulièrement à Londres qu'il regagne à l'automne 1727 avant de quitter définitivement l'Angleterre en novembre 1728¹. Son séjour anglais coïncide donc plus ou moins avec les deux saisons théâtrales de 1726-1727 et 1727-1728. En effet, après la relâche estivale, les théâtres officiels reprennent début septembre pour fermer début juin.

En l'absence de témoignages personnels, il est impossible de savoir, avec certitude, quelle est réellement sa fréquentation du théâtre, dans quelles salles il se rend et à quelles pièces il assiste. La seule référence à sa présence au théâtre figure dans un ouvrage écrit par le souffleur de Drury Lane, William Rufus Chetwood : en raison de l'amitié qui lie Voltaire et Colley Cibber, l'un des directeurs du théâtre, Chetwood lui fournit chaque soir, précise-t-il, le texte de la pièce à l'affiche et l'installe dans une loge d'avant-scène (« *his accustomed seat* »), ajoute-t-il². D'après ce témoignage, il semblerait donc que Voltaire se soit rendu avec une certaine assiduité dans cette salle longtemps présentée comme le bastion du théâtre légitime. André-Michel Rousseau, notamment, déclare que Drury Lane est « réservé aux classiques » alors que l'autre théâtre officiel, Lincoln's Inn Fields, est « consacré aux genres légers »³. La réalité est

- 1 Voir André-Michel Rousseau, *L'Angleterre et Voltaire*, SVEC, n° 145-147 (1976), 3 vol., et *VST*, t. I, p. 165-202.
- 2 *A General History of the Stage, from its Origins in Greece down to the Present Time*, London, W. Owen, 1749, p. 46 : « I furnish'd him every evening with the text of the play of the night which he took with him into the Orchestre (*his accustomed Seat*) » [« Je lui fournissais chaque soir (son fauteuil habituel) avec le texte de la pièce du jour qu'il emportait avec lui dans l'orchestre »].
- 3 A.-M. Rousseau, *L'Angleterre et Voltaire*, *op. cit.*, t. I, p. 118.

toutefois bien différente : en raison de la qualité des spectacles donnés dans les deux salles officielles, il est peu probable que Voltaire n'ait fréquenté que le théâtre de Drury Lane.

Malgré le manque de précision sur sa présence dans les salles londoniennes, la critique s'accorde sur l'influence durable qu'a exercé le théâtre anglais, tant sur ses conceptions de l'art scénique que sur sa pratique de l'écriture dramatique. Un panorama du paysage théâtral anglais et une présentation du répertoire dramatique qui se jouait sur les deux scènes officielles de novembre 1726 à juin 1728 permettent de rendre compte des conditions matérielles de cet art de la représentation, dont les spécificités anglaises ont pu marquer l'esprit du praticien. Les statistiques concernant les pièces et les auteurs mis à l'affiche des salles londoniennes sont réalisées à partir du calendrier des représentations compilées dans *The London Stage*⁴. Ces volumes qui donnent la fréquentation et les recettes quotidiennes du théâtre de Lincoln's Inn Fields apportent des renseignements précieux sur le succès des pièces auprès du public contemporain.

172

À la fin des années 1720, Londres compte deux théâtres officiels, Drury Lane et Lincoln's Inn Fields. Le premier est dirigé par un triumvirat d'hommes de théâtre : Colley Cibber, auteur et comédien ; Barton Booth, le grand tragédien qui s'était illustré dans les rôles de Caton, Brutus, le roi Lear, le fantôme d'Hamlet, Othello ou encore Lothario dans *The Fair Penitent* de Nicolas Rowe ; et enfin Robert Wilks, qui s'était rendu célèbre dans des rôles comiques et tragiques. Lincoln's Inn Fields est, depuis 1714, aux mains de John Rich, danseur et mime de grand talent, doublé d'un homme d'affaires redoutable. À ces deux salles patentées s'ajoutent d'autres lieux de spectacles, comme le King's Theatre réservé aux opéras et la petite salle du Haymarket, ouverte en 1720. Cette dernière ne dispose pas de troupe permanente et accueille des comédiens français et italiens de passage ou des pièces expérimentales comme celles que Henry Fielding met en scène dès la fin des années 1720. Par ailleurs, des structures éphémères pendant les foires d'été de la Saint-Barthélemy et de Southwark accueillent les comédiens de Drury Lane et Lincoln's Inn Fields qui proposent, pendant la relâche des théâtres officiels, des pièces du répertoire ou des divertissements composés spécialement pour ces loges foraines. Les dimensions, la répartition des places, l'adaptation au public dans les salles officielles de Londres ne pouvaient que séduire Voltaire : dans sa « Dissertation sur la tragédie » en préface à *Sémiramis*, il déplore en effet la physionomie des salles françaises dans lesquelles la forme rectangulaire et la présence des

4 Emmett L. Avery, *The London Stage, 1660-1800: A Calendar of Plays, Entertainment & Afterpieces Together with Casts, Box-Receipts and Contemporary Comment*, 2^e partie : 1700-1729, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1960, 2 vol.

spectateurs sur scène ou debout dans le parterre nuisent à la bonne visibilité de la représentation :

Cinna, *Athalie* mériteraient d'être représentés ailleurs que dans un jeu de paume, au bout duquel on a élevé quelques décorations du plus mauvais goût, et dans lequel les spectateurs sont placés, contre tout ordre et contre toute raison, les uns debout sur le théâtre même, les autres debout dans ce qu'on appelle parterre, où ils sont gênés et pressés indécemment, et où ils se précipitent quelquefois en tumulte les uns sur les autres, comme dans une sédition populaire⁵.

Les théâtres anglais, spécialement conçus pour la représentation, offrent une structure architectonique mieux adaptée à leur fonction. La salle de Drury Lane, d'une longueur d'environ dix mètres pour une largeur de quatorze, peut accueillir en moyenne 850 spectateurs, nombre qui est à l'occasion sensiblement augmenté pour atteindre les 1 000 spectateurs. En comparaison, l'Hôtel de Bourgogne, bien plus long que Drury Lane, peut accueillir entre 1 600 et 1 700 spectateurs tandis que la Comédie-Française peut en contenir 1 500⁶. De surcroît, l'absence de sièges dans le parterre permet aux spectateurs français de s'y presser et ainsi d'augmenter le taux de fréquentation tandis qu'à Londres le parterre, plus confortable, est équipé de banquettes. L'éclairage des théâtres anglais diffère considérablement de celui des salles continentales comme le rappelle l'Écossais John Macky : « *the whole is illuminated to the greatest Advantage; whereas abroad, the Stage being only illuminated and the Lodge or Boxes close, you lose the Pleasure of seeing the Company [...]*⁷ ». En 1725, les travaux d'embellissement qu'effectue Rich dans la salle de Lincoln's Inn Fields, pour la plus grande satisfaction des spectateurs, accroît la luminosité du plateau et de la salle grâce aux stucs dorés, aux peintures et aux miroirs placés de part et d'autre du cadre de scène⁸. Quant au plateau, légèrement incliné pour faciliter la visibilité,

5 OCV, t. 30A (2003), p. 157.

6 La salle de l'Hôtel de Bourgogne a une largeur de 12,50 mètres pour une longueur de 15 mètres : voir Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 90. Pour la Comédie-Française, voir *ibid.*, p. 79. Les dimensions totales du théâtre de Drury Lane, qui date de 1674, sont de 15 mètres de large par 30 mètres de long : voir en particulier Richard Leacock, *The Development of the English Playhouse*, London, Methuen, 1973, et Edward A. Langhans, « The Theatres », dans Robert D. Hume (dir.), *The London Theatre World, 1660-1800*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1980. Le bâtiment de la Comédie-Française a 17,55 mètres de largeur sur 35,10 de longueur, l'Hôtel de Bourgogne environ 14 mètres sur 33 : voir Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public*, *op. cit.*, respectivement p. 75 et 87.

7 *A Journey Through England*, London, T. Caldecott, 1714, p. 110 [« l'ensemble [du théâtre] est éclairé pour le meilleur effet ; tandis qu'à l'étranger, comme seule la scène est éclairée et les loges fermées, vous perdez tout le plaisir d'admirer l'assistance »].

8 Voir *The Daily Journal* du 25 septembre 1725, qui décrit l'éblouissement des spectateurs, cité dans Emmett L. Avery, *The London Stage*, *op. cit.*, p. xxxiii.

il a, dans le théâtre de Drury Lane, pratiquement la même longueur que la salle, soit environ dix mètres pour une largeur de douze mètres : la scène qui s'avance de 3,50 mètres forme un *proscenium* qui constitue l'aire de jeu⁹. À Lincoln's Inn Fields, dont le bâtiment a des dimensions pratiquement semblables à celles de Drury Lane, le plateau est sensiblement plus grand. De part et d'autre du cadre de scène se trouvent une loge et une porte par laquelle les comédiens font leur entrée : au-dessus de cette porte, une autre loge est occupée par des spectateurs lorsque l'espace n'est pas exploité pour la représentation, pour les scènes de balcon notamment. En comparaison, sur la scène de la Comédie-Française, l'aire de jeu, réduite par la présence des banquettes fixes, ne fait que 4,87 mètres de longueur par 3,57 mètres de largeur. Dans sa « Dissertation sur la tragédie », Voltaire souligne la stupéfaction d'une comédienne anglaise, probablement Peg Woffington, devant l'encombrement de la scène lors de la première de *Sémiramis* le 29 août 1748 : « La principale actrice de Londres qui était présente à ce spectacle, ne revenait point de son étonnement ; elle ne pouvait concevoir comment il y avait des hommes assez ennemis de leurs plaisirs, pour gêner ainsi le spectacle sans en jouir¹⁰ ». Cette citation ne doit pas faire oublier que l'usage des places sur le « théâtre » existe également à Londres. Il est cependant loin d'être systématique puisqu'il est réservé aux soirées de bénéfice accordées aux comédiens ou aux représentations de pièces à succès, deux occasions qui permettent aux théâtres de gonfler leurs recettes¹¹. Le 8 mars 1729, lors de la soirée de bénéfice de Mrs. Oldfield, une actrice particulièrement appréciée du public et de Voltaire qui avait quitté Londres quelques mois plus tôt, la scène est si encombrée que les comédiens peuvent à peine bouger¹². Pour les représentations de *The Beggar's Opera*, la pièce créée en janvier 1728, qui détient le record d'affluence, des loges sont construites sur la scène pour y installer des spectateurs¹³. Cependant, il n'est pas rare qu'une note ajoutée

9 À l'origine, en 1674, le *proscenium* a une longueur de 5 mètres mais il est raccourci d'1,50 mètre en 1696 pour augmenter le nombre de spectateurs. Colley Cibber le regrette dans ses mémoires : « [...] not only from the stage's being shorten'd in front, but likewise from the additional interposition of those stage-boxes, the actors [...] are kept so much more backward from the main audience, than they used to be » (*An Apology for the Life of Colley Cibber*, London, Dent, 1976, p. 212 [« en raison de la réduction de l'avant-scène mais également de l'ajout des loges de scène, les acteurs se trouvent à une plus grande distance du public qu'ils ne l'étaient auparavant »]).

10 *OCV*, t. 30A, p. 156.

11 Les acteurs à succès pouvaient bénéficier d'une soirée pendant laquelle ils établissaient le programme et récoltaient une partie ou la totalité de la recette. Il était alors dans leur intérêt d'accueillir le plus de spectateurs possibles.

12 *The Universal Spectator*, 8 mars 1729, cité dans E. L. Avery, *The London Stage, op. cit.*, p. xlvii. Voltaire évoque la « charmante » Oldfield dans son poème « La Mort de Mlle Lecouvreur » (1730).

13 Le célèbre tableau de William Hogarth (1731) à la Tate Britain, *A Scene from The Beggar's Opera*, montre ces spectateurs de chaque côté de la scène.

à l'affiche interdise toute présence de spectateurs sur le plateau : c'est le cas lorsque les pantomimes, qui mobilisent toute une machinerie théâtrale, sont données en tomber de rideau. C'est seulement en 1762 que le public disparaît définitivement de la scène, trois ans après la France.

Cette meilleure visibilité, due à la structure de la salle, aux dimensions de la scène et aux bancs installés dans le parterre, a une incidence directe sur la représentation scénique. Bien que le jeu de ces comédiens ait suscité moins d'intérêt que celui de Garrick et de ses successeurs, il semble avoir fasciné Voltaire lors de son séjour. À Drury Lane, les trois directeurs, Colley Cibber, Barton Booth et Robert Wilks, se partagent la vedette sur les planches, aux côtés des principales actrices, Mrs. Booth, Mrs. Cibber et Mrs. Oldfield. À Lincoln's Inn Fields, les rôles principaux se répartissent entre James Quin, interprète de Macbeth, Edgar, Brutus et Claudius, et Lacy Ryan, interprète de Iago, Macduff ou encore Edgar, tandis que Mrs. Berriman et Mrs. Bullock se partagent les grands rôles féminins. La composition des troupes attachées à chaque salle est plus hétéroclite qu'en France : aux côtés des acteurs, des danseurs et des chanteurs assurent les intermèdes et jouent dans les pantomimes de fin de programme. Dans les salles intimistes de Londres, où l'acteur joue sur le *proscenium*, la pratique scénique ne repose pas entièrement sur la virtuosité vocale, qui est l'apanage des grands déclamateurs français, mais s'appuie également sur les jeux de physionomie, la gestuelle et les mouvements corporels. Dans ses *Remarques sur Cinna*, Voltaire brocarde l'interprète d'Auguste à la « déclamation ampoulée », qui fait son entrée, « avec la démarche d'un matamore [...] coiffé d'une perruque carrée [...] farcie de feuilles de laurier, et surmontée d'un large chapeau avec deux rangs de plumes rouges »¹⁴. Il apprécie toutefois la mélopée des récitatifs et, si l'on en croit Chabanon, considère qu'« un grand volume de voix et des inflexions fortes [étaient] nécessaires pour émouvoir la multitude »¹⁵. Les griefs que Voltaire nourrit contre le jeu statique, la diction ampoulée et le débit irrégulier des tragédiens français permettent de renseigner sur les qualités qu'il pouvait goûter chez les comédiens anglais. Le grand tragédien de la Restauration, Thomas Betterton, que tous les professionnels, y compris Garrick quelques années plus tard, évoquent avec respect et déférence, privilégie le jeu grave et solennel marqué par une gestuelle mesurée et calculée. Même dans les drames les plus émouvants du répertoire de la fin du XVII^e siècle, il contrôle ses effets. Dans la génération suivante, qui se produit sur les planches pendant le séjour de Voltaire, c'est Barton Booth qui perpétue cette sobriété dans son

¹⁴ OCV, t. 54 (1975), p. 123.

¹⁵ *Tableau de quelques circonstances de ma vie. Précis de ma liaison avec mon frère Maugris, ouvrages posthumes de Chabanon*, Paris, A.Cl. Forget, An III (1795), p. 138. Ce passage est cité par Pierre Peyronnet, *La Mise en scène au XVIII^e siècle*, Paris, Nizet, 1974, p. 78.

interprétation des grands rôles du théâtre de Rowe, Otway et Shakespeare. Pour comprendre l'effet qu'a pu exercer le jeu anglais sur Voltaire, il suffit d'évoquer une tirade d'Othello, le rôle fétiche de Booth, donnée le 7 septembre 1727. Dans son histoire des théâtres de Londres et Dublin, Benjamin Victor reproduit le monologue de l'acte III, scène 3, accompagné des annotations du tragédien¹⁶. Booth se livre à un commentaire linéaire de la tirade et détaille toute la gamme des passions qu'il doit représenter, de la colère à la méditation, l'emportement, le dédain, la stupéfaction et enfin l'apaisement. Les variations du débit, dont témoignent une longue pause, un soubresaut et l'accélération du tempo suivie d'une pause plus courte, sont aux antipodes de la mélodie tragique et monocorde qui se pratique en France. Robert Wilks, l'interprète d'Antony dans *Julius Caesar*, sait lui aussi ménager les pauses dramatiques comme le montre ce passage où il s'adresse à la dépouille de César : « *Wilks [...] walked swiftly up to the dead body of Caesar and knelt down; he paused some time before he spoke; and, after surveying the corpse with manifest tokens of the greatest sorrow, he addressed it in the most affecting and pathetic manner*¹⁷ ». Pour ces interprètes, la déclamation théâtrale n'est pas rhétorique et solennelle mais violente ou pathétique et toujours adaptée aux passions représentées. Toutefois, si le jeu de Booth est tout en retenue, ses partenaires affectionnent les débordements émotionnels et les manifestations corporelles les plus exubérantes : Theophilus Cibber, comédien et fils du directeur de Drury Lane, rappelle « les sursauts affectés et extravagants, le tressaillement des membres, l'agitation du corps, les mains tendues, les doigts écartés » des acteurs de cette génération¹⁸. Le style anglais, émouvant ou emporté, parfois convulsif mais toujours physique et étudié, ne pouvait que fasciner Voltaire qui avait stigmatisé la démarche affectée, la diction emphatique et le jeu académique de l'interprète d'Auguste, mais recommandé une grande puissance vocale pour évoquer des passions terribles et enflammer le public.

Sur les théâtres anglais, la primauté de l'interprétation scénique tend à éclipser, comme en France, les autres éléments de la représentation. À la fin des années 1720, le choix des décors et des costumes n'obéit pas à un souci de vraisemblance dans les pièces régulières. Quelques années plus tard, John

16 Voir *The History of the Theatres of London and Dublin*, London, T. Davies, 1761, 2 vol., t. II, p. 13-15.

17 Thomas Davies, *Dramatic Miscellanies*, London, s.n., 1783-1784, 3 vol., t. II, p. 241 [« Wilks [...] se précipita vers la dépouille de César et s'agenouilla ; il resta silencieux un certain temps ; et, après avoir examiné le corps avec des signes évidents d'immense chagrin, il s'adressa à lui sur un ton des plus touchants et pathétiques »].

18 Theophilus Cibber, *The Lives and Characters of the Most Eminent Actors and Actresses*, London, R. Griffiths, 1753, p. 50-51 : « *extravagant affected Starts, twitching of the Limbs, Jerkings of the Body, Expansion of the Hands, sprawling of the Fingers* ».

Hill dans son traité *The Actor* résume l'attitude commune à l'égard du décor : « *Something is necessary in this [scenery], but too much is faulty [...] because we would not have them engross the attention which is more due to the player*¹⁹ ». Néanmoins, en raison de la diversité des lieux représentés et du goût pour l'exotisme, dans les pièces de Dryden notamment, les théâtres anglais sont plus soucieux de varier les décors et de renouveler les costumes. Il n'est pas rare que figure, sur les affiches annonçant des reprises, la mention « *with new scenes, machines and decorations* » ou encore « *All the Characters new dress'd* »²⁰. Mais surtout, à l'automne 1727, Voltaire peut satisfaire son goût pour le spectacle et le déploiement de faste scénique, une inclination qu'il évoque dans l'épître dédicatoire de *Tancrède*, en 1760 : il faut « frapper l'âme et les yeux à la fois »²¹. En effet, un événement historique et politique qui trouve son prolongement direct et théâtral sur la scène officielle de Drury Lane, le couronnement de George II, le 22 octobre 1727, se transforme quatre jours plus tard, le 26 octobre, en événement théâtral. Le *Henry VIII* de Shakespeare, qui comporte la scène de couronnement d'Anne Boleyn et la scène de baptême d'Élisabeth I^{re}, est repris 15 fois et abondamment commenté par des chroniqueurs enthousiastes qui louent la splendeur des décors et évoquent la sensation créée par la pompe des processions : le théâtre joue la surenchère en ajoutant de nouveaux personnages et décorations au fil des représentations²². Les directeurs du théâtre exploitent jusqu'à saturation cette magnificence spectaculaire puisque la même scène de couronnement est ajoutée, pour le seul plaisir des yeux, à d'autres pièces, tragiques et comiques²³. Dans la « Dissertation sur la tragédie », Voltaire rappelle la fonction dramatique du spectaculaire qui doit prévaloir sur la simple gratification des sens :

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 pièce, et non pas de ces vains spectacles plus puérils que pompeux, de ces ressources du décorateur

19 John Hill, *The Actor*, London, R. Griffiths, 1755, p. 254 [« il faut s'y intéresser mais trop serait une erreur [...] car nous ne voudrions pas qu'il accapare l'attention qui doit se porter sur l'acteur »].

20 « Avec de nouvelles scènes, machines et de nouveaux décors » ; « tous les personnages habillés à neuf ». *The Fall of Saguntum*, 16 janvier 1727 à Lincoln's Inn Fields ; *The Rival Modes*, 27 janvier 1727 à Drury Lane.

21 Cité par P. Peyronnet, *La Mise en scène au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 9.

22 Le *Daily Post* du 13 novembre insiste sur « l'excellence de la représentation, et le lustre extraordinaire des décors » [« *the Excellency of the Performance, and the extraordinary Grandeur of the Decorations* »] ; voir E. L. Avery, *The London Stage*, op. cit., à cette date.

23 Elle est ajoutée à *Virtue Betray'd* or *Anna Bullen* de John Banks le 22 novembre, au *Jane Shore* de Nicolas Rowe le 27 novembre, au *Double Falsehood* de Lewis Theobald le 2 décembre et à *The Committee* de Sir Robert Howard le 27. Lincoln's Inn Fields rétorque avec une pantomime burlesque le 11 décembre, *Harlequin Anna Bullen*.

qui suppléent à la stérilité du poète, et qui amusent les yeux, quand on ne sait pas parler à l'oreille et à l'âme. [...] quatre beaux vers valent mieux dans une pièce qu'un régiment de cavalerie²⁴.

178

En Angleterre, les directeurs de salles, qui exploitent toutes les ressources scéniques afin de satisfaire le goût du public pour le spectacle, sont animés par des impératifs commerciaux qui déterminent également l'organisation de la soirée et le choix de l'affiche. À la fin des années 1720, la programmation de la saison suit un schéma quasi immuable : de début septembre à la mi-novembre, l'affiche est changée quotidiennement. Seules les pièces du répertoire sont jouées, une ou deux fois seulement. Puis, ce schéma s'infléchit sensiblement à partir de la mi-novembre : pour donner à ce théâtre de répertoire une allure de nouveauté, on intègre des pièces anciennes qui n'ont pas été reprises depuis au moins trois ans. Ce n'est qu'à partir de janvier que sont données les créations nouvelles. Au printemps, les théâtres reprennent les succès de la saison. Mais c'est certainement l'éclectisme du programme proposé qui a pu déconcerter Voltaire. La soirée débute généralement par l'interprétation de trois sonates. Après cette ouverture musicale, le prologue est joué par un comédien de la troupe. Alors seulement le rideau se lève sur la pièce principale. Les théâtres, qui présentent entre 40 et 75 pièces différentes par an, reprises ou nouveautés, jouent plus de comédies que de tragédies : de 1726 à 1728, on compte 451 représentations comiques pour seulement 173 tragédies. Ces pièces régulières sont ponctuées d'entractes musicaux ou chorégraphiques, sans le moindre rapport avec l'argument de la pièce. Le 14 novembre 1726, Lincoln's Inn Fields met à l'affiche *The Orphan* de Thomas Otway. Ce drame pathétique est accompagné de deux danses de caractère, celle du Paysan français interprétée par Nivelon et Mrs. Laguerre, celle du Marin français avec Marie Sallé et son frère François, et se conclut par un ballet pastoral²⁵. Ce type d'intermède n'est pas l'exclusivité de Lincoln's Inn Fields puisque, à Drury Lane, trois jours plus tard, le 17 novembre, la *Jane Shore* de Nicolas Rowe est entrecoupée d'entractes chorégraphiques dont le contenu n'est pas précisé. À la fin du dernier acte de la pièce principale, un autre acteur se charge de l'épilogue et la soirée s'achève sur un *afterpiece*, une petite pièce, dont la présence est tout aussi systématique que dans les théâtres parisiens. Néanmoins la farce en un ou deux actes, généralement proposée en tomber de rideau, cède la place dans les années 1720 à une forme nouvelle vouée à un succès durable, la pantomime. Ce divertissement hybride se compose d'une partie sérieuse et opératique, qui représente un épisode mythologique à

24 OCV, t. 30A, p. 158-159.

25 Voltaire, qui appréciait tout particulièrement Marie Sallé, avait consacré un madrigal à cette danseuse et à sa rivale, Marie Camargo.

grand renfort de prouesses scénographiques, et d'une partie comique et mimée, qui met en scène les personnages de la *commedia dell'arte*. Bien que ce spectacle de courte durée soit jugé par les puristes un affront au bon goût, il devient un complément quasi obligatoire pour les directeurs de salle qui rivalisent sur ce terrain. Pour la saison 1726-1727, 135 représentations sont données, dont 67 à Drury Lane et 68 à Lincoln's Inn Fields, soit en moyenne une soirée sur deux²⁶. La nature commerciale de l'entreprise théâtrale en Angleterre explique la constitution hétéroclite de la programmation dans des salles qui se livrent une concurrence directe et acharnée. Dans une gravure, « A Just View of the British Stage » (fig. 1), parue le 10 décembre 1724, deux ans avant l'arrivée de Voltaire, William Hogarth fustige cette forme dépravée. Ce n'est pourtant pas



Fig. 1. William Hogarth, *A Just View of the British Stage* (1724). DR

²⁶ Chaque théâtre jouait environ 170 soirs par saison : lors de la première saison du séjour à Londres, à Drury Lane, deux grandes nouveautés, *The Miser; or, Wagner and Abericot* (30 décembre) est joué 20 fois et *Harlequin's Triumph* (27 février) 16 fois. À Lincoln's Inn Fields, la nouvelle pantomime à succès est *The Rape of Proserpine with The Birth of Harlequin* (13 février) qui totalise 32 représentations. Pour la saison suivante, 97 représentations sont données, 25 à Drury Lane dont une création, *Harlequin Happy and Poor Pierrot Married* (11 mars) pendant 12 soirées. Lincoln's Inn Fields offre 60 représentations avec 7 pour sa nouvelle pantomime *Harlequin Anna Bullen* (11 décembre).

John Rich, le directeur de Lincoln's Inn Fields, initiateur de cette forme hybride et interprète génial d'Arlequin, qu'il incrimine, mais les directeurs de Drury Lane, bastion supposé du théâtre légitime, véritables responsables, à ses yeux, de la dégénérescence de l'art dramatique. La gravure présente l'élaboration concrète d'une pantomime sur la scène de Drury Lane, *Harlequin Sheppard*, créée le 28 novembre, un mois après l'évasion spectaculaire du criminel Jack Sheppard de la prison de Newgate. L'action principale met en scène les trois directeurs, inféodés aux caprices de la mode. Hogarth évoque l'esthétique mécanique de la pantomime, qui privilégie l'objet et les prouesses techniques au détriment des acteurs et du texte. La prolifération des accessoires au premier plan, comme la niche du chien en bas à gauche, la bouteille à droite ou encore la jambe coupée devant le socle de la statue renversée²⁷, traduit le chaos que font naître ces divertissements disparates, indices d'une dramaturgie dénaturée. Les cordes destinées aux trois directeurs, qui doivent exécuter une danse aérienne annoncée dans le texte, désignent à la fois les nombreux câbles nécessaires à la réalisation scénographique de toute pantomime et le sort que réservent les muses à ces corrupteurs du théâtre. En contrepoint, les pièces du répertoire officiel, comme *The Way of the World*, *Hamlet*, *Julius Caesar* et *Macbeth*, dont les pages arrachées sont clouées au-dessus des latrines, sont avilies. Les deux genres réguliers, figurés par les statues de la tragédie et de la comédie postées de part et d'autre du cadre de scène, sont profanés par les affiches de pantomime placardées sur le visage des effigies. Tandis que le grand tragédien Barton Booth, à droite, fait disparaître la marionnette de Scaramouche dans les lieux d'aisance, le spectre de Ben Jonson, à gauche, emblème du théâtre régulier, s'élève des dessous de la scène et compisse abondamment la statue martiale de la pantomime qui s'écroule au premier plan. Dans cette gravure satirique, les avanies que font subir les trois acolytes au théâtre légitime sont sanctionnées par la dégradation que le satiriste inflige à la pantomime et aux directeurs de Drury Lane, qui n'hésitent pas, pour des raisons économiques, à offrir au public ces divertissements spectaculaires ou « légers ». Il est peu probable que Voltaire ait apprécié la pantomime anglaise qu'il ne pouvait toutefois ignorer en raison de sa présence presque quotidienne sur les deux scènes officielles. La popularité de ces divertissements est toutefois symptomatique de l'attitude des directeurs de salle et du public anglais à l'égard du spectacle de théâtre : la tragédie et la *commedia dell'arte*, le texte littéraire et la machinerie théâtrale, le jeu sublime et le mime grotesque se partagent librement l'affiche. Les scènes de Londres semblent amplifier à l'excès ce que Voltaire définit comme l'essence et la spécificité du théâtre anglais dans son « Discours sur la tragédie », adressé « à Milord Bolingbroke » : « Les Anglais

²⁷ Ces accessoires sont tous empruntés au fleuron du genre, *Harlequin Doctor Faustus*.

donnent beaucoup plus à l'action que nous, ils parlent plus aux yeux : les Français donnent plus à l'élégance, à l'harmonie, aux charmes des vers²⁸ ».

Entre 1726 et 1728, l'essentiel de la programmation théâtrale est constitué de créations contemporaines, surtout comiques, dont le nombre s'élève à 362. Des trois auteurs comiques que Voltaire mentionne dans ses écrits, c'est Colley Cibber qui est le plus populaire avec ses six pièces totalisant 68 représentations. Son *Provoked Husband*, créé pendant le séjour de Voltaire, le 10 janvier 1728, et pour lequel Cibber retravaille, complète et finalement dénature un manuscrit laissé inachevé par Sir John Vanburgh, obtient un succès commercial retentissant avec ses 38 représentations. Le *Beggar's Opera* de John Gay mis à l'affiche quelques jours après *The Provoked Husband*, le 29 janvier, crée lui aussi l'événement avec ses 63 représentations et inaugure un genre nouveau, le *ballad opera*. Bien que Voltaire ne mentionne à aucun moment cette pièce, il semblerait que John Gay lui ait montré le manuscrit avant la première²⁹. Sir John Vanburgh, dont Voltaire évoque les comédies dans ses *Lettres philosophiques*, est le troisième auteur le plus joué pendant ces deux saisons. Quant à Sir Richard Steele, ses comédies tendres et édifiantes ne sont représentées que 13 fois alors que les cinq pièces de George Farquhar, que Voltaire passe totalement sous silence mais qu'il ne pouvait ignorer, connaissent 31 représentations. Les deux auteurs comiques de la Restauration, William Congreve et William Wycherley, que Voltaire appréciait particulièrement, arrivent en tête des statistiques pour la période. Quant à Thomas Shadwell, il ne totalise que 6 représentations pour trois pièces, ce qui semble confirmer le jugement de Voltaire : cet auteur était « assez méprisé » à la fin des années 1720³⁰.

Dans le genre tragique, ce sont les tragédies néo-classiques du début du siècle et les tragédies pathétiques et exotiques de la Restauration qui totalisent le plus de représentations. Il n'y a rien d'étonnant à ce que des pièces qui respectent les préceptes de la dramaturgie classique française aient séduit Voltaire. Bien que le *Caton* d'Addison ne connaisse que 8 représentations, il est recommandé dans les *Lettres philosophiques* pour « cette élégance mâle et énergique » qui rappelle Corneille et sa portée philosophique et républicaine. Dans son « Discours sur la tragédie à Milord Bolingbroke », cette pièce est admirée pour sa facture classique et ses affinités avec le théâtre français : « Aussi, la tragédie de Caton, qui fait tant d'honneur à M. Addison votre successeur dans le ministère, 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,

28 *OCV*, t. 5 (1998), p. 176-177.

29 Sir Gavin de Beer et André-Michel Rousseau, *Voltaire's British Visitors*, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1967, p. 94.

30 *Lettres philosophiques*, éd. G. Lanson, Paris, Hachette, 1924, 2 vol., t. II, p. 105.

à des pensées fortes et vraies, exprimées en vers harmonieux³¹ ». Dans sa préface à *Ceipede* de 1730, il loue encore Addison et Congreve pour leur respect des unités. La réécriture d'*Andromaque*, *The Distressed Mother* d'Ambrose Philips, qui n'est représentée que 4 fois, est admirée au même titre que la tragédie d'Addison³². La version de *Phèdre* composée par Edmund Smith, qui ne connaît que 3 représentations et qui sombre aussitôt dans l'oubli, est encensée dans les *Conseils à un journaliste* : « [...] détrompez le public de l'idée où l'on est que jamais les Anglais n'ont pu admettre le sujet de *Phèdre* sur leur théâtre. Apprenez aux lecteurs que la *Phèdre* de Smith est une des plus belles pièces qu'on ait à Londres. Apprenez-leur que l'auteur a imité tout Racine, jusqu'à l'amour d'Hippolite³³ ». Quant aux tragédies pathétiques de Thomas Otway et celles plus exotiques de John Dryden, que Voltaire connaissait, elles semblent rivaliser sur les planches avec leurs 13 représentations. La *Venice Preserved* de Thomas Otway, mentionnée dans les *Lettres philosophiques*, appartient à un genre théâtral en vogue entre 1680 et 1715, la *she-tragedy*. Ces drames historiques et pathétiques, qui mettent en scène les malheurs d'une héroïne innocente et vertueuse, connaissent encore un vif succès à la fin des années 1720, comme le montrent les 29 représentations.

Ce sont toutefois les pièces de Shakespeare qui ont surtout exercé un pouvoir de fascination sur le dramaturge français, comme en témoignent les nombreuses évocations qui ponctuent son œuvre. Or, durant les trente premières années du XVIII^e siècle, le théâtre shakespearien ne connaît qu'un succès mitigé auprès d'un public anglais qui n'a qu'une connaissance limitée de son œuvre et auprès des critiques dramatiques qui, pour la plupart, s'accordent sur son génie mais déplorent la rudesse de son style et de son propos. À partir de 1690, seuls *Hamlet*, *Julius Caesar*, *Othello*, *The Tempest*, *Macbeth* et *King Lear* sont associés à l'auteur élisabéthain : à cette liste, il faut ajouter, au début du XVIII^e siècle, *Richard III*, les deux *Henry IV* et *Henry VIII*. Par ailleurs, dans les années 1720, les rares pièces dont le texte soit relativement épargné sont *Hamlet*, *Julius Caesar*, *Othello*, *Henry VIII* et *Henry IV*. Cinq adaptations, dont les transformations sont radicales, sont régulièrement mises en scène : ce sont *Macbeth*, la pièce à machines de Davenant (1664), *The Tempest*, la pièce opératique de Davenant et Dryden (1667), la version mélodramatique de *King Lear* publiée par Nahum Tate (1681), le *Richard III* de Colley Cibber (1699) et *The Jew of Venice* de George Granville (1701). Alors que les directeurs de salle affichent une nette préférence pour la comédie dans leur programmation, ce sont les tragédies qui

31 OCV, t. 5, p. 177.

32 Voir le passage de l'*Essai sur la poésie épique* cité plus bas.

33 OCV, t. 20A (2003), p. 492.

sont privilégiées dans le théâtre shakespearien : la richesse des comédies de mœurs et la médiocrité des tragédies héroïques ou pathétiques de la Restauration et du début du siècle peuvent expliquer ce phénomène³⁴. Pendant la saison 1720-1721, John Rich met à l'affiche de son théâtre de Lincoln's Inn Fields pas moins de seize pièces shakespeariennes, soit un total de 66 représentations. L'expérience est unique au XVIII^e siècle et réfute une fois encore l'idée reçue selon laquelle cette salle était réservée aux divertissements légers. Toutefois, en raison des maigres recettes récoltées à cette occasion, le nombre de pièces et de représentations suit un déclin constant au cours des saisons suivantes³⁵. Entre 1726 et 1728, alors que Voltaire ne mentionne que trois tragédies shakespeariennes dans ses *Lettres philosophiques* (*Julius Caesar*, *Hamlet* et *Othello*), douze pièces de Shakespeare sont mises à l'affiche dans les deux théâtres officiels pour un total de 73 représentations, un chiffre plutôt modeste si on le compare à celui des trois auteurs comiques contemporains, Colley Cibber (66 représentations pour six comédies), John Gay (63 représentations pour sa seule pièce, *The Beggar's Opera*) et Sir John Vanburgh (51 représentations pour huit pièces).

La première représentation de *Julius Caesar* à laquelle Voltaire a pu assister est celle du 11 novembre 1726 à Lincoln's Inn Fields avec James Quin dans le rôle de Brutus, et Thomas Walker dans celui d'Antony. La soirée est un échec à en juger par les recettes, 12 livres, et la fréquentation, 269 spectateurs. Du reste, Rich ne redonne pas cette tragédie pendant la période qui nous intéresse. À Drury Lane, la pièce est jouée à deux reprises, le 5 avril et le 31 mai 1727 : bien que la distribution ne soit pas précisée dans le calendrier du *London Stage*, le rôle de Brutus devait être tenu par le tragédien Barton Booth et celui d'Antony par Robert Wilks, comme c'est le cas lors de la saison suivante. Pour cette reprise, les directeurs ne commettent pas la même erreur que leur rival et prennent soin d'accompagner la tragédie d'une pantomime. Le premier soir, elle est suivie du succès de l'année *Harlequin's Triumph* et, pour la deuxième représentation, c'est le fleuron du genre, *Harlequin Dr Faustus*, ainsi qu'un pas de deux interprété par La Forest et son épouse, qui complètent le programme. Quant à *Hamlet*, la pièce est donnée le 12 novembre 1726 à Drury Lane, le lendemain du *Julius Caesar* de Lincoln's Inn Fields, probablement en réponse au directeur du théâtre rival : c'est Robert Wilks qui tient le rôle du prince du Danemark. À Lincoln's Inn Fields, cette tragédie, seule à l'affiche le 4 janvier 1727, ne rapporte que 35 livres et

34 Pour une analyse du répertoire shakespearien pendant les trente premières années du siècle, voir Robert D. Hume, « Before the Bard: "Shakespeare" in Early Eighteenth-Century London », *English Literary History*, n° 64 (1997), p. 41-75.

35 C'est ce que montrent les statistiques des représentations pendant les saisons 1726-1728, avec toutefois la reprise inattendue de deux comédies, *The Merry Wives of Windsor* et *Measure for Measure*.

n'attire que 469 spectateurs. Cependant lors de sa reprise le 13 mars 1727, la soirée remporte un véritable succès : le nombre de spectateurs a doublé (891 spectateurs) et les recettes sont multipliées par quatre (133 livres)³⁶. Ce succès s'explique par la présence d'entractes musicaux et chorégraphiques : une chanson de Mrs. Warren, *The Lass of Patie's Mill*, un duo entre un roué et une veuve, interprété par Leveridge et Mrs. Salway, et deux danses de caractère, l'une qui met en scène un matelot français et son épouse, joué par Marie Sallé et son frère François, l'autre qui représente deux Pierrots, Poitier et Nivelon³⁷. Ainsi, pendant le séjour de Voltaire, les pièces de Shakespeare ne font recette que si elles sont accompagnées d'intermèdes ou de pantomimes. Cette constatation permet de nuancer et de corriger la déclaration de Voltaire sur le succès de l'auteur élisabéthain auprès du public anglais dans son *Essai sur la poésie épique* : « Je n'ai jamais vu à Londres la salle de la comédie aussi remplie à l'*Andromaque* de Racine, toute bien traduite qu'elle est par Philips, ou au *Caton* d'Addison, qu'aux anciennes pièces de Shakespear³⁸ ». L'affluence du public est sans doute due à l'engouement pour les compléments de spectacle et non pour l'œuvre du dramaturge élisabéthain. Il faut en effet attendre la seconde moitié des années 1730 pour qu'apparaissent sur les théâtres de Londres les prémices d'un véritable culte shakespearien.

Malgré les excès spectaculaires et les motivations plus économiques qu'esthétiques des théâtres anglais, les conditions matérielles, le jeu des acteurs et les œuvres dramatiques offrent un terrain de choix à la réflexion de Voltaire en matière de représentation scénique. Les outrances dramatiques, comme l'action mouvementée et l'impétuosité des passions, trouvent leur réalisation théâtrale dans un mode d'interprétation qui s'offre au regard de l'homme de théâtre pendant son séjour dans la capitale anglaise. C'est peut-être cet effort d'adéquation entre une représentation scénique et un type de dramaturgie qui a séduit Voltaire à la fin des années 1720. Cette tentative ne trouvera toutefois son aboutissement que treize ans plus tard, en 1741, avec l'arrivée sur la scène anglaise de David Garrick, qui parviendra à réaliser cette alchimie rare entre un texte et son interprète. Mais le grand acteur shakespearien refusera obstinément d'offrir à celui qu'il considère comme le contempteur du dramaturge élisabéthain ce qu'il accordera de bon gré à Diderot, un échantillon de son génie saisissant de l'incarnation scénique à la manière anglaise.

36 La différence de recettes est due à l'augmentation du nombre de spectateurs dans les loges dont le prix était plus élevé.

37 Le 15 mai, la pièce est accompagnée de trois danses : la danse des sabots de bois de Nivelon, celle du paysan avec Poitier et Mrs. Bullock et celle du Marin français avec François Sallé et Marie Sallé (151 livres et 1 076 spectateurs).

38 *OCV*, t. 3^B (1996), p. 418.

REPRÉSENTATIONS THÉÂTRALES À DRURY LANE
ET LINCOLN'S INN FIELDS PENDANT LES SAISONS 1726-1727
ET 1727-1728

SHAKESPEARE (73 REPRÉSENTATIONS)

Henry VIII: 16
Hamlet: 12
Henry IV: 6
King Lear: 6
Macbeth: 6
The Merry Wives of Windsor: 6
Julius Caesar: 5
Richard III: 5
The Jew of Venice: 3
Measure for Measure: 3
The Tempest: 3
Othello: 2

THÉÂTRE ÉLISABÉTHAIN (27 REPRÉSENTATIONS, COMÉDIES)

John Fletcher: 19. *Rule a Wife and Have a Wife* (6) ; *The Royal Merchant* (4) ; *The Scornful Lady* (3) ; *The Chances* (2) ; *The Prophetess* (2) ; *The Humorous Lieutenant* (1) ; *Wit without Money* (1).
 Ben Jonson: 8. *Volpone* (4) ; *The Alchemist* (3) ; *The Silent Woman* (1).

THÉÂTRE DE LA RESTAURATION (162 REPRÉSENTATIONS : 115 COMÉDIES, 47 TRAGÉDIES)

William Congreve: 32. *The Old Batchelor* (9) ; *The Way of the World* (8) ; *Love for Love* (7) ; *The Double Dealer* (4) ; *The Mourning Bride* (4).
 John Banks: 15. *Virtue Betray'd, or Anna Bullen* (6) ; *The Albion Queens* (5) ; *The Unhappy Favourite* (4).
 Thomas Otway: 13. *The Orphan* (5) ; *The Cheats of Scapin* (4) ; *Venice Preserved* (2) ; *The History and Fall of Caius Marius* (1) ; *The Soldier's Fortune* (1).

John Dryden: 11. *The Spanish Friar* (3) ; *Amphitryon* (3) ; *Aureng Zebe* (2) ; *Sir Martin Mar-all, or The Feigned Innocence* (2) ; *All for Love* (1).

William Wycherley: 11. *The Country wife* (10) ; *The Plain Dealer* (1).

Aphra Behn: 10. *The Rover* (10).

George Etherege: 9. *The Man of Mode* (5) ; *She would if She Could* (1) ; *The Comical Revenge* (3).

Sir Robert Howard: 8. *The Committee* (8).

Edward Ravenscroft: 8. *The Anatomist* (4) ; *The London Cukolds* (4).

John Crowne: 7. *Sir Courtly Nice* (4) ; *The Country Wit* (3).

Thomas Shadwell: 6. *Don John* (2) ; *The Squire of Alsatia* (2) ; *The Lancashire Witches* (2).

Thomas Betterton: 5. *The Amorous Widow* (5).

Thomas Durfey: 5. *A Fond Husband* (5).

Nathaniel Lee: 5. *Mithridates* (2) ; *Theodosius* (2) ; *The Rival Queens* (1).

186

Peter Anthony Motteux: 5. *The Island Princess* (2) ; *Thomyris Queen of Scythia* (3).

Thomas Southerne: 5. *The Fatal Marriage* (5).

Lord Buckingham: 2. *The Rehearsal* (2).

Lee and Dryden: 2. *Oedipus* (2).

Thomas Southerne: 2. *Oroonoko* (2).

Samuel Tuke: 1. *The Adventure of Five Hours* (1).

THÉÂTRE DU XVIII^e SIÈCLE (362 REPRÉSENTATIONS : 294 COMÉDIES, 68 TRAGÉDIES)

Colley Cibber: 68. *The Careless Husband* (7) ; *Love Makes a Man* (6) ; *Love's Last Shift* (6) ; *She Would and She Would not* (6) ; *The Double Gallant* (5) ; *The Provoked Husband* (38).

John Gay: 66. *The Beggar's Opera* (63) ; *The What d'ye Call it* (3).

Sir John Vanburgh: 51. *The City Wives Confederacy* (12) ; *The Provoked Wife* (11) ; *The Relapse* (8) ; *The Mistake* (7) ; *The Pilgrim* (6) ; *The Country House* (4) ; *The False Friend* (2) ; *Aesop* (1).

George Farquhar: 31. *The Beaux Stratagem* (14) ; *The Recruiting Officer* (9) ; *The Constant Couple* (5) ; *Love and a Bottle* (2) ; *The Twin Rivals* (1).

Owen Swiny: 30. *Camilla* (30).

Nicolas Rowe: 17. *Tamerlane* (9) ; *Jane Shore* (4) ; *The Fair Penitent* (4).

Sir Richard Steele: 13. *The Funeral* (5) ; *The Conscious Lovers* (4) ; *The Tender Husband* (4).

Lewis Theobald: 13. *Double Falsehood* (13).

Joseph Addison: 11. *Cato* (8) ; *The Drummer* (3).

Susanna Centlivre: 11. *The Busy Body* (6) ; *The Gamester* (4) ; *A Bold Strike for a Wife* (1).

Philip Frowde: 11. *The Fall of Saguntum* (11).

Christopher Bullock: 8. *A Woman's Revenge* (6) ; *Woman's a Riddle* (2).

John Sturmy: 8. *Sesosbis or Royalty in Disguise* (8).

J. Moore Smythe: 6. *The Rival Modes* (6).

Henry Fielding: 4. *Love in Several Masques* (4).

Ambrose Philips: 4. *The Distressed Mother* (4).

Edmund Smith: 3. *Phaedra and Hippolytus* (3).

Thomas Baker: 2. *Tunbridge Walks* (2).

Elijah Fenton: 2. *Mariamne* (2).

D. Lewis: 2. *Philip of Macedon* (2).

Gabriel Odingsells: 1. *The Bath Unmasked* (1).

CHOSSES VUES OU CHOSSES LUES ? AUTOUR DU THÉÂTRE
ANGLAIS DANS LES *LETTRES SUR LES ANGLAIS*

Nicholas Cronk

Institut d'études avancées de Paris

Il semble impossible de décrire la place qu'occupe le théâtre anglais dans les *Lettres sur les Anglais*¹ sans passer par Voltaire et Shakespeare, sujet rebattu s'il en est. Le récit selon lequel Voltaire aurait introduit en France ce génie barbare qu'est Shakespeare est devenu mythique ; et Voltaire lui-même a contribué puissamment à la création de ce mythe. Voici Voltaire, vers la fin de sa vie, dans la « Lettre » qui préface *Irène* :

Je fus le premier qui tirai un peu d'or de la fange où le génie de Shakespeare avait été plongé par son siècle. J'ai rendu justice à l'Anglais Shakespeare, comme à l'Espagnol Caldéron ; et je n'ai jamais écouté le préjugé national. J'ose dire que c'est de ma seule patrie que j'ai appris à regarder les autres peuples d'un œil impartial².

Le mythe, une fois créé, a eu longue vie, et les nombreuses études sur la réception de Shakespeare en France, à commencer par celle d'Albert Lacroix en 1856 jusqu'au livre récent de John Pemble, mettent toutes en évidence le rôle prépondérant qu'aurait joué Voltaire, au point parfois d'exagérer l'importance de sa contribution³. Un premier but doit donc être d'essayer de démystifier ce qu'on n'a de cesse de répéter. Dans la perspective d'une édition critique des *Lettres sur les Anglais*⁴, il est par ailleurs tout particulièrement intéressant de voir comment Voltaire traite le théâtre anglais. Les lectures téléologiques sont

1 On entend ici par *Lettres sur les Anglais* l'ensemble que constituent les *Letters concerning the English Nation* (London, 1733), les *Lettres écrites de Londres sur les Anglois* (Basle [Londres], 1734) et les *Lettres philosophiques* (Amsterdam, Lucas [Rouen, Jore], 1734). Sur Voltaire et Shakespeare, voir notamment *Voltaire on Shakespeare*, éd. Theodore Besterman, SVEC, n° 54 (1967), et plus largement la bibliographie consultable en ligne sur le site de la SEV à l'adresse <http://voltaire.lire.ish-lyon.cnrs.fr/spip.php?article301>.

2 *OCV*, t. 78A (2010), p. 112.

3 Respectivement Albert Lacroix, *Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français jusqu'à nos jours*, Bruxelles, Lesigne, 1856, et John Pemble, *Shakespeare goes to Paris: how the Bard conquered France*, London, Bloomsbury Academic, 2005.

4 Actuellement en préparation dans le cadre des *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 6.

difficiles à éviter, et nous sommes tous un peu tentés de lire les *Lettres sur les Anglais* comme une anticipation de la « Lettre » que je viens de citer. Les mythes deviennent des mythes précisément parce qu'ils sont séduisants.

On rejoint ici un problème méthodologique plus général : comment faut-il lire les *Lettres sur les Anglais*? Comme la critique l'a déjà souligné, il existe une tension évidente dans cette œuvre entre la relation de voyage et l'essai philosophique, entre le Voltaire journaliste, qui est souvent témoin oculaire, et le Voltaire philosophe, qui aime travailler dans les bibliothèques, y compris pendant son séjour en Angleterre⁵. Le flottement entre les titres des premières éditions – des *Lettres écrites de Londres sur les Anglois* aux *Lettres philosophiques* – illustre bien cette tension sous-jacente. Pour Gustave Lanson, l'affaire est claire : « Une bonne partie du contenu des *Lettres* vient, sans qu'on en puisse douter, de ce que Voltaire a vu ou entendu en Angleterre⁶ ». En effet, pour qui veut trouver des réminiscences directes dans l'œuvre de Voltaire de son séjour outre-Manche, les exemples ne manquent pas. Voltaire est ainsi impressionné qu'à Londres on trouve de l'eau courante dans toutes les maisons, par exemple ; il est admiratif du pittoresque des jurons anglais : « Les Anglais jurent *by god, damn me, blood*, etc. » ; il se souvient du fait que les maisons londoniennes n'ont pas de grenier sous le toit ; et ainsi de suite.

190

Pourtant, aucune des allusions que je viens de citer ne se trouve dans les *Lettres sur les Anglais* ; elles paraissent, successivement, dans *Le Temple du goût* (exprimé comme un souhait mis dans la bouche de Colbert⁷), dans une note de *La Pucelle*⁸, et dans un commentaire rédigé en marge de son exemplaire de *l'Histoire philosophique et politique* de Raynal⁹. Dans les *Lettres sur les Anglais*, on trouve certes des échos du séjour de Voltaire en Angleterre – sa rencontre avec le Quaker, par exemple, ou la visite de la Bourse ; mais ces épisodes sont systématiquement tournés en fiction.

Les détails purement descriptifs sont rares dans les *Lettres*, et nous sommes frappés en même temps par les omissions, les détails qui sont esquivés par le narrateur, à tel point que nous sommes parfois tentés de lire dans le texte des choses qui n'y sont pas. Deux exemples suffiront : plusieurs éditions des *Lettres* affirment que Voltaire assista aux funérailles de Newton à Londres en 1727 ;

5 Voir Christiane Mervaud, « Des relations de voyage au mythe anglais des *Lettres philosophiques* », *SVEC*, n° 296 (1992), p. 1-15.

6 Voltaire, *Lettres philosophiques*, éd. Gustave Lanson [1909], revue par A.-M. Rousseau, Paris, Didier, coll. « STFM », 1964, 2 vol., t. I, p. II.

7 *OCV*, t. 9 (1999), p. 178 : « Les eaux seront distribuées dans toutes les maisons comme à Londres ».

8 *OCV*, t. 7 (1970), p. 315, note au vers 368 : « Pardieu, dit-il, tout héros anglais jure » (c'est Chandos qui parle à Agnès).

9 *CN*, t. 7 (2008), p. 273 : « mais il ny a / point de grenier / a londres au / haut des mai- / sons ».

Voltaire était certes présent dans la capitale anglaise à ce moment-là, mais rien ne prouve qu'il assista lui-même à la cérémonie. On affirme de même que Voltaire visita le château de Blenheim, à côté d'Oxford, parce qu'il en parle dans la Lettre XIX : mais rien ne le prouve, et ce que dit Voltaire à propos de l'architecture laide et lourde du château relève plutôt du lieu commun ; Voltaire a peut-être vu simplement une des gravures du château de Blenheim (et il est certain que ces gravures exagèrent la lourdeur de l'architecture). Les impressions de l'Angleterre sont souvent filtrées de façon inattendue et l'on finit par se demander si la description de son expérience du théâtre anglais n'est peut-être pas également indirecte. La posture du narrateur dans ce livre est complexe, et parfois même incohérente, en grande partie à cause de cette tension qui sous-tend l'ouvrage tout entier entre l'empirique et le livresque, entre la tentation de présenter les faits comme les expériences vécues d'un visiteur outre-Manche, d'un côté, et le désir d'un auteur érudit de présenter des documents déterrés dans une bibliothèque, de l'autre. Naviguer entre ces deux aspects du livre n'est pas toujours facile.

Le théâtre anglais tient une place d'une certaine importance dans les *Lettres*, deux lettres sur un total de vingt-quatre (ou vingt-cinq, dans le cas des *Lettres philosophiques*). Il s'agit de la Lettre XVIII, « Sur la tragédie », et de la Lettre XIX, « Sur la comédie » ; elles font suite aux quatre lettres qui traitent des idées scientifiques de Newton, et inaugurent la suite de lettres concernant la littérature anglaise. Je me propose d'étudier ici dans la perspective de cette dichotomie entre expérience personnelle et connaissance livresque la manière dont le théâtre anglais est présenté dans les *Lettres sur les Anglais*.

CHOSSES VUES ?

Quelles sont d'abord les sources possibles susceptibles d'illustrer l'expérience que Voltaire a pu avoir des scènes anglaises ? Les témoignages externes sont peu nombreux et se réduisent, pour l'essentiel, à une seule anecdote, mais qui est belle : William Chetwood, le souffleur à Drury Lane, raconte comment tous les soirs il a fourni à Voltaire les textes des pièces qu'on jouait¹⁰. De la part de Voltaire lui-même, on aurait pu s'attendre à trouver quelques indices dans sa correspondance, mais on est déçu de découvrir que la première mention de Shakespeare dans la correspondance n'apparaît qu'en 1735. Parmi les lettres qui survivent, on n'en connaît aucune qui témoigne d'une expérience directe du théâtre.

¹⁰ William Rufus Chetwood, *A General History of the Stage, from its Origins in Greece down to the Present Time*, London, W. Owen, 1749, p. 46-47. Voir aussi l'article de Marc Martinez, « Le théâtre à Londres pendant les saisons 1726-1727 et 1727-1728 », ici même p. 171-187.

Ce sont les cahiers de travail de Voltaire, ses « Notebooks », qui fournissent les témoignages les plus révélateurs dans ce domaine. Dans le « Cambridge Notebook », qui est presque entièrement de la main de Voltaire et qui fut composé à partir de 1727 (peut-être même à partir de 1726), nous éprouvons vite l'intérêt que Voltaire porte au théâtre. En tête d'une page, nous lisons « *To my lord Bolingb.* » : « *How the French theater bears the price. Superior to the ancients, no visards; and we have women. Then there must be love. [...]*¹¹ ». Voici donc des notes pour la dédicace de *Brutus* à Milord Bolingbroke. Plus loin, on lit encore : « *The time which Euripides lived in, was not more refined than the age which produced, Bacon, Spenser, Queen Elisabeth, Shakespear. // Puerilities, in Hamlet, The same in Hippolitus*¹² ». Enfin, en tête d'une autre page, se trouve le titre « *Differences between the English and French stage* », et nous voyons Voltaire commencer à réfléchir sérieusement sur les différences entre les théâtres des deux pays :

192

One kills him self here; why shant he kill another? One is carried dead out of the scene, why not brought dead? Hippolitus appears wounded, in Euripides. Cato's son is brought in murdered.

Racine is the only tragic author who talks of love with decency.

Remember Smith, and Euripides Hippolitus, with Shadwel and Dryden.

The Greek tragedies seem to be ancient basso relievo's, without the art of perspective.

Sophocles and Euripides, nobles Scenes, few good plays, like Shakespear, and Homer, yet esteem'd with justice.

*We can't help rhiming. One who would write a tragedy in prose is like one who would walk at a ball, in stead of dansing*¹³.

Quelques commentaires figurent dans un autre cahier, « The small Leningrad Notebook », dans lequel Voltaire note à un moment : « *Theatre in England is*

11 OCV, t. 81 (1968), p. 104 [« Comment le théâtre français remporte le prix. Supérieur aux Anciens, pas de sorcières ; et nous avons des femmes. Il doit donc y avoir de l'amour [...] »].

12 *Ibid.*, p. 106 [« Le temps où vécut Euripide n'était pas plus raffiné que la période qui produisit Bacon, Spenser, la reine Élisabeth, Shakespeare. Des puérlités chez Hamlet, les mêmes chez Hippolyte »].

13 *Ibid.*, p. 107-108 [« L'un se tue ici ; pourquoi n'en tuerait-il pas un autre ? L'un est emporté mort hors de la scène, pourquoi ne l'y amène-t-on pas ? Hippolyte apparaît blessé, chez Euripide. Le fils de Caton est amené assassiné. / Racine est le seul auteur tragique qui parle d'amour avec décence. / Souvenez-vous de Smith, et de l'Hippolyte d'Euripide, avec Shadwell et Dryden. / Les tragédies grecques ressemblent aux bas-reliefs anciens, qui ne connaissent pas l'art de la perspective. / Sophocle et Euripide, de nobles scènes, peu de bonnes pièces, comme Shakespeare et Homère, pourtant estimés à juste titre. / Nous ne pouvons nous empêcher de rimer. Celui qui voudrait écrire une tragédie en prose est comme celui qui marcherait dans un bal, au lieu de danser »].

without decency etc. »¹⁴ et quelques pages plus tard, il cite Thomas Rymer : « *In Rimer [sic] upon english stage I have found this song* »¹⁵, etc.

PRINCIPALES SOURCES LITTÉRAIRES

Il faut rappeler d'abord que Voltaire n'est pas le premier en France à parler de Shakespeare, malgré ce qu'il affirmera plus tard. Nous ne pouvons pas toujours savoir avec certitude si Voltaire a lu tous ses prédécesseurs dans ce domaine, mais parmi les contributions importantes et qui témoignent du climat critique dans lequel Voltaire a vécu pendant deux ans, on peut évoquer les auteurs suivants. Le premier est Saint-Évremond (1614-1703), auteur de deux opuscules, *Sur les tragédies* et *De la comédie anglaise*, tous deux publiés en 1689. Saint-Évremond n'aime point l'opéra comme genre mais il est aussi l'auteur d'un essai, *Sur les opéras* (1705), qui parle en passant de l'Angleterre. Le second auteur est Bénédict Louis de Muralt (1665-1749), dont Voltaire connaissait certainement les *Lettres sur les Anglais et les Français* (1725), recueil présentant douze lettres dont six portent sur l'Angleterre. Voltaire a sans doute eu connaissance de Muralt en France dès 1725, et en arrivant en Angleterre en 1726, il ne pouvait guère ignorer la parution à Londres d'une traduction anglaise, qui fut rééditée cette même année : *Letters describing the character and customs of the English and French nations... Translated from the French* – le titre n'est pas d'ailleurs sans rappeler le titre des *Letters concerning the English nation* qui parurent sept ans plus tard. Le dernier auteur important est Prévost (1697-1763). Au moment du retour de Voltaire en France, en 1728, l'abbé Prévost publia son roman *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*. Dans le cinquième tome, qui date de 1731, trois ans après le retour d'Angleterre mais deux ans avant la première édition des *Lettres sur les Anglais*, Renoucour y décrit son séjour à Londres, en incluant des remarques sur le théâtre anglais.

LETTRE XVIII, « SUR LA TRAGÉDIE »

Revenons aux *Lettres sur les Anglais*, et examinons la Lettre XVIII, « Sur la tragédie ». D'où Voltaire tient-il ses informations pour ce chapitre ? Un premier constat tout simple : Voltaire est loin d'être dans ce domaine le pionnier qu'il prétendra peut-être plus tard avoir été. Saint-Évremond, dans son opuscule *Sur les tragédies*, avait évoqué les fautes de la tragédie anglaise, sans nommer aucun dramaturge :

¹⁴ *Ibid.*, p. 52 [« Le théâtre anglais est dépourvu de décence etc. »].

¹⁵ *Ibid.*, p. 66 [« Dans Rimer [sic] à propos du théâtre anglais j'ai trouvé cette chanson »].

Vous ne voyez qu'une matière informe et mal digérée, un amas d'événements confus, et sans considération des lieux ni des temps ; sans aucun égard à la bienséance, les yeux avides de la cruauté du spectacle y veulent voir des meurtres et des corps sanglants¹⁶.

Dans la lettre qu'il dédie au théâtre anglais, Muralt traite principalement de la comédie, mais il évoque rapidement aussi la tragédie, et il est le premier voyageur à nommer Shakespeare : « L'Angleterre est un pays de passions et de catastrophes, jusque-là que Shakespeare, un de leurs meilleurs anciens poètes, a mis une grande partie de leur histoire en tragédies ». Il dénonce les excès des tragédies anglaises :

Les pièces, de même que les personnages, sont un mélange de comique et de sérieux ; on y voit les événements les plus tristes et les farces les plus risibles se succéder tour à tour [...]. Enfin la plupart des exécutions qui sont représentées dans leurs tragédies se font sur le théâtre même, qui se trouve quelquefois tout jonché de corps morts¹⁷.

194

La critique est sans doute modeste, mais on voit que Shakespeare commençait à être connu en France, bien avant la parution des *Lettres sur les Anglais*. La meilleure synthèse récente de ces débats se trouve dans un livre de Helena Agarez Medeiros qui montre que le nom de Shakespeare est cité (mais sans plus) dès 1685 dans les *Jugements des savants* de Baillet¹⁸. Vingt ans plus tard, le compte rendu d'un ouvrage anglais hostile au théâtre, *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* de Jeremy Collier, paru dans le *Journal de Trévoux*, attira l'attention du public sur le dramaturge anglais dès 1704 : « Shakespeare a l'imagination assez belle, il pense naturellement, il s'exprime avec finesse ; mais ces belles qualités sont obscurcies par les ordures qu'il mêle dans ses comédies¹⁹ ».

Par la suite, le public français put lire les articles du *Spectator* portant sur Shakespeare, lorsqu'ils parurent en traduction française. Addison mentionne l'apparition de fantômes dans les tragédies, par exemple, et il donne l'exemple de *Hamlet*²⁰ ; plus tard, un autre numéro parle de Shakespeare comme d'un génie

16 Saint-Évremond, *Œuvres en prose*, éd. René Ternois, Paris, Didier, coll. « STFM », 1962-1969, 4 vol., t. III, p. 29.

17 Bêat Louis de Muralt, *Lettres sur les Anglais et les Français et sur les voyages*, éd. Charles Gould, Paris, H. Champion, 1933, p. 123. J'ai modernisé l'orthographe.

18 Voir H. Agarez Medeiros, *Voltaire's "La Mort de César": a play "entirely in the English Taste"?*, Bruxelles, Peter Lang, 2013.

19 *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts* [dits *Journal de Trévoux*], avril 1704, p. 634.

20 *The Spectator*, n° 44, 20 avril 1711 ; traduit en français dès 1714.

qui défie les règles²¹. Un tournant important est marqué par la publication, en 1717, de la *Dissertation sur la poésie anglaise* de Justus Van Effen. On y explique que les Anglais regardent Shakespeare comme un génie, même s'il n'observe aucune des bienséances normales de la scène moderne, et on allègue beaucoup d'exemples tirés de *Hamlet*. Ce texte, légèrement remanié, reparait anonymement dans le *Mercur de France* en 1727 et 1728.

Enfin, les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* de l'abbé Prévost parurent à partir de 1728. Dans le cinquième tome (1731), dans les remarques sur le théâtre anglais du narrateur, Renoncour, qui décrit sa découverte de l'Angleterre, il est impossible de ne pas lire une expression des opinions de Prévost lui-même :

Pour la beauté des sentiments, soit tendres, soit sublimes ; pour cette force tragique qui remue le fond du cœur, et qui excite infailliblement les passions dans l'âme la plus endormie ; pour l'énergie des expressions, et l'art de conduire les événements, ou de ménager les situations, je n'ai rien lu, ni en grec ni en français, qui l'emporte sur le théâtre d'Angleterre. Le *Hamlet* de Shakespeare, le *Dom Sébastien* de Dryden, l'*Orphan* et la *Conspiration de Venise* d'Otway, plusieurs pièces de Congreve, de Farquhar, etc. sont des tragédies admirables, où l'on trouve mille beautés réunies. Quelques-unes sont un peu défigurées par un mélange de bouffonneries, indignes du cothurne ; mais c'est un défaut que les Anglais ont reconnu eux-mêmes, et dont ils commencent à se corriger. Ils ne réussissent pas moins dans le genre comique²².

On connaît la rivalité qui existe entre Voltaire et Prévost, et le portrait que donne Prévost du théâtre anglais est tellement flatteur que l'on est tenté de se demander si, dans la Lettre XVIII, Voltaire ne pensait pas lui répondre de façon plus tempérée...

Il ne faut pas oublier non plus que les premiers lecteurs des *Lettres* en France étaient déjà au courant des opinions de Voltaire concernant Shakespeare. Dans les années qui précédèrent la publication des *Lettres* en France, en effet, Voltaire s'était exprimé à plusieurs reprises sur le sujet : 1° en 1730, dans une préface ajoutée à une nouvelle édition de l'*Cedipe* ; 2° en 1731, dans le « Discours sur la tragédie » dédié à Lord Bolingbroke, qui préface la première édition de *Brutus* ; et 3° en 1733, dans l'*Essai sur la poésie épique*, qui paraît pour la première fois dans la version française de Voltaire, à la suite d'une édition de *La Henriade* publiée

21 *The Spectator*, n° 592, 10 septembre 1714 ; traduit en français dès 1726.

22 Abbé Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde*. Tome V. *Séjour en Angleterre*, éd. Mysis E. I. Robertson, Paris, H. Champion, 1927, p. 68.

par Jore à Rouen²³. Autrement dit, lorsque Voltaire aborde Shakespeare et la question de la tragédie anglaise dans les *Lettres philosophiques* en 1734, il s'agit de sa quatrième intervention en quatre ans sur ce sujet. Même les premiers lecteurs anglais des *Letters concerning the English nation* avaient une certaine connaissance des opinions de Voltaire concernant Shakespeare. En 1731, immédiatement après sa parution en France, une traduction anglaise du « Discours sur la tragédie » est publiée chez Prevost à Londres, plusieurs années avant la première parution en anglais de la tragédie *Brutus* elle-même : *An Essay upon the Civil Wars of France [...] and also upon the Epic Poetry of the European Nations [...] By M. de Voltaire [...] the fourth edition, to which is now prefixed, A Discourse on Tragedy, with Reflections on the English and French Drama. By the same author*. Et trois ans plus tard, en 1734, Tonson réédite à Londres l'édition de *La Henriade* suivie de l'*Essai sur la poésie épique*, paru l'année précédente chez Jore à Rouen.

196

Regardons ces textes de plus près. En 1730, dans la préface ajoutée à une nouvelle édition de l'*Œdipe*, Voltaire évoque la règle de l'unité de temps (que La Motte voulait proscrire), et observe que les Anglais Congreve et Addison sont en train eux aussi de l'adopter. Il évoque, comme dans la Lettre XVIII, Lope de Vega aussi bien que Shakespeare, en constatant que les génies des premiers temps étaient « barbares ». En 1731, dans le « Discours sur la tragédie » dédié à Lord Bolingbroke qui constitue la préface de la première édition de *Brutus*, nous retrouvons le poncif du génie barbare, et Voltaire évoque cette fois la *Venice Preserved* d'Otway (qui dérive d'un auteur français, Saint-Réal). L'une des innovations de ce « Discours » réside dans l'inclusion d'une traduction en prose d'un extrait du *Julius Caesar* de Shakespeare ; et, innovation également surprenante, Voltaire évoque une expérience personnelle :

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 remplie²⁴.

Enfin, en 1733, est publié l'*Essai sur la poésie épique*, qui paraît pour la première fois dans la version française de Voltaire à la suite d'une édition de *La Henriade* publiée par Jore à Rouen. Voltaire adopte la perspective de la Querelle d'Homère pour comprendre Shakespeare et son génie primitif, et encore une fois, nous trouvons un témoignage entièrement personnel :

Je n'ai jamais vu à Londres la salle de la comédie aussi remplie à l'*Andromaque* de Racine, toute bien traduite qu'elle est par Philipps, ou au *Caton* d'Addisson,

23 Voir respectivement *OCV*, t. 1A (2001), p. 255-283 ; *OCV*, t. 5 (1998), p. 156-183, et *OCV*, t. 3B (1996), p. 395 et suiv.

24 *OCV*, t. 5, p. 168-169.

qu'aux anciennes pièces de Shakespear. Ces pièces sont des monstres en tragédie. [...] 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, et qu'il est impossible que toute une nation se trompe en fait de sentiment, et ait tort d'avoir du plaisir. 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. Il y a cent cinquante années qu'il jouit de sa réputation²⁵.

Ainsi, lorsque Voltaire publie la Lettre XVIII, le nom de Shakespeare était déjà connu en France, et en outre, Voltaire lui-même avait déjà publié plusieurs textes sur ce même sujet. Voltaire lui-même reconnaît qu'il n'est pas le premier à parler de Shakespeare :

Vous vous plaindrez sans doute que ceux qui jusqu'à présent vous ont parlé du théâtre anglais, et sur tout de ce fameux Shakespear, ne vous aient encore fait voir que ses erreurs, et que personne n'ait traduit aucun de ces endroits frappans qui demandent grace pour toutes ses fautes²⁶.

Voltaire parle du « génie » de Shakespeare, comme de son manque de « bon goût », et s'il évite le mot *barbare*, il prononce les termes *bizarre* et *gigantesque*, toujours en parlant de « monstres brillants » et de « beautés irrégulières ». Les tragédies de Shakespeare qui sont citées dans cette lettre – *Othello*, *Hamlet*, *Julius Caesar* – sont celles qu'il a vues à Londres, mais à aucun moment Voltaire n'évoque une expérience personnelle comme il le fait au contraire dans le « Discours sur la tragédie » et dans l'*Essai sur la poésie épique*. Il insère cette discussion dans un débat historique qui dérive de la Querelle : la grandeur de Shakespeare est telle que, comme dans le cas d'Homère, on lui pardonne ses fautes, et on l'imite sans le critiquer. L'argument est familier, bien sûr, car nous l'avons déjà trouvé dans l'*Essai sur la poésie épique*.

En quoi donc la Lettre XVIII est-elle originale, si elle l'est ? À la fin de la lettre, Voltaire évoque le *Caton* d'Addison, qu'il loue excessivement. C'est une façon de faire une leçon de bon goût aux Anglais, de leur expliquer le néoclassicisme : ici il va plus loin que dans la Préface d'*Edipe*, et l'approche explicitement comparatiste convient évidemment aux *Lettres sur les Anglais*. Mais la grande originalité de la lettre réside surtout dans les citations de *Hamlet* et de l'*Aureng*

25 OCV, t. 3B, p. 418-419.

26 *Lettres philosophiques*, éd. cit., t. II, p. 81.

Zeb de Dryden. Voltaire avait déjà traduit un extrait de *Julius Caesar* en prose dans le « Discours sur la tragédie », mais il va ici plus loin en fournissant deux longs passages traduits en vers – traductions qui, dans la version anglaise des *Letters*, paraissent à côté des originaux anglais, ce qui change évidemment la façon dont nous les lisons.

La Lettre XVIII exploite sans doute les souvenirs et les réminiscences de Voltaire, mais il ne les cite jamais. En revanche, Voltaire apparaît aux prises avec les autres auteurs qui l'ont devancé sur ce sujet, et sur le plan littéraire, il cherche à se distinguer, en mettant en valeur les belles infidèles que sont ses traductions, ce qui est aussi une façon de nous rappeler sa maîtrise de la langue anglaise et son autorité en matière de littérature anglaise.

LA LETTRE XIX, « SUR LA COMÉDIE »

198

Si l'on passe maintenant à la lettre suivante, la Lettre XIX, « Sur la comédie »²⁷, il faut rappeler de façon générale que la comédie anglaise était mal connue en France à cette époque²⁸. Saint-Évremond, dans son opuscule *De la comédie anglaise*, examine les qualités de la comédie anglaise en général (même s'il ne connaît pas l'anglais...), et il évoque en particulier les comédies de Ben Jonson :

Pour ceux qui aiment le ridicule, qui prennent plaisir à bien connaître le faux des esprits, qui sont touchés des vrais caractères, ils trouveront les belles comédies des Anglais selon leur goût, autant et peut-être plus qu'aucunes qu'ils aient jamais vues. Notre Molière à qui les Anciens ont inspiré le bon esprit de la comédie, égale leur Ben Jonson à bien représenter les diverses humeurs et différentes manières des hommes, l'un et l'autre conservant dans leurs peintures un juste rapport avec le génie de leur nation²⁹.

Muralt, en revanche, dans la lettre qu'il consacre au théâtre anglais, parle surtout de la comédie. Il évoque lui aussi Ben Jonson et la comédie de la Restauration, expliquant que Jonson veut « venger » Molière, qui est critiqué par les Anglais, mais il mentionne aussi longuement Shadwell, critiquant son adaptation de *L'Avare*.

Voltaire ouvre sa Lettre XIX sur une citation des *Lettres sur les Anglais et sur les Français* de Muralt – c'est d'ailleurs la seule fois que Muralt est explicitement mentionné dans les *Lettres*, et cette référence disparaîtra à partir de 1751, à

²⁷ Je ne traite ici que le texte des premières éditions française et anglaise ; Voltaire fera deux ajouts importants à cette lettre en 1751 et 1752.

²⁸ Voir Marie-Claude Canova-Green, « La comédie anglaise aux XVII^e et XVIII^e siècles : modèle ou anti-modèle ? », *Littératures classiques*, n° 27 (1996), p. 353-365.

²⁹ Saint-Évremond, *Œuvres en prose*, éd. cit., t. III, p. 60.

un moment sans doute où le besoin de répondre à Muralt n'existe plus. Voltaire reproche à Muralt de n'avoir parlé que de Shadwell, qui n'était même pas apprécié par les Anglais qui avaient du goût, dit-il. Il mentionne ensuite Wycherley et ses adaptations du *Misanthrope* et de *L'École des femmes*, puis évoque Vanbrough et Congreve :

Celui de tous les Anglais, qui a porté le plus loin la gloire du théâtre comique, est feu Mr. Congreve. Il n'a fait que peu de pièces, mais toutes sont excellentes dans leur genre. [...] Ses pièces sont les plus spirituelles et les plus exactes ; celles de Vanbrouck les plus gaies, et celles de Wicherley les plus fortes³⁰.

Voltaire s'arrête aussi sur la réputation de Molière en Angleterre, pour se démarquer des jugements de Muralt : « Il est à remarquer qu'aucun de ces beaux esprits n'a mal parlé de Molière. Il n'y a que les mauvais auteurs Anglais qui aient dit du mal de ce grand homme³¹ ».

En somme, cette lettre sur la comédie nous frappe comme étant plus originale que celle sur la tragédie qui la précède. Dans la Lettre XIX, à la différence des autres lettres portant sur la littérature, Voltaire ne donne aucune citation des auteurs dont il parle. Il ne fait pas allusion à Ben Jonson qui appartient à une époque désormais révolue mais il évoque exclusivement des comédies contemporaines, celles qu'il a pu voir pendant son séjour en Angleterre :

Au reste ne me demandez pas que j'entre ici dans le moindre détail de ces pièces anglaises dont je suis si grand partisan, ni que je vous raporte un bon mot ou une plaisanterie des Wicherley[s] et des Congreves ; on ne rit point dans une traduction. Si vous voulez connoître la Comédie Anglaise, il n'y a d'autre moyen pour cela que d'aller à Londres, d'y rester trois ans, d'apprendre bien l'anglais, et de voir la Comédie tous les jours³².

Cette évocation de sa propre expérience en Angleterre est remarquable car unique : c'est ici la seule occasion dans les *Lettres sur les Anglais* où le narrateur rappelle explicitement au lecteur la valeur de son témoignage direct. On ne saurait pour autant en conclure que la Lettre XIX est fondée sur un souvenir de son séjour anglais. Il est évident, dès le début de la lettre, que Voltaire répond à Muralt, et il laisse entendre que ce dernier, qui ne parle que de Shadwell, n'a pas beaucoup de goût, et ne possède pas une connaissance suffisante de la scène anglaise. Lorsque Voltaire soutient qu'il ne faut pas citer les comédies, on pense naturellement à Muralt qui cite longuement un passage ennuyeux tiré

³⁰ *Lettres philosophiques*, éd. cit., t. II, p. 108-109.

³¹ *Ibid.*, p. 109.

³² *Ibid.*, p. 109-110.

de Shadwell. On peut penser aussi que Voltaire répond à Saint-Évremond, sans bien sûr le nommer : il n'a pas dû apprécier le jugement de ce dernier selon lequel Ben Jonson égalait Molière, et sa remarque selon laquelle il faudrait maîtriser la langue pour apprécier la comédie semble aussi viser Saint-Évremond, qui ne parlait pas bien l'anglais... Il est clair que Voltaire se sent en concurrence avec ses prédécesseurs, et la Lettre XIX est conçue pour leur répondre et pour faire mieux qu'eux. Certes, Voltaire évoque ses propres expériences de la comédie anglaise, mais ce n'est finalement que pour donner une assise à son autorité, pour mieux contrer Muralt et Saint-Évremond.

L'OPÉRA ANGLAIS : LA LETTRE QUI MANQUE

200

Reste une lacune évidente car malgré l'ambition affichée de décrire le théâtre anglais, Voltaire ne rend en fait compte que de ce qui l'intéresse personnellement, c'est-à-dire de la tragédie et de la comédie. Pour beaucoup de visiteurs, l'aspect le plus remarquable de la scène londonienne de ces années était pourtant l'opéra. Même Saint-Évremond, qui n'aime point le genre, le mentionne en passant :

J'ai vu des comédies en Angleterre où il y avait beaucoup de musique ; mais pour en parler discrètement, je n'ai pu m'accoutumer au chant des Anglais. Je suis venu trop tard en leur pays pour pouvoir prendre un goût si différent de tout autre³³.

Haendel, qui créait des opéras italiens à Londres régulièrement depuis 1711 (*Rinaldo*), s'était bâti une grande réputation et avait attiré dans la capitale anglaise les plus grands chanteurs de l'époque. Pendant les mois où Voltaire habita à Londres, il y eut rien moins que cinq créations d'opéras haendeliens, tous les cinq joués au King's Theatre dans le Haymarket³⁴. Muralt, dans sa troisième lettre, évoque brièvement l'opéra à Londres, mais Voltaire n'imita pas son exemple. Dans la Lettre XXIII, « Sur la considération qu'on doit aux gens de lettres », sont cités, mais en passant, Senesino et Cuzzoni, deux des plus grandes vedettes de l'époque, tous les deux résidents à Londres pendant le séjour anglais de Voltaire. Dans la Lettre XIX, il mentionne également Bononcini, compositeur d'opéras établi à Londres et grand rival de Haendel³⁵, mais le dernier opéra que Giovanni Bononcini monta au King's Theatre, *Astianatte*, en mai et juin 1727, est absent. Voltaire aurait pourtant eu plusieurs bonnes raisons

33 Saint-Évremond, *Sur les opéras*, dans *Œuvres en prose*, éd. cit., t. III, p. 158.

34 *Alessandro* (mai 1726), *Admeto* (janvier 1727), *Riccardo Primo* (novembre 1727), *Siroe* (février 1728), et *Tolomeo* (avril 1728) : voir Winton Dean, *Handel's Operas, 1726-1741*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006.

35 *Lettres philosophiques*, éd. cit., t. II, respectivement Lettre XXIII, p. 161, et Lettre XIX, p. 109.

de s'y intéresser. Le livret, par Antonio Salvi et revu par Nicolo Haym, dérivait en effet indirectement de l'*Andromaque* de Racine. En outre, cet opéra devint vite célèbre pour des raisons qui n'avaient rien à voir avec la musique... Lors d'une représentation début juin, en présence de Caroline, princesse de Galles, les deux grandes cantatrices rivales Faustina Bordoni et Francesca Cuzzoni en vinrent aux mains sur scène, ce qui déclencha une émeute dans la salle (et le départ précipité de la princesse). Cette rivalité entre les deux cantatrices devint un objet de satire dans *The Beggar's Opera* (1728)³⁶, et l'incident défraya la chronique pendant un certain temps. Voltaire y reste insensible, semble-t-il. Quant à Haendel, fait étonnant, il n'est cité nulle part dans les *Lettres*. Voltaire ne s'intéresse pas personnellement au genre de l'opéra et il ne se croit pas obligé sur ce point de s'inscrire dans la lignée des récits de voyages déjà existants.

Dans quelle mesure Voltaire est-il dépendant de ses sources livresques ? et dans quelle mesure et comment tire-t-il profit de ses propres expériences londoniennes ? Il est évident que les deux lettres sur le théâtre anglais sont liées aux expériences personnelles de l'auteur, mais la nature de ce lien est moins simple qu'on ne pourrait le penser. Peut-être n'est-on jamais influencé que par les choses qui sont déjà susceptibles de vous marquer, et comme le montre l'exemple de l'opéra, Voltaire ne prétend point être le témoin oculaire qui donnerait une vue d'ensemble du théâtre londonien. Il n'écrit que sur ce qui l'intéresse déjà, et surtout sur ce qu'il est à même de juger par ses compétences, c'est-à-dire sur la tragédie et la comédie. Dans ce domaine non seulement il connaît parfaitement les écrits de ses prédécesseurs, mais il se sent évidemment en rivalité avec eux. Jaloux peut-être de Saint-Évremond, il semble mépriser Muralt. Quant à Prévost, il paraît vouloir nuancer quelque peu son enthousiasme pour les Anglais. Voltaire a certes beaucoup appris au théâtre à Londres, mais ses deux lettres sur le théâtre anglais sont principalement motivées par des sources littéraires et par son désir d'y répondre. Dans cette perspective, son expérience empirique du théâtre londonien a surtout une utilité rhétorique, car elle lui fournit un argument de plus dans ses tentatives pour se poser en autorité sur la question de la culture anglaise.

36 Voir Suzanne Aspden, *The Rival Sirens: Performance and Identity on Handel's Operatic Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, et Thomas McGeary, *The Politics of Opera in Handel's Britain*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

DE LONDRES À PARIS ET DE PARIS À LONDRES :
ZAIÏRE ET LE THÉÂTRE ANGLAIS

Vincenzo De Santis

Université Paris-Sorbonne et Université de Milan

Dans son ouvrage *Polysystem Studies*, Itamar Even-Zohar définit l'univers littéraire comme un espace dynamique, un lieu de convergence de facteurs esthétiques, intellectuels, sociopolitiques et même économiques. Le néologisme *polysystème* désigne ainsi un milieu abstrait et conceptuel, formé à partir de différents éléments, où se jouent des rapports de force entre différentes strates, entre différents « systèmes » culturels concurrents, autochtones et allochtones. Même lorsqu'elle est traduite ou adaptée, la littérature étrangère est souvent mise en marge du polysystème de cultures « fortes ». Néanmoins, elle en fait inévitablement partie, et cela même en dépit de cette marginalité transitoire. D'après Even-Zohar, au sein du polysystème littérature, le rapport entre culture dominante et culture dominée s'inverse pourtant lorsqu'on a affaire aux littératures des cultures dites « faibles », ou bien dans le cas des littératures « jeunes » ou en formation, et notamment à l'époque d'une « crise esthétique » : c'est à ce moment que la littérature étrangère tend à envahir, d'une manière presque physiologique, l'espace creux laissé par la littérature nationale pour en combler les lacunes¹. La notion de *polysystème* peut s'avérer opérante pour analyser l'ensemble des relations qui se tissent entre le théâtre anglais et le théâtre français tout au long du XVIII^e siècle, dans la mesure où les deux systèmes dramatiques vivent une phase de transformation importante qui se fonde, au moins en partie, sur un échange à double sens. Composée trois ans après le séjour anglais de Voltaire, *Zaïre*, grand succès tragique du siècle, prend son essor à partir d'une réflexion profonde que mène l'auteur sur les modèles tragiques français et anglais. Voltaire affirme avoir puisé dans le théâtre anglais la « hardiesse » nécessaire pour avoir recours à un sujet historique ou issu en droite ligne de l'univers des croisades et où résonnent les noms des grandes familles

1 Itamar Even-Zohar, *Polysystem Studies*, Durham, Duke University Press, 1990. Ici comme ailleurs dans cet article, sauf indication contraire, je traduis.

de la noblesse française² ; l'adaptation anglaise de la pièce sera également l'une des tragédies les plus jouées sur les tréteaux de Londres au cours du XVIII^e siècle. Par ce double lien avec l'Angleterre, *Zaïre* représente un cas exemplaire de l'interaction entre deux systèmes dramatiques.

DE LONDRES À PARIS. ZAÏRE, SHAKESPEARE ET OTHELLO

204

Au lendemain d'une reprise d'*Othello* à la Comédie-Française en mars 1809 – année qui marque par ailleurs un tournant fondamental pour la réception de Shakespeare en France³ –, Julien Geoffroy, normalement peu indulgent envers le théâtre de Voltaire, compare le spectacle de Ducis à *Zaïre*, tragédie que la critique française de l'époque considérait encore comme un modèle d'excellence dramatique : « Ne fallait-il pas que la nation fût en délire pour supporter *Othello*, quand elle avait *Zaïre*? [...] Voltaire avait dépouillé le *More de Venise* de tout ce qu'il pouvait avoir d'hideux pour nous⁴ ». Le sévère critique du *Journal de l'Empire* n'est pas le premier à avoir présenté *Zaïre* comme une version d'*Othello* déclinée selon les règles du bon goût du théâtre français. Depuis la lettre de l'abbé Leblanc au président Bouhier (1738) – qui formule une véritable accusation de plagiat⁵ – jusqu'à Stendhal – qui considère la pièce comme une « maigre copie » du « terrible *More de Venise* »⁶ –, la tragédie turco-chrétienne de Voltaire a souvent été considérée comme une adaptation d'*Othello*. En dépit de ces accusations, la pièce est couronnée d'un grand succès éditorial et scénique en France et en Europe, et notamment en Angleterre où elle connaît une réussite importante et durable, comparable finalement au triomphe obtenu sur les tréteaux de la Comédie-Française.

Trente ans après la création de *Zaïre*, dans l'*Appel à toutes les nations* (1761), Voltaire propose un examen très sévère d'*Othello*, qu'il présente comme une pièce dynamique – il est vrai – mais surtout comme un ouvrage inconvenant et grossier. Tout en admettant avoir emprunté par-ci par-là quelques vers à l'original shakespearien, Voltaire nie finalement toute filiation directe entre cette

2 « C'est au théâtre anglais que je dois la hardiesse que j'ai eue de mettre sur la scène les noms de nos rois et des anciennes familles du royaume » (« Épître dédicatoire à M. Faulkener », *OCV*, t. 8 [1988], p. 399).

3 Voir D. H. Carnahan, « The romantic debate in French daily press of 1809 », *Publications of the modern languages association of America*, n° 53 (1938), p. 475-501.

4 *Journal de l'Empire*, 9 mars 1809.

5 « Cette pièce, pour le fond, n'est autre que celle de Shakespeare dont je vous parle. Orosmane est Othello, la vertueuse Zaïre est la sage Desdemona » (lettre citée dans *Les Portefeuilles du président Bouhier : extraits et fragments de correspondances littéraires [1715-1746]*, éd. E. de Broglie, Paris, Hachette, 1896, p. 240).

6 Stendhal, *Qu'est-ce que le romantisme ?*, dans *Racine et Shakespeare et autres textes de théorie romantique*, éd. M. Crouzet, Paris, H. Champion, 2006, p. 208.

tragédie et *Zaïre*⁷. Malgré des différences évidentes et l'absence d'une évocation explicite de la source shakespearienne – mais l'on connaît la réticence de Voltaire qui ne déclare que trop rarement ses véritables sources –, les rapports de *Zaïre* à *Othello* ne peuvent pourtant pas se résoudre à un relevé de quelques rares cas d'intertextualité locale⁸. Au-delà des intrigues vaguement similaires et de la thématization de la jalousie, un trait commun aux deux tragédies est constitué par l'analyse du contraste entre deux univers culturels. *Zaïre* et *Othello* sont deux tragédies de la parole, ou plutôt de l'impossibilité de la parole, dans la mesure où leurs intrigues se fondent sur l'incapacité des protagonistes à communiquer, ce qui les conduit inexorablement vers la catastrophe finale⁹. Chez Othello et Orosmane, à la barbarie que la tradition associe à la nature, au tempérament du More, et qui se manifeste justement par leur fureur jalouse, se conjuguent la clémence, la magnanimité, les vertus associées à l'Occident chrétien et civilisé. Ces deux polarités se trouvent ainsi réunies dans un même personnage au profil extrêmement complexe : par le biais de cette dramatisation des opposés, dans les caractères d'Othello et Orosmane, les rapports traditionnels entre blanc et noir, bien et mal, sont ainsi présentés par Shakespeare et Voltaire de manière problématique et non résolutive¹⁰.

La critique moderne a montré à quel point cette idée reçue et si dure à éradiquer, qui réduit *Zaïre* à du « Shakespeare en biscuit », pour reprendre la formule proposée par Gustave Lanson¹¹, se révèle limitative et difficile à prouver¹². *Othello* est probablement non *la* source mais *une* source de la pièce. J'ajouterais que restreindre l'examen à un seul ouvrage de Shakespeare serait non seulement réducteur, mais aussi peu fructueux. Par ailleurs, loin d'être l'effet d'un engouement momentané ou bien d'une haine passagère, la présence de Shakespeare est attestée dans toutes les phases de la production du Patriarche. Dans *Zaïre*, cette présence se fonde sur un rapport qui tient de la transtextualité bien plus que de l'intertextualité à proprement parler. Le rapport de Voltaire à Shakespeare a fait l'objet de plusieurs études qui montrent comment, après l'enthousiasme initial, Voltaire prend, à mesure qu'il avance en âge, des

7 Voir *Appel à toutes les nations de l'Europe, des jugements d'un écrivain anglais ; ou manifeste au sujet des honneurs du pavillon entre les théâtres de Londres et de Paris*, OCV, t. 518 (2013).

8 Sur les notions d'intertextualité « locale » et « globale », voir Andrea Bernardelli, *Intertestualità*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.

9 Voir l'introduction de Shakespeare, *Otello*, éd. Agostino Lombardo (1996), Milano, Feltrinelli, 2007. La polyvalence et l'ambiguïté de lexèmes tels que *fidèle, foi, loi* engendrent chez Voltaire une méprise fatale dont l'effet est comparable aux actions volontairement confondantes de la langue de Iago.

10 Voltaire hérite donc de Shakespeare ce « paradoxe des couleurs » – « *paradosso coloristico* » – pour reprendre l'expression de Giorgio Melchiori, *Shakespeare* (1994), Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 478-480.

11 Gustave Lanson, *Voltaire*, Paris, Hachette, 1910, p. 97.

12 Voir le bilan proposé par Eva Jacobs dans son introduction à *Zaïre*, OCV, t. 8, p. 304-308.

positions de plus en plus hostiles envers l'auteur anglais¹³. Sans revenir sur cette question complexe et touffue, je me contenterai d'examiner des textes voltairiens directement ou indirectement liés à la création de *Zaïre* et remontant à des dates proches de sa composition.

Au cours de son séjour anglais, qui est scandé par plusieurs sorties au théâtre, Voltaire avait fait sa première rencontre avec la dramaturgie shakespearienne. En dépit de son silence (il n'écrit mot à ses correspondants sur ses expériences de spectateur devant les tréteaux anglais), on peut se faire une idée des pièces montées durant les mois qu'il passa dans la capitale en regardant les répertoires de l'époque. Les principaux théâtres de Londres (Drury Lane, Lincoln's Inn Fields) proposent donc aussi *Othello*, l'un des drames shakespeariens les plus joués dans cette ville pendant la première moitié du XVIII^e siècle¹⁴. C'est donc à cette époque que Voltaire se fait également une idée du jeu des acteurs anglais contemporains, dont le philosophe déplore par la suite l'affectation dans sa lettre à Fawkener accompagnant les éditions de *Zaïre*. Pour s'en tenir à *Othello*, Voltaire a probablement vu Booth et Quin (qui alternaient dans le rôle du More au Lincoln's Inn), avec Ryan en Iago et Youner et Buchanan pour Desdemona. À Drury Lane, Booth reprend encore le rôle du protagoniste (1726-1727) avant l'arrivée d'Erlington en 1728, accompagné de Cibber en Iago et Thurmond en Desdemona. Voltaire commence aussi à se familiariser avec les textes de Shakespeare, dont il achètera ensuite des éditions, grâce aux livrets qu'il reçoit pendant la représentation¹⁵. C'est bien par rapport aux dispositifs dramaturgiques du théâtre de Shakespeare et aux spectacles londoniens qu'il convient d'examiner le contexte de la conception de *Zaïre*.

Les changements qu'introduit *Zaïre* au sein du modèle classique de la tragédie française sont avant tout l'effet d'une évaluation des conditions d'un théâtre dont Voltaire pressent, sinon la crise, du moins le caractère inadéquat. À l'innovation thématique du sujet médiéval, correspond ainsi un certain degré d'innovation structurelle qui affecte essentiellement le rapport entre action et récit, la relation du texte au spectacle et un aménagement nettement plus

13 Sur le rapport de Voltaire à Shakespeare, voir René Pomeau, « Voltaire et Shakespeare », *Littératures*, n° 9-10 (1984), p. 99-106 ; Haydn Mason, « Voltaire versus Shakespeare. The Lettre à l'Académie française », *The British Journal for Eighteenth Century Studies*, n° 18 (1995), p. 173-184 ; John Pappas, « La campagne de Voltaire contre Shakespeare », dans U. Kölvig et Ch. Mervaud (dir.), *Voltaire et ses combats*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, 2 vol., t. II, p. 67-75 ; ainsi que l'ensemble de textes voltairiens répertoriés et commentés par Theodore Besterman dans *Voltaire on Shakespeare*, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1967. Voir aussi Nicholas Cronk, « Choses vues ou choses lues ? Autour du théâtre anglais dans les *Lettres sur les Anglais* », ici même, p. 189-201.

14 Voir Charles Beecher Hogan, *Shakespeare in the theatre. 1701-1800. A record of performances in London*, Oxford, Clarendon Press, 1952-1957, 2 vol., t. I (1701-1750).

15 Voir William Rufus Chetwood, *A General History of the Stage, from Its Origin in Greece down to the Present Time*, London, W. Owen, 1749, p. 46.

souple de l'unité de lieu. Orosmane est par exemple contraint de franchir l'espace de la scène pour « poignarde[r] » Zaïre « dans les coulisses » – détail précisé par le manuscrit de théâtre – en étendant l'espace de l'action au-delà du plateau :

ZAÏRE, *derrière la scène*

Viens, Fatime.

OROSMANE

Qu'entends-je ! Est-ce là cette voix¹⁶,
Dont les sons enchanteurs m'ont séduit tant de fois ? [...]
Perfide !... vengeons-nous... quoi ! c'est elle ? ô destin !
(*Il tire son poignard*)
Zaïre ! ah Dieu !... ce fer échappe de ma main. [...]

ZAÏRE

Je marche en frissonnant, mon cœur est éperdu...
(*à Orosmane*)

Est-ce vous, Nérestan, que j'ai tant attendu ?

OROSMANE, *allant à Zaïre... et la poignardant dans la coulisse*

C'est moi que tu trahis : tombe à mes pieds, parjure¹⁷ !

Ce choix, qui comporte un effet scénique de rapidité, affecte la structure de la pièce et l'agencement de l'intrigue : sans être affiché sur la scène, le meurtre de l'héroïne se situe dans la continuité diégétique principale, qui n'est pas interrompue par le recours au récit. Au-delà de ce finale en action se complétant par le suicide d'Orosmane, l'ensemble de la pièce montre une recherche de vitalité qui constitue sa véritable nouveauté. Le nombre des scènes qui scandent et découpent l'action dans le manuscrit de théâtre conservé à la Comédie-Française, les didascalies indiquant les entrées et les sorties des personnages, ainsi que leurs déplacements sur scène, et surtout le nombre des figurants, qui ne sont pas mentionnés dans les éditions, sont la preuve d'une attention de plus en plus marquée au dynamisme du spectacle.

16 Allusion possible à *Othello*, V, 2, v. 88, « *What noise is this ?* », bien plus évidente si l'on tient compte de la *lectio* de l'*in-folio*, où *voice* remplace *noise*.

17 Je reprends ici le texte du manuscrit de souffleur conservé à la Comédie-Française ; il présente des informations paratextuelles qui nous renseignent sur le spectacle que les versions imprimées du vivant de Voltaire ne prennent pas en compte. Voir bibliothèque-musée de la Comédie-Française, ms. 112, 44 feuilles recto-verso, soit 88 pages numérotées au crayon au recto de 1 à 87 (23,2 x 35,7 cm) vergées à l'encre noire et reliées dans une couverture en parchemin (pages de garde en carton) portant sur le dos la gravure dorée : « ZAÏRE (SOUFFLEUR 1732) » et sur la première de couverture le titre « *Zaïre* » en italique et partiellement effacé.

Le choix hardi et « à l'anglaise » d'un sujet national, et notamment la réflexion sur les aspects proprement visuels de la représentation¹⁸, l'élimination des scènes à deux, l'importance accordée à la figuration, au mouvement et à la disposition des personnages dans l'espace scénique, ainsi qu'une osmose entre les différents espaces du théâtre, tout montre chez Voltaire le passage d'une conception métaphorique de l'hypotypose ayant caractérisé le théâtre du XVII^e siècle à une « scène-tableau » métonymique fondée sur une esthétique du visuel tendant à établir un « rapport entre l'image et le monde »¹⁹. Voltaire commence à méditer les moyens d'un renouveau de la scène tragique avant la composition de *Zaïre* et cette réflexion suit de près son séjour anglais, son premier contact avec ce Gilles barbare. Dans ses *Lettres sur Œdipe*, Voltaire avait déjà établi un parallèle entre la tragédie antique et la tragédie moderne, en reprenant la comparaison classique qui définit Corneille et Racine comme le Sophocle et l'Euripide de leur époque. Mais à quelle expérience dramaturgique moderne correspond « l'ébauche [...] grossière » d'Eschyle évoquée dans la troisième lettre²⁰ ? Voltaire semble avoir trouvé sur les tréteaux de Londres la réponse qu'il cherchait :

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 ; mais parmi les grandes fautes des poètes grecs, et même des vôtres, on trouve un vrai pathétique et de singulières beautés ; et si quelques Français qui ne connaissent les tragédies et les mœurs étrangères que par des traductions, et sur des oui-dire, les condamnent sans aucune restriction ; ils sont, ce me semble, comme des aveugles qui assureraient qu'une rose ne peut avoir de couleurs vives, parce qu'ils en compteraient les épines à tâtons. Mais si les Grecs et vous, vous passez les bornes de la bienséance, et si les Anglais surtout ont donné des spectacles effroyables, voulant en donner de terribles ; nous autres Français, aussi scrupuleux que vous avez été téméraires,

18 Voir Pierre Frantz, « Le spectacle de la pensée. Notes sur la dramaturgie de Voltaire », *Revue Voltaire*, n° 12 (2012), p. 219-228, et Renaud Bret-Vitoz, « “Tout ce que l'œil peut embrasser sans peine” : la prééminence du visuel dans le théâtre de Voltaire », *ibid.*, p. 229-243.

19 C'est ce qu'observe Pierre Frantz à propos du spectacle de *Sémiramis*, dont *Zaïre* semble pourtant jeter les bases : voir *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998, p. 71. Sur cette tragédie et son spectacle, voir aussi Mara Fazio, « Il fantasma di Shakespeare nella *Sémiramis* di Voltaire », *Il Castello di Elsinore*, n° XVI, 46 (2003), p. 5-25.

20 « Sophocle touchait au temps où la tragédie fut inventée. Eschyle contemporain de Sophocle était le premier qui s'était avisé de mettre plusieurs personnages sur la scène. Nous sommes aussi touchés de l'ébauche la plus grossière dans les premières découvertes d'un art, que des beautés les plus achevées lorsque la perfection nous est une fois connue. Ainsi Sophocle et Euripide, tout imparfaits qu'ils sont, ont autant réussi chez les Athéniens que Corneille et Racine parmi nous » (Voltaire, *Œdipe*, OCV, t. 1A [2001], p. 349-350).

nous nous arrêtons trop de peur de nous emporter, et quelquefois nous n'arrivons pas au tragique dans la crainte d'en passer les bornes²¹.

Comme l'a observé Sophie Marchand, « l'influence exercée [sur Voltaire] par le théâtre anglais est du même ordre que celle exercée par les Anciens et tend vers une revalorisation énergétique du fait dramatique²² ». Voltaire commence donc à repenser le rapport traditionnel du spectacle au texte par le biais d'une analyse comparée de l'esthétique théâtrale française et anglaise, qu'il relit à la lumière du paradigme antique. Sans désavouer la supériorité du modèle national quant à la décence et à la mesure, Voltaire déplore le caractère froid et statique de la tragédie à la française. La comparaison entre Racine et Shakespeare constitue ainsi le point de départ d'une expérience dramatique destinée à un renouveau prudent de la scène tragique française. Loin d'être une adaptation d'*Othello* au sens propre et courant du terme, *Zaïre* montre finalement des relations génétiques solides par rapport à l'ensemble du théâtre shakespearien.

Si *Zaïre* n'est pas, à sa création, le 13 août 1732, le triomphe auquel s'attendait l'auteur, la nouvelle tragédie de Voltaire obtient un succès retentissant à partir de sa quatrième représentation²³. Au succès de *Zaïre* à la Comédie-Française, où la pièce a été montée assez régulièrement jusqu'aux années 1860, s'ajoute par ailleurs le succès éditorial en France et à l'étranger, où la tragédie est traduite en plusieurs langues et parfois jouée aussi bien dans des théâtres publics que sur des scènes de particuliers. Comme en témoigne la récente étude de Mara Fazio sur la fortune scénique de la pièce en Europe, la plupart de ces adaptations étaient effectivement conçues pour le théâtre²⁴. La tragédie compte ainsi deux traductions hollandaises (1734, 1745), trois danoises (1756, 1757, 1766), deux suédoises (1773, 1774), quatre versions espagnoles entre 1765 et 1783 (dont une parodie), ainsi qu'une traduction portugaise en 1783. En Italie, plusieurs traductions de l'œuvre sont publiées du vivant de Voltaire, mais c'est surtout grâce aux adaptations pour l'opéra que la pièce est connue²⁵. La traduction en alexandrins par Schwabe (1741) fut souvent représentée en Allemagne, où

21 Voltaire, « Discours sur la tragédie à Milord Bolingbroke », *OCV*, t. 5 (1998), p. 169.

22 Voir Sophie Marchand, *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, H. Champion, 2009, p. 135.

23 Lettre de Voltaire à Jean-Baptiste Nicolas Formont, vers le 12 septembre 1732 (D526).

24 Mara Fazio, « In scena », dans Voltaire, *Zaïre/Zaira*, éd. Vincenzo De Santis et Mara Fazio, Pisa, ETS, coll. « Canone del teatro europeo », à paraître.

25 Voir Laurence Macé, « "Tout finit par des chansons". Les tragédies voltairiennes adaptées pour l'opéra en Italie au tournant du XIX^e siècle », *Revue Voltaire*, n° 7 (2007), p. 99-124, et « La première réception tragique de Voltaire en Italie », *Œuvres et critiques*, n° 32, II (2008), p. 133-149. Sur les *Zaira* italiennes, voir aussi Gianni Iotti, « Le dénouement de *Zaïre* de Voltaire dans les traductions et les adaptations italiennes », dans F. Naugrette et S. Robardey-Eppstein (dir.), *Changements de dénouement et réécritures de la fin dans le théâtre européen des XVIII^e et XIX^e siècles : causes, modalités, enjeux*, Paris, Classiques Garnier, à paraître.

une deuxième en vers blancs fut réalisée par Eschenburg en 1776²⁶. La version la plus connue – et celle dont le succès est aussi le plus remarquable – est sans aucun doute la *Zara* de Aaron Hill, triomphe qui marque un tournant fondamental dans la carrière du dramaturge anglais²⁷ et dans la réception du théâtre français en Angleterre au siècle des Lumières²⁸.

DE PARIS À LONDRES. LA ZARA DE HILL ET SA FORTUNE SCÉNIQUE EN ANGLETERRE ET AILLEURS

210

À la suite d'une représentation de *Zaïre* à Hambourg le 13 mai 1767, où l'on avait sans doute monté la version de Schwabe, Lessing n'avait pas hésité à comparer la tragédie à *Othello*, dont elle ne représentait pour lui qu'une copie mal réussie et complètement dépourvue d'énergie²⁹. Dans un siècle où l'invention poétique est liée de manière indissoluble à l'idée d'imitation et où l'adaptation plus ou moins avouée ou la réécriture de pièces étrangères devient la norme³⁰, les accusations formulées contre Voltaire découlent d'une volonté quasi explicite de condamnation de son théâtre. L'idée rebattue d'un Voltaire copieur, confirmée par Lessing, ne tarde pourtant pas à se répandre aussi en Europe, mais là où ce prétendu plagiat aurait dû être plus flagrant, à savoir en Angleterre et au XVIII^e siècle, la question est presque passée sous silence. Le rapport de *Zaïre* à *Othello* est, bien sûr, pris en compte, mais le ton s'avère plus modéré et le mot de « copie » n'est employé que très rarement par la critique. Voltaire se serait « réchauffé » au « feu de l'*Othello* anglais », écrit Aaron Hill dans *The Prompter* du 12 décembre 1735, lorsqu'un lecteur l'interroge à propos de la pièce de *Zaïre* qui était « en répétition ». *Othello*, auquel Voltaire n'aurait emprunté que la « rage » d'Orosmane, est néanmoins évoqué dans le prologue de Cibber pour la version de Hill sur laquelle je reviendrai. Dans le prologue de l'adaptation de *Mahomet* (1744, Drury Lane), on fait encore allusion à la tendance de Voltaire à ne pas citer ses sources, et notamment ses sources anglaises et shakespeariennes, mais toute référence à *Othello* et à *Zaïre* est

26 Sur les traductions de *Zaïre* et leur réception en Europe, voir le numéro 7 de la *Revue Voltaire* (2007) consacré aux « Échos du théâtre voltairien ».

27 La postérité de Hill est étroitement liée à ses imitations de Voltaire et notamment de *Zaïre*, qui représentent ses seuls véritables succès. Parmi ses autres adaptations, il n'y a que celle de *Méropé* qui s'approche du triomphe de *Zara*. Voir Harold Lawton Bruce, « Voltaire on the English Stage », *University of California Publications in Modern Philology*, n° 8 (1918-1924), p. 23-34.

28 Pour une vue d'ensemble, voir Christian Todd, « Le théâtre de Voltaire en Angleterre », *Œuvres et critiques*, n° 32, II (2008), p. 119-132.

29 Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, trad. É. de Suckau, Paris, Didier, 1869, p. 76.

30 Voir Édouard Guitton, « Un thème "philosophique" : "l'invention" de Louis à Racine à Népomucène Lemercier », *SVEC*, n° 88 (1972), p. 677-709.

complètement absente : le texte semble finalement présenter une compétition entre le « noble Barde » et le « Français » qui aurait eu « la force de tendre l'arc de Shakespeare »³¹. En 1749, Chetwood, qui connaissait personnellement Voltaire, souligne la parenté entre *Zaire* et *Othello*, mais il ne parle pas de plagiat comme l'avaient fait ses détracteurs et se limite à constater une tendance générale propre au théâtre de Voltaire pour qui l'imitation de la scène anglaise serait une constante à partir d'*Œdipe*³². Dans les notes sur la traduction de *Zaire* de Voltaire du révérend Francklin publiée en 1762, les éditeurs insistent sur la supériorité de Shakespeare, mais ils ne relèvent que des cas restreints de reprises de vers³³. Le prétendu plagiat d'*Othello* est rapidement évoqué en Angleterre en 1786, lorsqu'un « fragment sur Shakespeare » tiré du *Consiglio ad un giovane poeta* de Martin Sherlock – texte qui parle du « larcin » d'*Othello*, sur lequel Voltaire se tait « par mauvaise foi » – est traduit et publié en anglais d'après la version française du texte italien³⁴, dont il est brièvement question dans la presse périodique³⁵. Ce n'est finalement qu'en 1805, à la suite d'une reprise de l'adaptation anglaise froidement accueillie par la critique, que la comparaison se fait explicite : d'après le journaliste du *Times*, si Voltaire a « dégradé » *Othello*, Aaron Hill a su le rendre « méprisable »³⁶. De toute façon, la question n'obtient jamais la résonance qu'elle a ailleurs en Europe.

Lorsque Hill s'apprête à monter son adaptation à Drury Lane, la pièce de Voltaire n'est pas totalement inconnue sur les tréteaux de Londres, et elle ne le

31 *Mahomet the Impostor. A tragedy. In verse. Adapted from the French of Voltaire, acts I-IV by James Miller, act V by J. Hoady. With a dedicatory epistle by Dorothy Miller*, Dublin, J. Estdal, 1745, p. [4-5] : « the strength to shoot in Shakespeare's bow ».

32 « *The best modern Tragic Poet France has produced since Corneille and Racine (Monsieur Voltaire), has in Oedipus follow'd our English play of that name [...] Zaire [sic] looks after Othello in its Jealousy, and all the rest of his Plays seem to be of English Extraction* » [« Le meilleur des poètes tragiques que la France ait produit depuis Corneille et Racine (Monsieur Voltaire), a suivi dans son *Œdipe* le modèle de notre pièce anglaise du même titre [...] Zaire [sic] reprend la jalousie qui était celle d'Othello, et tout le reste de la pièce semble d'origine anglaise »]. L'auteur précise dans une note que Voltaire aurait emprunté la scène finale d'*Othello* et l'idée d'un meurtre se déroulant sur la scène, ce qui n'est pas entièrement vrai, vu que la mort de l'héroïne se passe derrière les coulisses, selon les règles du théâtre français. Voir William Rufus Chetwood, *A General History of the Stage*, op. cit., p. 45-47. C'est justement Chetwood qui offrait à Voltaire les livrets des différentes pièces anglaises que le philosophe allait voir au théâtre.

33 *The works of M. de Voltaire, translation with notes by T. Smollett and others*, London, Newberry, 1762, t. V.

34 Martin Sherlock, *Consiglio ad un giovane poeta* [s.l.n.d.], Naples, 1779, BnF Y- 433 (la traduction ne concerne que les p. 50-85) ; *A fragment on Shakspeare, extracted from Advice to a young poet, by the Rev. Martin Sherlock. Translated from the French*, London, printed for G. G. J. and J. Robinson, 1786 ; *Fragment sur Shakspeare, tiré des Conseils à un jeune poète, trad. de l'italien de Mart. Sherlock, par M. D. R.*, Londres [i.e. Paris, Vve Duchesne], 1780. Comme on le lit à la page 3 de la version anglaise, des exemplaires d'une édition du texte italien étaient aussi en vente chez les libraires Pater Noster Row et Elmfly.

35 Voir la rubrique de septembre 1786 du *Gentleman's Magazine*.

36 *The Times*, 22 avril 1805.

doit pas seulement aux comptes rendus parus dans la presse. *Zaïre* avait reçu son baptême scénique à la M. Dorey's Boarding School at Great Chelsea le 9 mai 1733, probablement en langue originale, mise en scène trois fois par une troupe de *young gentlemen*³⁷. Deux ans plus tard, elle est montée en français au New Haymarket Theatre, le 9 janvier 1735, avec l'actrice Fompré dans le rôle principal³⁸. Une première version préparée par Hill est présentée le 28 mai dans la grande salle de musique aux York Buildings en présence d'un « grand nombre de nobles et d'autres personnes distinguées » et la création est suivie de deux spectacles aux mois de juin³⁹. Certaines sources⁴⁰ évoquent aussi une autre version imprimée en mai 1735, due aux soins d'un certain Mr. Johnson⁴¹, dont je n'ai pu trouver aucun exemplaire. Il est pourtant très peu probable qu'il s'agisse de la pièce représentée aux York Buildings, tous les bénéfices du spectacle étant destinés au très vieux comédien William Bond⁴², ami de Hill et propriétaire du théâtre que l'auteur avait l'intention de soutenir et auquel le rôle de Lusignan coûta la vie sur scène⁴³.

212

Le grand succès arrive pourtant – on le sait – quelques mois plus tard, lorsque la pièce est créée au théâtre de Drury Lane, le 12 janvier 1736. La première de *Zara*, qui correspond aussi aux débuts de la comédienne Susannah Cibber, obtient un véritable triomphe pendant quatorze soirées d'affilée, qui lui assurent les louanges de Davies, biographe de Garrick, et du sévère Lessing⁴⁴. Ce qu'on oublie souvent, c'est l'absence – à partir de la deuxième représentation – d'un acteur qui joue Osman (Orosmane), dont le rôle est abandonné par le « gentleman » qui l'interprétait. D'après le *Daily Advertiser*, la pièce était sur le point d'être retirée de l'affiche, mais le public, qui apprécie le spectacle, exige que les représentations se poursuivent. Le rôle d'Osman est donc lu « jusqu'au moment où quelqu'un avait appris le rôle » [« *'til somebody was studied in the*

37 Voir Arthur H. Scouten, *The London Stage 1660-1800: A Calendar of Plays, Entertainment & Afterpieces Together with Casts, Box-Receipts and Contemporary Comment*, 3^e partie : 1729-1747, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1961, t. I, p. 229.

38 Philip H. Highfill, Kalman A. Burnim, Edward A. Langhans, *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers and Other Stage Personnel in London, 1660-1800*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1975, 16 vol., t. IV, p. 263.

39 Christine Gerrard, *Aaron Hill the Muses' Projector, 1685-1750*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 177.

40 Entre autres, *The Gentlemen's Magazine, or Monthly Intelligencer*, 1735, t. V, et *Biographia dramatica: or a companion to the playhouse*, London, Longman, 1812, t. III, p. 429.

41 *The Tragedy of Zara, from Voltaire. Translated by Mr. Johnson, printed for J. Stone*. Eva Jacobs propose de l'attribuer au dramaturge Charles Johnson, connu pour d'autres adaptations de pièces françaises (OCV, t. 8, p. 290).

42 *Daily Post*, 29 mai 1735.

43 *The Prompter*, 6 juin 1735. Dans la lettre de Bond publiée par Hill avec l'article, le nom du traducteur/adaptateur n'est pas mentionné, l'acteur se contente de le définir comme « son ami ».

44 Thomas Davies, *Memoirs of the life of David Garrick*, London, printed for the author, 1780, t. I, p. 137 ; Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, éd. cit., p. 76.

part »], c'est-à-dire jusqu'au soir du 19 quand l'acteur Willis le reprend⁴⁵. La bonne nouvelle de la réussite de la pièce atteint bientôt l'autre côté de la Manche et Voltaire s'en réjouit à plusieurs reprises dans sa correspondance, exige qu'on lui envoie un exemplaire de l'œuvre⁴⁶ et loue ensuite le travail de Hill dans la *Seconde lettre à M. Fawkenner*, insérée dans la nouvelle édition de *Zaïre*⁴⁷. Le succès traverse également les limites de l'Océan et débarque aux États-Unis, où *Zara* est reprise pas moins de dix fois entre 1768 et 1797⁴⁸. Après sa création à Philadelphie en 1768, *Zara* fait l'objet d'une présentation officielle au Faneuil Hall de Boston en 1775, au bénéfice des enfants et des veuves des soldats⁴⁹ et avec un nouveau prologue dû aux soins du général Bouroyne⁵⁰.

Les raisons du succès de *Zara* sont avant tout liées à des questions extralinguistiques. Les années qui précèdent sa création se caractérisent par une hésitation entre deux modèles esthétiques, dont l'œuvre de Hill représente une synthèse réussie. Même en Angleterre, les pièces de Shakespeare étaient jugées comme excessivement grossières et souvent représentées dans des versions édulcorées⁵¹. La fin du xvii^e et le début du xviii^e siècle avaient été marqués par un besoin affiché de normalisation et d'anoblissement des genres théâtraux. Ce courant classicisant, qui commence déjà avec Charles II, avait entraîné la création de nombreuses adaptations de pièces raciniennes, pensons à *Phædra and Hippolytus* d'Edmund Smith (1707) ou à la *Distrest Mother*, adaptation d'*Andromaque* par Ambrose Philips (1714), pour ne citer que les plus connues. Pour mieux comprendre l'ampleur de cette tendance, il suffit de penser aux deux grands Mores des canons anglais et français. En 1678, *Othello* est traité par Thomas Rymer comme une farce triviale qui « porte de manière impie le nom sacré de tragédie »⁵² ; Barton Booth obtient, contrairement à Garrick, un très

45 *Daily Advertiser*, 14 janvier 1735.

46 Lettres de Voltaire à Thieriot, 10 mars 1736 (D1033) et 16 mars 1736 (D1035).

47 Paris, Bauche, 1736. Déjà dans la première épître, Voltaire souhaitait que la pièce soit bien reçue en Angleterre, tout autant que son *Brutus*, monté à Drury Lane dans la traduction que Ducombe avait achevée deux ans plus tôt (OCV, t. 8, p. 399 et n. 6).

48 Philadelphie, 1768, 1790, 1796 ; Boston, 1775 ; New York, 1780, 1781, 1788, 1791 ; Baltimore, 1782, 1796. Voir H. L. Bruce, « Voltaire on the English Stage », art. cit., p. 25 et 140-142. Voir aussi Mary Margaret Barr, *Voltaire in America: 1744-1800*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1941.

49 Voir l'affiche reproduite dans George O. Seilhamer, *History of the American theatre*, Philadelphia, Globe Printing House, 1888-1891, t. I, p. 18.

50 Voir Lewis P. Waldo, *The French Drama in America in the Eighteenth Century and its Influence on the American Drama of that Period, 1701-1800*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1942, p. 120-124.

51 Voir Loretta Innocenti, *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Firenze, Sansoni, 1985.

52 Thomas Rymer, *The Tragedies of the Last Age Consider'd and Examin'd, et A Short View of Tragedy*, éd. Arthur Freeman, New York, Garland Publishing, 1974, p. 164 : « *impiously assumes the sacred name of Tragedy* ». Les deux textes ont été imprimés pour la première fois à Londres respectivement en 1678 pour R. Tonson et en 1693 par R. Baldwin.

bon succès avec son *Othello*, mais le texte de la pièce a désormais subi, sans doute à partir de la saison 1710-1711, un certain nombre de coupures⁵³. Les reprises d'*Othello* coexistent enfin avec le triomphe de *The Sultanness* de Charles Johnson en 1717, adaptation de *Bajazet*⁵⁴. Par son double ascendant racinien et shakespearien, et notamment par le goût pathétique qui marquait déjà la caractérisation de l'héroïne de Voltaire, la tragédie de Hill proposait un juste milieu entre l'engouement anglais pour le théâtre français, qui connaissait déjà son déclin, et le tournant pathétique de la tragédie sensible du début du siècle, dont l'œuvre de Rowe constituait une sorte de paradigme. Hill s'insère ainsi dans ce double courant dont il tend à exacerber les caractéristiques. Dans sa version de *Zaïre*, il rapproche l'œuvre de Voltaire du goût du public de son époque par des opérations linguistiques et culturelles que l'on pourrait définir comme des mécanismes de « transfert », selon le terme adopté par Michel Espagne⁵⁵. La trame de la pièce demeure identique et les noms des protagonistes sont à peine modifiés (Zara et Osman, Selima pour Fatime). La révision que propose Hill consiste principalement en une sorte d'élévation du registre stylistique, fondée sur une plus haute fréquence de figures rhétoriques – et notamment des périphrases et des hypotyposes (II, 1) – et sur un lexique particulièrement recherché. Hill réintroduit les scènes à deux personnages que Voltaire jugeait nuisibles pour l'action, allonge les tirades et réduit l'alternance et le mouvement des personnages sur la scène. Si Zaïre, tombant dans les coulisses, prononçait un simple « Je me meurs » avant d'expirer sur la scène, Zara adresse une dernière prière au ciel : « *Oh, gracious Heaven! receive my parting soul, / And take thy trembling servant to thy mercy – Dies* » (V, 1 [« Ô ciel bienveillant! reçois mon âme mourante! / et accueille au sein de ta grâce ton humble servante – elle se meurt »]). En dehors des implications religieuses – avant de mourir, Zara

53 Voir l'introduction de l'édition d'*Othello* procurée par J. Hankey, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Shakespeare in Production », 2005, p. 15-18. Contrairement à ce qui arrive à d'autres pièces, les changements apportés au texte d'*Othello* sont néanmoins assez réduits et ne comportent que des coupures. Voir aussi Jean I. Marsden, *The Re-imagined Text: Shakespeare, Adaptation, & Eighteenth-century Literary Theory*, Lexington, University Press of Kentucky, 1995, p. 58.

54 Voir Nicoll Allardyce, *A History of Early Eighteenth Century Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1925, p. 71 et 81.

55 Autrement dit, la *Zara* de Hill est le fruit d'une opération d'altération consciente et volontaire du texte-source, qui situe le produit du processus de la traduction au sein de la culture cible et dont l'adhésion du texte final aux canons esthétiques du nouveau contexte culturel est plus importante que sa fidélité à l'original. La traduction peut être ainsi considérée comme l'une des formes du transfert culturel, car elle « met en évidence le fait que les concepts sont enracinés dans des contextes sémantiques et que le déplacement de contexte sémantique lié à la traduction représente une nouvelle construction de sens » (Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, n° 1 (2013), <http://rsl.revues.org/219>). Sur la question du transfert, voir aussi *Traduzione e transfert nel XVIII secolo tra Francia, Italia e Germania*, dir. Giulia Cantarutti et Stefano Ferrari, Milano, Franco Angeli, 2013.

confirme une dernière fois sa conversion –, l'ajout de la réplique prolonge l'agonie et alourdit la scène qui précède le dénouement. Un élément qui aurait pu donner du mouvement et de l'action au spectacle, tel que la mort de l'héroïne sous les yeux du public, devient ainsi une nouvelle occasion pour appesantir le texte⁵⁶.

À l'exception de la reprise au James' Street le 7 avril 1742⁵⁷ – spectacle très souvent oublié dans les études sur la pièce –, en dépit de ce triomphe à Drury Lane, accompagné d'une première édition presque contemporaine de la création⁵⁸, la *Zaïre* anglaise semble néanmoins suivre le déclin des autres adaptations du théâtre classique français, dont les performances connaissent une flexion globale vers les années 1740. À Covent Garden, *Zara* n'est reprise que le 16 mars 1751. Cibber – pour qui *Zara* avait été un baptême et une consécration – revient dans le rôle principal, accompagnée de Barry (Osman) et Sparks (Lusignan). Le spectacle est couronné d'un très bon succès, suivi d'une nouvelle édition, la première depuis 1736, et vaut aussi à la pièce plusieurs représentations dans la saison 1752-1753. Sans reproduire le triomphe de 1736, les spectacles de 1751 font en sorte que *Zara* entre désormais dans le répertoire des principaux théâtres de la capitale, où elle est représentée de manière sporadique mais constante à chaque saison tout au long du siècle, dépassant largement toute autre adaptation d'une tragédie française pour la scène d'outre-Manche⁵⁹. Dans sa correspondance, Voltaire ne s'intéresse pourtant qu'au spectacle de 1736 et semble peu soucieux des nouvelles reprises et encore moins du succès américain de *Zara*.

En Angleterre, *Zara* atteint un total de 64 représentations sur 23 saisons consécutives, avec Cibber dans le rôle principal jusqu'à sa retraite en 1766⁶⁰. C'est probablement à ce moment-là que le texte de la tragédie est sensiblement remanié par l'acteur Garrick, qui avait pris le rôle de Lusignan en 1754 (Drury Lane, 25 mars) et qui assure à la tragédie ce nouveau succès, sans doute moins éclatant mais certes plus durable. Fred L. Bergmann offre une analyse détaillée des modifications du texte⁶¹, qui sont faites directement sur un exemplaire de

56 Voltaire lui-même, qui s'avère content de la version de Hill, déplore pourtant, dans la lettre à Fawkener qui sert de préface à *Zaïre*, l'emphase excessive de la protagoniste et de l'actrice qui jouait son rôle.

57 Les rôles des protagonistes étaient confiés à Carr (Osman), Machen (Lusignan), Smith (Nerestan), Mrs. Smith (Zara). Voir Arthur H. Scouten, *The London Stage 1660-1800*, op. cit., 3^e partie, t. I, p. 543-544.

58 Aaron Hill, *The Tragedy of Zara, as it is acted at the Theatre-royal in Drury Lane*, London, J. Watts, 1736.

59 Voir Arthur H. Scouten, *The London stage 1660-1800*, 3^e partie, t. II.

60 Mara Fazio, « In scena », art. cit.

61 Fred L. Bergmann, « Garrick's *Zara* », *Publications of the Modern Language Association of America*, n° 74 (1959), p. 225-232.

l'édition de *Zara* de 1763 conservé aujourd'hui à la Folger Shakespeare Library, et qui ont été probablement réalisées à l'occasion de la reprise à Drury Lane du 23 janvier 1766⁶².

Les interventions de l'acteur sont essentiellement de trois types : ajout, réécriture et omission. Les ajouts sont très rares, et sont normalement des passages du texte français que le premier traducteur avait délibérément négligés. Pour ce qui est des réécritures, il s'agit essentiellement de corrections où le texte de Voltaire est utilisé comme un instrument de vérification et de rectification. Quant aux omissions, Garrick élimine ou raccourcit les récits de la version française que l'adaptation de Hill n'avait fait qu'alourdir ; il évacue un grand nombre de références à la question religieuse et propose une schématisation plus radicale du caractère de son More, dont il exalte la noirceur au détriment de la complexité du personnage voltairien. En dépit de cette dernière différence, le comédien se rapproche beaucoup de l'original français, dans une sorte de fidélité à l'esprit du texte, ou plutôt aux intentions de l'auteur. En effet, Garrick est mû par la même nécessité qui avait poussé Voltaire à composer sa tragédie, et les deux ouvrages naissent de la prise de conscience du besoin d'un renouveau de la scène dramatique fondé sur la recherche du dynamisme dramaturgique. Comme témoignage du succès de la nouvelle adaptation, c'est le texte de Garrick qui est presque entièrement suivi par les versions imprimées de la pièce⁶³ à partir de l'édition de 1776 reliée à Londres par William Oxlade et dont la page de titre est décorée, ironie du sort, par un portrait de Shakespeare, à une époque où l'anti-shakespeareanisme de Voltaire se faisait plus violent à la suite de la publication du premier tome de la traduction de *Le Tourneur*⁶⁴.

Tout comme le manuscrit de souffleur de *Zaïre* conservé à la Comédie-Française, la *prompt copy* de Garrick est enrichie d'indications utiles à la mise en place, dont Bergmann ne fait que très peu de cas⁶⁵. Au-delà des révisions

62 Aaron Hill, *The Tragedy of Zara, as it is acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane by His Majesty's Servants*, London, Printed for T. Lownds, 1763, 70 + [2] p., 18 cm (in-12) ; portions de texte manuscrit sur des feuilles collées aux pages 35, 36, 37 et 61. L'exemplaire comporte plusieurs indications de mise en scène dues aux soins de Garrick et d'autres corrections manuscrites. Les didascalies sont reprises du témoin conservé à la Folger Shakespeare Library (Washington), cote PROMPT Z1 (désormais, Folger). Je suis redevable au personnel de cette bibliothèque qui m'a envoyé une reproduction de cet exemplaire.

63 Fred L. Bergmann, « Garrick's *Zara* », art. cit., p. 230. *The English theatre* (London, Lowndes, 1769 et 1775) ainsi que l'édition publiée à Édimbourg (Robertson, 1774) suivent encore la version de Hill.

64 Voir, entre autres, la lettre de Voltaire à d'Argental du 27 août 1776 (D19131), ou celle à Condorcet du 7 septembre 1776 (D19142), où Voltaire déplore le fait qu'on ait voulu mettre « Shakespeare à la place de Corneille » et traite *Le Tourneur* de « misérable transfuge ».

65 Voir Fred L. Bergmann, « Garrick's *Zara* », art. cit., et l'édition critique de *Zara* préparée par Bergmann et Harry William Pericord, *The Plays of David Garrick. 6, Garrick's alterations of other plays*, Carbondale/Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1982, p. 135-199, où les didascalies ajoutées par Garrick ne sont pas reproduites.

stylistiques et des corrections, Garrick repense l'organisation de la tragédie dans son ensemble : les cinq actes qui scandaient la version de Hill sont ici réduits à trois séquences dramatiques, les deuxième, troisième et quatrième actes étant condensés en un seul mouvement scénique⁶⁶. À ces trois séquences correspondent donc trois espaces différents : l'intérieur du palais pour le premier acte, les jardins pour les trois suivants et, pour le dénouement, un espace clos, situé aux portes du palais et décoré par un portail à battants (« *gate with wings* ») et par deux tapis destinés à accueillir les corps mourants des deux amants malheureux. Garrick note soigneusement toutes les entrées et les sorties des personnages en indiquant à chaque fois les lieux de passage (« *PS* », soit *prompter's side*, du côté du souffleur ; « *OP* », soit *opposite the prompter*, du côté opposé). Tous les habitants du sérail – Zara comprise – entrent et sortent côté souffleur, alors que les chevaliers chrétiens utilisent l'autre entrée. La nouvelle organisation spatiale n'est par ailleurs pas neutre et semble structurée sur la base de l'appartenance à l'un ou à l'autre univers culturel. Après la mort de son père à la fin du troisième acte, Zara se rapproche du noyau familial et adhère aux principes socio-culturels occidentaux⁶⁷ : à partir de ce moment, elle entre et sort de la scène *opposite the prompter*, comme le font tous les autres personnages chrétiens de la pièce. L'exemplaire de Washington nous renseigne enfin sur l'usage abondant de la figuration, sur l'ajout de passages musicaux, ainsi que sur la présence de certains objets scéniques : des fauteuils rouges dans le jardin (« *redarmed chairs* »), des lampes pour le dernier acte (« *sink lamps* ») et des chaînes traînées par les prisonniers qui font du bruit (« *rattle chains* »).

Pour ce qui est des costumes, ils révèlent, au fil des représentations, une attention marquée pour l'effet spectaculaire, et cela même au détriment de la vraisemblance et de la couleur locale, assurée uniquement par la présence de turbans qui devaient bien faire turc aux yeux du public de Londres. On pensera aux très riches habits de Garrick-Lusignan et de Yates-Zara dans la gravure de Walker William pour l'édition de Bell peignant la fameuse scène dite de « la croix de ma mère », ou à ceux de Garrick avec Younge-Zara en 1777, ainsi qu'au manteau royal de Garrick dans une gravure de 1770, tenue majestueuse si peu adaptée à un roi prisonnier⁶⁸.

66 Le mot *continues* relie les deuxième, troisième et quatrième actes. Cf. Folger, p. 25-27, 38, 48, 60-61.

67 Voir, pour ces mêmes rapports de force dans la version française, Norbert Sclippa, *La Loi du père et les droits du cœur. Essais sur les tragédies de Voltaire*, Genève, Droz, 1993, p. 38-40, et Gianni Iotti, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, Paris, H. Champion, 1995, p. 193-196.

68 Voir respectivement Folger, Art file g241, n° 109 ; Art file p825.7, n° 7 ; Uncataloged garrickiana maggs n° 193d.

Dans le contexte de la seconde moitié du siècle, l'adaptation de Garrick, régie comme elle l'est par cette urgence toute performative, est donc bien l'exemple d'un théâtre qui, pour le dire avec Paolo Bertinetti, cherche en lui-même les raisons de sa subsistance et arrive finalement à exister jusqu'en l'absence d'un véritable auteur dramatique⁶⁹. *Zara* n'est pourtant pas la dernière incarnation de la tragédie de Voltaire en Angleterre. Alors qu'elle subissait un échec le 16 avril 1805 au théâtre de Covent Garden, le même soir, le nouvel opéra de Winter, que *The Monthly Mirror* qualifie de « sublime⁷⁰ », triomphait au King's Theatre avec Mme Grassini dans le rôle de Zaira⁷¹. Le livret, qui avait été sans doute adapté par Da Ponte⁷², reprenait une version anonyme jouée à Palerme en 1799 et à Naples en 1802 sur la musique de Federici⁷³, comme une comparaison de l'*incipit* du livret (« *Viva il grande invitto Duce* ») et des vers de quelques airs principaux (par exemple « *Già m'avvelena il cor* », I, 3) avec les portions de vers lisibles dans la partition manuscrite de 1802 le prouve clairement⁷⁴. Les indications de mise en place, qui rendent compte du riche appareil et de l'alternance entre plusieurs espaces ouverts et clos, sont aussi en partie reprises de cette version bourbonnienne.

La *Zaira* de Winter, si sublime et spectaculaire, est le dernier reflet du succès de Voltaire dramaturge en Angleterre, et cela en dépit de la chute de *Zara* à Covent Garden le même soir. Les modifications de Garrick n'avaient donc pas suffi à sauver la pièce de son inexorable vieillissement : si, en 1786, le critique du *Times* n'hésite pas à en recommander la vision⁷⁵, dans le compte rendu de 1805 on déplore désormais les « monologues pompeux » de cette pièce qui avait pourtant fait la gloire de Voltaire tragique en Angleterre. Pour la

69 Paolo Bertinetti, *Storia del teatro inglese dalla Restaurazione all'Ottocento (1660-1895)*, Torino, Einaudi, 2001, p. 3.

70 *The Monthly Mirror*, XIX, avril 1805.

71 *The Times*, 16 avril 1805.

72 *Zaira: a serious opera in two acts as represented at the King's Theatre in the Hay-Market*, London, printed by P. Da Ponte and J. B. Vogel, N° 15, Poland Street, Oxford Street, and sold by L. Da Ponte, N° 19, Jermyn Street, 1805 (Oxford, Bodleian Library, Harding D 230). Il s'agit probablement de l'un des derniers livrets adaptés par Da Ponte avant son départ aux États-Unis en 1805.

73 *Trionfo della Religione / Tragedia Sacra / Musica / Del Sig.re D. Francesco Federici / Nel Teatro Nuovo Anno 1802*, [partition manuscrite], Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella – Napoli – IT-NA0059, Oratori 28-29, 2 vol., couverture en cuir, titre doré marqué sur le dos de chaque volume (I : 201 f° recto-verso ; II : 154 f° recto-verso, 22 x 28 cm).

74 Cf. pour les passages évoqués, *Trionfo della Religione*, op. cit., t. I, f. 25r et 90v ; et *Zaira, a serious opera*, op. cit., p. 2 et 11.

75 *The Times*, 13 janvier 1786.

dernière reprise de *Zara* en 1812, la presse se montre pourtant un peu moins sévère ; après un plaidoyer en faveur de la supériorité de la tragédie anglaise par rapport au reste des pays européens, le critique du *Times* se livre à un examen assez indulgent du spectacle. Un résumé est désormais nécessaire pour une tragédie que l'on ne jouait pas depuis plus de six ans et qui était à court terme destinée à l'oubli⁷⁶.

Dans son étude comparative sur les « idées littéraires » en France et en Angleterre au XVIII^e siècle, Federick Charles Green se sert de l'exemple de *Zaïre* pour postuler l'impossibilité de tout rapprochement entre deux paradigmes tragiques aussi indubitablement éloignés que l'anglais et le français⁷⁷. Repensons pourtant un instant au rapport entre littérature nationale et littérature traduite en tant que « polysystème » : par leur tentative de créer une poésie dramatique vraiment conçue pour la scène grâce au recours à un modèle externe, à un texte-source préexistant, ces trois (ou quatre ?) versions de la même tragédie naissent d'une volonté de translation qui dépasse les limites fixées par la traduction linguistique pure et simple et par l'adaptation culturelle. « La mesure de Racine et les feux de Shakespeare », lisait-on à propos de *Zaïre* dans le prologue de Cibber dès la première édition de *Zara*⁷⁸ : sans proposer une simple adaptation d'*Othello*, Voltaire s'était servi du dynamisme propre au théâtre shakespearien pour insuffler une nouvelle énergie dans le corps de la tragédie française. Dans *Zara*, Hill avait essayé de suivre à la fois le tournant classicisant et précieux et la vogue pathétique du théâtre de son époque, ce qui avait assuré son succès en 1736. Garrick, acteur shakespearien par excellence, admiré par Diderot, imité par Talma, agit dans une direction opposée, polit le texte de Hill et le nettoie de ses tournures rococo, bref le récrit dans une perspective éminemment dramatique, et certains passages de son texte tiendraient presque de la traduction intralinguale, ou, si l'on veut, d'une nouvelle typologie de transfert. De plus, la version plus tardive de Winter, véritable traduction intersémiotique, pose à nouveau le problème des limites mêmes de l'idée de traduction. Si l'on accepte la définition du traducteur comme « peseur d'âmes », l'idée de *traduction* au sens large du terme est néanmoins la plus adaptée pour définir le lien transtextuel qui se tisse entre les différentes incarnations d'une même pièce, à condition de penser la traduction comme un processus transsémiotique opérant

⁷⁶ *The Times*, 9 novembre 1812.

⁷⁷ Federick Charles Green, *Minuet. A critical survey of French and English literary ideas in the Eighteenth century*, London, J. M. Dent and sons, 1935, p. 78-79.

⁷⁸ Colley Cibber, *Prologue* : « A Racine's Judgement, with a Shakespeare's Fire » (Aaron Hill, *Zara, The Modern English Drama*, London, printed for E. Miller, Albemarle Street, 1811, t. I, p. 124).

d'un polysystème à l'autre, non « mot à mot », mais « monde à monde »⁷⁹. La relation complexe et à double sens entre *Zaire* et le théâtre anglais semble enfin démentir l'affirmation lapidaire de Green : la rencontre entre ces deux univers dramatiques se ferait finalement possible dans ce *no man's land* qu'est la littérature traduite.

79 Umberto Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris, Grasset, 2007.

LE ROMAN ANGLAIS : *NANINE* ET *PAMELA*

Pierre Frantz

Université Paris-Sorbonne, CELLF 16-18 (UMR 8599)

La découverte qu'a faite Voltaire du théâtre anglais a eu, chacun le sait, un retentissement fort grand sur l'ensemble de la littérature dramatique française et sur la pratique du théâtre elle-même. Voltaire a été l'un des passeurs essentiels de ce théâtre. Le dire, c'est évoquer immédiatement Shakespeare, la traduction du monologue de Hamlet, la relecture de *Julius Caesar*. C'est aussi rappeler l'hostilité manifestée contre Shakespeare par la suite et principalement au moment où le cercle des shakespeareomanes français œuvrait activement pour traduire et faire connaître son œuvre. À telle enseigne que Voltaire est présenté alternativement comme un anglophobe réformateur ou comme un conservateur chauvin impénitent, à moins qu'on ne tente d'établir une sorte de moyenne improbable ou qu'on ne résolve tout par l'idée d'une évolution de l'auteur. Mais la relation ambivalente de l'auteur à Shakespeare ne doit pas faire écran à une multitude de questions bien moins directement traitées, même si plusieurs études leur ont été consacrées. Je veux parler, par exemple, de la relation que les comédies de Voltaire entretiennent avec la comédie anglaise des XVII^e et XVIII^e siècles, relation évoquée au fil des pièces par Russell Goulbourne dans son livre¹. Alors qu'au XVII^e siècle, en France, on connaissait peu les comiques anglais et qu'on les mésestimait, Saint-Évremond avait, l'un des tout premiers, mentionné Ben Jonson ; Voltaire et Prévost évoquent les auteurs de la Restauration et de la période qui suit la Glorieuse Révolution. Des études diverses ont recherché ainsi des « sources anglaises » aux comédies de Voltaire. On en a trouvé, bien sûr, pour *Le Comte de Boursoufle*, pour *La Prude*, pour *L'Enfant prodigue*, ou pour *Saül*. Mais l'identification de ces sources, qui généralement se limitent à une trame narrative ou à de vagues échos, reste d'une pertinence limitée. Il ne s'agit, le plus souvent, que de cela, de « sources », qui n'ont guère de privilège. Ce qui devrait nous intéresser plus avant, ce sont les choix référentiels de Voltaire. Sa « politique de référence », si l'on préfère. Ce que Voltaire essaie d'élaborer, dès le milieu des années 1730, c'est en effet une voie nouvelle pour la comédie,

1 Russell Goulbourne, *Voltaire comic dramatist*, SVEC 2006:03.

distincte de celle que suivent La Chaussée, Marivaux et Destouches. Une voie qui soit la sienne, qui suive la mode sans se conformer à elle pour autant. C'est ce projet original dont il convient de préciser quelques aspects et c'est lui qui explique l'usage complexe qu'il fait de la référence anglaise. En deux mots, c'est ce cadre qui permet de comprendre pourquoi Voltaire prend appui sur les auteurs comiques anglais pour une pièce comme *La Prude*, l'affiche, mais préfère s'inspirer d'un roman anglais célèbre, la *Pamela* de Richardson, lorsqu'il écrit *Nanine*, réservant ainsi une place secondaire à la comédie anglaise.

222

Dans ses *Lettres philosophiques*, Voltaire consacre la dix-neuvième lettre à la comédie des Anglais. Il fait reproche à Muralt de n'avoir mentionné qu'un auteur comique grossier, Shadwell, et lui oppose Wycherley, Vanbrugh, Congreve, et deux auteurs encore en vie, Steele et Cibber. Des comédies de Shakespeare, pas un mot à ma connaissance. C'est à Wycherley qu'il consacre le plus long développement, analysant successivement deux de ses pièces, toutes deux « tirées de Molière ». De la première, *The Plain Dealer* (1676) – inspirée du *Misanthrope* –, dont il expose assez longuement le sujet, Voltaire tirera l'intrigue de sa comédie, *La Prude*, composée en 1740 mais qu'il n'a pu faire jouer qu'en société, à Sceaux, en 1747. La seconde, écrit-il, « non moins singulière et non moins hardie, c'est une espèce d'*École des femmes* »². Voltaire reviendra encore sur la comédie anglaise dans la réédition de 1752, puis dans l'avertissement de *La Prude*, passages placés dans ce que les éditeurs de Kehl appellent les *Mélanges littéraires*. Les développements sur la comédie anglaise qui sont postérieurs à 1734 restent dans le droit fil des positions exprimées dans les *Lettres philosophiques*, vantant principalement Wycherley et Shadwell, mais accentuant en revanche les traits qui, de l'avis du philosophe, rendraient impossible la représentation de ces pièces sur une scène française.

Voltaire avance plusieurs opinions critiques. Il constate que, en général, les Anglais ont une franchise et une netteté d'expression qui ne lui déplaisent pas. Dans les *Lettres philosophiques*, il met plutôt l'accent sur « l'honnêteté » des mœurs et du langage. Il fait un éloge marqué de ces auteurs comiques d'outre-Manche, notant d'abord qu'aucun d'entre eux n'a rejeté Molière et que Wycherley s'est même inspiré de lui. La comédie anglaise lui paraît avoir, autant que faire se pouvait, assimilé les leçons de Molière. Plus encore, c'est elle qui lui paraît défendre l'esthétique de l'auteur du *Misanthrope* corrigeant même les défauts du dramaturge de Louis XIV. Wycherley était un homme qui « passait sa vie dans le plus grand monde, en connaissait parfaitement les vices et les

2 Voltaire, *Lettres philosophiques*, éd. Raymond Naves, Paris, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1988, p. 112.

ridicules, et les peignait du pinceau le plus ferme et des couleurs les plus vraies³ ». Congreve, de même, respectait les règles du théâtre, nuancait des caractères et la finesse de ses observations, jointe à la politesse de son langage, témoignait du milieu social dans lequel il vivait. La *comedy of manners* de la Restauration paraît donc à Voltaire correspondre à un art de « distinction sociale », lorsque du moins elle s'éloigne des farces basses de Shadewell, qui attireraient les foules mais méritent le mépris des gens de goût. Dans les textes postérieurs, c'est plutôt la verdeur de la comédie anglaise qu'il souligne.

Ainsi, dans les remaniements de l'édition de 1751 et dans les éditions suivantes :

[...] ce naturel nous paraîtrait souvent celui de la débauche plutôt que celui de l'honnêteté; on y appelle chaque chose par son nom. Une femme fâchée contre son amant lui souhaite la v... Un ivrogne, dans une pièce qu'on joue tous les jours, se masque en prêtre, fait du tapage, est arrêté par le guet. Il se dit curé; on lui demande s'il a une cure: il répond qu'il en a une excellente pour la chaude... Une des comédies les plus décentes, intitulée *Le Mari négligent*, représente d'abord ce mari qui se fait gratter la tête par une servante assise à côté de lui. Sa femme survient, et s'écrie: « À quelle autorité ne parvient-on pas par être p... ? » Quelques cyniques prennent le parti de ces expressions grossières; ils s'appuient sur l'exemple d'Horace, qui nomme par leur nom toutes les parties du corps et tous les plaisirs qu'elles donnent. Ce sont des images qui gagnent chez nous à être voilées⁴.

Il multiplie les exemples de ce type; remarquant cependant qu'Horace parlait net et que les Romains du temps d'Auguste étaient bien aussi polis que les Parisiens. Encore faut-il préciser que la satire autorisait une liberté, que le théâtre ne doit pas permettre et ne permettait pas aux Romains. En vérité, ce sont les mœurs nationales qui fournissent au dramaturge comique les repères nécessaires. Le rire n'est pas traduisible. Et le comique exige une transposition plutôt qu'une traduction.

Cherchant à se faire une place originale dans la création comique contemporaine, Voltaire cherche une voie qui concilie le comique à la façon de Molière et la comédie attendrissante à la manière de La Chaussée, de Destouches ou de Marivaux. Il puise donc, dans un premier temps, des deux côtés. Dans la préface de *L'Enfant prodigue*, en 1738 (première représentation en 1736), celle de ses comédies qui fut le plus souvent représentée au XVIII^e siècle, il se réfère directement à Molière et à Regnard en effectuant une sorte d'inventaire. Le vrai

3 *Ibid.*, p. 110.

4 *Ibid.*, p. 244-245.

comique universel lui paraît être celui des situations et des caractères. Il est susceptible de cohabiter avec des moments attendrissants. Un mixte en forme de cohabitation entre des éléments de comiques moliéresques et des éléments de la comédie nouvelle lui paraît donc la solution adéquate. Témoignent aussi de ce projet deux autres comédies de la même époque, *Le Comte de Boursoufle* et *Les Originiaux*.

224

Dans un second temps, Voltaire entreprend de suivre une autre voie, dans le sens d'un comique plus affirmé. L'enjeu des réflexions critiques qui accompagnent une comédie comme *La Prude* est de définir une voie franchement comique qui ne soit pas non plus un retour pur et simple à Molière et à Regnard, dont les ombres sont bien embarrassantes. Il fallait bien trucider un Molière Polonius, caché derrière toutes les tentures de Regnard. D'où le recours à la comédie anglaise. On pourrait formuler cela en disant que la comédie anglaise offre alors à Voltaire la possibilité d'un retour à Molière, qui passe par-dessus la tradition de ses imitateurs. L'indirection de la démarche lui permet de sortir de la tradition, qui s'épuisait dans la répétition des formules de Molière, et d'en retrouver l'esprit, rajeuni par le bain de jouvence anglais. Le double transfert culturel rajeunit ainsi l'esprit de la comédie de Molière.

On vérifiera cette idée en examinant *La Prude*. Voltaire situe sa comédie dans le spectre comique à une place qui lui paraît originale, en accusant les contrastes entre l'excès comique anglais et le fade conformisme français⁵. Un avertissement de l'auteur, dans l'édition de 1752, indiquait ceci :

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 assez⁶.

L'édition de Kehl présente une version plus développée de l'avertissement de 1752, et la comédie de Wycherley est évoquée dans ces termes :

L'intrigue est infiniment plus compliquée, plus intéressante, plus chargée d'incidents : la satire y est beaucoup plus forte et plus insultante ; les mœurs y sont d'une telle hardiesse qu'on pourrait placer la scène dans un mauvais lieu attenant un corps de garde. Il semble que les Anglais prennent trop de liberté, et que les Français n'en prennent pas assez.

5 Voir Jack Yashinsky, « Voltaire's *La Prude*: influences, philosophy, dramaturgy », *SVEC*, n° 217 (1983), p. 147-157.

6 Voltaire, *La Prude*, cité par Beuchot, M, t. 4, p. 389.

Quelques détails étaient l'idée que la crudité assez obscène de Wycherley ne saurait convenir au théâtre en France.

Croira-t-on que chez les nations polies les termes de gueuse, de p....., de bor..., de rufien, de m..., de v..., et tous leurs accompagnements, sont prodigués dans une comédie où toute une cour très spirituelle allait en foule ?

De ce fait, *La Prude* ne saurait être représentée qu'en société :

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 Paris⁷.

Au fil des réécritures, la distance prise avec le modèle anglais ne cesse donc d'augmenter. Le curseur qui suit « la hardiesse » des mœurs se déplace. Voltaire grossit le trait en évoquant la hardiesse anglaise sans pour autant en revenir à la position des Français.

Comme l'explique Lessing, il a « bourré d'épisodes » la trame française⁸. Il a accusé les traits comiques du *Misanthrope* : « Tous les traits de Wicherley y sont plus forts et plus hardis que ceux de notre misanthrope⁹ ». Et lorsque Voltaire lui-même, dans *La Prude*, adapte l'auteur anglais, il opère en sens inverse : « 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 entiers¹⁰ ». On dépouille Wycherley de certains traits comiques trop typiquement anglais pour être compris en France et on retrouve un Molière nouveau. Ce dessein de l'auteur est exposé précisément dans un prologue que Voltaire a récité à Sceaux, le 15 décembre 1747, devant la duchesse du Maine :

Daignez vous abaisser à de moindres sujets :
L'esprit aime à changer de plaisirs et d'objets.
Nous possédons bien peu ; c'est ce peu qu'on vous donne ;
À peine en nos écrits verrez-vous quelques traits
D'un comique oublié que Paris abandonne.
Puissent tant de beautés, dont les brillants attraits

7 Avertissement de l'auteur, *ibid.*, p. 390-391.

8 « De même que les Anglais sont contraints de bourrer d'abord d'épisodes les pièces françaises s'ils veulent qu'elles plaisent sur leur théâtre, de même devrions-nous débarrasser les pièces anglaises de leurs épisodes afin d'enrichir heureusement le nôtre. Leurs meilleures comédies, celles d'un Congreve, d'un Wicherley, nous seraient insupportables si l'on n'en éloignait pas ces excroissances luxuriantes. » (Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, trad. Jean-Marie Valentin, Paris, Klincksieck, 2010, p. 49.)

9 Voltaire, *Lettres philosophiques*, éd. cit., p. 111.

10 Voltaire, *La Prude*, Avertissement de l'auteur, M, t. 4, p. 390.

Valent mieux à mon sens que les vers les mieux faits,
S'amuser avec vous d'une prude friponne, [...]»¹¹.

Le « comique oublié », c'est bien celui de Molière délaissé, sans doute, au profit de la comédie nouvelle dans le style de La Chaussée.

On ne reconnaît guère, cependant, l'auteur du *Tartuffe* ni celui du *Misanthrope* dans une pièce qui, en revanche, se tient assez près du modèle direct de Wycherley¹². L'histoire est tout à fait échevelée. C'est celle d'un brave capitaine, Blanford, qui a fait exploser son vaisseau attaqué par des pirates barbaresques, de son ami et associé, Darmin et du ou plutôt de la jeune Adine, jeune fille d'un consul en Grèce, travestie en homme pour échapper au harcèlement d'un amoureux Bassa. Celle-ci est tombée raide amoureuse du brave capitaine qui l'a sauvée. Blanford ne voit pas la rose à sa base, et s'imagine, à son retour, épouser la Célimène prude, à qui il a laissé son cœur. Du même coup, il pense retrouver sa cassette, laissée à un vilain Bartolin, caissier, dont la belle a secrètement fait son époux. À la fin de la pièce seulement, le cocu escroqué, enfin éclairé, récupère sa cassette et tombe instantanément amoureux de la jeune travestie. Romanesque échevelé, intrigues cousues de fil blanc... Les éléments du *Misanthrope*, du *Tartuffe*, qu'un sourcilleux sourcier irait ramasser dans cet amusant chaos, sont évidemment méconnaissables. On est un peu plus proche des *Fourberies de Scapin*. Mais on pense parfois aussi à *La Fausse Suivante* de Marivaux. Ce que Voltaire recherche, c'est un comique franc, un amusement un peu cynique, dans le style qu'il cultive dans d'autres genres littéraires, comme le conte. L'auteur anglais dévoile un Molière « moderne », pas bégueule, raconteur d'histoires, observateur fin des mœurs et capable d'imaginer des situations comiques irrésistibles. Mais cette voie, proche de son goût personnel, n'est pas à la mode : ce franc comique ne pouvait que restreindre la pièce au cadre d'un théâtre de société.

En 1748-1749, le poète a besoin pourtant d'un succès comique et depuis *L'Enfant prodigue*, près de treize ans auparavant, il fait attendre son public. *L'Enfant prodigue* est l'un des grands succès de comédie du XVIII^e siècle (260 représentations entre 1740 et 1793, sans compter celles de la période 1736-1740). *La Prude*, jouée en 1747, était en effet restée dans la sphère du théâtre de société, comme c'était prévisible, et Voltaire n'avait pu obtenir qu'elle fût jouée en public. Il lui faut donc aller dans le sens du goût nouveau,

11 *Ibid.*, Prologue, p. 392-393.

12 Sur ce curieux passage de Molière à Voltaire via Wycherley, on se référera au livre de Russell Goulbourne, *Voltaire comic dramatist, op. cit.*, p. 102-105, à Antony M. Friedson, « Wicherley and Molière: satirical point of view in *The Plain dealer* », *Modern philology*, n° 64 (1967), p. 188-197 et à Hugh Gaston Hall, « From *Le Misanthrope* to *La Prude* via *The Plain dealer*, Molière, Wicherley, Voltaire », dans *Comedy in context. Essays on Molière*, Jackson, University Press of Mississippi, 1984, p. 223-237.

c'est-à-dire de la comédie nouvelle qui s'était acquis des partisans dans l'opinion philosophique mais aussi un public plus large. Les pièces de La Chaussée étaient en effet bien accueillies par le public : 22 représentations en 1747 par exemple, où l'on a joué *Le Préjugé à la mode*, *La Gouvernante*, *Mélanie* et *L'École des mères*, 119 représentations entre 1740 et 1747. Un peu plus tard, en 1750, on note encore la réussite de la *Cénie* de Françoise de Graffigny. Voltaire recherche donc un succès qui porte la griffe de sa propre conception de la comédie nouvelle, comme ce fut le cas de *L'Enfant prodigue*. Il s'agit, en somme, de répondre à La Chaussée et de le battre sur son propre terrain¹³.

On comprend alors pourquoi, lorsqu'il reprend son dessein de créer une comédie attendrissante, Voltaire ne peut plus recourir au modèle de la comédie anglaise, dont il a accusé les traits comiques, et qui lui a servi dans le sens d'une réaction contre la comédie nouvelle. Il fait donc jouer à Lunéville ou Commercy, d'abord en 1748, en société, une comédie nouvelle, *Nanine ou le Préjugé vaincu*, créée un peu plus tard en public, au Théâtre-Français, le 16 juin 1749. Le succès de la pièce, dans un premier temps, n'a répondu qu'à moitié aux espérances de l'auteur ; elle atteint tout de même 51 représentations jusqu'en 1791. C'est la pièce qu'on joue avec *Irène* au Théâtre-Français le soir de l'inoubliable couronnement du Patriarche, et elle est donnée à nouveau au moment de la translation des cendres du philosophe au Panthéon. Ce n'est pas négligeable mais c'est peu, au regard des 198 représentations de *L'Enfant prodigue* au cours de la même période¹⁴. Comment analyser le projet de Voltaire ?

La *Pamela* de Richardson avait été traduite en français et publiée en 1742. Je n'entrerai pas ici dans la discussion qui concerne l'auteur de cette traduction, longtemps attribuée à l'abbé Prévost, mais qui lui est à présent retirée. Les commentaires et les études ont été nombreux depuis le XIX^e siècle. On trouvera un point sur la question dans les deux livres savants de Franco Piva, publiés en 2011 et 2012¹⁵. Une floraison de textes divers, édités par Franco Piva dans son tome II, avait alors salué ou escorté cette découverte par le public français. Le théâtre n'avait pas été en reste. Le 4 mars 1743, on crée la pièce de

13 Marie-Rose de Labriolle et Colin Duckworth affirment : « une forte compulsion intérieure l'a [Voltaire] poussé à aller de l'avant dans la voie nouvelle avec *Nanine*. On est obligé d'aller dans le sens de ceux qui en concluent que Voltaire a voulu démontrer qu'il était capable de faire une meilleure adaptation de *Pamela* que n'importe qui » (*Nanine, OCV*, t. 31B [1994], Introduction, p. 8). Ils rejoignent l'opinion de John Pappas, « Voltaire et le drame bourgeois », *Diderot Studies*, n° 20 (1981), p. 225-244, ici p. 229.

14 260 pour la période qui va de 1740 à 1791.

15 Franco Piva, *Pamela in Francia*, Fasano, Schena editore, 2 vol., t. I, *La Ricostruzione storico-critica*, 2011, t. II, *Testimonianze, testi critici e derivati*, 2012. On trouvera aussi quelques éléments intéressants dans l'édition de la *Pamela* de François de Neufchâteau par Martial Poirson, Oxford, Voltaire Foundation, 2007.

Boissy, *Pamela en France ou la Vertu mieux éprouvée* au Théâtre-Italien¹⁶. C'est un échec. Le 6 décembre de la même année, on représente au Théâtre-Français *Pamela*, comédie en cinq actes et en vers de Nivelles de La Chaussée¹⁷. C'est un four complet. Le 23 décembre 1743, c'est au tour d'une parodie de Godard d'Aucour, intitulée *La Déroute des Pamela*, au Théâtre-Italien¹⁸. Elle va avoir bien plus de succès que les deux *Pamela* précédentes. En 1749, l'actualité de *Pamela* est donc un peu défraîchie, mais elle est encore très présente dans la mémoire des contemporains de Voltaire. Il devait cependant être tentant, pour Voltaire, de repartir d'un échec de son « rival » La Chaussée et de jouer sur les souvenirs des spectateurs.

C'est donc cette fois un *roman* anglais et non une comédie anglaise¹⁹ qui constitue la référence (plutôt que la « source ») de *Nanine*. Voltaire n'en fait pourtant pas étalage, dans sa préface, car c'était inutile, et il a modifié les noms de personnages dans un souci manifeste de francisation et de distance avec le roman de Richardson. Une allusion humoristique le maintient en effet à la périphérie de la pièce :

228

NANINE

Je lisais.

LA BARONNE

Quel ouvrage ?

NANINE

Un livre anglais, dont on m'a fait présent.

LA BARONNE

Sur quel sujet ?

NANINE

Il est intéressant :

L'auteur prétend que les hommes sont frères,

Nés tous égaux ; mais ce sont des chimères ;

Je ne puis croire à cette égalité²⁰.

Voltaire entretiendra longtemps un rapport ambivalent avec ce roman, comme le montrent, peu de temps après, l'histoire de sa propre « Pamela », reconstruite

16 On en trouvera l'édition dans le tome II de Franco Piva, *Pamela in Francia*, *op. cit.*

17 Édition par Franco Piva dans le même volume.

18 Édition par Franco Piva dans le même volume.

19 Rien n'indique que Voltaire se serait inspiré de la pièce anglaise de James Dance dont une adaptation avait été jouée au théâtre de Goodman's Fields en 1741. La pièce est signalée par Marie-Rose de Labriolle et Colin Duckworth dans leur introduction, *OCV*, t. 31B, p. 4.

20 *Nanine*, I, 5, éd. cit., p. 93.

par André Magnan sur une hypothèse de Jean Nivat, et une comédie comme *L'Écossaise*. Il s'en inspire mais en sourit. Cette ambivalence est lisible dans la tension entre une adhésion pathétique à la touchante histoire de la jeune fille persécutée et la distance ironique avec laquelle Voltaire traite la sensibilité richardsonienne. Il dira (plus tard, il est vrai) dans une lettre de 1767 :

Je n'aime pas assurément les longs et insupportables romans de *Pamela* et de *Clarice*. Ils ont réussi parce qu'ils ont excité la curiosité du lecteur, à travers un fatras d'inutilités, mais si l'auteur avait été assez malavisé pour annoncer dès le commencement que Clarice et Pamela aimaient leurs persécuteurs, tout était perdu [...] ²¹.

Ce choix nous place précisément au cœur de la question. La critique n'a cessé de reprocher à la tragédie comme à la comédie leurs accointances louches avec le roman. L'article consacré par le dictionnaire de Trévoux à la comédie larmoyante indique ainsi :

On peut leur reprocher à tous d'avoir fait des romans au lieu de faire des comédies, et d'avoir su suppléer au défaut de génie en imaginant des situations intéressantes qui supposaient une infinité d'aventures romanesques.

Le débat sur la comédie nouvelle se trouve relancé précisément en 1749 par un livre de *Réflexions critiques sur le comique larmoyant* de Pierre-Mathieu Chassiron ²², cité par Voltaire dans la préface de sa pièce ²³. L'auteur, « académicien de La Rochelle », s'en prend au « romanesque lugubre, devenu sous mes yeux l'idole des femmes et des jeunes gens » ²⁴. Aussi la préface de *Nanine* répond-elle à Chassiron sur ce point :

Cet académicien judicieux blâme surtout les intrigues romanesques et forcées, dans ce genre de comédie où l'on veut attendrir les spectateurs, et qu'on appelle par dérision *comédie larmoyante*. Mais dans quel genre les intrigues romanesques et forcées peuvent-elles être admises ? Ne sont-elles pas toujours un vice essentiel dans quelque ouvrage que ce puisse être ²⁵ ?

Mais à quoi pense-t-on lorsqu'on stigmatise le *roman* dans les comédies larmoyantes d'un La Chaussée ? Richardson n'est pas au cœur de la cible : les critiques

²¹ Voltaire au comte d'Argental, 16 mai 1767 (D14179).

²² *Réflexions sur le comique-larmoyant* par Mr M. D. C. [Martin de Chassiron], Trésorier de France et conseiller au Présidial, de l'Académie de La Rochelle, Paris, Durand, 1749.

²³ Voltaire, *Nanine*, éd. cit., p. 66.

²⁴ Pierre-Mathieu Chassiron, *Réflexions sur le comique-larmoyant*, op. cit., p. 32.

²⁵ Voltaire, *Nanine*, Préface, éd. cit., p. 66-67.

qui dénoncent le romanesque dans la comédie visent plutôt le roman d'aventures. L'analyse de Diderot dans l'*Éloge de Richardson* est éclairante, je la rappelle :

Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien, et qu'on appelle aussi des romans²⁶.

Je rappelle encore Diderot qui, dans le *Discours sur la poésie dramatique*, définit en ces termes « le vernis romanesque qu'on reproche à certaines de nos pièces » :

Un ouvrage sera romanesque, si le merveilleux naît de la simultanéité des événements ; si l'on y voit les dieux ou les hommes trop méchants ou trop bons ; si les choses et les caractères y diffèrent trop de ce que l'expérience ou l'histoire nous les montre ; et surtout si l'enchaînement des événements y est trop extraordinaire et trop compliqué²⁷.

230

Voltaire répond donc au romanesque par le roman et *Nanine* propose une lecture de Richardson bien différente de celle de Boissy ou de celle de La Chaussée.

J'écarterai rapidement la pièce de Boissy, franche comédie, qui conserve même l'idée du travestissement en femme de Milord, soucieux de se rapprocher de la jeune Pamela grâce à ce stratagème. C'est précisément la forme comique dont Voltaire entend ici se démarquer. Plus intéressante est la manière dont le philosophe prend une distance avec La Chaussée qui, comme lui, se réclamait de la comédie nouvelle. Il se sépare de son rival principalement par deux idées. La première est celle de la simplicité de l'action. Les cinq actes de La Chaussée tentent de maintenir les grands traits de l'intrigue de Richardson. Comme chez Boissy, on reste en Angleterre. Un milord libertin encore, en passe de se repentir, une suivante Mme Jewks qui le seconde dans ses noirs desseins, une Miladi Davers, sa sœur, arrogante, un pasteur naïf et une Pamela fière mais explorée. L'auteur joue sur des rebondissements et des péripéties. Pamela tente de se suicider. Milord la croit noyée. Il lui donne une compagne qui n'est autre que sa mère déguisée, etc. Tout tient à la conversion vertueuse du Milord. Vertueuse mais *in extremis* et peu vraisemblable. Voltaire, lui, a choisi les trois actes et, même s'il a affirmé qu'il pourrait étendre sa pièce en cinq²⁸ et s'il a fait quelques tentatives

26 Diderot, *Éloge de Richardson auteur des romans de Pamela, de Clarisse et de Grandisson*, dans *Œuvres complètes*, éd. R. Lewinter, Paris, Le Club français du livre, 1969-1972, 15 vol., t. V, p. 127.

27 Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 437.

28 « Savez-vous bien que je pourrais en faire cinq actes ? Le sujet le comporte. La Chaussée avait bien fait cinq actes de sa *Pamela*, dans laquelle il n'y avait pas une scène ? » (au comte d'Argental, 24 [juillet 1749] [D3965]).

dans ce sens, il s'est tenu à ce choix. La pièce se déroule en France. L'architecture en est très simple. À la fin du premier acte, le marquis est prêt à épouser Nanine. Il accepte même d'être le rival du paysan Blaise. Au second acte, péripétie : la baronne a surpris une lettre, que Nanine a adressée, avec de l'argent que le comte lui a donné, à un villageois nommé Philippe Hombert, et qui est libellée avec une véritable ambiguïté. Retournement : le comte chasse Nanine et revient vers la baronne. Acte III : nouvelle péripétie inverse et dénouement ; tout s'éclaircit. Voltaire a dépouillé l'intrigue de toute sa complexité romanesque. Il n'y a plus de *conversion* de l'aristocrate libertin à la vertu car le comte s'en tient à une conduite vertueuse. Beaumarchais jouera pourtant encore sur ce thème dans son *Eugénie* de 1767. La baronne, seule, porte la marque du personnage topique de la furieuse Anglaise (voir aussi *L'Écossaise* et *Eugénie*). Cette simplicité « traduit » au théâtre celle du modèle anglais. C'est donc un modèle de transposition. La Chaussée n'avait pas vu que, pour transposer au théâtre un roman comme *Pamela*, on ne pouvait en conserver l'intrigue sans la simplifier. Que le changement d'échelle entre roman et théâtre impliquait un nouveau point de vue. D'où son échec relatif. La leçon de Voltaire est ici proche de Marivaux.

La seconde idée qui ordonne cette lecture de Richardson est thématique. Il s'agit de la question sociale. Chez Richardson, ou du moins dans la traduction française de *Pamela*, l'accent est mis sur la « qualité ». M. B est riche et noble, mais en France la différence entre noble et roturier est d'essence... Chez La Chaussée, cette question sociale n'est pas absente. « Milord » (la dénomination du personnage est significative) est un grand seigneur et Pamela lui est inférieure. Mais qu'est-elle ? On ne sait pas trop. Sans doute, elle paraît sur scène en habit de paysanne, mais son langage, ses mœurs et sa noblesse personnelle font disparaître non la distance, mais sa nature. On est dans un monde romanesque, un conte, une pastorale, comme dans *La Double Inconstance* de Marivaux. Voici comment s'exprime la mère de Pamela :

Je reconnais enfin ces nobles sentiments

Qu'autrefois t'inspira ton père,

Mais ton persécuteur a pour toi des appas :

S'il use contre toi des plus grands attentats,

Il emploiera la ruse au défaut de la force.

[...]

Quant à son hyménée, il n'y faut pas penser ;

[...]

Car tout semble permis aux Grands : peu leur importe,

Quand ce n'est qu'aux dépens de gens de notre sorte.

Peut-être en viendra-t-il jusqu'à t'offrir sa foi.

Prends-y garde ; il n'est point de présent plus sinistre :
On pourrait supposer des témoins, un Ministre²⁹.

La jeune fille est la victime désignée d'un plan libertin. Le Milord envisage de lui faire miroiter le mariage sans s'exécuter. Peu importe une infériorité sociale, qui ne sert qu'à victimiser la malheureuse et ses « nobles sentiments ». Pamela appartient à cette série de victimes, plus souvent nobles que roturières, que sont Eugénie, Clarisse Harlowe, Emilia Galotti en Allemagne, mais aussi la présidente de Tourvel. La distance, au sens social du mot, s'oublie du reste, d'autant plus que Pamela se distingue des domestiques. Quand, à la fin, Milord veut punir la Jewks, Pamela s'exclame : « Eh ! ces sortes de gens n'ont ni vertus ni vices³⁰ ». La topique du mépris des domestiques n'est pas nouvelle mais elle est ici formulée de façon explicite, non par un théoricien mais par celle qui, socialement, devrait être proche d'eux. Le romanesque enfin, qui dramatise la différence des conditions, la transforme en l'intégrant à un fantasme érotique.

232

Voltaire traite la différence des conditions d'une bien autre manière. Voici comment s'exprime le père de Nanine, désigné comme « Le paysan » :

J'appris qu'ici ma fille fut nourrie,
Qu'elle y vivait bien traitée et chérie.
Heureux alors, et bénissant le ciel,
Vous, vos bontés, votre soin paternel,
Je suis venu dans le prochain village³¹.

Son histoire est racontée sobrement mais précisément. Il a été soldat, mais est resté dans le rang :

Permettez-moi seulement de vous dire
Qu'on promet cent fois de m'avancer :
Mais sans appui comment peut-on percer ?
Toujours jeté dans la foule commune,
Mais distingué, l'honneur fut ma fortune³².

Sans doute y a-t-il là une expression morale, un paysan à la Greuze, mais la définition est précise. On a dit sans aucune preuve que Voltaire aurait envisagé une scène de reconnaissance finale qui eût fait de Nanine une noble. Mais il

²⁹ Nivelles de La Chaussée, *Paméla*, III, 5, éd. Piva, dans *Pamela in Francia, op. cit.*, t. II, p. 329. On se reportera aussi à l'édition du théâtre de La Chaussée procurée par Maria Grazia Porcelli, *Comédies larmoyantes*, Bari, Lisi, 2002, p. 507-574.

³⁰ *Ibid.*, V, 7, p. 360.

³¹ Voltaire, *Nanine*, III, 6, éd. cit., p. 166.

³² *Ibid.*, p. 165.

a su tirer un parti bien plus intéressant du thème de l'exogamie sociale qui lui sert surtout à exprimer une pensée nette de la société. Qualifiée par la baronne de « L'objet le plus vil, le plus bas », Nanine est, comme dit la même baronne, « une créature »³³. Nanine est, comme le rappelle la baronne,

Une servante, une fille des champs
[...]
Que par pitié votre facile mère
Daigna tirer du sein de la misère³⁴.

On n'a pas beaucoup plus de précisions sur la nature du « service » de Nanine, mais c'est elle qui explique pourquoi la baronne vit dans la même maison que le comte : il fallait une maîtresse et non pas un maître... pour atténuer ce scandale d'amours ancillaires.

Le baron, tout comme sa vieille mère, formulent une conception de l'humanité, opposée aux préjugés inégalitaires. Il transpose son courage et sa vertu nobiliaire dans cette conception nouvelle de l'ordre social. Son courage à lui, c'est de braver les préjugés sociaux et d'adopter la posture d'un sage.

Irai-je en sot aux autres m'informer
Qui je dois fuir, chercher, louer, blâmer ?
Quoi ! de mon être il faudra qu'on décide ?
J'ai ma raison ; c'est ma mode et mon guide.
Le singe est né pour être imitateur,
Et l'homme doit agir d'après son cœur³⁵.

La nature et la raison servent à justifier cette philosophie qui s'inscrit dans la dramaturgie. Le premier acte se conclut sur un moment fort ; le comte accepte d'être le rival en amour du paysan Blaise :

Mais la coutume... Eh bien, elle est cruelle ;
Et la nature eut ses droits avant elle.
Eh quoi ! rival de Blaise ! pourquoi non ?
Blaise est un homme ; il l'aime, il a raison³⁶.

Avec le personnage du comte, un nouvel héroïsme se dessine, sage, philosophique, cohérent. Sans doute ne peut-il s'établir que dans une sorte de sécession sociale : le comte et Nanine vivront en famille, à la campagne, à l'écart du monde. Mais il est fermement formulé. Reste qu'il y a là une expérience de

³³ *Ibid.*, I, 5, p. 92.

³⁴ *Ibid.*, I, 1, p. 80.

³⁵ *Ibid.*, p. 83.

³⁶ *Ibid.*, I, 9, p. 109-110.

pensée que Voltaire a située dans le cadre de la comédie. Il lui eût été difficile de faire autrement, sauf à inventer dix ans avant Diderot ce qu'inventera l'auteur du *Fils naturel*.

234 Le cadre de la comédie, à l'intérieur duquel Voltaire se tient fermement, impose ses limites et l'auteur, conformément à sa théorie de la juxtaposition du comique et de l'attendrissement, utilise les contrastes entre les personnages féminins pour la rendre sensible. La ligne de partage entre le sourire et les larmes divise les femmes : d'un côté Nanine, qui attendrit par son « mérite » moral (elle n'est ni intrigante ni ambitieuse, ni envieuse, ni... ni... ni...) et qui est jeune et très jolie. De l'autre les dames plus âgées, la baronne et la marquise, la mauvaise et la bonne fée, personnages assez marqués par le ridicule pour qu'on ne puisse les imaginer en marraines dans la haute société. On devine donc que le couple nouveau restera dans son château des champs et qu'il vivra dans sa thébaïde. Nanine ne manque pas de lucidité lorsqu'elle avertit le comte : « Le goût se passe, et le repentir reste³⁷ ». Richardson évoque les difficultés d'insertion de Pamela dans la société bourgeoise. Voltaire s'arrête au mariage, suggérant simplement quelques nuages à venir. Il se joue ainsi de la règle du dénouement euphorique, à laquelle il se plie.

Le genre de la comédie déréalise ainsi, inévitablement, ce que le roman richardsonien permettait de poser dans un cadre social identifié. Des allusions explicites aux mœurs de l'époque et un discours idéologique clair introduisent quelques dissonances dans un concert qui, sans elles, resterait pastoral ou utopique. Voltaire met le genre à distance et retrouve ainsi sa loi profonde, car toute comédie réussie est aussi métacomique. L'attendrissement final et l'ouverture de la comédie sur l'avenir assurent la communion empathique des spectateurs. Le sentiment d'humanité les relie autour d'une comédie qui doit à Térence plus qu'à Molière et dont l'idéologie explicite se trouve ainsi profondément dramatisée. La philosophie sociale de *Nanine* est ainsi portée par la forme même de la comédie. *Nanine* appartient de plein droit à une famille de pièces qui va jusqu'à *Pygmalion* de George Bernard Shaw et au *My Fair Lady* de George Cuckor.

37 *Ibid.*, II, 3, p. 122.

D'OTWAY À VOLTAIRE, OU LA TRAGÉDIE SAUVÉE
PAR LE HÉROS PLÉBÉIEN

Renaud Bret-Vitoz

Université Toulouse-Jean Jaurès – LLA-CRÉATIS

C'est en voyant jouer *Hamlet* et *Julius Caesar* sur les théâtres de Londres¹ que Voltaire est pour la première fois saisi par cette terreur antique qu'une lecture de Sophocle n'avait pu lui révéler qu'imparfaitement. À partir de cet instant, son théâtre est hanté par le double souci du spectacle et de personnages aux mœurs plus variées et plus familières. Pourtant, si c'est dans sa période shakespearienne (1730-1740) qu'on lit dans ses pièces des indications de décors et un mouvement rappelant les spectacles anglais, ce n'est que dix ans plus tard qu'est concrétisée son idée de peindre des figures singulières, libérées des archétypes classiques, et dont la simplicité et l'humilité trouvent leur justification moins dans les théories de Diderot que dans les libertés du répertoire de la *Restoration*. En effet, avec le retour du *Merry Monarch* Charles II, la réaction contre le puritanisme, suivie d'un affaiblissement de l'autorité royale, fait émerger un public nouveau, entiché d'hédonisme, de jeux d'esprit et d'un goût pour la satire. Autant d'aspects présents dans les genres nouveaux de la *domestic tragedy* et de la *comedy of manners*², où l'on se moque de la bourgeoisie bien-pensante, mais aussi dans la tragédie, qui survit grâce aux pièces de Thomas Otway, *The Orphan* (1680) et à la populaire *Venice preserved* (1682), que Voltaire a vu jouer en décembre 1727³. Si ces deux pièces sont commentées dans des textes de première importance, du « Discours sur la tragédie » (1730) à l'*Appel*

- 1 Voltaire en parle dans ses « Observations sur le *Jules César* de Shakespeare » (1764), qu'André-Michel Rousseau commente ainsi : « À Londres, Voltaire avait pu voir ce qu'aucun de ses contemporains ne pouvait imaginer : tout l'univers visible transporté sur les planches par la magie d'un poète » (*La Mort de César*, éd. A.-M. Rousseau, Paris, SEDES, 1964, p. 20).
- 2 Ou *Restoration comedy*, du type *Marriage à la mode* de Dryden (1672) et *The Provok'd Wife* de John Vanbrugh (1697).
- 3 Au Lincoln's Inn Fields, entre le 7 avril au 16 décembre 1727 ; voir Aline Mackenzie Taylor, *Next to Shakespeare: Otway's Venice preserv'd, and The Orphan and their history on the London stage*, Durham, Duke University Press, 1950, cité par Paul LeClerc, *OCV*, t. 31A (1992), p. 58. Frédéric Deloffre suppose, dans son édition des *Lettres philosophiques* (Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1986, p. 125, n. 5), que Voltaire a pu voir la pièce au petit théâtre du Haymarket en janvier 1729, lors d'un court séjour en Angleterre, après novembre 1728. Ce théâtre a effectivement hébergé cette saison-là une troupe, non permanente, qui a donné,

à toutes les nations d'Europe (1761)⁴, l'occasion est donnée à Voltaire à la fin des années 1740 de s'en inspirer directement pour une pièce. En 1748 en effet, Crébillon père fait jouer un *Catilina* que Voltaire juge aussitôt indigne et veut refaire⁵. Il tire profit de *Venice preserved* qui propose un modèle bien plus convaincant de tragédie de conspiration, sur un sujet que les contemporains ont souvent rapproché de la conjuration de Catilina, Otway notamment⁶. Dans sa pièce, l'auteur anglais met en scène le complot de l'ambassadeur d'Espagne contre la république de Venise en 1618, popularisé par le récit de Saint-Réal, *La Conjuration des Espagnols* (1674)⁷, et ses conséquences sur le couple constitué par Jaffier et Belvidera. Le beau-père de Jaffier est en effet l'un des sénateurs contre lesquels le complot est organisé, ce qui conduit Jaffier à trahir son camp et son meilleur ami, Pedre. La trahison s'achève dans le sang, avec la mort des amants et de l'ami. Or, cette pièce bénéficie précisément d'une actualité parisienne qui parvient jusqu'à Cirey où réside Voltaire⁸ : une version en cinq actes et en vers, « imitée de l'anglais » par La Place, est donnée à la Comédie-Française avec succès⁹ et est accompagnée par la publication d'une traduction littérale.

entre autres, trois représentations de *Venice preserved*, le 10 janvier, le 22 janvier (annoncée mais reportée), les 1^{er} et 11 février. Je remercie Marc Martínez pour avoir vérifié dans le calendrier des spectacles de la saison 1728-1729.

- 4 En passant par les *Lettres philosophiques* (1734) et les *Conseils à un journaliste* (1739). On retrouve dans la bibliothèque de Voltaire la traduction de *Venise sauvée* faite par Pierre-Antoine de La Place (Paris, J. Clousier, 1747, BV1917). Il la cite deux fois dans les *Conseils à un journaliste* et l'*Appel à toutes les nations d'Europe*.
- 5 *Catilina* a été joué pour la première fois le 20 décembre 1748 et publié chez Prault fils en 1749. Crébillon a puisé dans la célèbre conjuration de Catilina en 63 av. J.-C., rapportée par Salluste et Plutarque et remise à la mode par Middleton traduit par Prévost en 1743. Voltaire met près de deux ans pour écrire la pièce : commencée en 1749, elle est jouée le 24 février 1752 (onze représentations), reprise en février 1762, puis pendant la Révolution dans plusieurs théâtres. Les critiques de la pièce de Crébillon sont encore vives au début du XIX^e siècle : « le sénat, non celui de Tibère, mais celui de Rome, libre encore, avili dans *Catilina* ; un Caton sans courage ; un Cicéron sans éloquence ; et le sauveur de la patrie prostituant sa fille aux tendresses d'un chef de brigands [...] » (Marie-Joseph Chénier, « Épître dédicatoire au citoyen Daunou » [1802], en tête de *Fénelon*, dans *Théâtre*, éd. Gauthier Ambrus et François Jacob, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2002, p. 254-265, ici p. 262).
- 6 Sur ce point précisément, voir plus loin dans la deuxième partie de cet article.
- 7 L'ouvrage est diffusé à Londres dès 1676 par son auteur lors d'un séjour auprès de la maîtresse de Charles II, la duchesse Hortense Mazarin. Après *Rome sauvée*, la liste des pièces inspirées par la Conjuration de Venise est prolongée par le marquis de Ximènes (*Don Carlos*, 1759) et Schiller (*La Conjuration de Fiesque*, 1783). En 1798, Arnault écrit une forme de suite à cette histoire avec la tragédie *Blanche et Montcassin, ou les Vénitiens*.
- 8 Voltaire commence à écrire *Rome sauvée* à Cirey, dans le courant du mois de juin 1749 : voir D3952. Voltaire écrit, sur un modèle similaire, une autre tragédie de conjuration : *Octave et le jeune Pompée, ou le Triumvirat* (1764).
- 9 *Venise sauvée* de La Place fait son début à Paris le 5 décembre 1746 et s'arrête le 14 janvier 1747 après quinze représentations. Elle est reprise en avril 1749 et mai 1751. La Place publie en 1748 une traduction littérale dans son *Théâtre anglais* (Londres/Paris, Veuve Pissot, t. V, 1748). Ajoutons que la préface de *François II* du président Hénault, sur le théâtre anglais, date de 1747.

Ainsi, *Catiline, ou Rome sauvée* de Voltaire est issu du tressage de deux univers, antique et moderne¹⁰, offrant le tableau de mœurs le plus large et le plus caractérisé de son théâtre, avec pour effet une relecture héroïsée et à portée sociale de la figure romaine du plébéien¹¹. La pièce, jouée en 1752, est d'ailleurs reprise pendant la Révolution ; elle est qualifiée par son auteur de « vraie tragédie¹² » et placée au-dessus de toutes ses autres pièces sérieuses.

UNE TRAGÉDIE DE GROUPE SPECTACULAIRE

On retient le plus souvent la condamnation voltairienne sans nuance d'Otway, dans la dix-huitième des *Lettres philosophiques*, avec ses « bouffonneries faites pour la plus vile canaille », ses « sottises » modernes imitées des anciennes, indignes de la scène française comme du « règne de Charles II, qui était celui de la politesse, et l'âge des beaux-arts »¹³.

Le poète français lui emprunte pourtant une innovation scénographique majeure : le changement de décor du quatrième acte¹⁴, introduisant sur la scène française des décors successifs, sans lien entre eux, qui changent à l'entracte. Cette innovation n'appartient pas à la scène élisabéthaine, fondée sur une rotation des aires de jeu sur trois espaces scéniques permanents, mais est bien une pratique du temps d'Otway, où les salles de théâtre, rouvertes après 1660, et d'importantes modifications architecturales présentent un bâtiment fermé aux éléments naturels et baigné d'une lumière artificielle, une scène ornée de décors mobiles, sans rideau, entourée de spectateurs sur trois côtés et se

10 Voltaire établit lui-même un lien entre sa pièce et *Manlius Capitolinus* (1698) de La Fosse, première adaptation à l'antique de la Conjuración de Venise : voir D4512.

11 Pour une définition de la figure du plébéien, voir Alain Brossat, *Le Serviteur et son maître, essai sur le sentiment plébéien*, Paris, Léo Scheer, coll. « Lignes », 2003, et *Le Plébéien enragé. Une contre-histoire de la modernité de Rousseau à Losey*, Paris, Passager clandestin, 2013, p. 9-22.

12 Voltaire à d'Argental, 12 août 1749 (D3974).

13 « [Antonio] contrefait le taureau et le chien, il mord les jambes de sa maîtresse, qui lui donne des coups de pied et des coups de fouet » (*Lettres philosophiques*, Lettre XVIII, éd. cit., p. 125). La Place condamne, de même, l'intrusion indécente du vieux sénateur, tout comme le contemporain Jean-Baptiste Jourdan (1711-1793) dans sa *Lettre à M. de Fontenelle, contenant un parallèle en abrégé de la tragédie de Venise sauvée, avec la Conjuración de Venise de S. Réal, la tragédie de Manlius Capitolinus, et la pièce anglaise d'Otway*, Paris, Ballard fils, 1747, p. 30.

14 La Place, *Venise sauvée*, op. cit. : « Acte IV : Le théâtre doit représenter le lieu préparé pour le sénat. Cette salle laisse voir une partie de la galerie qui conduit du palais d'Aurélien au temple de Tellus. Un double rang de sièges forme un cercle dans cette salle ; le siège de Cicéron, plus élevé, est au milieu. » Jusqu'à présent, Voltaire privilégiait soit le décor unique compartimenté en différents décors simultanés, sur le modèle de la scène tripartite, soit le changement à vue d'un élément décoratif au sein du même décor à la liaison entre deux scènes, par exemple dans *Sémiramis* (1748).

détachant du public grâce à une avant-scène et un cadre¹⁵. Les didascalies de Voltaire cherchent d'ailleurs à recréer le *decorum* macabre et nocturne propre à Otway, alors incongru sur la scène française : « *Le théâtre représente d'un côté le palais d'Aurélié, de l'autre le temple de Tellus, où s'assemble le sénat. On voit dans l'enfoncement une galerie qui communique à des souterrains qui conduisent du palais d'Aurélié au vestibule du temple*¹⁶ ». Le décor de palais tragique, dit « palais à volonté » dans le langage des décorateurs, non caractérisé en fonction de l'intrigue, est ici remplacé par un vaste espace public qui embrasse toute la ville, avec plusieurs aires de jeu communicantes, qui favorise le spectaculaire, tout en préservant un sublime monumental, et surtout rend plausibles les déplacements des héros dans autant d'espaces différents¹⁷.

Pourtant, quatre ans plus tôt, le « Discours sur la tragédie » attirait l'attention sur un point bien plus essentiel, la figuration collective dans la pièce anglaise qui la situe, selon Voltaire, « au-dessus de la française », c'est-à-dire de *Manlius Capitolinus* (1698), son adaptation à l'antique par La Fosse, encore très jouée :

238

Otway ne craint point d'assembler tous les conjurés. Renaud prend leur serment, assigne à chacun son poste, prescrit l'heure du carnage, et jette de temps en temps des regards inquiets et soupçonneux sur Jaffier [...]. Qu'a fait l'auteur français ? Il a craint de hasarder tant de personnages sur la scène ; il se contente de faire réciter par Renaud, sous le nom de Rutile, une faible partie de ce même discours [...]¹⁸.

Pas moins de douze conjurés et deux héroïnes agissent, en effet, en leur nom chez Otway, autour de l'ambassadeur d'Espagne. Face à eux se dressent le duc de Venise, deux sénateurs, le conseil des dix, des officiers, des suivantes, des

15 Autour de 1720, trois théâtres publics sont autorisés à Londres dans le West End : le Duke's Theatre (1661) devenu le Lincoln's Inn Fields Theatre (1695), le Drury Lane (1663, reconstruit en 1674) et le First Haymarket Theatre ou Little Theatre (1720). Inigo Jones fonde le style classique anglais en conciliant le goût gothique et le goût néo-classique, tandis que John Dryden propose un premier essai théorique (*Of Dramatick Poesie*, 1668) sur l'art dramatique anglais. Dans son adaptation française, La Place ne va pas aussi loin qu'Otway. Il remplace la multiplicité des décors par un décor simultané à plusieurs parties, dont l'une est découverte en fond de scène après l'ouverture d'une ferme.

16 Didascalie du lieu de la scène au début de *Rome sauvée* (éd. P. LeClerc, OCV, t. 31a, p. 150). Voltaire supprime en revanche le son de cloche, la roue de supplices et la symphonie funèbre pour la procession des condamnés.

17 C'est d'ailleurs un trait spécifique de Voltaire sous influence anglaise, comme le note ce contemporain, Jean-Baptiste Dupuy-Dempontes (17...-1770) : « Je vois toujours des souterrains obscurs s'ouvrir et se fermer suivant les circonstances, à la voix de l'auteur de *Zaïre*, de *Mahomet*, d'*Oreste*, de *Sémiramis* » (*Lettre à madame de *** sur la tragédie de Rome sauvée*, [s.l.n.d.], écrite fin février 1752, p. 7, sur la base d'une première *Lettre d'un Anglais à M. *** sur la tragédie Venise sauvée*, Paris, Berthier, 1747, et d'une *Lettre à M. de Voltaire sur la tragédie de Catilina*, Londres, [s.n.], 1748). J.-B. Dupuy-Dempontes est également auteur d'un *Parallèle de la Sémiramis de M. de Voltaire et de celle de M. de Crébillon*, Paris, [s.n.], 1748.

18 Voltaire, « Discours sur la tragédie » en tête de *Brutus* (1730), OCV, t. 5 (1998), p. 167.

gardes, un bourreau¹⁹. Ce procédé – propre au théâtre anglais – d'un groupe de caractères masculins, plus nombreux qu'à l'ordinaire, qui agit ensemble pour une action unique, les rôles féminins n'étant que ceux de « femmes de conjurés²⁰ », sert idéalement l'idée d'un tableau de mœurs variées, caractérisées – qui n'est pas la foule du drame²¹ –, et que Condorcet considère, dès l'édition de Kehl de *Rome sauvée*, comme un procédé révolutionnaire rompant avec la dramaturgie tant grecque que française, centrée sur une individualité : « Dans ces pièces, ce n'est ni à un seul personnage, ni à une famille qu'on s'intéresse, c'est à un grand événement historique²² ». Son analyse montre que l'intérêt repose sur des situations à grande figuration, sans qu'un personnage ne se détache au premier plan. Voltaire découvre là effectivement un nouveau style dramatique, aux conséquences scéniques fortes :

Presque tous les rôles [des *Scythes*] étant principaux, il faudrait un concert et un jeu de théâtre parfait pour faire supporter la pièce à la représentation. Il y a plusieurs tragédies dans ce cas, telles que *Brutus*, *Rome sauvée*, *La Mort de César*, qu'il est impossible de bien jouer dans l'état de médiocrité où on laisse tomber le théâtre, faute d'avoir des écoles de déclamation [...]. Le concert unanime des acteurs est très rare dans la tragédie. Ceux qui sont chargés des seconds rôles ne prennent jamais de part à l'action ; ils craignent de contribuer à former un grand tableau²³.

Ces figurations collectives frappent d'emblée le spectateur : « Le sénat assemblé forme un coup d'œil très agréable ; c'est une galerie ornée de portraits et de statues²⁴ ». Mme de Graffigny ajoute : « j'ai été surprise quand on a levé la toile, de voir Catilina assis, rêvant un grand papier à la main. [...] Il a été longtemps sans parler, quoique son confident fût là, et deux galopins. Cela m'a plu beaucoup²⁵ ». Cet effet de tableau, encombré de figures, rend hésitant

19 On voit même une « populace » qui ne remplit que le rôle passif du public sur scène pendant l'exécution (V, 7).

20 Voltaire à d'Argental, vers le 1^{er} juillet 1751 (D4512).

21 Cette grande figuration se distingue encore des scènes de foule du drame romantique qui peint « toute une époque en crise [...] avec ses mœurs, ses lois, ses modes, son esprit, ses lumières, ses superstitions, ses événements, et son peuple que toutes ces causes premières pétrissent tour à tour comme un cire molle. On conçoit qu'un pareil tableau sera gigantesque. Au lieu d'une individualité, comme celle dont le drame abstrait de la vieille école se contente, on en aura vingt, quarante, cinquante, que sais-je ? de tout relief et de toute proportion. Il y aura foule dans le drame » (Victor Hugo, « Préface » de *Cromwell* [1827], éd. Anne Ubersfeld [1968], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1995, p. 104).

22 Condorcet, « Avertissement de l'édition de Kehl » en tête de *Rome sauvée*, M, t. 5, p. 218.

23 Voltaire, « Préface de l'édition de Paris » en tête des *Scythes* (1767), *OCV*, t. 61B (2012), p. 354. Voltaire s'en remet au talent des acteurs pour l'effet pathétique : voir les lettres à Lekain, 4 mars 1767 (D14013), et à d'Argental, 9 février 1767 (D13931), 27 avril 1767 (D14149).

24 J.-B. Dupuy-Dempontes, *Lettre à madame de ***...*, *op. cit.*, p. 8.

25 Cité par P. LeClerc, *OCV*, t. 31A, p. 90.

le choix du titre pour la pièce²⁶ : certains estiment que c'est Aurélie, la fille de Cicéron, qui doit prétendre au statut d'héroïne éponyme²⁷. Voltaire, lui, ne parvient pas à trancher : « C'est Cicéron qui est le héros, c'est donc lui dont j'ai voulu venger la gloire, lui qui m'a inspiré [...]. Je vous en prie intitulez la pièce Cicéron et Catilina²⁸ ». Il change même d'échelle avant d'abandonner la règle du protagoniste principal :

C'est Rome qui est le principal personnage, c'est elle qui est l'amoureuse, c'est pour elle que je veux qu'on s'intéresse, même à Paris. Point d'autre intrigue s'il vous plaît, que son danger, point d'autre nœud que les fureurs artificieuses de Catilina, la véhémence, la vertu agissante de Cicéron, la jalousie du sénat, le développement du caractère de César. Point d'autre femme qu'une infortunée d'autant plus naturellement séduite par Catilina qu'on dit dans l'histoire et dans la pièce que ce monstre était aimable²⁹.

240

« L'intérêt dominant cessa[n]t de l'être à force d'être divisé³⁰ », les critiques, qui raisonnent à l'ancienne et reprochent à Otway le rôle « raboté » du marquis de Bedmar³¹, inconvenant eu égard à son rang, condamnent de même, dans *Rome sauvée*, le rôle de César qui, pour Jean-Baptiste Dupuy-Demportes, « a tout le maintien, la fatuité et le ridicule d'un petit maître [...]. Ce personnage est non seulement déplacé, mais même mal fourni [...]. Il est ridicule de mettre en sous ordre César sur la scène : dès que ce grand homme paraît il faut que tout lui soit subordonné, et qu'il réunisse en lui seul tout l'intérêt de la pièce³² ».

26 L'« Avertissement » en tête de la pièce, dans l'édition Moland, cite, en se référant à G. Desnoiresterres, le raisonnement placé par Pierre Clément dans ses *Cinq années littéraires (1748-1752)* : « Le rôle de Cicéron a été universellement applaudi ; celui de Catilina lui est entièrement sacrifié. Celui d'Aurélie, femme de Catilina, a de grandes beautés ; le plus brillant de tous est celui de César ; je parle toujours d'après l'impression générale » (M, t. 5, p. 217).

27 À condition de modifier sa conduite « douce et tendre », « craintive et éplorée » en « des traits un peu plus mâles » (D4604). Voir J.-B. Dupuy-Demportes : « Si quelque rôle de la pièce devait faire une impression assez vive pour nous attendrir, c'est sans doute Aurélie ; puisqu'en nous attachant à sa situation, l'intérêt de Catilina, qui deviendrait celui de notre cœur, se trouverait soutenu : mais la tendresse de cette épouse a toute la langueur de l'amour conjugal : on désire faiblement de plaire à qui l'on a plu, triste effet de la possession » (*Lettre à madame de ***...*, op. cit., p. 3-4).

28 Voltaire à d'Argental, 16 août 1746 (D3986).

29 Voltaire au même, vers le 6 janvier 1739 (D3974).

30 J.-B. Dupuy-Demportes, *Lettre à madame de ***...*, op. cit., p. 3.

31 « Le marquis de Bedmar, ambassadeur d'Espagne ; son rôle quoique fort court est déplacé ; et sa présence contredit l'idée que S. Réal nous donne de sa politique ; ainsi c'est avec raison qu'on l'a renvoyé dans son hôtel observer les conjurés » (Jourdan, *Lettre à M. de Fontenelle*, op. cit., p. 30).

32 J.-B. Dupuy-Demportes, *Lettre à madame de ***...*, op. cit., p. 5 et 6. César n'est présent, chez Crébillon, que dans un court récit (III, 1), commenté par Dupuy-Demportes : « Il n'est point étonnant que mon imagination, frappée des beautés resserrées dans ces six vers, n'ait point retenu le portrait que Lentulus fait de ce héros dans *Rome sauvée* : les grandes beautés font

Rome sauvée perturbe ainsi la hiérarchie des emplois dramatiques, calquée sur la pyramide sociale dans le système français d'Ancien Régime.

Pour le spectateur du XVIII^e siècle, la disjonction entre l'élévation du rang social du personnage et son importance dans l'intrigue produit un *déplacement* malséant, voire polémique, que le lecteur moderne, quant à lui, tire vers une lecture sociale grâce à la diversité quasi géométrique des points de vue adoptés dans les différentes versions : Otway opte pour la perspective du traître (Jaffier), comme *La Place*³³ ; *La Fosse* pour le conjuré de la première heure (Manlius) ; Crébillon pour la fille du consul (Tullie) ; et Voltaire finalement pour le consul lui-même (Cicéron). Cette dramaturgie collective répond sur scène à la hauteur de vue adoptée par Voltaire dans ses ouvrages historiques : « dans cette histoire », écrit-il à propos du *Siècle de Louis XIV*, « c'est le siècle qui est mon héros encore plus que Louis XIV lui-même³⁴ ». C'est ainsi que Voltaire se distingue de Crébillon : « Sa tragédie étant toute de fiction, j'ai fait la mienne en qualité d'historiographe. [...] J'ai suivi l'histoire autant que je l'ai pu, du moins quant aux mœurs³⁵ ». Écrire en historien moderne rend justice à Otway qui insérait des passages entiers de Saint-Réal dans ses scènes³⁶. Retenons qu'en termes de dramaturgie, c'est le statut du protagoniste tragique, donc du héros aristocratique, qui est visé par la mise en scène chorale d'un groupe d'acteurs. En étendant l'intérêt à une ville entière, la pièce rend de surcroît visibles, de façon quasi égalitaire, les représentants des différents ordres sociaux, conviés à jouer « de concert » à l'avant-scène.

UNE SATIRE SOCIALE ET POLITIQUE

Mais Voltaire n'emprunte à Otway que l'esprit et le style, non la lettre, optant pour une transposition antique, qu'il avait pourtant critiquée dans *Manlius*³⁷, et pour une fusion entre les deux conjurations. C'est qu'en lisant la traduction

de grandes impressions, elles remplissent l'esprit ; les beautés ordinaires peuvent rarement s'y placer » (p. 7).

33 Voir Jourdan à ce propos : « [La Place] ne s'est pas aperçu non plus, que de Manlius, qui est le héros de *La Fosse*, il faisait son D. Pedro, qui n'est qu'épisodique dans *Venise sauvée*, et que Jaffier qui devrait être son héros, s'en ressent, et en demeure avili. Ce même dessein lui a fait aussi quelquefois choquer la vraisemblance, pour ôter à Jaffier une partie des belles choses qu'il dit dans *Otway*, et les rejeter sur le compte de Pierre » (*Lettre à M. de Fontenelle, op. cit.*, p. 32).

34 Voltaire au duc de La Vallière, vers le 25 avril 1761 (D9754).

35 Voltaire à Anne-Marie Fiquet du Bocage, 21 août 1749 (D3991). Crébillon s'amendera en faisant *Le Triumvirat* en 1754.

36 Voir J.-B. Jourdan à propos de l'ordre d'exécution, « un des plus beaux endroits » dans Saint-Réal : « Otway en a profité dans sa tragédie, et l'a presque tout mis en action » (*Lettre à M. de Fontenelle, op. cit.*, p. 5) dans l'acte I de *Venice préservée* ; et, à propos de la conjuration préparée par Renaud au début de l'acte II, et « imitée en partie mot à mot de Saint-Réal » (p. 11).

37 Au nom du « préjugé qui a forcé l'auteur français à déguiser sous des noms romains une aventure connue, que l'anglais a traitée naturellement sous les noms véritables » (Voltaire, « Discours sur la tragédie », *OCV*, t. 5, p. 167-168).

de La Place, Voltaire y découvre un parallèle explicite entre la situation au lendemain des conspirations autour de l'avènement de Jacques II, et les moments de crise de la République romaine³⁸. Jaffier accueille ainsi Belvidera, son épouse, qui vient d'être violente :

JAFFIER. – Ô Porcie! Porcie! quelle âme était la tienne!

BELVIDERA. – Elle était pourtant femme; et lorsque Brutus portait dans son cœur le sort de Rome (Dieu te garde d'un pareil danger!) et qu'il cherchait à lui dérober ses inquiétudes, elle lui montra que son sang n'était pas moins noble que celui de son mari [...].

JAFFIER. – Voilà donc cette vertu romaine! voilà donc ce sang qui s'égale à celui de la fille de Caton! aurait-elle jamais voulu trahir Brutus³⁹ ?

Le marquis, à l'origine du complot, compare lui-même les deux conjurations :

242

BEDMAR, à *Pierre qui entre*. – [...] C'est Mars lui-même que j'embrasse!

PIERRE. – Amis, ce fameux Brutus, qui poignarda César dans le sénat, n'était-il pas un grand homme ?

RENAULT. – Sans doute. Catilina, que l'histoire noircit, fut-il moins un Héros ? eut-il d'autre objet, en conspirant, que la gloire et la liberté de sa Patrie ? son entreprise était donc légitime.

BEDMAR. – Et la nôtre l'emporte d'autant plus sur la sienne, que Renault l'emporte sur Céthégus, et Pierre sur Cassius⁴⁰.

Qui plus est, sous la trame vénitienne, est apparue aux yeux de Voltaire une forme de chaîne secrète, pour ainsi dire, mettant au jour une conception politique tout à fait conforme à ses idées. En effet, les personnages de la pièce anglaise ont tous un statut complexe et expriment le sentiment du déclassé ou du parvenu. Ce point n'a pas échappé à Jean-Baptiste Jourdan, l'auteur de la *Lettre à M. de Fontenelle sur Venise sauvée* : Renault, ordonnateur de la conspiration, est un « vieux Gentilhomme français [...] extrêmement pauvre, [...] [qui] aim[e] plus la gloire que la vertu⁴¹ » ; Jaffier, « parent du Maréchal de Lesdiguières » est « né sensible » et s'est laissé entraîner « par l'attachement extraordinaire qu'il avait pour [son ami] »⁴² le capitaine Pierre qui « [...] joi[nt] au suprême degré le mérite et la promptitude de l'exécution ; [...] la barbarie

38 Belvidera arrive en scène dans un état de grande anxiété en quête du réconfort de la part de son époux, tout comme Porcia, l'épouse de Brutus. Voltaire reconduit la comparaison (I, 3) entre Aurélie et Catilina, dans une allusion claire à l'acte II de *Jules César* de Shakespeare : voir l'introduction de P. LeClerc, *OCV*, t. 31A, p. 56.

39 Thomas Otway, *Venise sauvée*, III, 3, trad. La Place, dans *Théâtre anglais, op. cit.*

40 *Ibid.*, II, 5.

41 Jourdan, *Lettre à M. de Fontenelle, op. cit.*, p. 3.

42 *Ibid.*, p. 8.

de son état n'[ayant] point passé dans son âme » ; la courtisane Aquilina enfin, a le ressentiment « d'une personne bien née qu'on a réduite à faire un métier indigne d'elle »⁴³.

Une telle mobilité sociale, toute républicaine, avive une libéralité de mœurs – que Jourdan juge plus anglaise – à travers l'éloge de l'amour fatal entre deux amants, mis au ban de la société, et dans l'amitié passionnée jusqu'à l'ambiguïté entre Jaffier et Pierre, qui paraît bien étrangère à un Français :

L'expression anglaise [« méconnais-tu ton frère ? »] qui n'avait encore signifié un ami parmi nous, que dans notre langage de dévotion, [...] met en jeu la face du monde, les coups du ciel et tout le sénat [...]. Quelle singulière idée paraît-il avoir d'un ami ? Pourquoi faut-il qu'il lui fasse sonder son cœur, et consulter son courage ? et n'est-ce que pour débiter ce qu'on appelle des pensées, et des pensées anglaises, que nous ne trouvons peu justes que par politesse⁴⁴ [...].

S'ils « sont presque tous présentés sous des faces désavantageuses » – le « père injuste », la « fille désobéissante », l'« homme faible et incertain » –, les héros anglais se révèlent des individus aux motivations familiales, tout à fait dans l'esprit de la *domestic tragedy* que George Lillo vient de théoriser, citant d'ailleurs Otway, et proposant des héros hors du rang suprême (« *superior rank* »), dépourvus de toute élévation (« *the absent pomp* »⁴⁵), c'est-à-dire communs au plus grand nombre et plus capables de toucher. Mais pour le public français, cette société diverse et mêlée est problématique. Chacun avance sa solution pour distinguer « le Héros » et l'ennoblir conformément à la doctrine classique, le *decorum* antique n'y suffisant pas. Certains comme Jourdan imaginent à Pierre une haute naissance et une conduite héroïque, sans quoi il ne serait qu'un dangereux contestataire :

On lui aurait donné en outre la qualité d'envoyé du duc d'Ossonne, et conservé le reste de son caractère, et de sa position. J'aimerais encore assez qu'on nous détaillât quelques-uns de ses exploits [...]. Et l'on eût suivi la même règle pour Jaffier : mais nous voyons dans la pièce nouvelle une foule de gens étrangers à l'État qu'ils veulent abattre sur le vain prétexte que les Grands vexent les petits. Ne les prendriez-vous pas Monsieur, pour autant de Don Quichotte, ou de Chinois qui viendraient en Europe avec le dessein de détrôner quelques souverains dont le peuple n'aurait pas à se louer⁴⁶ ?

43 Et « d'une condition aussi noble qu'on puisse être dans un pays de la domination de Venise sans être Vénitien » (*ibid.*, p. 4).

44 *Ibid.*, p. 20.

45 Voir « Prologue, récité par M. Cibber le jeune », dans George Lillo, *Le Marchand de Londres* (1741), éd. J. Hamard, Paris, Les Belles Lettres, 1965, p. 49.

46 Jourdan, *Lettre à M. de Fontenelle*, *op. cit.*, p. 9. Le mot *Héros* est employé par Jourdan lui-même, p. 28.

Pour Voltaire, l'indécence sociale des caractères étaye, bien au contraire, un projet théâtral par lequel il écorne, depuis *Œdipe*, l'héroïsme aristocratique, regardant d'un peu plus bas, pour ainsi dire, les causes des faits historiques, avec un esprit social et une verve prérévolutionnaire qui n'échappent pas à Condorcet :

Ce qui attache dans ces pièces, c'est [...] le plaisir d'entendre de grandes idées [...] avec un style auquel l'état des personnages à qui on les prête permet de donner de la pompe et de l'énergie sans s'écarter de la vraisemblance ; c'est le plaisir d'être témoin, pour ainsi dire, d'une révolution qui fait époque dans l'histoire [...] : en sortant de ces pièces, on se trouve plus disposé à une action de courage, plus éloigné de ramper devant un homme accrédité, ou de plier devant le pouvoir injuste et absolu⁴⁷.

244

Dans l'histoire romaine, Voltaire retrouve la même disjonction entre l'identité sociale et la fonction politique, voire le rôle historique. Rappelons qu'à l'époque de Cicéron, l'autorité souveraine du peuple en matière de gouvernance et de sélection des consuls a dégénéré en affrontement entre grandes familles, d'origine patricienne ou plébéienne, qui contrôlent de fait le sénat⁴⁸. Un clivage s'est même installé entre deux tendances, d'un côté les *optimates*, qui représentent les valeurs traditionnelles et les intérêts économiques des grandes familles sénatoriales – Caton par exemple – ; de l'autre, les *populares*, qui se disent représentants des droits du peuple, tel Crassus ou César. Dans cette configuration, Catilina a tout du déclassé : issu d'une ancienne famille sénatoriale qui n'a jamais produit de consul, il s'est converti par intérêt personnel au clan des *populares*. Il veut succéder à Cicéron qui, lui, passe pour le *novus homo*, sorti de l'ordre équestre inférieur à l'aristocratie, et dont les chances d'obtenir la charge de consul étaient extrêmement minces, car elles étaient réservées aux fils de l'aristocratie au terme du *cursus honorum*.

On peut ainsi lire aisément l'intrigue de *Rome sauvée* comme un complot brassé contre le mérite personnel d'un héros subalterne, élevé aux fonctions suprêmes. Lecture *sociale* qui invite à faire le parallèle entre le sénat romain et la France d'Ancien Régime, dont les ordres bien distincts commandent à chacun de tenir son rang, et surtout de n'en pas sortir, et dont les philosophes éprouvent, par diverses voies, les possibilités de réorganisation, voire de désordre. C'est ce qui incite Voltaire, chatouilleux sur la question du mérite, et qui vient d'écrire *Nanine, ou l'Homme sans préjugé*⁴⁹, à montrer un microcosme qui reproduit

47 Condorcet, « Avertissement de l'édition de Kehl » en tête de *Rome sauvée*, M, t. 5, p. 218.

48 Je reprends ici, en la traduisant, la synthèse historique de P. LeClerc, *OCV*, t. 31A, p. 23-26.

49 Voir Pierre Frantz, « Le roman anglais : *Nanine* et *Pamela* », ici même, p. 221-234.

non seulement l'ultime crise de la République romaine avant son effondrement, mais aussi les troubles dans la hiérarchie sociale contemporaine.

Dès le premier vers, Catilina dénonce l'origine de Cicéron et de ses appuis : « Orateur insolent, qu'un vil peuple seconde ». Un deuxième vers, modifié par la suite, dénonce le danger d'un ordre social renversé : « Plébéien qui régis les souverains du monde »⁵⁰. On retrouve le même préjugé de classe à l'égard de Caton le « vertueux insensé », César le « factieux dès l'enfance » ou Pompée à la « splendeur usurpée ». Lorsque paraît Cicéron, désigné continûment par ce terme de « plébéien » – « qui met en avant sa consistance populaire [...] comme issu du peuple, part du peuple, voix du peuple⁵¹ » –, c'est toute l'indignation des *optimates* qui s'exprime contre un héros de condition humble : « Quoi, c'est ce plébéien dont Rome a fait son maître⁵² ! », et qui le conduit à défendre son mérite :

Vous feignez de penser que Rome et le sénat
Ont avili dans moi l'honneur du consulat.
[...]
La valeur d'un soldat, le nom de vos aïeux,
[...]
Étaient-ils un mérite assez grand, assez rare,
Pour vous faire espérer de dispenser des lois
Au peuple souverain qui règne sur les rois ?
[...]
Mais pour être consul, devenez citoyen.
Pensez-vous affaiblir ma gloire et ma puissance,
En décrivant mes soins, mon état, ma naissance ?
Dans ces temps malheureux, dans nos jours corrompus,
Faut-il des noms à Rome ? Il lui faut des vertus.
Ma gloire (et je la dois à ces vertus sévères)
Est de ne rien tenir des grandeurs de mes pères.
Mon nom commence en moi : de votre honneur jaloux,
Tremblez que votre nom ne finisse dans vous⁵³.

50 Voltaire, *Rome sauvée*, I, 1, éd. cit., p. 151. Vers remplacé ensuite par celui-ci : « Assis au premier rang des souverains du monde », qui reporte la désignation explicite de l'origine populaire de Cicéron.

51 A. Brossat, *Le Serviteur et son maître*, op. cit., p. 10.

52 Voltaire, *Rome sauvée*, I, 5, éd. cit., p. 166.

53 *Ibid.*, p. 167-168.

En concluant cette tirade sur la pointe authentique décochée naguère au chevalier de Rohan⁵⁴, Voltaire fait sortir du cadre antique la portée profonde de la scène : c'est l'éloge du mérite personnel du héros plébéien qui résonne ici au cœur de la société d'Ancien Régime, faisant écho aux propos d'Œdipe encore berger, d'Alcméon (*Ériphyle*, 1732) et Arsace (*Sémiramis*, 1748), soldats longtemps crus sans rang ni fortune, et aux tragédies bucoliques des *Scythes* (1767) et autres *Guèbres* (1768).

L'HÉROÏSATION DU « GRAND HOMME » PLÉBÉIEN

246 L'héroïsation de tels personnages, inspirée d'Otway, est apparente dans les deux leçons du cinquième acte. Dans un premier état, l'acte s'ouvrirait *après* les combats entre les différentes factions : Cicéron a remporté la victoire, Lentulus et Céthégu, enchaînés sur scène, sont prêts à être conduits et jugés au sénat. Insatisfait d'une scène « froide » plus bavarde qu'édifiante, Voltaire lui substitue pendant les représentations une scène *sans* Cicéron, qui laisse supposer au spectateur un « danger [...] extrême⁵⁵ » et une issue incertaine. Sur le plateau, Caton, Clodius et six sénateurs, « *debout, en habit de guerre*⁵⁶ », répondent à l'agitation du combat hors-scène par un débat sur la valeur héroïque de l'absent :

CLODIUS, à *Caton*

[...]

Cet altier plébéien nous outrage et nous brave :

Il sert un peuple libre, et le traite en esclave !

[...]

Et cet homme inconnu, ce fils heureux du sort

Condamne insolemment ses maîtres à la mort.

[...]

CATON

La honte, Clodius, n'est que dans vos murmures.

54 Sur ce dernier vers, voir aussi l'article de Linda Gil, « Voltaire, citoyen romain », ici même p. 121-139, ici p. 133.

55 Voltaire à d'Argental, juillet 1751 (D4518) : « La première scène du cinquième acte est absolument nécessaire [...]. Il faut supposer, il faut dire que le danger est extrême, dès le premier vers de cette scène, que Cicéron est allé combattre dans Rome avec une partie du sénat tandis que l'autre reste pour sa défense. Il faut que les reproches de Caton et de Clodius soient plus vifs, et qu'on voie que Cicéron sera puni d'avoir sauvé la patrie. C'est là un des objets du tableau. Il ne reste qu'à donner à ce tableau tout le coloris et toute la force dont il est susceptible ».

56 « Répartis par égale division sur la droite et sur la gauche de l'avant-scène ». Indication scénique de l'acteur Lekain, citée par P. LeClerc, *OCV*, t. 31a, p. 144.

Allez de vos amis déplorer les injures ;
 Mais sachez que le sang de nos patriciens,
 Ce sang des Céthégus et des Cornéliens,
 Ce sang si précieux, quand il devient coupable,
 Devient le plus abject et le plus condamnable.
 [...]
 Quand vous devez la vie aux soins de ce grand homme,
 Vous osez l'accuser d'avoir trop fait pour Rome !
 [...]
 Cicéron agit seul, et seul se sacrifie
 [...] ⁵⁷.

Comme jadis Rodrigue, Cicéron ne revient en scène qu'une fois adoué par la victoire, pour faire son *récit du combat*, la parole épique donnant à la prouesse individuelle la hauteur d'un acte collectif qui inclut la cité :

Le sang coulait dans Rome : ennemis, citoyens,
 Gladiateurs, soldats, chevaliers, plébéiens,
 Étalaien à mes yeux la déplorable image
 Et d'une ville en cendre et d'un champ de carnage.
 [...]
 Ainsi de tous côtés la maîtresse du monde,
 Assiégée au dehors, embrasée au dedans,
 Est cent fois en un jour à ses derniers moments ⁵⁸.

Le discours, indissociable de la conduite héroïque, émancipe définitivement le héros du statut subalterne, même s'il le conduit aussi à l'étape finale de sa geste : la mort héroïque, réelle ou symbolique, évoquée avec l'ascension de César à la dernière scène ⁵⁹, ce nouveau *novus homo*, dont Cicéron, sortant « *par le fond du temple* », décrit, avec une ironie amère, la fortune changeante :

Un courage indompté dans le cœur des mortels,
 Fait ou les grands héros, ou les grands criminels.
 [...]
 Grands dieux ! que ce héros soit toujours citoyen.
 Dieux ! ne corrompez pas cette âme généreuse ;

⁵⁷ Voltaire, *Rome sauvée*, V, 1, éd. cit., p. 251-253.

⁵⁸ *Ibid.*, V, 2, éd. cit., p. 254-255.

⁵⁹ Chez Crébillon, César n'est qu'évoqué, jamais représenté sur scène, son triomphe étant reporté après le dénouement, contrairement au dénouement de Voltaire qui le met clairement en scène comme l'unique vainqueur au terme de l'intrigue.

Et que tant de vertu ne soit pas dangereuse⁶⁰.

L'état d'esprit, plus que la doctrine sociale de *Rome sauvée*, est confirmé dans la préface, en forme de portrait, que Voltaire publie un an plus tard⁶¹. Le poète y reconnaît suivre avant tout le principe anglais⁶² qui élève au rang de héros tragiques des caractères simples et humbles, « impraticable[s] pour les mœurs, pour les usages, la manière de penser et le théâtre de Paris » :

Les savants ne trouveront pas ici une histoire fidèle de la conjuration de Catilina. Ils 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.

Si on n'a pu y développer l'éloquence de Cicéron, on a du moins étalé toute sa vertu et tout le courage qu'il fit paraître dans le péril. On a montré dans Catilina ces contrastes de férocité et de séduction qui formaient son caractère ; on a fait voir César naissant, factieux et magnanime [...] ⁶³.

248

Cicéron est alors le modèle du plébéien moderne, dans la lignée des grands hommes dont Thomas fera l'éloge : « instruit », « assidu » aux spectacles, « le plus grand philosophe des Romains, aussi bien que le plus éloquent », « un des premiers poètes »⁶⁴, « fâché d'être loin de Rome qu'on a servie, et d'être persécuté par des ingrats et par des perfides », ayant cependant « trop de sensibilité », mais « il n'y a guère que les âmes vertueuses de sensibles »⁶⁵. Bref, sur le plan historique, le double parfait de Voltaire – assumé lorsqu'il interprète lui-même le personnage⁶⁶ – et, sur le plan théâtral, un nouveau « caractère [...] à la fois naturel, haut et humain⁶⁷ » appelé à remplacer l'archétype désormais contestable du « saccageur de provinces⁶⁸ » :

Il est bien vraisemblable que, s'il s'était donné tout entier à la guerre, [...] [Cicéron] eût été au rang des plus illustres capitaines de son siècle ; mais comme César n'eût été que le second des orateurs, Cicéron n'eût été que le second

60 Voltaire, *Rome sauvée*, V, 3, éd. cit., p. 259 et 263.

61 Dans la première édition de la pièce autorisée par Voltaire, après six éditions en 1752 établies à partir d'un manuscrit de la Comédie-Française, sans autorisation de l'auteur : *Supplément au siècle de Louis XIV, Catilina, tragédie et autres pièces du même auteur*, Dresde, Georg Conrad Walther, 1753.

62 Voir G. Lillo, « Préface à Sir John Eyles », en tête du *Marchand de Londres*, op. cit., p. 41-42.

63 Voltaire, « Préface » de *Rome sauvée*, éd. cit., p. 140 et 149.

64 *Ibid.*, p. 141, 148 et 142.

65 *Ibid.*, p. 145-146.

66 Voir Condorcet, « Avertissement de l'édition de Kehl » en tête de *Rome sauvée*, M, t. 5, p. 219.

67 Voltaire, « Préface » de *Rome sauvée*, éd. cit., p. 146.

68 Voltaire à Thieriot, vers le 15 juillet 1735 (D893).

des généraux. Il préféra à toute autre gloire celle d'être le père de la maîtresse du monde ; et quel prodigieux mérite ne fallait-il pas à un simple chevalier d'Arpinum, pour percer la foule de tant de grands hommes, pour parvenir sans intrigue à la première place de l'univers, malgré l'envie de tant de patriciens, qui régnaient à Rome⁶⁹ ?

Avec le désir sincère de « sauver » la tragédie des genres étrangers alors en vogue – drame domestique ou bourgeois –, Voltaire confisque, comme autant de prises de guerre, les audaces théâtrales des « Anglais, qui hasardent tout sans même savoir qu'ils hasardent »⁷⁰. Plus tard, Théophile Gautier citant Voltaire qualifie ce règne renouvelé de la tragédie d'école du « style gallo-romain », dont *Rome sauvée* pourrait être le prototype, annonçant les œuvres d'un Dorat ou d'un Legouvé⁷¹. Présentée comme le « produit singulier de la manière anglaise et des idées de la philosophie du XVIII^e siècle », avec « ce mélange de simplicité et de convention, de fantaisie et de grandiose », la tragédie « gallo-romaine » recule l'audace de sujets modernes dans un cadre conventionnel, et présente « plutôt l'intelligence des généralités que l'esprit d'observation », car « les détails de la vie bourgeoise mêlés aux situations où éclatent les passions les plus tragiques, risquent souvent de provoquer le sourire »⁷². Ainsi, la prudence du masque antique ménage l'audace philosophique dans le tableau de mœurs, tout comme l'élévation de grands enjeux politiques, absents des drames contemporains⁷³, que sont l'obsession du pouvoir, la tyrannie d'un seul, ou encore le génie de « l'homme du peuple né avec l'esprit d'un seigneur⁷⁴ ».

69 Voltaire, « Préface » de *Rome sauvée*, éd. cit., p. 141.

70 *Ibid.*, p. 147.

71 Voir Claude-Joseph Dorat, *Régulus* (1765), et Gabriel-Marie Legouvé, *Épicharis et Néron* (1794), où l'auteur substitue à l'épure racinienne un tableau de mœurs sociales sur le modèle de *Rome sauvée*, citée allusivement (I, 3).

72 Théophile Gautier, à propos des représentations de *Spartacus*, tragédie d'Hippolyte Magen, en juin 1847 au théâtre de l'Odéon, dans *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Bruxelles, Hetzel, 1859, 6 vol., t. V, p. 113.

73 Voir sur ce point Odile Krakovitch, « Les femmes de pouvoir dans le théâtre de Dumas : de Christine à Messaline », *RHLF*, n° 4 (octobre-décembre 2004), p. 811-829.

74 Formule brillante de Raymond Naves dans *Le Goût de Voltaire* (1939), Genève, Slatkine Reprints, 2011, p. 338, pastichant Voltaire dans ses « Observations sur le *Jules César*... » : « le génie de Corneille était à celui de Shakespeare ce qu'un seigneur est à l'égard d'un homme du peuple né avec le même esprit que lui » (*La Mort de César*, éd. A.-M. Rousseau, éd. cit., p. 192).

LES ROMANTIQUES JUGES DE VOLTAIRE JUGE DE SHAKESPEARE

Florence Naugrette

Université Paris-Sorbonne, CELLF 19-21 (UMR 8599)

Le Voltaire des romantiques n'est pas le nôtre. En leur temps, on pratique surtout ses poèmes, *La Henriade* et ses tragédies, toujours jouées à la Comédie-Française¹. Voltaire est encore considéré, à l'époque, comme le plus grand auteur de théâtre du XVIII^e siècle. C'est cette stature de grand dramaturge, et non pas seulement de commentateur, qui procure un retentissement pérenne à ses jugements sur Shakespeare. Ils suscitent d'autant plus la polémique que Voltaire fut à la fois le grand découvreur de Shakespeare et l'une des sources les plus fertiles de la critique anti-romantique et anti-shakespearienne, laquelle reprendra ses formules assassines contre le dramaturge anglais comme armes de combat contre la nouvelle école française, qui l'adule et s'en inspire².

Les études sur les romantiques et Voltaire sont nombreuses, qui ont montré à quel point le nom de Voltaire a pu être instrumentalisé dans des débats idéologiques et esthétiques ultérieurs à sa première réception³. C'est une forme bien précise de cette instrumentalisation qu'on examinera ici : les critiques

- 1 Jacqueline Razgonnikoff a ainsi compté, entre 1830 et 1850 à la Comédie-Française, 52 représentations de *Tancredède*, 42 de *Mahomet*, 39 d'*Œdipe*, 33 de *Méropè*, 32 de *Zaïre*, 9 d'*Adélaïde Du Guesclin*, 6 de *Nanine*, 2 de *L'Orphelin de la Chine*, 1 d'*Alzire* et de *Sémiramis* (« Traces de Voltaire et des représentations de ses œuvres dans les Collections de la Comédie-Française », *Œuvres et critiques*, n° XXXIII (2), « Le Théâtre de Voltaire », dir. R. Goulbourne, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2008, p. 14-30, ici p. 14).
- 2 Je renvoie notamment aux nombreux articles de Catherine Treilhou-Balaudé sur le Shakespeare des romantiques, et à sa thèse de doctorat *Shakespeare romantique. La réception de Shakespeare en France de Guizot à Scribe (1821-1851)*, Université Paris III-Sorbonne nouvelle, 1994. Voir aussi Michèle Willems, *Genèse du mythe shakespearien 1660-1780*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 1976 ; et Mara Fazio, *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Roma, Bulzoni editore, 1993.
- 3 Voir notamment André Billaz, *Les Écrivains romantiques et Voltaire (1795-1830)*, Paris, H. Champion, 1974 ; Raymond Trousson, *Le Tison et le Flambeau. Victor Hugo devant Voltaire et Rousseau*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985 ; Visages de Voltaire xviii-xixe siècles, Paris, H. Champion, 2001 ; Gianni Iotti et Hélène de Jacquelot (dir.), « Lumières romantiques. L'héritage des Lumières dans la littérature romantique », n° 3 de la *Revue italienne des études françaises* (15 décembre 2013).

portées à l'époque romantique sur les critiques formulées en son temps par Voltaire à l'égard de Shakespeare, jugements évolutifs sur un jugement qui fut lui-même évolutif. On montrera d'abord quelle efficacité la condamnation par Voltaire de la « barbarie » anglaise continue d'avoir dans la critique littéraire et dramatique française de la première moitié du XIX^e siècle ; puis dans quelle mesure les jugements sévères de Voltaire contre le « sauvage ivre⁴ » ont attiré sur sa mémoire la vengeance posthume des romantiques, selon un système d'accusation qui relève autant de l'auto-défense que du règlement de comptes ; enfin, que parmi les romantiques, ceux qui ont une vision de l'histoire littéraire et de l'histoire des idées plus fine que les autres parviennent à sauver Voltaire du jugement de la postérité qui, sur la question Shakespeare, lui a donné tort.

La position évolutive de Voltaire sur Shakespeare est ainsi résumée par Chateaubriand, en 1802, dans son *Essai sur la littérature anglaise* :

252

Voltaire fit connaître Shakespeare à la France. Le jugement qu'il porta d'abord du tragique anglais fut, comme la plupart de ses premiers jugements, plein de mesure, de goût et d'impartialité. Il écrivait à lord Bolingbroke vers 1730 :

« Avec quel plaisir n'ai-je pas vu à Londres votre tragédie de *Jules César* qui, depuis cent cinquante années, fait les délices de votre nation⁵ ! »

Il dit ailleurs :

« Shakespeare créa le théâtre anglais. Il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles. Je vais vous dire une chose hasardée, mais vraie : c'est que le mérite de cet auteur a perdu le théâtre anglais. Il y a de si belles scènes, des morceaux si grands et si terribles répandus dans ses farces monstrueuses qu'on appelle *tragédies*, que ces pièces ont toujours été jouées avec un grand succès⁶. »

Telles furent les premières opinions de Voltaire sur Shakespeare ; mais lorsqu'on eut voulu faire passer ce génie pour un modèle de perfection, lorsqu'on ne rougit point d'abaisser devant lui les chefs-d'œuvre de la scène grecque et

4 Cette expression, utilisée par Voltaire en 1748 dans sa préface à *Sémiramis* intitulée « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », conclut la description des horreurs et grossièretés accumulées dans *Hamlet*. Les romantiques la reprochent à Voltaire en la sortant de son contexte restrictif à cette pièce et en ignorant la modalisation (« on croirait que ... »).

5 Chateaubriand cite le « Discours sur la tragédie à Milord Bolingbroke » publié en tête de *Brutus*, tragédie en cinq actes (1730). Voltaire y appelle de ses vœux l'adaptation des puissantes beautés shakespeariennes, débarrassées de leur grossièreté, au goût français. Dans son analyse du *Julius Caesar* de Shakespeare, qui l'a inspiré, il retient notamment la puissance et la pertinence de la harangue de Brutus au peuple romain, après son crime, qu'il justifie par le combat pour la liberté.

6 Chateaubriand cite la dix-huitième des *Lettres philosophiques*, intitulée « Sur la tragédie ».

française, alors l'auteur de *Mérope* sentit le danger. Il vit qu'en relevant des beautés, il avait séduit des hommes qui, comme lui, ne sauraient pas séparer l'alliage de l'or. Il voulut revenir sur ses pas ; il attaqua l'idole par lui-même encensée ; il était déjà trop tard, et en vain il se repentit d'avoir *ouvert la porte à la médiocrité, déifié le sauvage ivre, placé le monstre sur l'autel*⁷.

Chateaubriand cite les formules telles que « cet auteur a perdu le théâtre anglais », « ses farces monstrueuses qu'on appelle *tragédies* », « le monstre », dans leur contexte globalement laudatif. Sorties de ce dernier, elles seront réutilisées des deux côtés de la bataille entre classiques et romantiques : par les néo-classiques, pour accuser leurs ennemis de se vendre à l'étranger et de dégrader l'art français ; par les romantiques eux-mêmes, pour stigmatiser la xénophobie, le goût réactionnaire de Voltaire et sa haine du génie.

À quelques exceptions près, la critique littéraire et dramatique reproduit la condamnation de Shakespeare par Voltaire. Se souvenant de la représentation de l'*Othello* de Ducis (1792) à la Comédie-Française, Geoffroy – créateur du feuilleton théâtral au *Journal des débats* en 1800 – donne raison à Voltaire contre Shakespeare :

Ne fallait-il pas que la nation fût en délire pour supporter *Othello*, quand elle avait *Zaïre*? *Othello* n'en est que la caricature grossière, l'ignoble et horrible parodie ; il fallait la reléguer sur les tréteaux de la foire.

Voltaire, avec un goût délicat, avait dépouillé le maure de Venise de tout ce qu'il pouvait avoir de hideux pour nous. À la place de ce vilain monstre africain, il avait mis un sultan généreux, galant, aimable ; au lieu d'une effrontée qui avoue en plein sénat son goût dépravé pour un nègre, et qui abandonne publiquement la maison de son père pour se jeter dans les bras d'un maure dégoûtant, sans attendre même qu'elle soit mariée avec lui, nous avions une *Zaïre* décente, modeste, obéissant à son père, soumise à son frère et qui sacrifie aux devoirs de la nature son amour et sa vie. L'auteur d'*Othello* [Ducis] a jugé à propos de nous rendre les turpitudes de Shakespeare, que Voltaire nous avait dérobées. Il a cru sans doute qu'en 1792, cette piété filiale, cette bienséance de *Zaïre*, cette générosité, cette noblesse d'Orosmane, n'étaient plus que des qualités faibles, trop peu dignes d'un peuple régénéré, mûr pour les grandes choses⁸.

Et Geoffroy de poursuivre son feuilleton en fustigeant la « barbarie de ce misérable drame ».

7 François-René de Chateaubriand, *Essai sur la littérature anglaise*, Paris, Furne et Charles Gosselin, 1836, 2 vol., t. I, p. 243-244.

8 Julien-Louis Geoffroy, feuilleton dramatique du *Journal de l'Empire*, 9 mars 1809.

La condamnation de la sauvagerie shakespearienne, renvoyée au mauvais goût anglais, est alors une constante. La question esthétique cache une inquiétude nationaliste, car la promotion du modèle anglais est de nature à mettre en péril l'hégémonie culturelle de la France en Europe. L'indignation de Voltaire devant le succès de la traduction de *Le Tourneur*, qu'amplifie sa réutilisation par Ducis, continue ainsi d'agiter la critique française à l'époque romantique. La dimension nationaliste du rejet des comédiens anglais de la troupe Penley lors de leur première tournée parisienne, en 1822, sept ans après le congrès de Vienne, est lisible sur les banderoles agitées dans la salle pour mettre en fuite les interprètes de « Shakespeare, aide de camp du duc de Wellington »⁹. Quelques années plus tard, le successeur de Geoffroy au *Journal des débats*, Jules Janin, pourtant modéré dans ses jugements envers les romantiques, n'acceptera jamais ce qu'ils doivent à Shakespeare dans leur inspiration bouffonne. Il recommande qu'on laisse aux sujets de Sa Majesté « cette curée de l'éclat de rire trivial », et ajoute : « Que chaque nation conserve la comédie qui lui est propre »¹⁰. Dans la critique anti-romantique voltairienne, Shakespeare est le nom de la décadence de l'esprit français et de sa corruption par le mauvais goût anglais.

En France, la découverte éclatante de Shakespeare sur les planches date de Ducis. De cette époque aussi date la distinction entre deux styles de jeu : le jeu classique à la française, et celui qu'invente Talma pour les grands rôles shakespeariens que lui offre sa collaboration avec Ducis¹¹, plus rocailleux, plus naturel, plus contrasté. La critique se plaît à l'opposer à celui de ses rivaux dans le répertoire français. Ainsi, *Le Censeur dramatique* l'oppose à son confrère Larive en ces termes : « Larive est l'acteur de Corneille et de Voltaire ; Talma celui de Shakespeare¹² ». Même chose dans les critiques qui l'opposent à Lafon, qui reprend tout le répertoire voltairien de Lekain. Selon la critique, Lafon y excelle dans un style brillant, amoureux, tendre, chevaleresque, tandis que Talma met son talent au service de la force et de la profondeur des personnages shakespeariens. Lamartine, dans son *Cours familier de littérature*, s'en souviendra en ces termes : Lafon « était l'art, Talma était la nature¹³ ». Derrière cette expression vague, « la nature », comprenons le style de jeu expressif et

9 Les tribulations de la troupe Penley à la Porte-Saint-Martin, en 1822, sont retracées par J.-L. Borgerhoff dans *Le Théâtre anglais à Paris sous la Restauration*, Paris, Hachette, 1912, au chapitre 1, « Premières tentatives », p. 1-27.

10 Jules Janin, feuilleton dramatique du *Journal des débats*, 3 octobre 1842.

11 Voir Mara Fazio, *François-Joseph Talma. Le théâtre et l'histoire de la Révolution à la Restauration*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

12 *Le Censeur dramatique*, an VII (1798-1799), cité par Alfred Copin, *Talma et la Révolution. Études dramatiques* [1887], Paris, Perrin, 1888, p. 314.

13 Alphonse de Lamartine, *Cours familier de littérature* [1857], cité par Mara Fazio, *François-Joseph Talma, op. cit.*, p. 275.

sombre, vif et chaleureux, dont hériteront les grands acteurs romantiques qui, entre-temps, auront aussi pris des leçons sur les acteurs anglais venus jouer Shakespeare en langue originale en 1822 et en 1827-1828.

Cette deuxième grande phase de la découverte de Shakespeare sur les scènes françaises est racontée, dans les mémoires de presque tous les romantiques, comme une illumination. Ils ont l'impression de découvrir enfin le « vrai » Shakespeare (bien que celui-ci, en réalité, soit déjà édulcoré à l'époque par les acteurs anglais eux-mêmes). Leur rage vengeresse contre Voltaire est alors proportionnelle à l'émotion que leur procure le souvenir de leur émerveillement. En témoigne le récit rétrospectif, par Berlioz, de sa rencontre avec les comédiens anglais en 1827 :

Shakespeare, en tombant ainsi sur moi à l'improviste, me foudroya. Son éclair, en m'ouvrant le ciel de l'art avec un fracas sublime, m'en illumina les plus lointaines profondeurs. Je reconnus la vraie grandeur, la vraie beauté, la vraie vérité dramatiques. Je mesurai en même temps l'immense ridicule des idées répandues en France sur Shakespeare par Voltaire...

« [...] Ce singe de génie

Chez l'homme en mission par le diable envoyé »

Et la pitoyable mesquinerie de notre vieille Poétique de pédagogues et de frères ignorants. Je vis... je compris... je sentis... que j'étais vivant et qu'il fallait me lever et marcher¹⁴.

Les deux vers de Hugo que cite ici Berlioz sont tirés d'un poème du recueil *Les Rayons et les ombres*, « Regard jeté au fond d'une mansarde », où il n'est pas du tout question de Voltaire juge de Shakespeare, mais du siècle de Voltaire, c'est-à-dire de l'immoralisme par la perte des valeurs religieuses :

Ô dix-huitième siècle, impie et châtié !
Société sans dieu, qui par Dieu fus frappée !
Qui, brisant sous la hache et le sceptre et l'épée,
Jeune, offensas l'amour, et vieille la pitié !

La jeune fille dans la mansarde dont la vertu est menacée est guettée par la tentation :

Voltaire, le serpent, le doute, l'ironie,
Voltaire est dans un coin de ta chambre bénie !
Avec son œil de flamme il t'espionne, et rit¹⁵.

¹⁴ Hector Berlioz, *Mes mémoires* [1858-1859/1870], éd. Pierre Citron, Paris, Flammarion, coll. « Mille et une pages », 1991, p. 112.

¹⁵ Victor Hugo, « Regard jeté dans une mansarde », dans *Les Rayons et les ombres* [1840]; *Œuvres complètes*, éd. dirigée par Jacques Seebacher et Guy Rosa, *Poésie I*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 940-941.

Cette image de Voltaire tapi comme un monstre envoyé du diable, prêt à fondre sur ses proies pures et idéalistes sous un rire sardonique, est courante chez les romantiques. On la trouvait déjà dans *Rolla* (1833) de Musset, dont l'apostrophe est restée célèbre. Le rendant responsable de la pulsion suicidaire qui affecte la jeunesse de son temps, revenue de tout, Musset lance :

Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire
Voltige-t-il encor sur tes os décharnés ?
Ton siècle était, dit-on, trop jeune pour te lire ;
Le nôtre doit te plaire, et tes hommes sont nés¹⁶.

Le jeune Musset, comme le jeune Hugo, se fait de Voltaire l'idée d'un démocrate matérialiste et décide qu'en a propagée une légende noire contre-révolutionnaire répandue dans les années 1820-1830, et florissante dans les milieux ultras et catholiques.

256

Cette condamnation du matérialisme voltairien s'atténue, sous la plume de Hugo, au fil de sa propre évolution vers le républicanisme. Ainsi, dans *William Shakespeare*, monument dressé au génie par Hugo depuis Guernesey, en 1864, année du tricentenaire, pour saluer la parution de la traduction des œuvres complètes par son fils François-Victor, Hugo stigmatise encore le rationalisme anticlérical persifleur de Voltaire, mais c'est pour l'attribuer et l'associer à la peur franco-française de l'étranger. Après avoir dressé la liste des reproches faits à Shakespeare par la critique anglaise elle-même, Hugo cite la dix-huitième des *Lettres philosophiques* où Voltaire commente la scène des fossoyeurs dans *Hamlet*, qualifie toute la scène de « sottises », traite les tragédies de Shakespeare de « farces monstrueuses qu'on appelle tragédies », et juge que Shakespeare « a perdu le théâtre anglais ». Ce faisant, Hugo n'en retient que les expressions assassines, là où, on l'a vu, Chateaubriand, qui la citait aussi, resituait ces expressions dans leur contexte globalement laudatif. Rivalisant avec sa cible dans l'art du persiflage, Hugo peint en une scène vivante la visite de Marmontel à Ferney :

Voltaire était au lit, il tenait le livre à la main, tout-à-coup il se dresse, jette le livre, allonge ses jambes maigres hors du lit et crie à Marmontel : – *Votre Shakespeare est un huron.* – *Ce n'est pas mon Shakespeare du tout,* répond Marmontel.

Shakespeare était pour Voltaire une occasion de montrer son adresse au tir. Voltaire le manquait rarement. Voltaire tirait à Shakespeare comme les paysans tirent à l'oie. C'était Voltaire qui en France avait commencé le feu contre ce barbare. Il le surnommait le *saint Christophe des tragiques*. Il disait à

16 Alfred de Musset, *Premières Poésies. Poésies nouvelles*, éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1976, p. 216.

madame de Graffigny : *Shakespeare pour rire*. Il disait au cardinal de Bernis : « Faites de jolis vers, délivrez-nous, monseigneur, des fléaux, des welches, de l'académie du roi de Prusse, de la bulle Unigenitus, des constitutionnaires et des convulsionnaires, et de ce niais de Shakespeare ! *Libera nos, Domine*. » L'attitude de Fréron vis-à-vis de Voltaire a, devant la postérité, pour circonstance atténuante l'attitude de Voltaire vis-à-vis de Shakespeare. Du reste, pendant tout le XVIII^e siècle, Voltaire fait loi. Du moment où Voltaire bafoue Shakespeare, les Anglais d'esprit, tels que mylord Maréchal, raillent à la suite. Johnson confesse *l'ignorance et la vulgarité* de Shakespeare. Frédéric II s'en mêle. Il écrit à Voltaire à propos de *Jules César* : « Vous avez bien fait de refaire selon les principes la pièce informe de cet Anglais. » Voilà où en est Shakespeare au siècle dernier¹⁷.

Selon Hugo, l'anticléricalisme de Voltaire, allié à son nationalisme, qui en feront ultérieurement et durablement l'un des héros de l'école républicaine, l'ont rendu aveugle à la grandeur supranationale de Shakespeare, à une forme de poésie et de sublime populaire qui dépasse l'étroit rationalisme, raison pour laquelle il n'a pas vu, non plus, à quel point la figure populaire de Jeanne d'Arc était susceptible de donner lieu à un culte universel dépassant largement la bigoterie superstitieuse :

Coïncidence à noter, le négateur de Shakespeare, Voltaire, est aussi l'insulteur de Jeanne d'Arc. Mais qu'est-ce donc que Voltaire ? Voltaire, disons-le avec joie et avec tristesse, c'est l'esprit français. Entendons-nous, c'est l'esprit français jusqu'à la Révolution exclusivement. À partir de la Révolution, la France grandissant, l'esprit français grandit, et tend à devenir l'esprit européen. Il est moins local et plus fraternel, moins gaulois et plus humain. Il représente de plus en plus Paris, la ville cœur du monde. Quant à Voltaire, il demeure ce qu'il est, l'homme de l'avenir, mais l'homme du passé ; il est une de ces gloires qui font dire au penseur oui et non ; il a contre lui ses deux sarcasmes, Jeanne d'Arc et Shakespeare. Il est puni par où il a raillé¹⁸.

Pour les romantiques, la forme classique des tragédies de Voltaire, son rationalisme et sa haine tardive de Shakespeare sont liés. Classicisme, rationalisme et préférence nationale sont en effet les trois piliers du libéralisme néo-classique. Pour autant, tous les libéraux ne sont pas voltairiens ni repliés, esthétiquement, sur la préférence nationale, comme en témoignent, avant Stendhal, et dans une optique différente, les écrits sur la relativité du goût classique de Mme de Staël,

¹⁷ Victor Hugo, *William Shakespeare* [1864], dans *Œuvres complètes*, éd. cit., *Critique*, p. 341.

¹⁸ *Ibid.*, p. 425-426.

de Benjamin Constant, et plus généralement du groupe de Coppet, passeur, en France, de Shakespeare *via* Schiller¹⁹.

La question nationale sous-tend le débat esthétique. Ce qui est en jeu, c'est l'ouverture des frontières culturelles. Or, Voltaire est accusé par les romantiques français de les avoir refermées aussitôt après les avoir ouvertes, effrayé par la popularité donnée à Shakespeare en France par les traductions de La Place et de Le Tourneur, qui engendrent à leur tour les adaptations de Ducis.

L'histoire se répète lorsque Vigny propose à la Comédie-Française une nouvelle version d'*Othello* en vers, plus fidèle à l'original que celle de Ducis. Dumas, dans ses *Mémoires*, raconte la bataille qui accompagna cette création en des termes qui invitent à relativiser l'importance accordée par l'histoire littéraire à la bataille d'*Hernani* l'année suivante : « Il faut avoir vu la rage des hommes qui, depuis trente ans, accaparaient le Théâtre-Français, pour se faire une idée des rugissants anathèmes qui se lançaient contre nous. Ces messieurs ne semblaient connaître Shakespeare que par ce qu'en avait dit Voltaire. » Dumas évoque les précédentes adaptations francisées de Shakespeare et de Schiller, qui avaient fini par habituer le public à leur trahison affadie, car néo-classique.

258

Mais, cette fois, ce n'était plus Shakespeare corrigé, châtré, émondé que le public allait voir : c'était – sauf ce qu'il devait nécessairement perdre de sa taille à la traduction – le géant qui avait rempli à lui seul le *xvi^e*, le *xvii^e* et le *xviii^e* siècle de l'Angleterre.

Si ces sacrilèges exhibitions se continuaient, qu'allaient dire *Zaïre* en face de *Desdémone*, *Ninus* en face d'*Hamlet*, *Les Deux Gendres*²⁰ en face du *Roi Lear*? Pâles et faibles contrefaçons de la nature et de la vérité, il leur allait donc falloir ou rentrer dans le néant ou soutenir la comparaison !

Aussi, j'ouvre un journal au hasard, et je lis :

« On arrivait à la représentation du *More de Venise* comme à une bataille dont le succès devait décider d'une grande question littéraire. Il s'agissait de savoir si Shakespeare, Schiller et Goethe allaient chasser de la scène française Corneille, Racine et Voltaire. »

C'était d'une mauvaise foi adorable et d'un venin charmant. Grâce à cette idée de l'expulsion des maîtres, on montait la tête aux bourgeois, et la question, entièrement déplacée, donnait, par la forme même, raison à ceux qui la posaient²¹.

19 Sur les positions respectives de Germaine de Staël, Constant et Stendhal dans ce paysage politico-esthétique, voir Michel Guérin, « De quoi Shakespeare est-il le nom », et Gaëlle Loisel, « Stendhal au carrefour des débats romantiques européens : généalogies de *Racine et Shakespeare* », dans *L'Année stendhalienne*, n° 13 (2014), respectivement p. 17-38 et p. 39-52.

20 *Les Deux Gendres* (1810) : comédie de l'auteur néo-classique Charles-Guillaume Étienne (1777-1845).

21 Alexandre Dumas, *Mes mémoires* [1852-1855], éd. P. Josserand, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, 2 vol., t. I, p. 1075.

Et Dumas d'expliquer ensuite qu'il ne s'agissait évidemment pas pour les romantiques de chasser les anciens maîtres français et de briser les idoles classiques, mais d'exiger qu'on fasse aussi de la place pour les romantiques au Parnasse.

L'enjeu esthétique, quant à lui, se concentre sur la question des unités, des bienséances, de la poésie, et du mot propre (donc de la langue). Pour les romantiques, faire accepter Shakespeare en langue originale, ou dans une traduction qui ne le réduise pas à des proportions et une esthétique classiques, revient à combattre pour le drame romantique. Aussi prennent-ils généralement Ducis pour cible, l'accusant d'avoir été encore trop classique, trop régulier, trop peu poétique, trop voltairien ! Dumas l'exprime en termes équivoques, en ironisant sur le terme de *perfectionnement* utilisé à l'époque de Ducis pour justifier les aménagements qu'il faisait subir à l'original :

Depuis la mort de Beaumarchais – qui avait fait deux si charmantes comédies d'intrigue et trois si mauvais drames – Ducis était le patriarche de la littérature.

Il y avait à Rome, sous tous les papes, jusqu'à Grégoire XVI, qui les a fait disparaître, des enseignes de chirurgiens sur lesquelles on lisait ces mots :

ICI ON perfectionne LES PETITS GARÇONS

On savait ce que cela voulait dire : les parents qui désiraient des garçons sans barbe et avec une jolie voix conduisaient là leurs enfants, et, en un tour de main, ils étaient... perfectionnés.

Ducis fit à peu près, pour Sophocle et pour Shakespeare, ce que les chirurgiens de Rome faisaient pour les petits garçons.

Ceux qui aiment les mentons imberbes et les jolies voix peuvent préférer l'*Cédipe roi*, l'*Cédipe à Colone*, l'*Hamlet*, le *Macbeth*, le *Roméo et Juliette* et l'*Othello* de Ducis aux *Cédipe* de Sophocle et à l'*Hamlet*, au *Macbeth*, au *Roméo et Juliette* et à l'*Othello* de Shakespeare ; mais nous avouons que, nous qui aimons la nature dans toute sa virilité, qui trouvons que plus l'homme est fort, plus il est beau, nous préférons les drames étalons aux drames hongres, et, sous ce rapport, qu'il soit question de petits garçons ou de tragédies, nous tenons tout *perfectionnement* pour un sacrilège.

Pendant, rendons à Ducis la part de justice qui lui est due. Il a conduit à Sophocle par une route pauvre, à Shakespeare par un chemin étroit ; mais, au moins, a-t-il laissé sur la route ces poteaux indicateurs que Voltaire enlevait avec tant de soin. Quand, du mouchoir de Desdémone, Voltaire fait un voile pour Zaïre, il démarque avec grand soin le linge qu'il a pris.

Ce n'est plus une imitation, c'est un vol²².

22 *Ibid.*, p. 643-644.

Deux griefs sont faits ici à Voltaire en un seul : ne pas employer le mot propre en transformant le « mouchoir » en « voile » ; et maquiller ses emprunts.

La question du mot propre dans le théâtre romantique prit d'ailleurs comme emblème ce fameux mouchoir de Desdémone. On trouvait déjà le mot *mouchoir* dans l'alexandrin comique du *Tartuffe* (« Avant que de parler prenez-moi ce mouchoir²³ »), mais à cause de la trivialité de son signifié et de la bassesse de son signifiant, il était réputé imprononçable sur la scène tragique. Transformé en « voile » par Voltaire, le mouchoir est appelé par son nom dans *Le More de Venise*, le 24 octobre 1829, sur la scène de la Comédie-Française, après avoir été prononcé par Mlle Mars dans *Henri III et sa cour* de Dumas, sur la même scène, huit mois plus tôt (février)²⁴. L'épreuve de la fidélité à la langue étrangère met les traducteurs français au défi d'appeler un chat un chat, de renoncer à ce que Hugo appelle « la périphrase, cette restriction mentale²⁵ ». Vigny consacre ainsi à l'emploi du mot *mouchoir* sur la scène tragique française une page satirique de sa « Lettre à Lord *** », préface à son *More de Venise* où Voltaire est la première cible de ses sarcasmes :

260

Croiriez-vous, par exemple, vous, Anglais ! vous qui savez quels mots se disent dans les tragédies de Shakespeare, que la muse tragique française ou Melpomène a été quatre-vingt-dix-huit ans avant de se décider à dire tout haut : un mouchoir, elle qui disait *chien*²⁶ et *éponge*²⁷, très franchement ?

Voici les degrés par lesquels elle a passé avec une pruderie et un embarras assez plaisants.

Dans l'an de l'hégire 1147 qui correspond à l'an du Christ 1732, Melpomène, lors de l'*hyménée* d'une vertueuse dame turque qui ne se nommait pas Zahra et qui avait un air de famille avec Desdemona, eut besoin de son mouchoir, et n'osant jamais le tirer de sa poche à paniers, prit un billet à la place²⁸. En 1792²⁹, Melpomène eut encore besoin de ce même mouchoir pour l'*hyménée* d'une citoyenne qui se disait Vénitienne et cousine de Desdemona, ayant d'ailleurs une syllabe de son nom, la syllabe mo, car elle se nommait Heldémone, nom qui rime commodément (je ne dirai pas à *aumône* et *anémone*, ce serait exact et difficile), mais soupçonne, donne, ordonne, etc. Cette fois donc, il y a de cela trente-sept ans, Melpomène

23 Molière, *Le Tartuffe*, III, 2.

24 À la fin de l'acte I, le duc de Guise trouve un mouchoir appartenant à sa femme dans la pièce que vient de quitter Saint-Mégrin, et en conçoit des soupçons jaloux.

25 Victor Hugo, « Préface de la nouvelle traduction des *Œuvres* de Shakespeare » [1865], dans *Œuvres complètes*, éd. cit., *Critique, op. cit.*, p. 458.

26 Allusion à l'épisode du Songe dans l'*Athalie* de Racine, II, 5.

27 Allusion à la *Rodogune* de Corneille, II, 3.

28 Allusion à *Zaire* de Voltaire.

29 Allusion à l'*Othello* de Ducis.

fut sur le point de prendre ce mouchoir ; mais, soit que, au temps du Directoire exécutif, il fût trop hardi de paraître avec un mouchoir, soit au contraire qu'il fallût plus de luxe, elle ne s'y prit pas à deux fois, et mit un bandeau de diamants qu'elle voulut garder, même au lit, de crainte d'être vue en négligé. En 1820, la tragédie française, ayant renoncé franchement à son sobriquet de Melpomène, et traduisant de l'allemand³⁰, eut encore affaire d'un mouchoir pour le testament d'une reine d'Écosse ; ma foi, elle s'enhardit, prit le mouchoir, *lui-même!* dans sa main, en pleine assemblée, fronça le sourcil, et l'appela hautement et bravement tissu et don, c'était un grand pas.

Enfin en 1829, grâce à Shakespeare, elle a dit le grand mot, à l'épouvante et évanouissement des faibles qui jetèrent ce jour-là des cris longs et douloureux, mais à la satisfaction du public qui, en grande majorité, a coutume de nommer un mouchoir. Le mot a fait son entrée ; ridicule triomphe ! Nous faudra-t-il toujours un siècle par mot vrai introduit sur la scène³¹ ?

Vigny s'enorgueillit de donner enfin accès à l'authentique Shakespeare. Tout est relatif, bien sûr, sa version nous paraissant aujourd'hui encore bien timide. Mais elle a fortement marqué les esprits, notamment parce qu'elle semblait à beaucoup de sympathisants romantiques signer l'obsolescence définitive de *Zaïre*, conçue par son auteur comme un « perfectionnement » d'*Othello*, tout comme sa *Mort de César* semblait à Frédéric II un perfectionnement de *Julius Caesar*...

L'emploi du mot propre revêt aussi une dimension socio-politique, à une époque où la hiérarchie des styles, des genres et des publics est confortée par l'institution théâtrale, qui distingue les théâtres subventionnés pour l'élite, les théâtres secondaires pour tous, et les théâtres de foire pour le peuple (distinction officielle, toute relative dans la fréquentation effective des établissements). Le mélange des registres, chez Shakespeare, met cette distinction française à mal : sur quelle scène le jouer ? C'est pourquoi l'emploi de la langue est l'un des griefs de Voltaire contre Shakespeare, tant dans sa « Lettre à l'Académie française » de 1776 que dans son compte rendu de l'ouvrage de Lord Kames *Elements of Criticism* : il s'en prend à la vulgarité des répliques de Francisco, ou du savetier de *Julius Caesar*, mais aussi à la façon de parler des puissants eux-mêmes, notant ainsi : « Gilles, dans une foire de province, s'exprimerait avec plus de décence et de noblesse que le prince

³⁰ Allusion à la *Marie Stuart* de Lebrun, adaptée de Schiller.

³¹ Alfred de Vigny, « Lettre à Lord *** », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1986-1993, 2 vol., t. I, éd. F. Germain et A. Jarry, p. 408-409.

Hamlet³² ». Voltaire, qui francise volontiers le prénom de Shakespeare en « Gilles », désigne ainsi la dégradation de son art pour « la lie du peuple³³ ». C'est au théâtre populaire que Voltaire, selon les romantiques, s'en prend, dans sa valorisation du canon classique français. D'où la réponse de Hugo, dans *William Shakespeare* : « Gilles Shakespeare, soit. J'admire Shakespeare et j'admire Gilles³⁴ ». Depuis la *Vie de Shakespeare* de Guizot, introduction à la republication révisée de la traduction de Le Tourneur chez Ladvocat en 1821, Shakespeare, pour les romantiques, est le nom mythifié d'un utopique théâtre « populaire », entendons par là unanime, non clivé socialement. Il l'est encore aujourd'hui³⁵.

Pour autant, les romantiques ne revendiquent aucun modèle – pas même Shakespeare –, puisque la doctrine romantique tient précisément dans le refus de toute imitation. Ce qu'ils reprochent également à Voltaire, c'est d'avoir conspué Shakespeare tout en le pillant, au contraire de Ducis, qui ne prétend pas faire œuvre originale ni même le retraduire, puisqu'il utilise des traductions littéraires déjà existantes et ne se cache pas de l'adapter simplement à la scène pour mieux le faire connaître.

Gautier rend cette justice à Ducis, tout comme il reconnaît à Voltaire le mérite d'avoir découvert Shakespeare, même s'il lui reproche, dans divers feuilletons, la fameuse expression du « sauvage ivre ». Il rend hommage aux

imitations incomplètes et maladroites du brave Ducis, hardies pour leur temps, mais insuffisantes aujourd'hui, où il est reconnu que ce divin William Shakespeare n'est pas un sauvage ivre, comme le prétend M. Arouet, qui, du reste, a la gloire d'avoir prononcé en France un des premiers, sinon le premier, ce nom que l'univers répète avec admiration et respect³⁶.

32 Voltaire, articles pour la *Gazette littéraire de l'Europe*, 4 avril 1764, M, t. 25, p. 461.

33 Cette formule, qui figure dans la « Lettre à l'Académie française », est commentée et analysée dans son contexte par Michèle Willems : « L'excès face au bon goût : la réception de Gilles-Shakespeare de Voltaire à Hugo », dans *Actes des Congrès de la Société française Shakespeare*, n° 25 (2007), « Shakespeare et l'excès », dir. Pierre Kapitaniak et Jean-Michel Déprats, p. 225-238. Du même auteur, voir aussi « Cachez cette souris... : la langue de Shakespeare dominée par les Classiques en France et en Angleterre », dans Laurence Villard et Nicolas Ballier (dir.), *Langues dominantes, langues dominées*, Mont-Saint-Aignan, Publication des universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 181-195.

34 Victor Hugo, *William Shakespeare*, éd. cit., p. 382.

35 Voir Florence Naugrette, « De quoi Shakespeare est-il le nom ? », *Cahiers Jean Vilar*, n° 117 (juillet 2014), p. 12-15. Voir aussi Florence March, *Shakespeare au festival d'Avignon*, Montpellier, L'Entretiens, 2012.

36 Théophile Gautier, feuilleton du 11 mars 1844, compte rendu des *Amants de Murcie* de Soulié, dans *Œuvres complètes*, section VI, *Critique théâtrale*, t. IV, éd. P. Berthier, Paris, H. Champion, 2012, p. 665. Je remercie Patrick Berthier de m'avoir fourni toutes les références à Gautier ici utilisées.

À deux autres reprises, en 1844, en septembre, où l'on joue l'*Otello* de Verdi au Théâtre-Italien³⁷, et en décembre où il est joué en anglais au Théâtre Ventadour, il réitère son reproche :

Othello, sauf quelques légères coupures qui se sont faites de tout temps, a été joué en son entier. Les Parisiens de 1844 ont donc pu supporter du Shakespeare tout pur ; ils ont donc pu se convaincre que l'Eschyle anglais n'est pas un *sauvage ivre* comme le prétend Voltaire, qui, du reste, trouve que Corneille écrit d'une manière barbare³⁸ !

Corneille est en effet pour les romantiques une autre figure identificatoire³⁹, un modèle de résistance au pouvoir des doctes et à la tutelle académique, et de défense désespérée de sa liberté d'invention. Ce qui explique le titre du recueil de Stendhal : *Racine et Shakespeare*, et non pas *Corneille et Shakespeare*, ni *Molière et Shakespeare*. Molière, un prochain colloque en fera peut-être l'épreuve⁴⁰, est lui aussi récupéré par les romantiques comme un modèle identificatoire.

Certains auteurs romantiques sont capables de prises de position nuancées à l'égard de Voltaire juge de Shakespeare, quand ils se hissent à une pensée historique et comparatiste de ce que nous appellerions aujourd'hui les transferts culturels. Parmi eux, Stendhal et Hugo, qui, précisément, vécurent, pendant un moment de leur vie, en Angleterre ou sur un territoire qui en dépendait, et éprouvèrent concrètement ce que signifie être chez soi à l'étranger.

Stendhal ne rend pas Voltaire personnellement responsable du mépris dans lequel Shakespeare aura été maintenu en France pendant deux siècles. Il resitue sa position dans le champ de forces culturel de l'Europe du Grand Siècle et des Lumières, où le théâtre français était un modèle dominant : « Sous Charles II, les auteurs anglais imitaient les auteurs français du siècle de Louis XIV ; mais, sous Charles X, la France, devenue plus profonde, imitera Shakespeare, Massinger et les autres auteurs dramatiques de cette époque distinguée de la littérature

37 Théophile Gautier, feuilleton du 9 septembre 1844, compte rendu d'*Otello* de Rossini au Théâtre-Italien, *ibid.*, t. V, 2014, p. 27 : « *Othello* remonte à une date déjà ancienne, à un temps où Shakespeare était encore pour beaucoup le *Sauvage ivre*, ainsi que l'appelle Voltaire ».

38 Théophile Gautier, feuilleton du 23 décembre 1844, compte rendu d'*Othello* joué en anglais à Ventadour, *ibid.*, t. V, p. 209. Comme le précise Patrick Berthier dans sa note : « L'opinion de Voltaire sur Corneille est multiforme ; Gautier peut penser au développement ajouté en 1752 à la fin de la lettre "Sur les académies" (*Lettres philosophiques*, XXIV) : Voltaire y estime que Corneille écrit souvent "très incorrectement et d'un style très bas", et évoque à son propos l'"ancienne barbarie" de la langue (*Mélanges*, « Pléiade », 1961, p. 1396-1397). »

39 Voir Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette (dir.), *Corneille des romantiques*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2006.

40 *Molière des romantiques*, automne 2015, colloque organisé par Olivier Bara, Georges Forestier, Florence Naugrette et Agathe Sanjuan (Université Paris-Sorbonne/Université Lyon 2/Comédie-Française).

anglaise⁴¹ ». Dans sa critique de *Henri III et sa cour*, de Dumas (1829), qu'il ne défend pas avec acharnement, bien que sa forme corresponde parfaitement au nouveau modèle qu'il prônait dans *Racine et Shakespeare*, celui d'une tragédie nationale en prose, il adopte de nouveau le même point de vue relativiste car historien :

Les meilleures tragédies de Racine et de Voltaire paraîtraient froides à côté d'une pièce telle que *Henri III*; mais si Racine et Voltaire vivaient de nos jours, s'ils profitaient de la liberté que donne l'imitation de Shakespeare, ils feraient, naturellement, des pièces infiniment supérieures à celle de M. Dumas⁴².

Stendhal montre ailleurs, à plusieurs reprises, que la suprématie de la littérature française dans les lettres européennes, au XVIII^e siècle, n'était pas générale, loin de là :

264

C'est vers 1730 que commence la seconde époque de la littérature française. Au lieu d'imiter les Anciens et les grands génies qu'avait produits la France, les Anglais devinrent nos modèles. On les imita en tout excepté pour la poésie dramatique. Le pourquoi de cette exception apparaîtra assez clairement si l'on se rappelle qu'à cette période, Addison, Thomson, Young, etc., n'écrivaient pour le théâtre londonien que des tragédies imitées de Racine.

Qui en France donna l'élan à cette fureur d'imiter les Anglais? Ce fut Voltaire, qui passa plusieurs années à Londres et qui à son retour, publia ses célèbres *Lettres sur l'Angleterre*, aujourd'hui oubliées, mais que tout le monde lut pendant la première moitié du règne de Louis XV. [...] Voltaire, ce génie typiquement français, propagea le goût de la littérature anglaise. Un autre grand génie⁴³, l'un des plus profonds qu'ait produits la France, vécut également longtemps en Angleterre et, dans ses ouvrages il prononça des éloges pompeux du gouvernement de ce pays, éloges que l'on tient aujourd'hui pour fort exagérés. Mais, en 1740, l'admiration pour la constitution d'Angleterre répandit encore davantage le goût de la littérature anglaise⁴⁴.

Hugo, dans *William Shakespeare*, reprend cette vision « genrée » des échanges entre la France et l'Angleterre entre le XVIII^e et le XIX^e siècle. Selon lui, les Français, privés de poésie pendant le XVIII^e siècle philosophe, s'en abreuvent désormais à la source shakespearienne. Inversement, dans « Les traducteurs », confronté à

41 Stendhal, *L'Athenæum*, 18 mars 1828, dans *Paris-Londres*, éd. R. Dénier, Paris, Stock, 1997, p. 834.

42 Stendhal, *New Monthly Magazine*, mai 1829, *ibid.*, p. 917.

43 Stendhal désigne Montesquieu.

44 Stendhal, *New Monthly Magazine*, juin 1828, dans *Paris-Londres*, éd. cit., p. 862.

l'ambiance puritaine étouffante de Guernesey, il exhorte l'Angleterre à accueillir une traduction de Voltaire pour se libérer du carcan de la religion⁴⁵ !

En 1878, pour le discours glorieux que prononce Hugo au centenaire de la mort de Voltaire, lors d'une soirée donnée au Théâtre de la Gaîté au profit des pauvres, la tonalité est tout autre. En voici le début :

Il y a cent ans aujourd'hui un homme mourait. Il mourait immortel. Il s'en allait chargé d'années, chargé d'œuvres, chargé de la plus illustre et de la plus redoutable des responsabilités, la responsabilité de la conscience humaine avertie et rectifiée. Il s'en allait maudit et béni, maudit par le passé, béni par l'avenir et ce sont là, messieurs, les deux formes superbes de la gloire⁴⁶.

Le discours relevant du genre épideictique de l'éloge, il est certes normal qu'aucune critique n'y soit plus formulée. Mais c'est aussi qu'en 1878, les enjeux ont changé. Le romantisme au théâtre n'a plus à être défendu, car, contrairement à ce que disent encore les histoires littéraires, loin d'avoir capitulé en 1843 avec la prétendue chute des *Burgraves*, sa postérité théâtrale, désormais, est solide⁴⁷. D'autres causes, plus urgentes, plus graves, en ce début mouvementé de la III^e République, amènent Hugo à enrôler Voltaire dans son camp, comme en témoigne la suite de son discours : celui des républicains, celui des pacifistes, en ces temps troubles où la guerre gronde de nouveau, et celui des laïcs, en ces temps où couve aussi la querelle religieuse, peu avant la mise en œuvre de l'école publique par Jules Ferry, et au début du long et difficile processus qui allait déboucher sur la séparation de l'Église et de l'État. Hugo mesure la grandeur de Voltaire au fait qu'il est le premier homme de plume ayant donné son nom à un siècle : on dit « le siècle de Périclès », « le siècle de Louis XIV », « le siècle de Voltaire ». Pour le vieil Hugo, partisan de l'abolition des frontières européennes et de la République universelle, cette faculté d'incarner l'esprit de son peuple, l'esprit de son temps et la poésie ou la pensée de l'avenir invite finalement à réunir Shakespeare et Voltaire sous la même banderole : celle du génie.

45 Victor Hugo, « Les traducteurs », dans *Proses philosophiques de 1860-1865 ; Œuvres complètes*, éd. cit., *Critique*, p. 638.

46 Victor Hugo, « Discours pour Voltaire », 30 mai 1878, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., *Politique*, p. 985.

47 Voir Florence Naugrette, « La périodisation du romantisme théâtral », dans R. Martin et M. Nordera (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, Paris, H. Champion, 2011, p. 145-154. Du même auteur, « Longévité du drame romantique et du mélodrame », dans Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette (dir.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, Paris, Éditions l'Avant-Scène Théâtre, 2008, coll. « Anthologie de l'Avant-Scène Théâtre », p. 274-309.

Inédits et documents

MISE AU POINT

Dans le dernier numéro de la *Revue Voltaire*, nous avons fait paraître l'édition d'une lettre de Voltaire sur le mariage des protestants (c. 17 octobre 1770 [D16708a]). Nous constatons que ce texte venait d'être publié quelques mois auparavant dans le numéro 12 (2013) des *Cahiers Voltaire*, ce dont nous n'avions pas connaissance en raison d'un chevauchement de calendrier entre les deux publications : voir Ulla Kölving, « Voltaire, Portalis et le mariage des protestants », p. 173. (NDLR)

DEUX NOUVELLES LETTRES DE VOLTAIRE (D9043a, D15637a)

Nicholas Cronk

Voltaire Foundation, Université d'Oxford

Une vente récente chez Christie's à Paris a révélé l'existence de deux lettres de Voltaire jusqu'ici inconnues¹. La description des manuscrits et le texte des lettres qui suivent sont fondés sur la notice et sur la photo des deux lettres contenues dans le catalogue de vente. La transcription des lettres est littérale, mais des majuscules ont été introduites au début des phrases.

269

Voltaire à Louis Gaspard Fabry
Les Délices, 6 juillet 1760
D9043a

6 juillet 1760 aux délices

[...] J'ai envoyé à M^r le premier syndic la dernière lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire ; il est malade, dès qu'il pourra aller au conseil il demandera le certificat que vous desirez ; je ne sais si ces certificats sont d'usage, et si le conseil ne croit pas qu'il doive s'en tenir aux pièces probantes qu'il a communiquées [...] Si on demandait au Conseil du Roy un certificat que la ville de Mons a appartenu autrefois à la France, il renverrait aux traités de paix [...] Je suis persuadé, Monsieur, que vous ne souffrirez pas une injustice aussi criante et aussi manifeste que celle de saisir la récolte d'un seigneur pour des frais qu'il ne doit point [...].

[*adresse*:] « A Monsieur Monsieur Fabri maire et subdélégué à Gex ».

Lettre de la main de Wagnière, signée par Voltaire. 2 pages in-4 (230 x 185 mm). Encre brune sur papier vergé. Cachet de cire. Petite déchirure sans manque de texte.

1 Christie's, Paris, vente 3598 du 9 décembre 2014, « Livres et manuscrits », lot 81. Sur la numérotation des lettres, voir Nicholas Cronk, « La correspondance de Voltaire : la première mise à jour (2011) de l'édition de Th. Besterman », *Revue Voltaire*, n° 11 (2011), p. 195-196.

Voltaire avait souvent l'occasion d'écrire à Fabry (1720-1791), maire de Gex à partir de 1747, et premier syndic de la province, subdélégué de l'intendant de Bourgogne. Cette lettre fait partie d'une série d'échanges concernant une terre appartenant à Voltaire, et la juridiction sous laquelle elle tombait. Le 30 juin 1760, il avait écrit à Fabry : « Monsieur L'intendant [...] vous ayant remis les pièces il ne tient qu'à vous de donner votre avis. Vous êtes instruit, et vous voyez évidemment que la Perriere n'est pas plus de la juridiction de Tournay que de celle de Milan ou de Rome. C'est une vexation odieuse. Les terres ne sont déjà que trop à charge » (D9015). Le 20 juillet, il lui écrira de nouveau : « Monsieur, Quoi que vous ne m'ayez pas accusé la réception du certificat du conseil de Genève, je me flatte cependant que vous l'avez reçu, et que le bailliage de Gex, ainsi que le Président de Brosse est enfin détrompé de l'idée chimérique que la Perrière est de la juridiction de Tournay. Je suis bien étonné que dans un si petit païs on Connaisse si peu son païs » (D9078).

Voltaire à Imbert
Genève, 8 mai 1769
D15637a

à Genève 8 May 1769

Les maladies dont je suis tourmenté, Monsieur, a l'age de soixante et quinze ans, ne m'ont pas permis de vous remercier plutôt de votre bonté. J'ai été obligé de me faire transporter à Genève pour y consulter inutilement des médecins. Je vous prie de me continuer votre bienveillance pour le peu de tems que j'ai encor à vivre, et de presenter ma très respectueuse estime à Monsieur De Sartine dont le nom doit être toujours cher à tous ceux qui ont un cœur de citoien.

J'ai l'honneur d'être avec tous les sentiments que je vous dois, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur

Voltaire

[*adresse*:] « À Monsieur Monsieur Imbert, Secretaire de Monsieur le Lieutenant général de Police À Paris ».

Lettre de la main de Wagnière, signée par Voltaire. Une page in-8 sur un double feuillet. Cachet de cire rouge. Encre brune sur papier vergé.

Imbert était le secrétaire d'Antoine de Sartine, lieutenant général de Police à Paris (de 1759 à 1774) et directeur de la Librairie (de 1763 à 1774). La « bonté »

dont il est question ici est peut-être une allusion au soutien de Sartine dans la controverse provoquée par la publication de l'*Examen de la Nouvelle histoire de Henry IV, par M. de Bury* (Genève, 1768), qui critiquait Hénault et que certains attribuaient à Voltaire². Par ailleurs, et même s'il a fait preuve d'indulgence pour les philosophes, le nom de Sartine reste lié aux activités du *cabinet noir* qui espionnait systématiquement les correspondances privées, pratique dont Voltaire se plaint souvent, dans l'article « Poste » des *Questions sur l'Encyclopédie* (OCV, t. 42B [2012], p. 469-474), comme dans sa correspondance : « on ne peut plus penser par la poste », écrit-il à Mme du Deffand (D8040), et avec un autre correspondant, il évoque la poste et le rôle du Bureau de la Librairie, « la nouvelle inquisition qui opprime les belles lettres [...] la librairie est la cause de ces suppressions » (D2992). La question reste pertinente : le même jour qu'il écrit cette lettre à Imbert, il en écrit une autre à Mme Denis, alors à Paris, à propos d'un ballot de ses livres qui a été saisi (D15637). C'est sans doute cet événement fâcheux qui a motivé la lettre à Imbert. Dans l'édition « définitive » de la *Correspondance* éditée par Besterman, nous trouvons la trace de quatre lettres adressées par Voltaire à Imbert : elles s'échelonnent entre le 8 novembre 1769 (D15990) et le 5 février 1773 (D18184). Une cinquième lettre du 20 mai 1761 (D9784) était peut-être adressée au même personnage.

2 Voir D15073 (note 1), D15411, D15607 et D15733.

AN UNPUBLISHED LETTER FROM THE COMTESSE
D'ARGENTAL TO VOLTAIRE (D10319a) AND THREE LETTERS
ATTRIBUTED TO VOLTAIRE IN THE DUTCH PRESS

Kees van Strien

Leiden

Among the documents discovered while working on *Voltaire in Holland, 1746-1778*¹, are a lengthy comment by the comtesse d'Argental on *Olympie* and three letters attributed to Voltaire in the *Middelburgsche Courant*.

273

JEANNE GRÂCE BOSCH DU BOUCHET, COMTESSE D'ARGENTAL TO VOLTAIRE

[9 FEBRUARY 1762, D10319a].

Among the manuscripts in the Koninklijk Huisarchief in The Hague are two items (G16-A31² and G16-A32) catalogued under the name of 'la comtesse d'Argental'. They comprise her comments on *Tancredè* and *Olympie*. They were bought by prince Alexander (1851-1884) at the Charavay sale of 28 March 1882 (nos 9 and 10). The descriptions pasted on the two folders containing the manuscripts have been cut from the sales catalogue. This is the full description of item 10 (G16-A32):

1° Let. aut. (commencement de 1764), 4 p. in-4. Piquante épître contenant des critiques sur la tragédie d'*Olympie* de Voltaire (représentée le 17 mars 1764). Cette pièce offre d'autant plus d'intérêt qu'elle porte en marge les *Réponses autographes et très développées de Voltaire*, qui s'étonne d'une pareille critique qui est, dit-il, indigne de *ses Anges*. 'Pardon, je vous dis des injures et je ne voulais pas vous en dire; mais mon adoration pour vous est en colère.' 2° Let. aut., 4 p. in-4. Incomplète de la fin. Curieuse lettre sur le même sujet que la précédente, et portant en marge les *Réponses autographes de Voltaire*.

The first of these two letters has been published as D10167 (Mme d'Argental to Voltaire, [c. 20 November 1761]).³ The second letter was apparently

1 Louvain, Peeters, 2015.

2 Mme d'Argental to Voltaire, [c. 10 June 1759] (D8346).

3 Voltaire's comment Q has not been fully transcribed. It ends: '[...] vous n'avez pas un seul acteur digne de notre *théâtre de Ferney*'.

overlooked by the editors of the *Correspondence*, and has never been published. It is numbered according to the system put in place for the revision of the Besterman edition.⁴

Voltaire first mentions his new play to the d'Argentals on 20 October 1761: 'En six jours de temps j'ai fait ce que je vous envoie. Lisez, jugez, mais pleurez' (D10081). Until 26 April 1762 (D10429) they exchanged many letters on the play, then entitled *Cassandre*. The d'Argentals made numerous proposals for changes and remained very critical until the end. Voltaire, who also sought the advice of others, justified his choices and sent them numerous corrections and at least three complete manuscripts. The *Correspondence* of this period comprises 37 letters in which the subject is mentioned: 34 by Voltaire, only two by d'Argental and one by his wife. There must have been many more.

274 The present letter was written after reception of Voltaire's letter of 8 January 1762 (D10256) in which he claimed 'quatrième acte nouveau, et presque tout entier nouveau'. Also after the d'Argentals had seen (a copy of) Lekain's letter, which Voltaire received on 17 January (D10271), and which has not come down to us. Since Mme d'Argental's letter deals with the whole play, it was probably a reaction to a new copy. On 20 January Voltaire urged the d'Argentals to return the manuscripts in their possession and promised to send them the latest draft (D10276). Around 30 January he apparently did so: 'Je mets à vos pieds *Cassandre*. Voilà comme nous jouerons la pièce sur notre théâtre de Ferney [...]' (D10301).

Mme d'Argental was pleased to see that in Act I Voltaire had taken to heart their advice that *Cassandre* should look less of a villain (see D10271). However, in spite of their repeated requests, Voltaire had done very little to make the public fully understand that *Olympie* was in love with *Cassandre* (see D10147, D10167, D10176, D10183). Mme d'Argental also returned to the question of the fight between *Cassandre* and *Antigone* (see D10155, D10167). She still wondered whether *Cassandre* was inside or outside the temple in Act IV (see D10167). The end of Act IV should be completely transformed. Instead of an insipid monologue by *Cassandre*, there should be an emotional exchange between him and *Olympie* (see D10167).

In the present manuscript, as in many papers d'Argental must have handled as a magistrate, the text is written on the right-hand side of the pages, leaving a wide margin for comments.⁵ Here Voltaire directly addresses his friends. He

4 See Nicholas Cronk, 'La correspondance de Voltaire : la première mise à jour (2011) de l'édition de Th. Besterman', *Revue Voltaire* 11 (2011), p.195-96.

5 As in D10157, from d'Argental, [November 1761], and D10167, from Mme d'Argental, [c. 20 November 1761].

justifies himself, shows his irritation or indicates that a particular passage has already been changed. Voltaire also reacted in a letter dated 16 February 1762: 'La créature du pied des Alpes reçoit la lettre de ses anges du neuf du courant' (D10333).⁶ 'Vous devenez durs et impitoyables'. He has now situated the fight in the *parvis du temple*, but why do they keep bothering him with *la fille qui veut servir sa mère*? He does not understand their criticism of the verse: *De ce temple surtout garde toi de sortir*. He is disappointed in his friends and asks them to return the manuscript. He repeats this request on 22 February, 'afin que sur le champ elle [ma guenille] reparte avec pièces et morceaux, et que la hideuse créature se représente devant votre face toute recousue et toute recrépie' (D10339). Two days later he announced new changes: 'On a plus étendu, plus circonstancié le meurtre de Cassandre, qui doit s'exécuter au sortir du temple, afin que nul ne soit surpris de voir que la pauvre Olympie, après avoir précédemment prié Cassandre de vider le temple, lui dise toute effarée de n'en pas sortir. Si mes anges s'y sont mépris, bien d'autres s'y méprendraient' (D10341). This was two months before the provisional end of their correspondence on *Olympie*, whose published version (1764) does not contain any of the verses quoted above.

Note. Mme d'Argental rarely uses capital letters, either at the beginning of a sentence or with proper names. She usually abbreviates words like *nous*, *vous* and *pour*. As to punctuation she never uses question marks and apart from colons and semicolons she occasionally uses small dots, placed higher than full stops. In the transcription we have introduced capital letters and replaced the small dots by colons or semicolons; occasionally some punctuation has been added between brackets. In verbs the past tense spelled *oi* has been replaced by *ai*. Accents have been added and regularised. Passages underlined are given in italics. The text, written without any subdivision, has been split up into paragraphs. Voltaire's comments, written in the left-hand margin, are referred to by a variety of marks inserted into the text. We represent these as asterisks and give Voltaire's comments in footnotes. Contrary to the letter by Mme d'Argental, Voltaire's comments have been literally transcribed.

Le 1^{er} acte est corrigé très heureusement sur ce qui regarde la justification de Cassandre[,] qui est à présent beaucoup moins coupable et par conséquent plus intéressant. Votre dessein était de parler davantage de son amour et de celui d'Olimpie; mais il me semble que vs n'avez guère rempli ce dessein, il n'y en a que quelque petite chose dans la bouche du confident, encore y a t il un

6 Some of the comments in D10333 probably refer to remarks made in the remainder of the letter which is missing.

vers qu'il faut changer[.] C'est celui où vous dites qu'elle a été*⁷ *prompte* à se rendre. Pourquoi Cassandre n'en parlerait-il pas, ne se rappellerait-il pas tout l'amour qu'elle lui a marqué, et ne dirait-il pas que plus elle lui en témoignait, plus ses remords augmentaient. Je ne sais pourquoi nous avons été mettre là[.] en parlant du 1^{er}[.] ce qui est au 4; mais enfin cela n'en est pas moins vrai et le voilà dit. Nous avons cru que vous jetteriez dès le commencement les fondements de l'excessive confiance de Statira par Antigone*.⁸ Nous vous renvoyons sur cela à la lettre de le Kain.

Vous avez bien ôté dans ce 1^{er} acte le sacré du parvis, mais vous le laissés en d'autres endroits, et il faut l'ôter par tout. De plus vous faites encore rentrer Cassandre dans le temple*⁹ quoi qu'il y soit. Vous entendrés tout ce qu'il vous plaira par là, mais cela ne vaut rien et sera toujours louche; aussi bien, que [']j'ay vu les dieux au *temple* et je les vois en elle[']. D'autant plus que cela est madrigal.¹⁰ Nous pensons qu'au lieu de ce vers *rentrons tous dans le temple où mon bonheur m'appelle*, il y aurait mieux à faire [1v] dire à Cassandre. Par exemple le sous de ceci: *du pied de ces autels la gloire ailleurs m'appelle*[.]*¹¹ Vous prêtresses, pressés[e]s &c. Et cela s'accorderait avec ce qui a été dit dans la scène avec Antigone qu'il était tems qu'ils songeassent à faire la guerre.

Vous n'avez rien changé au 2^e acte, et je crois que vous avez bien fait*.¹² Vous n'avez rien changé non plus au 3; et vous avez mal fait*.¹³ Vous avez voulu absolument laisser *laisse moi donc servir une mère à mon tour*; comptés que ce vers n'est pas supportable, et voici pourquoi: c'est qu'il ne peut pas y avoir ombre de parité entre servir son père en le vangeant de la façon la plus cruelle, et rendre à la mère quelques petits soins et des services domestiques*.¹⁴ Antigone en arrivant dans la 4^e scène parle encor de ce parvis comme étant sacré. Encor un coup nous ne souffrirons pas qu'il le soit jamais*.¹⁵ En ôtant à Statira la réponse, ah, que dis-tu, à quoi l'actrice peut suppléer par un geste qui exprimera tout autant, vous pouvez faire commencer Antigone par ce vers: *je sais qu'els attentats doivent vs affliger*. Comptés que vous n'avez point encor atteint le but dans la réponse

7 Si content de se rendre [The word *si*, written by Voltaire, also appears between the words *été* and *prompte*].

8 eh quoy donc n'es ce pas assez qu'antigone soit lennemi de cassandre, pour que Statira en fasse son vangeur ?

9 non. il va au sanctuaire.

10 See D10167: In the scene in Act IV with Olympie and Cassandre, the latter is not what he should be: 'il est plus galant que passionnée, et commence même par des madrigaux'.

11 il ny a point là de gloire. il ne sagit que de son amour. ou peut il vouloir aller quentre les bras de sa maitresse de sa femme.

12 pardonnez moi jay changé une chose qui m'a paru essentielle

13 pardonnez moi jay changé un peu au 3

14 non vraiment il ne sagit pas d'avoir soin de sa mere. il sagit de rompre son mariage.

15 vous serez excomuniez tous les parvis sont sacrez

qu'Olimpie fait à la proposition d'épouser Antigone*,¹⁶ que vos 4 derniers vers de ce couplet sont très foibles*¹⁷ et que si vs n'y substitués pas quelque chose de mieux, il faudra les [2r] supprimer.

Vs ns aviés annoncé un 4 tout changé. Il s'en faut bien qu'il le soit autant que vs ns aviés donné lieu de le croire. Le combat*¹⁸ est encor dans toute son absurdité, passés ns le mot. Est-il possible que vs ne vs rendiés pas à des raisons qui sont claires comme le jour. Ou il faut qu'ils se battent sur le champ, ou il ne faut pas qu'ils reviennent se battre dans ce même endroit*¹⁹ qu'ils ont cru devoir respecter. Il n'y a de moyen que de les faire arriver déjà séparés par le grand prêtre, et cependant ayant encor l'épée à la main, mais non près à fondre l'un sur l'autre.

Votre scène entre Cassandre et Olimpie est à peu près telle qu'elle doit être, cependant, en partant de la situation violente où est Cassandre et de son caractère[,] vs trouverés en y réfléchissant que le commencement n'en est pas assés vif. Vs avés pensé que c'était Cassandre au lieu d'Antigone qui devait revenir, et cette idée est très heureuse: mais vs ne l'avés point rendue du tout; il faut 1° que l'arrivée de Cassandre jette bien un autre trouble dans l'âme des personnages. Ce que dit Olimpie*²⁰ est lent et tranquille, au lieu qu'elle doit être saisie du plus grand effroi et de la plus grande horreur en le voyant arriver dans ce moment-là. En second lieu la défense de sortir du temple (où par parenthèse*²¹ il n'est pas) [2v] est une énigme²² dont ns avons cherché inutilement le mot au 5. En 3° lieu vs terminés l'acte par un petit monologue de Cassandre fort médiocre, qui entend finesse à la deffense de sortir du temple, comme ns l'y avons entendue, et tout le monde l'y entendra. Ne sentés vs pas que cela refroidit absolument la fin de l'acte qui doit au contraire finir avec le plus grand trouble*.²³ Qu'il faut qu'Olimpie défende avec empire à

16 il meglio inimico [*sic for: è nemico*] del bene [the best is the enemy of the good].

17 ils sont changez il y a longtemps mais ce couplet ne peut jamais [2r] comporter de grands mouvements beauté forte est déplacée ou convient modestie.

18 il y a quatrevingt dix vers changez dans ce quatrième acte

19 quelle idee d'imaginer qu'ils se battent dans le même endroit? le temple est fermé, ils sont dans la place du parvis. cette place est sacree et l'archeveque de paris serait en droit dexcomunier deux polissons qui escrimeraient dans le parvis notre dame. vous savez bien peu votre religion [/] figurez vous que temple fermé, on est dehors; temple ouvert, on est dedans. cela peut il faire la moindre difficulté?

20 je nen conviens point, et il me parait que *de ce temple surtout garde toy de sortir*, fait un tres grand effet

21 ou il est. Sil vous plait. à qui donc en avez vous?

22 See D10333: 'Je ne vous entends point, ou plutôt vous ne m'avez pas entendu quand vous écrivez que c'est une énigme inconcevable dans Olympie de dire à Cassandre: *de ce temple surtout garde toi de sortir* [...]'.

23 tout cela me parait impraticable par la raison qu'au cinq il va trouver la mere et la fille & que la mere meurt à ses yeux et que S'il va aupres de Statira au 5 il pourrait de même y aller au quatre. car dans lun ou lautre cas, cest contre la volonté d'Olimpie.

Cassandre de la suivre ; qu'il se mette malgré à cela en devoir de le faire, qu'elle le repousse avec horreur. Qu'il dise deux vers très vifs qui auront le tems d'être dits pendant que tout ce monde là entre dans le temple, et qu'il s'y élance comme un forcené*. ²⁴ Voilà comme votre acte sera applaudi pendant un quart d'heure, et de l'autre façon il échouera totalement.

Vs n'avés fait qu'un seul changement au 5 que ns n'approuvons point. C'est ce petit mot de poison, par lequel vs avés voulu aider la mort de Statira. En vérité cela est bien pensé ! Dans le tems qu'elle craint que sa fille ne fasse un mariage qu'elle regarde comme abominable, elle s'empoisonne pr lui en laisser toute liberté. Il faut au lieu du poison que ce soit la présence de Cassandre*²⁵ qui l'achève. Vs le dites bien un peu, mais vs ne le peignés pas comme vs scavés peindre. En tout [...]

[The Hague, Koninklijk huisarchief, G16-A32/2]

THREE LETTERS ATTRIBUTED TO VOLTAIRE FROM THE *MIDDELBURGSCHÉ COURANT*

Translations of letters by Voltaire or references to them are not unusual in eighteenth-century Dutch-language newspapers.²⁶ Together with other anecdotal material they provided a welcome change to the political, military and court news that made up the bulk of the editorial columns. Between 1765 and 1777, the *Middelburgsche Courant* published translations of no fewer than eight, far more than any other newspaper. Firstly two letters written after the public burning of the *Dictionnaire philosophique*: on 17 January 1765 Voltaire's letter dated 23 December 1764 (D12255), translated from the *Gazette de Liège* of 7 January, and on 5 February 1765 that of 25 December 1764 (D12257), which had already appeared in the *Rotterdamsche Courant* of 31 January. On 23 September 1766 the *Middelburgsche Courant* published two paragraphs from a letter that Voltaire sent to the d'Argentals on the rumour that he would settle in Prussian territory (D13495), the first paragraph of which had appeared in the *Leeuwarder Courant* of 17 September. This was followed on 9 December 1769 by Voltaire's letter of 18 September to Mme de La Borde Desmartres (D15898) and on 30 May 1776, in a report from Hamburg, by passages from his letter to the King of Prussia (D20040), allegedly taken from English newspapers.

24 vous croyez que ce combat de l'amante et de l'amant *ne me suis pas, je veux vous suivre n'entre pas, j'entrerai*, serait tragique. je crois quil serait tres froid. et puis es ce a un homme a vouloir delacer une religieuse qui se trouve mal ? et songez vous quil y a la dautres nonnes ? cependant je crois quon peut prendre un autre tour, mais je crois quil faut absolument qu'elle dise a son amant de ne point sortir de lenceinte du temple [words et puis [...]] nonnes ? added afterwards].

25 cest un homme qui n'en sait rien qui parle, uniquement pour prevenir la critique. car on ne manquera pas de dire quon ne meurt point de douleur.

26 Available on the internet-site Delpher of the Koninklijke Bibliotheek in The Hague.

On 29 December 1774 a report from Basel, dated 20 November, comprised the letter to M. de Beauvais, bishop of Senez, which according to Bengesco (II, n° 1836) is not by Voltaire. This letter also appeared in the *'s-Hertogenbossche Courant* (27 December) and the *Leeuwarder Courant* (28 December). Three letters that do not appear in Voltaire's published correspondence, and which are possibly equally spurious, appeared on 23 December 1773, on 1 July 1775 and on 11 October 1777. The first (in fact three passages from a letter) is addressed to a Paris magistrate (d'Argental?) and concerns the role of the Jesuits in education; the second is addressed to 'the late Earl of Chesterfield' and deals with 'the present state of England'; the third forms part of an anecdote about Voltaire, which the newspaper hesitates to present as true.

1. Paris, 2 December [...] One of our magistrates recently received a letter from Voltaire, in which he writes among other things: 'The supporters of the famous society of Jesuits strongly manifested their dissatisfaction when these clerics were banned by you and your likes. They said: who will educate our children? Who will make them virtuous citizens and faithful subjects? Who will scatter the seeds of wisdom and morality in their hearts and bring them to maturity? [...] Ask them nowadays whether all the young people whose education began after the expulsion of the Jesuits have less knowledge? Whether their notions of virtue are less sound? Whether they have fewer of those qualities which every human being and citizen should possess? [...] As to me, I feel obliged to declare without partiality that several pupils of our present-day colleges which I have questioned; that even those who during [*sic*] the reign of the Jesuits studied at the colleges of Harcourt, Plessis and others belonging to the university, and consequently in no way children of Ignace, have come down from there with an education both manly and wise, and perfectly compatible with a century as enlightened and civilized as ours. A century which has brought down the rule of superstition and hypocrisy, in which mankind has finally understood that the love which the supreme majesty requires of them must be pure, as it is itself, and that the most proper religion does not consist in external ceremonies and trivialities, but in putting into practice all those virtues to which his mercy has made us susceptible, and which can really edify our fellow creatures by being of use to them. I could once again ask them this question: Were the immortal Romans whose actions and works we incessantly admire, and were the great kings, those excellent men of the past century who are nowadays looked upon with admiration by the whole of Europe, were the scholars of England and Germany, of the North and other countries educated by Jesuits?

[*Middelburgsche courant*, 23 December 1773]

2. Voltaire to Philip Stanhope, fourth Earl of Chesterfield (1694 – 24 March 1773)
 London, 17 June [...] We see here the following curious letter from the poet de Voltaire to the late Earl of Chesterfield on the present state of England.

‘Mylord, your country has overstepped its happy meridian. Particularly in England, extravagance, splendour and prodigality have taken the upper hand. Unexpected riches, acquired by despoiling princes and inhabitants of far-away continents, have undermined the outer defences of Great Britain’s constitutions. In England foodstuffs remain, as far as I gather from your public newspapers, as expensive as ever before, and all things considered, how is it possible for them to come down as long as the heavy taxes, levied on everything, are not reduced in order to provide the lowest orders, I mean the working man, with a decent standard of living? But this too is not to be expected, since it is completely impossible to pay off your national debts unless the increasingly large pensions, only devised to maintain a wasteful standard of living at the expense of the state, are not considerably reduced and abolished. Meanwhile there is only one place of refuge for the poor, hard-working and useful masses, and this is America. Truly, I imagine, mylord, that within a few years the inhabitants of Great-Britain will be nothing more than indomitable rulers and despicable flatterers. This will be the fruit of your extravagance; these will be the consequences of your imagined prosperity. I am unlikely to live to see it, but all the same I have warned you’. etc.

[*Middelburgsche courant*, 1 July 1775; also *Amsterdamse Courant*, 27 June 1775]

3. Paris, 2 October [...] Here a story is going around about the famous M. de Voltaire, which would greatly honour that old poet’s character, which otherwise is not held in high regard by honest people. However, we cannot vouch for its veracity. The case is this: One of his bitterest enemies, who, whether true or false, had spoken much ill of him, fell into poverty. He drafted a letter to Voltaire in which he complained about his situation and offered to solemnly retract all the slander he had spread about him and thus to re-establish his honour. He showed the letter to one of M. de Voltaire’s friends, who advised him against sending it, since that gentleman would certainly not deign to answer. However, the letter was dispatched and against all expectations was answered by the following:

Dear Sir. Your retraction is absolutely of no use to me. Just as I never felt your accusations could smear my good name, I do not think it can be repaired by your retraction. You may continue to speak as you have done or stop doing so, as you please. However, learning you are in dire straits, I feel obliged as a fellow human being to offer you some assistance. Enclosed you will find an order on my banker for 50 *louis d’or*.

NB. The enclosed order was promptly paid.

[*Middelburgsche Courant*, 11 October 1777]

Comptes rendus

Section coordonnée par Laurence Macé

Les Œuvres complètes de Voltaire, t. 51B, *Writings of 1760-1761 (II)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2013, xxvii + 568 p.

Contient : *Du polythéisme*; *Appel à toutes les nations de l'Europe*; *À Daphné*; *Lettres sur la Nouvelle Héloïse*; *Rescrit de l'empereur de la Chine*; *Épître sur l'agriculture*; *Conversation de M. l'intendant des Menus avec M. l'abbé Grizel*; *Texts on the Decroze case and the patriarch church at Ferney*; *Lettre de Charles Gouju à ses frères au sujet des RR. PP. jésuites*; *Les Car, Les Ah, ah*; *Les Chevaux et les ânes, ou Étrennes aux sots*; *Shorter verse of 1760-1761*.

Préfacé par David Williams qui a assuré l'édition de plusieurs textes, ce second gros volume consacré aux œuvres des années 1760-1761¹ regroupe un ensemble de textes témoignant de la diversité des fronts sur lesquels Voltaire s'engage, bien qu'on puisse sans difficulté en percevoir la profonde cohérence. À l'orée d'une décennie marquée par la lutte contre l'Infâme, Voltaire multiplie les prises de position polémiques principalement dirigées contre tous ceux qui s'en prennent de près ou de loin aux philosophes, et pour des motifs divers et variés : de Shakespeare à Lefranc de Pompignan en passant par J.-J. Rousseau et Chaumeix, la liste est longue et donne parfois l'impression que Voltaire saisit le moindre prétexte pour faire feu de tout bois. Le volume présente donc un éclatement apparent des genres et des formes (de la poésie à la « conversation », de l'essai au mémoire, en passant par la forme épistolaire qui balaie elle-même toute la gamme de ses emplois) ainsi que des thématiques, Voltaire passant sans cesse du coq à l'âne (ou aux chevaux² !). L'intérêt du volume réside néanmoins justement dans la juxtaposition de ces pièces qui n'annoncent souvent pas, ou seulement de manière très partielle, ce dont elles parlent en réalité, et qui tissent entre elles un fort réseau de résonances dont rend compte le détail des annotations.

Bien que plusieurs de ces textes aient été présentés par Voltaire lui-même comme des « rogatons », et que certains aient pu attirer les critiques de ses plus proches alliés en raison de leur virulence³, on ne sous-estimera pas leur intérêt en y voyant seulement des pièces de circonstance. Sans prétendre à l'exhaustivité, on tentera ici d'en donner un bref aperçu en commençant par la polémique menée contre Jean-Jacques Rousseau. Par les *Lettres sur la Nouvelle Héloïse* (éd. P. Gibbard), réécriture satirique du best-seller de Rousseau, et le *Rescrit de l'empereur de la Chine* (éd. F. Brandli), qui

1 Le tome 51A est encore à paraître.

2 Voir *Les Chevaux et les ânes, ou Étrennes aux sots*.

3 Voir notamment les critiques des *Lettres sur la Nouvelle Héloïse*, et en particulier la réaction de D'Alembert (Introduction, p. 164).

s'en prend à l'*Extrait du Projet de paix perpétuelle*, Voltaire entame une série d'écrits virulents qui signeront publiquement la rupture avec « cet archifou » (D9682) qu'est Jean-Jacques et iront en un crescendo d'insultes. L'annotation permet néanmoins de dépasser cet aspect – qui a certes le plus frappé les esprits, y compris des contemporains – pour souligner l'inscription des textes dans des problématiques moins anecdotiques : examen de la notion de goût, ailleurs présente dans ce volume, ou de la question des relations internationales.

284

Tout aussi sérieuse est évidemment la polémique menée contre les adversaires des philosophes regroupés autour de l'*Encyclopédie* : la multitude des pièces de ce volume qui y participent de manière plus ou moins massive (*À Daphné*; *Conversation de M. l'intendant des Menus...* ; *Épître sur l'agriculture*; *Les Chevaux et les ânes*; *Les Car, Les Ah, ah*) témoigne d'une volonté de composer des opuscules relevant de genres variés mais surtout facilement diffusables, tant de manière autonome qu'en recueil, tant à travers la correspondance « privée », particulièrement propice à la diffusion des épîtres, que grâce aux périodiques. Le choix – nécessaire – de la publication des œuvres complètes selon un ordre chronologique gomme évidemment les stratégies de publication de Voltaire et de ses éditeurs ; les éditeurs modernes ont cependant pris soin de lister l'ensemble des éditions collectives dans lesquelles sont parus les différents textes (p. 517-525), et surtout de proposer un premier récapitulatif des différentes éditions des *Contes de Guillaume Vadé* (p. 527-537)⁴ dans lesquels sont parus la plupart des textes du volume. L'étude de ces pièces devra nécessairement être complétée par un examen de ces stratégies de diffusion au sein de recueils de mélanges⁵.

De manière moins attendue, la polémique religieuse *stricto sensu* est assez discrète dans ce volume qui ne présente qu'un court et sérieux essai intitulé *Du polythéisme* (éd. D. Williams) : Voltaire choisira le biais des textes collectifs, comme le *Dictionnaire philosophique* ou *La Philosophie de l'histoire*, pour revenir de manière extensive sur la place du judéo-christianisme dans la pensée humaine. Ce volume des *Œuvres complètes* illustre en revanche à nouveau comment la lutte religieuse se nourrit d'abord, alors que les philosophes sont attaqués en séance du Parlement par les dévots de tous bords, des affaires contemporaines. En témoignent la *Lettre de Charles Gouju à ses frères au sujet des RR. PP. jésuites* (éd. F. Moureau) consécutive à la décision du Parlement de supprimer progressivement la Compagnie de Jésus en France, ainsi

4 À compléter par le tome 57B, *Contes de Guillaume Vadé*.

5 Sur l'importance de cette question, voir « La notion voltairienne de “mélanges” », dossier du n° 6 de la *Revue Voltaire* (2006).

que les dossiers relatifs à l'affaire Decroze et à l'église paroissiale de Ferney (éd. J. Hanrahan)⁶.

On notera enfin l'important *Appel à toutes les nations de l'Europe, des jugements d'un écrivain anglais; ou Manifeste au sujet des honneurs du pavillon entre les théâtres de Londres et de Paris* (éd. D. Williams), qui s'inscrit au sein de plusieurs faisceaux d'intérêts parfois divergents: défense des comédiens et du théâtre face à la condamnation de l'Église, mais aussi face à celle de Rousseau, qui accuse Voltaire d'avoir introduit la corruption à la frontière genevoise par l'installation de son théâtre à Ferney; défense du théâtre de Corneille (les *Commentaires sur Corneille* sont en germe), et plus largement de l'esthétique nationale, associée au siècle de Louis XIV, mais par conséquent aussi de sa propre pratique dramaturgique, face au théâtre anglais. Autant de facettes qui interdisent des lectures univoques de ce texte, comme de la plupart des productions voltairiennes⁷.

Myrtille Méricam-Bourdet
Université de Lyon (Lyon 2)

285

REVUE VOLTAIRE N° 15 Comptes rendus

Les Œuvres complètes de Voltaire, t. 57B, Contes de Guillaume Vadé, Oxford, Voltaire Foundation, 2013, xxxviii + 503 p.

Contient: *Contes en vers: Préface de Catherine Vadé; Ce qui plaît aux dames; L'Éducation d'un prince; L'Éducation d'une fille; Les Trois Manières; Thélème et Macare; Azolan; L'Origine des métiers;* [Contes en prose:] *Le Blanc et le Noir; Jeannot et Colin; Note sur le Chant détaché d'un Poème épique; Discours aux Welches; Supplément du Discours aux Welches; De l'histoire; Des fêtes; Lettre de M. Cubstorff, pasteur de Helmstad, à M. Kirkerf, pasteur de Lauvtorp; Lettre de M. Clocpitre à M. Eratou, sur la question, si les Juifs ont mangé de la chair humaine et comment ils l'apprétaient?*

L'essentiel de ce volume est bien entendu fourni par les contes en vers (éd. Sylvain Menant) et en prose (éd. Philip Stewart et Christiane Mervaud): ils constituent plus de la moitié des pièces du volume des *Contes de Guillaume Vadé* ici édités. Mais le *Discours aux Welches* et son *Supplément*, ainsi que quelques pièces détachées le complètent. L'introduction générale fait bien le point sur le

6 Le *Nouveau mémoire du sieur de Croze, maître horloger à Sacconey* avait fait l'objet d'une publication par J. Hanrahan dans la *Revue Voltaire*, n° 10 (2010), p. 271-284. Voir aussi O. Guichard, « L'affaire Decroze vue des tribunaux: une restitution chronologique », *ibid.*, p. 285-308.

7 On se reportera, pour la lecture du théâtre anglais, aux articles de la section coordonnée par L. Macé, « Voltaire et le théâtre anglais », ici même p. 165-265.

contexte de cette production littéraire de contes voltairiens ; Sylvain Menant y précise que la part des contes en vers dans ce premier recueil de contes publié par Voltaire est finalement très faible, sept pièces en vers sur vingt-quatre. On pourrait regretter peut-être qu'une seconde introduction générale surplombante ne vienne resituer l'ensemble du volume, jusque dans sa diversité, dans le moment de production littéraire et philosophique voltairien (par exemple l'écriture presque simultanée ou bien l'édition du *Traité sur la tolérance*, du *Dictionnaire philosophique*, du *Triumvirat*, des *Commentaires sur Corneille*, des articles pour la *Gazette littéraire de l'Europe*). Dans son introduction, S. Menant montre que si les contes en vers furent bien accueillis, et servirent de promotion à l'ensemble, il n'en fut pas de même pour le recueil jugé trop rhapsodique par le public et par Voltaire lui-même d'ailleurs, contraint de grossir le volume par l'ajout de la *Vie de Molière* et par une longue *Préface de Catherine Vadé*, bouffonne et improvisée en quelques heures. Plusieurs pièces avaient été l'objet d'une diffusion séparée et manuscrite antérieure à leur réunion en recueil (et ont donc donné lieu à des éditions critiques préalables dans les *OCV*, rappelées dans un utile tableau inaugural), et l'ensemble sera démembré avec l'assentiment de Voltaire dans les nombreuses éditions des Œuvres complètes.

L'édition critique des sept contes en vers, ainsi que de la *Préface de Catherine Vadé*, est assurée par S. Menant, bon connaisseur des contes voltairiens. Dans le premier d'entre eux, *Ce qui plaît aux dames*, Voltaire modifie le conte source anglais de Dryden (auteur que Voltaire connaît bien, lui-même inspiré ici par les *Canterbury Tales* de Chaucer), et, comme le montre S. Menant, il rapproche les personnages de caractères modernes, il élimine les débats sur le mariage et sur le bonheur conjugal – même s'il garde le stéréotype de l'insatiabilité féminine – et les descriptions de la cour, il modifie les personnages. Mais ces analyses des modalités de réécriture ne doivent pas faire oublier la dimension doucement polémique de ce conte, bien notée par l'éditeur pour les autres contes. Car Voltaire pointe manifestement le bout de l'oreille ici, par ses coups de patte à la religion chrétienne et à une royauté démythifiée (Clovis meurtrier) ainsi que par l'usage d'un finale ambigu sans doute plus philosophique qu'autobiographique : en vantant les mérites de l'erreur et des fables sur celui de la vérité du temps, celle du « triste raisonner », Voltaire propose-t-il un éloge régressif du repli de soi, ou bien une douce ironie philosophique destinée aux amateurs de contes ? Si Voltaire a eu le projet vague de « former un ensemble consacré aux questions d'éducation », les deux textes relevant de la question se ressemblent peu. Dans *L'Éducation d'un prince*, la thématique de l'initiation amoureuse, le jeu sur les récits orientaux satiriques et à rebondissement, sont autant de stéréotypes du conte en vers, qui offrent ici au lecteur le plaisir de la reconnaissance. Il y critique les mauvais effets

de la religion, en faveur des lumières naturelles ; la mauvaise influence des ministres et des confesseurs est contrebalancée par le rôle positif d'une femme, S. Menant avançant que le Dauphin et la Pompadour sont de ce fait sans doute l'horizon de ce texte. L'éditeur montre de manière stimulante que cette contre-éducation philosophique du Prince est aussi le fait d'un Voltaire historien qui cherche la valeur des grands hommes d'État dans les vertus militaires, en accord avec un ancrage dans la noblesse militaire (dont il est proche). D'une manière différente, mais promouvant des valeurs fort proches, *L'Éducation d'une fille* est un conte bref inspiré d'une nouvelle italienne du XVI^e siècle, dans lequel Voltaire modifie la tonalité du conte-source pour proposer moins une satire anticléricale qu'une attaque contre la religion, cause d'une morale contre-nature. Il adapte le conte à son public et pense l'éducation des filles comme autonomie, intégration sociale, capacité de décision. Il renouvelle le traitement du stéréotype : c'est la mère qui ici est éduquée à une morale naturelle, en accord sans doute avec le théâtre de Molière et de Marivaux, Voltaire prolongeant sa réflexion dans un dialogue du même titre et dans *La Prude* (antérieur). S. Menant fait ressortir les raisons pour lesquelles le conte des *Trois Manières* est sans doute pour Voltaire le plus réussi, et pour le lecteur le plus satisfaisant : d'une facture plus élaborée et fondé sur un jeu de références classiques, ce conte à l'antique est construit sur une déclinaison de trois récits, trois manières d'aimer, trois types de conte mobilisés. L'éditeur souligne que la morale y est en faveur de l'amour et de la nature, tout en s'interrogeant sur le sens ultime de ces récits qui imposeraient moins une « vision » qu'une présence stylistique de détail. Le très bref *Azolan* reprend l'opposition essentielle qui est celle de beaucoup de ces contes entre « la force des instincts naturels opposée à l'artifice des religions ». De manière proche encore, le conte léger et satirique très bref intitulé *L'Origine des métiers* revisite le mythe de Pandore (et son traitement par La Fontaine), en réduisant le personnage au seul don de séduire, mais révélateur de la diversité des talents (des séducteurs). L'éditeur montre que ce nouveau mythe de l'origine, qui nous fait divers et imparfaits, s'écrit contre l'anthropocentrisme idéalisé de la religion chrétienne ici moquée. Dans le conte allégorique *Thélème et Macare*, dont Jean-Baptiste Rousseau avait entretenu la tradition au XVIII^e siècle, l'inquiétude animée d'espoir et la quête recommencée d'un bonheur social feraient de Thélème un *alter ego* de Voltaire plus convaincant que la quiétude de Macare, trouvant son bonheur dans le retrait (autre figure possible de Voltaire). Le fond satirique du conte vise la perpétuelle insatisfaction des femmes mais surtout mène un voyage critique rapide (et dangereux) dans les différents milieux de la société française. Ne peut-on suggérer qu'une telle critique générale s'accorde bien avec celle qui est menée dans le *Discours aux Welches*?

L'édition critique du *Discours aux Welches* et du *Supplément* par Diana Guiragossian-Carr va à l'essentiel, en pointant en quoi cette diatribe est une accumulation violente des arguments négatifs (déjà souvent employés par Voltaire) contre l'histoire et la culture françaises, qui se distingue par la « sauvagerie du ton », par une sorte de rage sans légèreté. Le *Discours* se compose de deux parties : l'accusation polémique contre les Français, puis la polémique linguistique sur la langue française. L'hypothèse biographique ici évoquée (la difficile adaptation de Voltaire à Ferney, interdit de retour en France) est-elle la plus pertinente pour expliquer la violence d'un tel texte ? N'est-ce pas aussi le moment où Voltaire, « chef de parti », écrit le *Traité sur la tolérance* et prépare son *Dictionnaire philosophique*, dans le cadre d'affaires et de combats menés contre une France rétrograde et qui ne change pas, la future France désespérante de l'affaire La Barre qui pleure, puis soupe et va à l'opéra ? On pourrait aussi tenter de comprendre le lien avec ses combats linguistiques à l'occasion de ses *Commentaires sur Corneille* ou contre certaines figures du pouvoir romain dans le *Triumvirat*.

Le court opuscule *De l'histoire*, ici édité par Myrtille Méricam-Bourdet, est bien resitué dans la tradition des positions de Voltaire en matière d'Histoire. Le travail d'annotation fait bien ressortir cette très riche intertextualité interne. Voltaire s'en prend ici aussi à l'Histoire écrite comme un recueil de fables blessant la raison, et pour cela à différentes autorités historiques, à toute interprétation théologique de l'histoire, à toute normativité du passé. Enfin, le court pamphlet intitulé *Lettre de M. Clopitre à M. Eratou, sur la question si les Juifs ont mangé de la chair humaine, et comment ils l'apprétaient ?*, est édité par Antonio Gurrado, qui explique et justifie ce texte dont le sujet a surpris certains contemporains. Sa tonalité résolument comique n'est pas sans évoquer les questions sérieuses posées souvent ailleurs par Voltaire, sur le cannibalisme d'une part et sur la représentation des Juifs d'autre part ; mais ici l'éditeur dénie toute perspective anti-judaïque au texte, puisque tous les peuples sont accusés d'un passif cannibale. Cette relativisation ironique (à la manière de Swift ?) est-elle alors purement comique ou bien une satire accusatrice à charge⁸ ?

La longue introduction de *Jeannot et Colin* par Christiane Mervaud est un essai de critique littéraire qui mérite la lecture la plus attentive. L'éditrice revisite en profondeur le style et le contenu du conte en prose (ajouté *in extremis* aux *Contes de Guillaume Vadé*) dont la proximité temporelle avec les *Contes moraux* de Marmontel a sans doute – et pour longtemps – orienté sa réception vers le moralisme, en apparence appuyé, qu'il semble proposer et que résume un peu trop platement son *excipit* : « le bonheur n'est pas dans la vanité ». Ch. Mervaud

8 Cette première partie du compte rendu a été rédigée par Christophe Cave.

connaît trop bien Voltaire pour être dupe des « lalalissades pontifiantes », à la manière des *Contes moraux*, auxquelles on a voulu assimiler *Jeannot et Colin*. Sa déconstruction méthodique porte et sur les éléments internes de l'écriture, et sur les évolutions structurelles de la société française du temps qui lui paraissent le véritable projet de l'auteur. L'étude critique du texte dévoile, en effet, les indices d'une « narration, en fait, très sophistiquée ». C'est, dès les premières lignes, l'apparent « détachement » du narrateur envers un sujet en principe édifiant qui ne peut qu'alerter le lecteur averti de l'ironie souvent subliminale de Voltaire. Lequel lecteur va se trouver confronté à un narrateur de plus en plus *conscient de lui-même* (selon l'expression de la critique anglo-saxonne), au rythme de la diégèse. À un narrateur très présent, et au regard amusé qu'il cherche à partager avec son lecteur, correspond une trame narrative proche de la parodie du conte moral sans jamais y verser explicitement : raccourcis brusques de la fortune et de l'infortune, description des effets (les habits, les moyens de transport) plutôt que des causes qui meuvent la roue du sort, structure antithétique des combats entre la frivolité et l'amitié, absence de séquelles des hauts et des bas de la relation des deux amis, etc. Aussi la relative brièveté du conte suffit-elle à transformer le lecteur en « spectateur » d'une conclusion moralisante qui va de soi et dont l'éditrice doute qu'il ressente toute l'empathie sensible que le genre en principe implique. En revanche, chemin faisant, le texte induit une réflexivité non plus morale mais sociologique. Les vrais ressorts qui mettent à mal le rapport entre les deux amis – activant la fragilité caractérielle de Jeannot comme la résilience de Colin – appartiennent à l'utilitarisme croissant d'une société orientée vers le progrès matériel, conçu comme l'un des constituants du bien public. Plus que l'antinomie entre « frivolité parisienne » et « sérieux provincial », le conte met en opposition une richesse soudaine qui se dilue dans le luxe sans se reproduire par l'*industrie* du riche et une création de richesse laborieuse mais pérenne (Voltaire rejoint ici une pensée économique sur le luxe à laquelle il adhère, celle de Jean-François Melon). La « réconciliation » finale de ce vrai-faux conte moral n'est pas celle de l'amitié (elle n'était qu'en suspens), mais celle du sot Jeannot avec son utilité sociale, prosaïque mais aussi réelle que les défrichages et labourages du patriarche de Ferney.

Un autre conte en prose, *Le Blanc et le Noir*, édité par Philip Stewart, est écrit dans un registre différent, celui du conte oriental mêlé de merveilleux, et répond à un questionnement métaphysique : l'évidente coexistence du bien et du mal dans les destinées humaines. Ph. Stewart avertit qu'il ne faut pas chercher ici une « théorie », dont Voltaire a maintes fois dénoncé l'incohérence, mais une « fantaisie mettant ces forces légendaires en jeu ». Le héros, Rustan, part à la recherche de sa bien-aimée, la Princesse de Cachemire, et, comme pour *Zadig* ou *Candide*, son cheminement (qui se révélera *in fine* un songe)

est un apprentissage des alternances de bonnes et mauvaises fortunes, dont la survenance peut être indifféremment attribuée à la Providence ou au pur hasard ; le texte est construit sur une série de principes binaires : un diamant et un javelot ; deux serviteurs aux morales opposées ; un oracle en forme d'antinomies ; des duels d'animaux ; une marche à reculons ; l'amour et la mort ; etc. L'éditeur souligne dans ses annotations la singularité du traitement par Voltaire de la vision manichéiste qui semble soutenir un tel sujet : dans les tribulations de Rustan, l'opposition n'est pas entre l'âme et le corps (selon la dichotomie platonicienne), ni entre les forces antagonistes du bien et du mal des zoroastriens, mais entre une « prudence opposée au principe de plaisir, ou la bonne fortune opposée au sort funeste ». Ce pragmatisme philosophique conduit Voltaire à ne pas conclure le conte : Rustan n'admet pas l'hiatus spatio-temporel entre le temps vécu (l'aventure rêvée) et le temps du récit (la durée du rêve) ; il refuse la promesse d'une explication « dans une autre vie » et, comme le lecteur, « restera sur sa faim ».

Roland Mortier, en présentant le petit pamphlet *Des fêtes*, rappelle l'irritation récurrente de Voltaire envers les fêtes religieuses chôchées, une irritation d'autant plus vive après 1759 qu'il est lui-même devenu alors « entrepreneur de culture » (1759 est d'ailleurs la date apposée par le philosophe en tête de ce court texte édité avec les *Contes de Guillaume Vadé* en 1764). L'esprit voltairien facétieux est tout entier dans la drôlerie du dialogue entre le gentilhomme qui laboure son champ après avoir assisté à la messe de sainte Ragonde et le curé du village qui quitte les libations post-cultuelles pour sermonner l'« impie ». La conclusion du pamphlet est plus politique que facétieuse : le gentilhomme ruiné s'expatrie, change de religion, et adhère à la philosophie du progrès matériel : « c'est le travail qui est nécessaire ; il y a plus, c'est lui qui sanctifie ».

Par des annotations nombreuses et remarquablement documentées, John R. Iverson restitue à un texte polémique relativement peu commenté jusqu'à la présente édition, la *Lettre de M. Cubstorf*, une place emblématique dans la lutte contre l'*Infâme*. Avec une ironie toute pascalienne, Voltaire y place sous la plume d'un pasteur anti-philosophe une dénonciation de l'intolérance des hommes d'Église qui eût été perçue comme irrégulière sous celle d'un philosophe. J. Iverson relie chaque composante argumentaire de cette facétie à de nombreux extraits de l'œuvre voltairienne, qui en amplifient considérablement l'habileté et la cohérence.

Après l'emploi de l'ironie pascalienne dans le texte précédent, Voltaire s'essaie à l'humour swiftien de *A Modest Proposal* dans la *Lettre de M. Clocpitre à M. Eratou*. Le thème traité est celui du cannibalisme. L'éditeur, A. Gurrado, souligne que si l'apparition de ce thème est fréquente dans l'œuvre voltairienne, cette *Lettre* contient la seule occurrence d'un registre de raillerie sur cette énigme

anthropologique. On y apprend, en effet, que « les nations les plus polies [...] ont toujours mangé des hommes, et des petits garçons ». Toutefois, sous l'ironie se cache l'interrogation philosophique, à savoir s'il est moins condamnable d'applaudir au meurtre de trois cent mille hommes au combat que de s'indigner lorsque l'« on mange un cosaque⁹ ».

Christophe Cave et Patrick Neiertz
Université Grenoble 3 et CELLF

Les Œuvres complètes de Voltaire, t. 60C, *Writings of 1766 (I)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2013, xxiii + 354 p.

Contient : *Lettre pastorale à Monsieur l'archevêque d'Auch*; *Lettre de Monsieur de Voltaire au docteur Jean-Jacques Pansophe*; *Lettre de Monsieur de Voltaire à Monsieur Hume*; *Notes sur la lettre de Monsieur de Voltaire à Monsieur Hume*; *Déclaration de Monsieur de Voltaire*; *Petit commentaire de l'ignorant, sur l'Éloge du dauphin de France, composé par Monsieur Thomas*; *Satire contre Monsieur Lefranc de Pompignan*; *Le Président de Thou justifié contre les accusations de Monsieur de Buri, auteur d'une Vie de Henri IV*; *Lettre curieuse de Monsieur Robert Covelle*; *Sur le livre du professeur Vernet*; *Déclaration du 23 août 1766*; *Appel au public contre un recueil de prétendues lettres de Monsieur de Voltaire*; *Éloge de l'hypocrisie*; *Shorter verse of 1766*.

S'il ne comporte pas d'œuvre considérée comme majeure, ce volume réunit un ensemble de textes polémiques écrits au cours de l'année 1766 qui, rappelle Graham Gargett dans la Préface, voit se poursuivre l'implication de Voltaire dans des affaires retentissantes (Sirven, La Barre), mais aussi dans les troubles politiques qui agitent la République de Genève. L'ensemble ainsi constitué tire sa cohérence des références fréquentes que l'on relève d'un texte à l'autre, dûment identifiées dans l'apparat critique, au fil des éditions proposées, classées en principe dans l'ordre chronologique de la composition des textes. Mais plusieurs des textes ici édités s'inscrivent eux-mêmes dans des séries comportant, en amont et en aval de la tranche chronologique du volume, d'autres textes à paraître ou déjà parus dans la collection des *Œuvres complètes*. De là, une double difficulté qui consistait non seulement, selon le principe général de l'édition, à montrer le bénéfice qu'il y a à donner à lire chaque texte, au sein de l'ensemble, avec ceux dont la rédaction est contemporaine – les effets de voisinage, à l'intérieur de ce volume comme, à l'occasion, avec des textes d'autres volumes

9 Cette seconde partie du compte rendu a été rédigée par Patrick Neiertz.

comportant des œuvres mises en chantier la même année, s'avérant parfois très éclairants pour saisir les logiques des combats voltairiens –, mais aussi à réinscrire chaque texte dans des échanges polémiques qui le rattachent à d'autres que Voltaire a antérieurement fait paraître ou qui seront élaborés dans les années qui suivent. Ce double défi est ici relevé d'une part grâce à une Préface qui fait apparaître, dans le contexte des événements de l'année 1766, les lignes de force qui ressortent du regroupement des textes ici édités, d'autre part, dans les éditions critiques de chacun des textes, grâce aux mises au point synthétiques effectuées dans les introductions et aux nombreux renvois à d'autres volumes de la collection que l'on trouve dans les notes éditoriales.

292

La *Lettre pastorale à Monsieur l'archevêque d'Auch* (p. 1-14), éditée par David Adams, constitue une réponse explicite à la *Lettre pastorale* publiée deux ans auparavant par Jean-François de Chatillard de Montillet-Grenaud, qui rejoint, par la défense de la Société de Jésus qu'elle entreprend comme par les attaques portées à l'encontre des écrits « philosophiques » – de *L'Esprit* d'Helvétius et de l'*Encyclopédie* en particulier –, l'*Instruction pastorale* de Christophe de Beaumont, archevêque de Paris, parue en 1763. Alors que les deux écrits pastoraux ont été conjointement condamnés en 1764 par un *Arrêt* des parlements de Paris et de Toulouse, le texte de Voltaire s'inscrit moins dans la perspective d'une exploitation de la querelle religieuse liée à l'expulsion des jésuites, certes rappelée, ou dans celle d'une défense des « philosophes » (les écrits incriminés ayant eux-mêmes été condamnés par le Parlement) que dans la perspective d'une défense personnelle face aux attaques de l'archevêque d'Auch. L'édition qui fournit le texte de base – la brochure imprimée discrètement en mars 1766 – a bénéficié d'une diffusion très restreinte : le texte sera cependant inséré l'année suivante dans *Les Honnêtetés littéraires*, puis repris, quelques années plus tard, dans le tome III de *L'Évangile du jour*.

Seule infraction au principe du classement chronologique des textes, signalée dans la Préface (p. xviii), les quatre opuscules contre Rousseau, publiés entre avril et décembre 1766, ont été rassemblés sous l'appellation générale de « Writings relating to the Hume-Rousseau affair » (p. 15-87), ce que peut justifier la forte unité de ce sous-ensemble, édité par James Hanrahan : les deux premiers, la *Lettre de Monsieur de Voltaire au docteur Jean-Jacques Pansophe* et la *Lettre de Monsieur de Voltaire à Monsieur Hume*, ont bénéficié d'une publication conjointe dans trois éditions répertoriées (LDPI, LDP2, LDP3, p. 31-32, 33) ; le troisième, quoique ayant donné lieu à une publication séparée, entretient un lien organique avec le précédent explicité par le titre (*Notes sur la lettre de Monsieur de Voltaire à Monsieur Hume*) ; la *Déclaration de Monsieur de Voltaire*, parue dans la presse en janvier 1767, ne s'entend qu'en référence aux textes précédents, dans la mesure où il s'agit, pour Voltaire, de nier la paternité de la *Lettre [...] au docteur Pansophe*

ainsi que des *Notes sur la Lettre [...] à Monsieur Hume* – la seule qu'il reconnaît avoir écrite, et « dû écrire » (p. 87). Le dispositif d'ensemble est ainsi conçu que l'aveu d'un texte sert à en désavouer deux autres, et principalement le premier en date, si l'on considère que l'une des éditions – choisie, à juste titre, comme texte de base – des *Notes* comportait déjà, avant même la *Déclaration* de janvier 1767 (p. 87) qui y fait implicitement référence, une « Déclaration de l'éditeur » (p. 85-86) produisant un premier texte de désaveu de la *Lettre [...] au docteur Pansophe*. Une telle insistance n'est certes pas rare chez Voltaire – on songe, à la même époque, aux multiples dénis de paternité du *Dictionnaire philosophique* –, mais elle peut étonner s'agissant d'un pamphlet contre Rousseau qui, par la teneur de ses attaques, ne paraît de prime abord pas aussi compromettant que le Portatif. Reste donc à comprendre les raisons de cette insistance.

La *Lettre [...] au docteur Pansophe* a connu deux premières éditions : la première (66L), en français et en anglais, sous le titre de *A Letter from Mr. Voltaire to M. Jean Jacques Rousseau*, London, printed for J. Payne, 1766 (décrite p. 30) ; la seconde (LDP1), à la suite de la *Lettre [...] à Monsieur Hume*, sous l'adresse de Londres (décrite p. 31). De l'une à l'autre, le texte présente au moins une variante considérable : dans la seconde édition, la « profession de foi » par laquelle s'achève la *Lettre* est réduite à quelques lignes alors qu'elle était dix fois plus longue dans l'édition bilingue, les lignes 309-350 (p. 60-62), dans la présente édition, ayant été supprimées. Le phénomène justifiait à lui seul le choix, comme texte de base, de 66L, en dépit de la piètre qualité matérielle de cette édition (p. 30). On regrette cependant que la logique de ce choix n'ait pas été suivie jusqu'au bout : cette édition étant bilingue, on pouvait imaginer de faire figurer, conformément à l'original, la traduction anglaise en face du texte français. Au-delà de considérations bibliographiques, ce parti pris aurait été en accord avec le statut du texte donné à lire qui, publié outre-Manche, dans le cadre d'une querelle avec Hume abondamment médiatisée dans la presse britannique, avait sans doute pour objectif de jeter le discrédit sur Rousseau en Angleterre même, ce dont témoigne la présence d'une traduction en anglais de ce texte. Parmi les variantes signalées dans l'apparat critique, nombreuses sont celles, parfois d'une certaine ampleur, qui proviennent d'un manuscrit et dont on ne trouve pas toujours d'équivalent dans les imprimés répertoriés. Ces variantes font apparaître des phénomènes de réécriture, mais aussi la présence au moins d'un développement (variante des lignes 41-48, p. 43-44), qui s'apparente certes à une digression¹⁰, mais dont l'intérêt

10 L'ajout d'une cheville rend manifeste la dimension digressive du propos : « Mais il faut savoir l'histoire pour être justes et bien juger des hommes. Savez-vous l'histoire, mon Maître ? ¶ Vos lettres sauvages, écrites dans les bois, sont pleines de bile [...] » (p. 44).

« philosophique » est manifeste : il est question de la manière dont « nous », chrétiens, « portons jusqu'au fond des Indes nos prêtres, nos mensonges et nos vices » ; le passage introduit aussi l'idée d'un progrès, qu'une conscience historique peut permettre de saisir, par rapport au « temps des sorciers, des excommunications et des assassinats commis au nom de Dieu ». On n'en est que plus curieux de connaître l'histoire de ce manuscrit, conservé à la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel (succinctement décrit p. 30), et le statut qui peut lui être attribué par rapport aux versions imprimées. Quant à la principale variante entre les deux premières éditions, si les bornes du texte qui disparaît sont précisément indiquées (p. 60), elle aurait sans doute mérité, dans l'introduction, un commentaire prenant en considération la teneur des propos supprimés. Tout comme la variante évoquée tirée du manuscrit, le texte présente une dimension « philosophique » évidente, religieuse mais aussi, plus discrètement, politique. L'orientation déiste de la « profession de foi » est d'une part amplifiée par l'évocation d'un Dieu « universel et non celui d'une telle nation, d'une telle province, ou d'une telle secte » (lignes 309-310, p. 60-61), ce qui fournit l'occasion, par l'évocation de la diversité des rites d'expiation, de faire se côtoyer, partant de mettre sur le même plan, les différents cultes, et de renvoyer à leur inutilité, comparable donc équivalente, les « excréments de vache » des Indiens du Gange, les « clous » des bramines, et l'« eau bénite » des chrétiens (lignes 346-348, p. 62). Le rapprochement, provocateur en lui-même, s'entend aussi dans le prolongement d'un discours sur la tolérance, d'ailleurs explicite : « Je crois fermement que notre père commun sauvera les honnêtes catholiques, les honnêtes protestants, les honnêtes Turcs, les honnêtes Indiens, le vicaire savoyard et le bon Jean Jacques » (lignes 325-327, p. 61). D'autre part, en dépit d'une profession de foi réitérée – le locuteur dit croire « en Dieu de tout [s]on cœur » et « à la religion chrétienne de toutes [s]es forces », ce qui suppose malgré tout un *effort* –, le propos tourne à une diatribe contre les prêtres qui « ne sont pas faits pour nous rendre heureux ni dans cette vie ni dans l'autre » (lignes 334-335 et 340-342, p. 62). À ces propos peu orthodoxes, qui rappellent des pages assez vives du *Dictionnaire philosophique*, s'ajoute la mention, fugitive mais significative, de la faiblesse des « princes », qui « préfèrent les meilleurs flatteurs » (lignes 312-314, p. 61) – le manuscrit indique, plus clairement encore, en lieu et place des « princes », « les rois de ce petit globe ». On peut par conséquent émettre l'hypothèse que, outre la contradiction, relevée (p. 22), qu'apporterait la *Lettre [...] au docteur Pansophe*, si Voltaire s'en reconnaissait l'auteur, au passage de la *Lettre [...] à Monsieur Hume* où il déclare qu'« il y a sept ans » qu'il n'a pas « eu l'honneur » d'écrire à Rousseau (p. 64), ces valeureuses sorties ne sont peut-être pas pour rien dans l'entreprise réitérée de désaveu du texte, même s'il paraît en France dans une version expurgée.

Les textes de la *Lettre [...] à Monsieur Hume*, des *Notes* qui s'y rapportent et de la *Déclaration*, donnée d'après sa première publication dans le *Mercur de France*, sont soigneusement établis et annotés dans une perspective, indiquée par le titre donné au regroupement de ces écrits, de la querelle entre Rousseau et Hume, qui en éclaire indéniablement le contexte de rédaction. Certains des traits de Voltaire reprennent cependant des attaques déjà portées auparavant contre l'auteur de *La Nouvelle Héloïse* et, dès lors qu'elles sont reprises encore par la suite, peuvent apparaître comme des « scies » constitutives de la manière dont, dans ses écrits polémiques, Voltaire façonne le personnage de l'homme aux paradoxes : ainsi du rapprochement polémique avec Mme de Lafayette, de la présentation du « roman moral » de Rousseau, du « faux germe » de Julie, du séjour de Saint Preux dans de « mauvais lieux », ou encore des « invectives contre la musique de Rameau » (p. 82), qui auraient pu être mis en relation avec ce que Voltaire écrit, dès 1761, dans les *Lettres sur la Nouvelle Héloïse*¹¹ ; l'énumération des « contradictions » de Rousseau tend par ailleurs à se systématiser comme en témoigne, entre autres, la teneur de la diatribe insérée, en 1768, dans *L'Homme aux quarante écus*¹². On pourrait en dire autant des variations récurrentes sur le portrait de Rousseau en cynique, qui l'inscrit dans une descendance mettant en jeu Diogène, son chien, ou, comme ici, le « barbet de Diogène accouplé avec une des couleuvres de la Discorde » (p. 85). En somme, au-delà du contexte immédiat de la querelle avec Hume, rappelé dans l'introduction (p. 17-19), les pamphlets contre Rousseau méritaient aussi d'être situés dans l'histoire complexe de ses démêlés avec Voltaire, notamment au cours des années 1765-1767 : en fonction des textes, Voltaire tient sur son adversaire un discours occasionnellement contradictoire, le plus souvent dénigrant, sinon insultant¹³, parfois aussi plus nuancé, sinon louangeur¹⁴. L'espace nécessairement restreint d'une introduction ne permettait naturellement pas d'effectuer en détail cette mise en perspective d'ensemble : il était néanmoins possible de faire brièvement

11 Voir l'édition critique de Paul Gibbard, *OCV*, t. 51B (2013). Sur ce volume, voir le compte rendu effectué ci-dessus, p. 283-285.

12 Voir l'édition critique de Brenda M. Bloesch, *OCV*, t. 66 (1999), p. 371-372.

13 On songe en particulier aux portraits au vitriol de Rousseau et de Thérèse Levasseur insérés dans *La Guerre civile de Genève* (1767) : voir l'édition critique de John Renwick, *OCV*, t. 63A (1990), pour ne rien dire du *Sentiment des citoyens* (1764).

14 Voir la manière dont Voltaire évoque la « Profession de foi du vicair savoyard » – personnage évoqué, entre autres, comme on l'a vu, dans le passage supprimé de la *Lettre [...] au docteur Pansophe* – ; voir aussi l'exploitation que Voltaire effectue des propos de Rousseau sur les miracles dans la *Collection des lettres sur les miracles* (1765). Ce discours contradictoire sur Rousseau est relevé par Grimm, lorsqu'il observe qu'« il ne faut pas que MM. Covelle et compagnie, après avoir turlupiné ledit Jean-Jacques dans plusieurs de leurs lettres, professent tout à coup des principes si sévères sur le respect qu'on doit aux malheureux » (*CL*, t. VII, p. 49, cité par G. Gargett dans le présent volume, p. 197 ; voir aussi la *Lettre curieuse de Monsieur Robert Covelle*, p. 209 et n. 18).

état de ces contrastes en renvoyant à l'étude, désormais classique, de Henri Gouhier, qui consacre par ailleurs un chapitre à « l'affaire infernale » de la querelle avec Hume dans les années 1766-1767¹⁵.

296

Publié en appendice du *Philosophe ignorant*, le *Petit commentaire de l'ignorant, sur l'Éloge du dauphin de France, composé par Monsieur Thomas* (p. 89-124), est passé « à peu près inaperçu » (p. 108), selon l'expression de Jean Dagen, qui en propose l'édition. Dans ce court texte, Voltaire prend pour point de départ des « paroles remarquables » prêtées au défunt Dauphin dans l'*Éloge de Louis* (1766) publié par Antoine Léonard Thomas : « Ah ! dit-il plus d'une fois, *ne persécutons point* » (p. 117). Après avoir dressé un rapide état des relations entre Voltaire et Thomas, principalement connu pour avoir remporté de nombreux concours académiques et pour s'être peu à peu rallié à la cause « philosophique », et rappelé les circonstances de la publication et la teneur de son *Éloge de Louis*, l'introduction met l'accent sur les « trois thèmes principaux » autour desquels Voltaire construit sa variation sur les paroles du Dauphin, et qui confèrent au texte toute sa portée politico-religieuse : « les motifs des persécuteurs ; la sauvegarde de la liberté de penser ; les modes de persécution à la française » (p. 101). Cette question de la persécution, qui s'affirme comme centrale dans les écrits voltairiens depuis le *Traité sur la tolérance*, mais qui acquiert des résonances singulières dans le contexte des affaires Sirven et La Barre, engage ici encore le passage de « l'intention morale à l'action politique » (p. 101) et reçoit un éclairage circonstanciel aussi capital que paradoxal : « pourvu de toutes les qualités dont le panégyriste le pare, le dauphin eût-il été capable de férocité dans l'exercice du pouvoir ? » (p. 102). Question certes insoluble, mais en elle-même problématique dès lors que cet impératif – « ne persécutons point » – est placé dans la bouche d'un héritier du trône, par ailleurs connu pour ses accointances avec un parti dévot violemment hostile aux « philosophes », ce que relève Diderot (*Sur l'Éloge du dauphin par Thomas*), pour qui Thomas s'est indignement compromis par un éloge mensonger. Le rapprochement qu'effectue J. Dagen met ainsi en évidence, de manière éclatante, la différence de la stratégie voltairienne qui, dans ce texte comme dans d'autres, mise sur une alliance pragmatique entre « les détenteurs d'une puissance positive et les détenteurs du pouvoir intellectuel » (p. 103). Ce qui ne signifie pas pour autant que le discours voltairien ne mette pas en cause, certes sourdement, « la légitimité de tout pouvoir » (p. 103), dès lors que ce passage à l'acte qu'est la persécution repose sur une certitude dogmatique relevant de la « superstition » (p. 102). Un autre rapprochement permet à J. Dagen de suggérer avec finesse que le texte

15 H. Gouhier, *Rousseau et Voltaire. Portraits dans deux miroirs*, Paris, J. Vrin, 1983. Sur la querelle avec Hume, voir le chapitre 15.

de Voltaire peut fonctionner sur le mode de la double détente : l'évocation de la mort de Louis, à l'âge de trente-six ans, le 20 décembre 1765, ne peut pas ne pas rappeler celle d'un « autre dauphin », le duc de Bourgogne, à l'âge de trente ans, en 1712, qui avait donné lieu à un célèbre éloge par Fénelon. Or, rappelle J. Dagen, étant donné le rôle que l'illustre auteur du *Télémaque* a joué « dans la persécution des jansénistes et la préparation de la bulle *Unigenitus* », que penser de « l'admiration » que les contemporains continuent de professer « pour l'archevêque de Cambrai et son royal disciple » (p. 104) ? Le fin mot du texte, qui suggère aussi son caractère « offensif », pourrait alors tenir dans cette invitation faite au « monarque, fût-il encore dauphin » de s'interdire, « à la différence de cet autre dauphin de trop complaisante mémoire, de prôner la persécution » (p. 105).

Le texte de la *Satire contre Monsieur Lefranc de Pompignan* (p. 125-135), découvert par Jeroom Vercruysse¹⁶ qui en assure ici l'édition, se présente comme la « Continuation » du texte à la suite duquel il se trouve : l'*Éloge de Madame Bruguère de Lavaysse, petite-nièce de Bayle par M. Ribotte de Montauban*, que l'auteur avait adressé à Voltaire. L'introduction expose l'usage que Voltaire a fait de cet envoi, ainsi que la confusion, volontaire ou non, qu'il ménage, dans la satire qui le prolonge, entre saint Amans, l'un des premiers évêques de Rodez, auquel une église est consacrée en 1764, et l'académicien toulousain Saint-Amand, dont Jean-Jacques Lefranc de Pompignan prononce l'éloge la même année. Au terme d'une abondante campagne contre Pompignan, qui remonte à son élection à l'Académie française (1759) et à la charge antiphilosophique qu'il effectue dans son discours de réception (1760), ce texte apparaît comme une « synthèse » (p. 130) des traits décochés dans les différents pamphlets, mentionnés dans les notes éditoriales, dont Voltaire n'a eu de cesse d'accabler son adversaire.

Par son titre, *Le Président de Thou justifié contre les accusations de Monsieur de Bury, auteur d'une Vie de Henri IV* (p. 137-189), l'opuscule se présente comme une défense de l'*Histoire universelle (Historiarum sui temporis)* de Jacques-Auguste de Thou, « indignement traité » (p. 159) dans la préface de l'*Histoire de la vie de Henri IV* par Richard de Bury, dont Voltaire a annoté l'édition de 1766. Cependant, comme le démontre Richard Waller dans l'introduction de l'édition, l'enjeu est surtout, pour Voltaire, de défendre son propre travail d'historien, certaines de ses observations critiques, identifiées dans les notes éditoriales, paraissant suscitées par la méconnaissance que manifeste Bury des développements consacrés à Henri IV dans l'*Essai sur les mœurs*. Au-delà de

¹⁶ J. Vercruysse, « Satire inédite de Voltaire contre J.-J. Lefranc de Pompignan », *SVEC*, n° 47 (1966), p. 7-13.

ces traits ponctuels, Voltaire entend aussi réaffirmer le sérieux de sa démarche d'historien, soucieux d'exploiter des sources fiables, ce qu'illustre de manière emblématique le traitement des lettres de Henri IV à Corisande d'Andoin. Ces « lettres originales », publiées en 1765 dans le *Mercur de France*, Voltaire en possède le manuscrit, actuellement conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal (voir l'introduction, p. 148-150), et il en a fourni et commenté des extraits dans l'*Essai* dès l'édition de 1761 : dans le présent opuscule (p. 165-169), Voltaire reproduit encore ces « monuments précieux, absolument nécessaires à un historien qui doit s'instruire avant que d'instruire le public », déclare-t-il (p. 169). Les notes éditoriales indiquent avec précision les différences observées entre le manuscrit original, le texte donné par Voltaire et la version publiée par le *Mercur* (plus fidèle). Bien que Bury n'ait publié aucune réponse aux critiques de Voltaire, l'annotation permet d'établir qu'il a tenu compte de certaines d'entre elles en corrigeant son texte dans la réédition publiée en 1767.

298

Une lettre fictive et deux déclarations (p. 191-218) s'inscrivent dans la longue querelle qui oppose Voltaire à Jacob Vernet, étudiée dans la monographie consacrée au pasteur par Graham Gargett¹⁷, éditeur de ces textes. L'introduction rappelle brièvement comment les « bons rapports » entre les deux hommes se détériorent après l'installation de Voltaire aux Délices, et se dégradent irrémédiablement au moment de la publication de l'article « Genève » (1757) de l'*Encyclopédie*, ce dont témoignent les éditions successives, à partir de 1761, des *Lettres critiques d'un voyageur anglais*. Ce n'est toutefois qu'à la troisième édition (1766), encore augmentée, que réagit Voltaire, dans le contexte des troubles politiques qui agitent Genève, principalement évoqués dans la Préface du volume (p. xx-xxi)¹⁸. Dans la *Lettre curieuse de Monsieur Robert Covelle*, recourant à un prête-nom dont il avait notamment fait usage dans la *Collection des lettres sur les miracles*, et qui réapparaîtra dans *La Guerre civile de Genève*, Voltaire concentre les attaques contre les *Lettres critiques*, qualifiées de « fatras » (p. 207), et dénonce la présence d'« invectives » contre D'Alembert, Hume, « tous les auteurs d'un dictionnaire immense et utile », Rousseau, sans oublier « l'auteur de *La Henriade* » (p. 208). Il ironise surtout sur les critiques qui portent sur « l'*Essai sur l'histoire générale* », de la part de celui qui s'en est fait l'éditeur en 1754 (p. 209-212). Alors que l'on annonce la publication – effective en décembre – d'un *Mémoire présenté à M. le premier syndic le 30 juin 1766 par Jacob Vernet [...] sur un libelle qui le concerne*, Voltaire reprend la plume dans une déclaration *Sur le livre du professeur Vernet*, datée du [5] juillet, et

17 G. Gargett, *Jacob Vernet, Geneva and the 'philosophes'*, *SVEC*, n° 321 (1994).

18 Pour une présentation plus détaillée de ces troubles, voir l'introduction, par J. Renwick, de l'édition critique de *La Guerre civile de Genève* (OCV, t. 63A).

retourne l'accusation : ce sont bien plutôt les *Lettres critiques* qui, entend-il démontrer, portent « le caractère d'un libelle » (p. 214), le terme, qui scande le texte, étant accompagné d'adjectifs divers, « très répréhensible », « punissable », « ridicule ». Une dernière *Déclaration*, datée du 23 août, dénonce une nouvelle fois le *Mémoire*, que Voltaire a pu entre-temps consulter sous forme manuscrite.

Si la personne même de Vernet était relativement épargnée dans cette première salve, tel n'est plus le cas dans l'*Éloge de l'hypocrisie*, dont le texte sera également inséré dans *Les Honnêtetés littéraires*, que Christophe Paillard édite ici (p. 265-283) d'après la première édition. Cette pièce en cent hexamètres, annoncée – à titre de menace, selon l'analyse de l'éditeur (p. 269) –, dans la *Lettre curieuse* (p. 212), ne paraît qu'au début du mois de janvier 1767. Elle prend la forme d'une « satire d'une rare violence » qui s'attaque au « caractère psychologique » et à l'« apparence physique » de Vernet – Voltaire-Covelle avait déjà évoqué son « col tors » dans la *Lettre curieuse* (p. 210) –, et fait du pasteur l'incarnation même de l'hypocrisie, réunissant en sa personne les caractères des prêtres en général, des calvinistes en particulier, et de l'auteur des *Lettres critiques*, rapidement surnommé « Tartuffe » dans la correspondance (p. 270-271).

Publié entre les deux textes contre Vernet, l'*Appel au public contre un recueil de prétendues lettres de Monsieur de Voltaire* (p. 219-264), édité par John R. Iverson, constitue une riposte à la parution, peu après un recueil de *Lettres secrètes* (1764), d'un nouveau recueil de *Lettres de Monsieur de Voltaire à ses amis du Parnasse, avec des notes historiques* (1766). Phénomène notable, souligne J. Iverson, c'est le censeur Marin qui avertit Voltaire que le libraire hollandais souhaite obtenir une permission pour l'introduction en France de ce recueil (p. 222-223), dont Voltaire mesure le danger : alors que les *Lettres secrètes* rendaient publiques des lettres des années 1734-1744 abordant des sujets littéraires, le nouveau recueil comporte des lettres plus récentes, datées de la période 1760-1765, que le texte falsifié de certaines d'entre elles rend fortement à charge contre leur destinataire. L'auteur du forfait est, comme pour les *Lettres secrètes*, un certain Jean-Baptiste René Robinet, mais Voltaire croit déceler une manœuvre de La Beaumelle, ce qui le confirme sans doute dans la nécessité de réagir. Comme le montre J. Iverson (p. 228-231), ce n'est pas l'unique raison. D'une part, en effet, il en va de l'image publique que Voltaire s'efforce d'édifier, notamment par sa correspondance : par l'accumulation des traits qu'elles comportent, les « notes historiques » ajoutées par Robinet construisent un portrait fortement dépréciatif qu'il s'agit de rectifier. D'autre part, les lettres falsifiées font tenir à leur destinataire des propos compromettants : c'est le cas en particulier du portrait satirique de Rousseau dans une lettre à Damilaville, et surtout, dans une lettre à Deodati de Tovazzi, de paroles outrageantes sur le duc de Soubise qui pourraient compliquer les démarches de Voltaire dans le cadre de l'affaire

Sirven. L'introduction relate l'intense activité épistolaire de Voltaire pour obtenir des destinataires (Damilaville, Deodati de Tovazzi, le duc de La Vallière) les déclarations attestant la falsification, qui sont publiées, dans l'*Appel au public*, en tant que « certificats », auxquels s'ajoute encore, à propos d'autres lettres, celui de Wagnière. Les notes éditoriales, qui restituent le texte original, permettent d'apprécier l'ampleur et les enjeux des interventions de Robinet; en prenant appui sur l'étude effectuée par J. Vercruysse des annotations de Voltaire sur un exemplaire des *Lettres* retrouvé dans le fonds de la Bibliothèque royale de Belgique¹⁹, elles permettent aussi de comprendre la genèse de l'opuscule. À la suite de ces « certificats », le propos de Voltaire s'étend à d'autres formes de fraudes qui ont affecté l'édition malveillante de ses œuvres (celle du *Siècle de Louis XIV* par La Beaumelle en 1753, celle de *La Henriade* par Desfontaines en 1724, celle de *La Pucelle* en 1756, p. 258-259), à la dénonciation de l'attribution, présentée comme calomnieuse, du *Dictionnaire philosophique* (p. 260); il vise enfin à « confondre » les « mensonges » imprimés dans *L'Oracle des nouveaux philosophes* de l'abbé Guyon, dans les *Erreurs* de Nonnotte, dans les *Lettres critiques* de Vernet (p. 260-262). Autant d'« honnêtetés », on le voit, que Voltaire ne manquera pas d'inclure dans le recueil des *Honnêtetés littéraires*, que ce texte préfigure. Dans une perspective plus large, J. Iverson suggère aussi (p. 221) que, par le souci de maîtrise de l'image publique de l'écrivain, comme par la prise en compte du dispositif employé dans le texte incriminé, l'*Appel au public* a pu constituer un moment décisif dans l'élaboration de la formule qui sera mise en œuvre dans le *Commentaire historique* de 1776.

Les textes réunis dans ce volume, auxquels s'ajoutent un ensemble de *Shorter verse* édité par Simon Davies (p. 285-327), qui contient, entre autres, une « Ode à la vérité » recevant ici une nouvelle datation, offre ainsi un panorama de la diversité des manières employées par Voltaire au cours de ses interventions dans l'espace public. Ces textes, polémiques dans leur immense majorité, rappellent qu'il n'est pas aisé de faire le départ entre une prise de parole qui s'exprime au nom de la collectivité des « philosophes » en butte, même après l'expulsion des jésuites, à l'hostilité persistante de leurs adversaires, et une prise de parole personnelle soucieuse d'élaborer une représentation de soi en tant qu'historien, philosophe ou polémiste. Comme le souligne G. Gargett dans la Préface, outre le caractère central de la figure de Rousseau dans plusieurs de ces textes, l'ensemble ainsi constitué est sous-tendu par les enjeux des combats voltairiens du moment, sur le terrain des affaires judiciaires en France mais aussi dans le contexte des affaires genevoises, et travaillé par des stratégies d'alliances

19 J. Vercruysse, « Voltaire correcteur de ses *Lettres de Monsieur de Voltaire à ses amis du Parnasse* (1766) », *SVEC*, n° 201 (1982), p. 67-79.

politiques clivantes au sein du camp, peu homogène, des « philosophes » : des stratégies qui se ressentent jusque dans les poésies de circonstance, en particulier dans les vers adressés à Mme de Saint-Julien (p. 313-319), dont Voltaire sollicite par ailleurs l'aide auprès du comte de Saint-Florentin pour faire avancer des affaires de justice. À tout cela on peut ajouter que cet ensemble de textes conduit aussi à s'interroger sur la manière dont Voltaire s'emploie à diffuser ses textes, en les reprenant dans ses propres œuvres (*Les Honnêtetés littéraires, L'Évangile du jour*), mais aussi en leur conférant une plus large audience par voie de presse, plusieurs des textes présentés ayant été publiés dans des périodiques, qu'il s'agisse du *Mercur de France* et de *L'Avant-coureur* (*Déclaration de Monsieur de Voltaire* dans le cadre de la querelle avec Rousseau), ou du *Journal encyclopédique* (*Lettre curieuse de Robert Covelle, Appel au public*). Les textes ici réunis offrent encore un corpus de choix pour qui s'intéresse non seulement à l'enjeu que représente la publication des lettres de Voltaire, mais aussi aux usages diversifiés, en contexte polémique, de la forme épistolaire, entre vraies et fausses lettres, lettres authentiques ou falsifiées.

C'est dire que la mise à la disposition des lecteurs de ces opuscules jugés mineurs, à tort ou à raison, dans des éditions confiées à des spécialistes, soucieux d'en établir le texte d'une manière rigoureuse et raisonnée, d'en procurer une annotation précise et informée, et d'en proposer une analyse contextualisée et approfondie, justifie l'entreprise même des *Œuvres complètes* dont il faut une nouvelle fois saluer les progrès qu'elle permet de faire dans la connaissance de Voltaire.

Olivier Ferret,
Université de Lyon (Lyon 2)

Les Œuvres complètes de Voltaire, t. 77B, *Œuvres de 1775-1776*, Oxford, Voltaire Foundation, 2014, xvi + 333 p.

Contient : *Le Temps présent; Requête au roi, pour les serfs de Saint-Claude, etc.* ; *Fragment d'un poème, par Monsieur le chevalier de Cubières; Lettres chinoises, indiennes et tartares; Extrait d'un mémoire pour l'entière abolition de la servitude en France; Writings on the pays de Gex salt indemnity: Mémoire à Monsieur Turgot; Prières et questions adressées à Monsieur Turgot, contrôleur général; Délibération des États de Gex; Remontrances du pays de Gex au roi; Au roi en son conseil; Mémoire sur le pays de Gex; Les Édits de Sa Majesté Louis XVI pendant l'administration de Monsieur Turgot; Le Songe-creux.*

Le volume 77B des *Œuvres complètes de Voltaire*, consacré à la période 1775-1776, offre un remarquable exemple de la polygraphie voltairienne, toujours aussi vivace à deux ans de la mort du Patriarche. Le recueil s'ouvre et se ferme sur deux œuvres versifiées (*Le Temps présent* et *Le Songe-creux*) et contient une épître revue et annotée par Voltaire (*Fragment d'un poème par Monsieur le chevalier de Cubières*), trois mémoires politiques (*Requête au roi pour les serfs de Saint-Claude*, *Extrait d'un mémoire pour l'entière abolition du servage en France* et *Les Édits de Sa Majesté Louis XVI pendant l'administration de Monsieur Turgot*), les six mémoires relatifs à l'apurement de la question du monopole du sel pour le pays de Gex et enfin les *Lettres chinoises, indiennes et tartares*, texte important par sa forme composite, ses destinataires et l'érudition qui le soutient.

302

L'épître *Le Temps présent* est très opportunément placée en tête de ce volume. Elle est une parfaite représentation du mélange d'optimisme présent et de pessimisme pour l'avenir qui se partagent l'esprit du poète lorsqu'il considère son pays en cette année 1776. Ralph A. Nablow, qui édite le texte, rappelle le débordement d'espérance par lequel le vieil homme avait salué l'arrivée de Turgot au Contrôle général au milieu de l'année 1774 : non seulement un administrateur ayant prouvé sa compétence, mais surtout un *philosophe* confiant dans le progrès de l'esprit humain et ouvert à des réformes libérales remplaçant le conservateur abbé Terray à l'occasion du couronnement d'un jeune roi. Déjà, la poésie avait salué l'événement et ses promesses (*Impromptu sur Monsieur Turgot* et un passage de *Le Passé et le présent*²⁰). Un an plus tard, la muse de Voltaire lui inspire ces soixante-neuf alexandrins qui mêlent l'enthousiasme à voir mises en œuvre les réformes promises par Turgot (la suppression de la corvée, ici métaphorisée dans la joie populaire qui éveille le poète) et la crainte pour le salut du sage trop audacieux qui cherche à soulager la misère du peuple (« Socrate est seul contre eux, et je crains la ciguë »). R. A. Nablow analyse très finement les moyens poétiques par lesquels le scripteur évoque et cette joie et cette crainte : « le langage et la versification se combinent dans *Le Temps présent* pour produire un ton distinctement voltairien, une tonalité composée du satirique, du didactique et de l'informatif » (p. 6 ; je traduis).

Le même éditeur présente *Le Songe-creux* qui ferme le volume. Ce poème décasyllabique, posthume (κ84), est d'un registre fort différent. Hanté par le pressentiment de la mort (la rédaction pourrait dater de la maladie de février 1773), le poète décrit son voyage aux Enfers, puis la clémence divine qui le mène aux Champs-Élysées d'où il fuit pour retrouver la solitude ; celle-ci se nomme le Néant en quoi toute vie se dissipe : « Puisqu'en ton sein tout l'univers se plonge, / Tiens, prends mes vers, ma personne et mon songe »

20 Voir OCV, t. 76 (2013).

(v. 50-51, p. 310). En admettant qu'il a perdu espoir en toute forme d'éternité, Voltaire s'écarte de la religion qui a été longtemps la sienne, bien qu'il n'associe nullement l'absence de Dieu à ce désespoir. R. A. Nablow nous fait partager son admiration de critique stylistique pour le langage poétique de Voltaire (« simple, précis et naturel, empreint d'une qualité presque racinienne de grâce et de lucidité » ; je traduis), qui orne et approfondit le sérieux du propos philosophique. Sa conviction que ce poème mérite une étude sérieuse – en dépit de l'oubli du temps – est étayée par une recherche érudite des sources littéraires, qui mêlent les cultures classique et moderne de l'auteur, mais dont Ovide (*Les Métamorphoses*, livres II, IV et X) et Virgile (*Énéide*, livres II, IV et VI) sont les principales réminiscences.

Une autre épître, sous le titre de *Fragment d'un poème par M. le chevalier de Cubières*, permet de comparer une *Épître à La Beaumelle au sujet de son commentaire sur la Henriade* envoyée au patriarche par un poète amateur et les corrections et réécritures effectuées par Voltaire sur le manuscrit. Le poème, qui fut joint aux diverses éditions des *Lettres chinoises* en 1776, est édité par Basil Guy.

Trois mémoires, édités par Robert Granderoite et Helga Bergmann séparément des *Mémoires sur le sel*, sont, comme ces derniers, un témoignage de l'engagement politique actif du patriarche en faveur de sa région. R. Granderoite rappelle que l'intervention en soutien des mainmortables de la Franche-Comté voisine a commencé dès le début de la décennie 1770. Cette survivance anachronique des iniquités du droit féodal était une cause digne d'intérêt pour un philosophe attaché à l'étude du progrès des mœurs. Les attermolements du pouvoir et les lenteurs parlementaires, mais surtout l'arrivée avec le jeune roi de deux ministres (Malesherbes et Turgot) susceptibles de se montrer plus sensibles à ce « reste de barbarie » (D19627), convainquent Voltaire de mettre à nouveau son poids dans la balance de la justice, d'autant qu'à la mi-1775 le parlement de Besançon a émis un avis défavorable à la suppression de la mainmorte. Voltaire rédige en 1775 la *Requête au roi* qui, selon R. Granderoite, n'aurait pas été envoyée à son destinataire en raison de l'émoi provoqué, en cette fin d'année, par la *Diatribes à l'auteur des Éphémérides*, texte polémique en pleine guerre des farines. Le mémoire au roi est cependant un écrit bien dans la manière voltairienne, le scripteur assurant parler au nom des victimes, apportant à son exposé une connaissance historiographique approfondie du sujet et fondant son éloquence sur deux registres : l'indignation sincère de tout honnête homme devant la violence légale faite aux « esclaves » du Mont-Jura et l'appel d'un sujet loyal confiant dans la magnanimité du souverain. Comme le résume fort bien l'éditeur : « la *Requête* compte s'appuyer sur la noblesse et la grandeur des sentiments du prince, sur son esprit de justice et de vérité », et se réfère

implicitement à l'autorité royale bafouée par les moines abusifs, au droit naturel et à la vertu théologique de charité. Elle ne sera connue du public que par l'édition posthume de Kehl.

Le même sort attend le *Mémoire pour l'entière abolition de la servitude en France*, rédigé à la fin de l'année 1775 et destiné, quant à lui, au gouvernement. Il reprend et complète sensiblement les mêmes éléments de composition que la *Requête*: rappel de la chronologie des édits royaux, exemple de l'étranger et (à destination de Malesherbes, sans doute) retour sur le projet d'affranchissement de Lamoignon. R. Grandroute doute également que le *Mémoire* ait été envoyé, Voltaire ayant signalé à ses correspondants, en particulier à Du Pont, son intermédiaire auprès de Turgot, qu'il attendait le moment favorable (D19945 et D20020). Début mai 1776, la démission de Malesherbes et le renvoi de Turgot le privent d'interlocuteurs auprès du souverain : « le reste de ma vie ne sera plus que de l'amertume » confie-t-il à Christin (D20143).

304

Helga Bergmann édite le troisième texte politique : *Les Édits de Sa Majesté Louis XVI pendant l'administration de Monsieur Turgot*. Le contexte et la portée de ce texte, qui restera à l'état manuscrit jusqu'à l'édition de Kehl, sont différents de deux premiers. Turgot a été renvoyé et la bienséance politique (pour ne pas dire la simple prudence) recommande de ne pas faire le panégyrique d'un ministre déchu. Turgot est cependant nominalement mentionné comme celui qui a proposé et signé des édits du Roi (« monuments de générosité élevés par une Sagesse Supérieure »), et son action est explicitement évoquée par l'*excipit*: « qui liquidera un jour nos dettes? ce sera celui qui ayant médité ces édits aura l'inébranlable vertu du ministre qui les aura faits ». Mais c'est donc le Souverain qui, après le rappel élogieux des exemples de Catherine II et de Gustave III, est présenté comme l'auteur des édits parce qu'il les a acceptés, y compris le renoncement à l'impôt de « joyeux avènement » (préparé par Terray encore en poste). Si le mémoire justifie l'innovation, introduite par Turgot, des explications d'intentions données en préambule de chaque édit (en complément du simple « bon plaisir »), il n'entre pas dans le contenu des réformes introduites par le ministre (le retour à la liberté du commerce des grains, la suppression des corvées, des jurandes, de nombre de taxes indirectes, etc.) qui ont inspiré le complot d'intérêts ayant fomenté sa perte. Il se contente de rappeler le problème central de l'endettement public auquel tous ces édits, comme ceux des prédécesseurs de Turgot, ont cherché à apporter remède (une situation « cent fois plus difficile qu'[elle] ne le fut du temps du grand Colbert »). H. Bergmann s'appuie sur une note autographe (anonyme) du manuscrit pour suggérer que Turgot lui-même n'aurait pas souhaité que le texte de Voltaire serve de préface à une compilation des édits de la période 1774-1776 en projet à Neufchâtel (à l'instigation de Voltaire). Cette compilation ne verra jamais le jour.

La proximité éditoriale des deux textes précédents (*Extrait d'un mémoire* et *Édits du roi Louis XVI*) et des « Writings on the pays de Gex salt indemnity » édités par James Hanrahan aide à percevoir l'importance de l'action politique du Patriarche (on peut regretter que la *Requête* n'ait pas fait l'objet du même regroupement thématique). Les sept mémoires, prières, délibération et remontrances adressés au ministre et au roi à propos du règlement compensateur de la suppression du monopole du sel dans le pays de Gex sont le volet symétrique d'une même série de missives (également éditées par J. Hanrahan dans le volume 77B²¹) qui, en 1775, a permis d'obtenir le retrait de Gex de l'assujettissement aux « Cinq grosses Fermes ». Cette longue lutte avait été menée par Voltaire depuis 1767 et avait pris un tour favorable avec l'arrivée de Turgot au Contrôle général. L'édit du 22 décembre 1775, qui libérait effectivement Gex des commis des Fermes implantés sur son territoire, ne l'exonérait pas de leur pouvoir de nuisance puisque le nouveau statut de « province réputée étrangère » en faisait des douaniers bien décidés à faire payer à la petite province son entretient auprès du gouvernement. Par ailleurs, une compensation forfaitaire de 30 000 Lt avait été prévue au profit des fermiers, dont la répartition faisait l'objet d'après débats ; et enfin, l'approvisionnement en sel du pays de Gex libéré du sel forcé (la consommation obligatoire) était rien moins qu'évident compte tenu du nouveau statut. Dans son introduction, J. Hanrahan a la bonne idée de répartir entre les différents mémoires les arcanes compliqués de cette situation.

Haydn Mason, dans la préface générale du volume, a raison d'affirmer que les *Lettres chinoises, indiennes et tartares* en sont la pièce essentielle, ajoutant avec esprit qu'il est malaisé de définir exactement pourquoi. Voltaire adresse ces douze « lettres », qui sont autant d'essais courts sur l'histoire de la Chine et la religion de l'Inde, à un érudit allemand et sinologue émérite : Cornelius de Pauw. Le véritable destinataire des missives est Frédéric II, ce qui fournit sans doute une explication aux caractéristiques de l'œuvre. Celles-ci peuvent paraître déconcertantes car, comme le soulignent les éditeurs Marie-Hélène Cotoni et Basil Guy, l'auteur feint un échange épistolaire avec un savant en s'autorisant de l'intérêt ancien qu'il porte lui-même à ces deux civilisations, mais ce pseudo-dialogue est biaisé par les écarts génériques que s'autorise le scripteur : peu de renvois aux thèses de son interlocuteur, manque d'unité d'un style noble et argumentatif propre au genre historique, absence d'un plan méthodique interne à chaque lettre, discontinuités du texte dues à des notes digressives et des échappées vers la critique religieuse ; « le souci de l'écrivain est donc moins de s'en tenir à l'histoire de la Chine que de redoubler sa critique du fanatisme, grâce à ce va-et-vient à travers l'histoire et le temps » (p. 87). Voltaire sait que

21 Voir le compte rendu ici même, p. 301-306.

cette complicité-là, plutôt que la pure érudition historiographique, le lie à Frédéric. Elle explique la coexistence d'un genre épideictique, quand il professe son admiration pour les institutions chinoises ou les mœurs indiennes, et d'un genre satirique, quand il rapproche celles-ci des institutions et des mœurs européennes. La réception du texte par Frédéric (dans deux lettres à l'auteur) montre bien le plaisir pris par le roi aux saillies iconoclastes du philosophe et sa perplexité sur la finalité de Voltaire prétendant à un débat d'érudits sur la Chine avec de Pauw. Sur le plan stylistique, le caractère composite des genres auxquels se rattachent les *Lettres* se prolonge dans la polyphonie des registres destinés « à créer, chez le lecteur, un plus grand nombre d'effets émotionnels ou intellectuels » (p. 91). Les éditeurs ne décident pas si la liberté générique a pour conséquence la liberté des registres, du didactique au laudatif, au satirique, au comique ou au polémique, ou si la transgression se produit dans l'ordre inverse, la tentation du ludique étant un tropisme voltairien qui, en général, se soucie assez peu du degré d'élévation du propos. En revanche, ils déterminent, au-delà de l'« apparent décousu » du mélange des genres et de la polyphonie des registres (devenus, à ce stade de son œuvre protéiforme, son idiosyncrasie littéraire), un effort de cohésion autour du thème de la diversité des goûts et de la fluctuation des jugements. L'expérience de la relativité du *vrai*, qui s'était récemment renforcée dans la pensée de Voltaire (dans les *Questions sur l'Encyclopédie* notamment), conduit l'auteur à affirmer que « le monde ne subsiste que de contradictions » (p. 198). C'est sur ce constat un rien désabusé de la fragilité de toute certitude philosophique que l'analyse toute en finesse de M.-H. Cotoni et B. Guy conclut l'étude du texte déroutant des *Lettres chinoises, indiennes et tartares*.

Patrick Neiertz
CELLF

Les thèses récemment soutenues

Linda Gil, *L'Édition Kehl de Voltaire. Une aventure éditoriale et littéraire au tournant des Lumières* (sous la direction de Michel Delon, Université Paris-Sorbonne).

Du vivant de Voltaire, sa notoriété et le succès de ses textes produisent un phénomène encore rare à cette époque : sollicité par les libraires, il collabore lui-même à plusieurs éditions dites « complètes » de ses œuvres, ainsi qu'à celle qui deviendra la première édition posthume, publiée à Kehl entre 1784 et 1789. Au nouveau projet d'édition que lui propose le libraire Panckoucke en octobre 1777, Voltaire souscrit et collabore durant les derniers mois de sa vie, à Ferney d'abord, puis à Paris où s'achève magistralement sa trajectoire. Vite dépassé par l'ampleur, le coût et les difficultés de la réalisation d'une édition aussi monumentale, Panckoucke cède les droits et les manuscrits à Beaumarchais, en février 1779. C'est entre la création du *Barbier de Séville* et celle du *Mariage de Figaro*, entre la fourniture de matériel de guerre au peuple américain et ses procès pour recouvrer ses droits civils, entre ses missions périlleuses d'agent secret à Londres et en Autriche pour le compte du roi de France et son emprisonnement à Saint-Lazare, que l'étonnant et talentueux Beaumarchais réalise l'exploit de faire paraître les soixante-dix volumes d'une édition inédite par son ampleur, réalisée avec tout le luxe typographique possible, dans des conditions aventureuses liées essentiellement à la clandestinité. Il a fondé pour cela une Société Littéraire Typographique, une maison d'édition qu'il dirige depuis Paris, tout en délocalisant l'impression à Kehl, en Allemagne. Condorcet, l'un des plus proches disciples de Voltaire, est chargé de la direction littéraire de l'édition. C'est la naissance d'une entreprise éditoriale moderne, où les rôles sont nettement partagés, entre la direction financière et politique, et la direction scientifique. La conception graphique, la mise en page, les dispositifs paratextuels résultent d'une volonté commune de construire un monument littéraire à la figure, à la pensée et aux combats du grand homme, « élev[é] au plus beau génie de la littérature française, un monument digne de lui, de sa nation et de son siècle », selon le *Prospectus* publié par Beaumarchais.

Cette démarche s'inscrit dans un processus de glorification de la figure du philosophe. Les correspondants de la Société Littéraire Typographique souhaitaient réaliser un chef-d'œuvre typographique, réunissant « l'élite de tous les arts consacrés à la littérature ». L'édition participe d'un culte littéraire et politique qui s'élabore dans les années précédant la Révolution française autour de la figure de Voltaire, l'un des premiers à entrer au Panthéon. Elle implique un travail philologique, documentaire et hagiographique. Il s'agit pour les éditeurs de faire entrer dans l'édition un ensemble d'éléments donnant à lire la trajectoire personnelle et littéraire de l'écrivain, à faire œuvre éditoriale

militante en ces années où l'édition est encore avant tout le fait de libraires professionnels. Compléter l'œuvre, c'est éditer à la fois les textes de Voltaire, mais aussi sa correspondance et ses écrits autobiographiques. C'est également la mettre en valeur, la rendre vivante, par un ensemble de textes écrits en marge, et par des illustrations. Ce projet relève d'une conception tout à fait moderne de la notion même d'œuvre complète. Le travail de Condorcet éditeur de cet ensemble va plus loin encore : il ajoute son propre supplément, au dernier volume, une *Vie de Voltaire*, dans la tradition des « vies » de philosophes.

310

L'entreprise de Kehl a maintes fois suscité la curiosité et l'intérêt des bibliographes et historiens de la littérature. Les travaux de L. de Loménie, de G. B. Watts ou de S. Tucoo-Chala, pour ne citer que quelques exemples, ont posé les bases historiographiques de cette édition. D'autres chercheurs, parmi lesquels J. Vercruysse, F. Bessire et D. Spinelli ou B. Morton, ont ensuite livré des éléments pour une première lecture de certains des aspects matériels et politiques de l'entreprise, mettant en avant le rôle joué par Panckoucke et par Beaumarchais. L'abondance de ces travaux, essentiellement techniques, résulte de la masse considérable d'archives dispersées dans toute l'Europe et aux États-Unis. Ces chercheurs se sont ainsi demandé comment aborder la complexité du travail sur les sources, tout en commençant à en défricher les premiers massifs. En interrogeant certains aspects littéraires de l'édition, S. Taylor, B. Schwarzbach ou encore Ch. Paillard ont montré la complexité et la richesse du travail d'analyse qu'appelle cette édition. Cependant, une relative hostilité, déclarée dans certains de ces travaux, a peut-être influencé négativement l'appréciation de l'édition. Quelques commentateurs ont cependant souligné la valeur de cette édition, de ses enjeux moraux, philosophiques et politiques. D'autres études, plus nombreuses, s'accordent à y voir un échec, voire une imposture, accusant Beaumarchais d'avoir œuvré pour sa propre gloire, ou pour l'appât du gain. On dénonce tour à tour le caractère désorganisé et aventureux de l'entreprise, son amateurisme et les déboires de toutes sortes qui ont retardé les opérations. Ces épisodes sont révélateurs de deux facteurs majeurs : d'une part, le contexte extrêmement tendu dans lequel ces événements ont pris place, puisque l'édition a cristallisé un rapport de force avec les institutions finissantes de l'Ancien Régime, d'autre part le courage de ces éditeurs clandestins, qui n'étaient pas des professionnels de l'imprimerie ni de l'édition, mais des hommes éclairés, engagés et animés d'une énergie sans faille face à une opposition politique réelle. Cette édition, par son caractère exceptionnel, méritait d'être étudiée et repensée. Il fallait donc retrouver les traces de la genèse du projet et, surtout, du travail mené quotidiennement pendant une décennie par une équipe éditoriale solidement constituée et organisée. Seul ce témoignage de l'intérieur pouvait éclairer les circonstances, les motivations, les aléas, les décisions qui ont fait aboutir ce travail à la collection des volumes

imprimés. Le morcellement des études menées jusqu'à présent sur l'édition de Kehl, la fragmentation des points de vue, résultat de ces monographies partielles qui s'échelonnent sur un siècle et demi environ, livrent une image tronquée d'un processus qui demandait à être saisi dans sa globalité. Les pistes de travail ouvertes par A. Magnan indiquaient la voie à suivre : par ses remarques et indications, il suggérait la nécessité de tenter une exploitation systématique des documents d'archive, et une première synthèse.

Le renouveau des études voltairistes, stimulé, depuis une quinzaine d'années, par les travaux des sociétés et des publications, a considérablement enrichi notre connaissance de l'histoire littéraire et éditoriale de l'œuvre de Voltaire. Le travail systématique réalisé par les collaborateurs de l'édition des nouvelles *Œuvres complètes* sur chacune de ses œuvres permet de prendre la mesure de la complexité de leur histoire éditoriale et textuelle. Cet apport considérable de travaux de référence permet de disposer d'un nouveau savoir sur les textes du philosophe, sensibilisant les chercheurs à l'historicité des textes, à la complexité des problématiques éditoriales, aux particularités des stratégies de Voltaire dans ce domaine et à son rôle dans la diffusion de ses propres écrits. Dans ce contexte fortement renouvelé par des connaissances, des méthodes et des moyens inédits, entreprendre une étude globale de l'édition de Kehl était d'autant plus urgent que l'ensemble de la communauté bibliophile et scientifique ne cessait de souligner cette lacune scientifique, au moment où les « œuvres complètes » deviennent un nouvel objet d'étude. L'objet du présent travail a donc été de rassembler les archives en grande partie encore inédites des éditeurs, pour tenter une approche globale et surtout interne de l'histoire de cette édition. L'abondance des matériaux conservés – brouillons, manuscrits au net, listes et copies de textes voltairiens annotés par les éditeurs, bordereaux de circulation des matériaux, correspondance entre les principaux membres de l'équipe, avec leurs collaborateurs, leurs fournisseurs, avec le cercle des lettrés correspondants et amis de Voltaire, et avec les institutions dont dépendait leur travail, constituant le corpus archivistique de l'édition – est resté en grande partie inédit. La masse des documents que nous avons pu rassembler, émanant de collections françaises, anglaises, allemandes, suisses, russes pour l'essentiel, permet d'aboutir à une vision d'ensemble du processus éditorial, et du phénomène historique qu'il a représenté.

Notre approche se situe donc à la croisée de l'histoire du livre, de l'histoire de la littérature et de l'histoire des idées. Il nous a semblé essentiel en effet de ne pas séparer l'histoire littéraire de sa dimension matérielle. La production du livre, sa circulation, sa diffusion, portent la marque des idées, c'est-à-dire de la conception que l'on se faisait à la fin du XVIII^e siècle du livre, du texte, de la lecture. La pensée de la réception des *Œuvres complètes* de Voltaire tient compte

de l'évolution du public, cherche à agir sur lui, à modifier ses habitudes ou ses idées. Dans le cas de l'édition qui nous intéresse, l'interaction entre la dimension matérielle et symbolique du livre est encore plus manifeste, car la matérialité du texte, l'objet livre, mais aussi la mise en page ont été pensés comme un support hautement significatif d'une intention éditoriale de la part des éditeurs. Par leur travail de réflexion sur la notion d'œuvre complète, sur l'édition de la correspondance, des pièces justificatives, de la *Vie*, les éditeurs ont fait émerger un nouveau modèle littéraire et éditorial, prenant en compte une totalité, au moins idéale, des écrits de Voltaire, de sa trajectoire personnelle et littéraire, de ses pratiques sociales et de son insertion dans un réseau, dans une temporalité politique. On n'a sans doute pas accordé à l'épisode de Kehl la place qu'il mérite pour ce qui touche aux questions pourtant fondamentales de la transmission et de la réception de l'ensemble de ce patrimoine qui se constitue par l'édition. Le pacte révolutionnaire par lequel elle s'achève, le 11 juillet 1791, fonde un lien inaliénable entre cet héritage et la nouvelle République. En offrant Voltaire, corps et livre, à la Révolution, Beaumarchais signe l'acte de naissance d'une certaine identité politique de la France.

Les correspondances et archives des éditeurs, outre les renseignements qu'elles fournissent pour apprécier et comprendre la teneur du travail qu'ils ont mené, livrent un témoignage exceptionnel d'un moment charnière de la réception et de la transmission du corpus et de l'héritage voltairien, textuel tout autant que politique et philosophique. Au-delà des circonstances mouvementées de l'aventure littéraire et éditoriale de Kehl, nous avons souhaité en effet interroger les implications littéraires et idéologiques de cette édition. Beaumarchais et Condorcet, rendant publics un corpus et une image de Voltaire en ces années d'effervescence politique, font œuvre militante. Sur le plan symbolique, rendre hommage aux écrits, à la pensée et aux engagements de Voltaire, envers et contre tous les obstacles matériels, économiques, religieux et politiques, relève d'une énergie exceptionnelle, de ce militantisme et de cette foi dans la pensée des Lumières. Beaumarchais, Condorcet, ainsi que l'équipe de leurs collaborateurs, s'associent pour réaliser une œuvre complète, pour porter au public ce Voltaire indésirable, et en faire l'image et le mythe fondateur du combat révolutionnaire.

Les éditeurs veulent faire œuvre de transmission, à travers un projet dont l'histoire, dans sa genèse et son évolution, accompagne la mutation du champ littéraire et politique français. Œuvre de résistance, le « Grand Voltaire de Kehl », comme l'appellent les bibliophiles, est une œuvre magnifiée par l'ampleur inédite du corpus, par le luxe de sa réalisation typographique et par la puissance du paratexte éditorial qui médiatise la parole voltairienne en la mettant en résonance avec son époque. Le résultat de cette mise en forme de l'œuvre de Voltaire nous invite à revenir à la genèse de cette édition, afin de lire l'histoire

des choix réalisés. Cette histoire, qu'il s'agit de reconstituer, est fondamentale pour comprendre comment nous est parvenu le corpus voltairien, et puisque ces éditeurs opèrent la transition entre Voltaire vivant et Voltaire mort, ils sont ses premiers éditeurs posthumes : à ce titre, ils prennent en charge le patrimoine voltairien pour le transmettre aux générations futures.

Notre enquête cherche à retrouver la « position » exacte de ces éditeurs au sein de la société des Lumières, pour reprendre le mot de Beuchot. L'édition de Kehl constitue une aventure éditoriale sans précédent et s'inscrit dans un champ technique et culturel en pleine mutation, le champ de l'histoire du texte imprimé, du livre et de ses pouvoirs. Les aspects matériels de l'histoire de l'édition permettent de cerner les formes et les réseaux complexes, officiels et clandestins, de l'univers de l'édition, de la fabrication et de la diffusion du livre en France à la fin de l'Ancien Régime. À travers eux, cette histoire de l'imprimerie, y compris dans ses aspects les plus techniques, est fondamentale pour comprendre les difficultés rencontrées par l'équipe de Kehl et la gageure que constitue finalement cette publication monumentale. Mais le travail le plus essentiel, qu'ont appelé de leurs vœux les plus grands dix-huitiémistes, et en particulier les voltairistes, consiste à documenter et tenter d'établir la nature exacte, la fonction et les enjeux méthodologiques, éthiques et historiques du travail éditorial et critique réalisé à partir des textes de Voltaire, de l'héritage des éditions précédentes et des apports inédits réalisés à Kehl, tant sur le plan éditorial, littéraire, que symbolique et politique. La question de l'édition des textes de Voltaire, d'une manière plus générale, reste d'une actualité cruciale, tant l'histoire bibliographique de son œuvre est complexe. Par son caractère exemplaire, cette édition pose de nombreuses questions, historiques, philologiques et idéologiques qui touchent à l'histoire du livre, à la connaissance du corpus voltairien, à l'enjeu politique et idéologique majeur que représente l'œuvre de Voltaire dans le contexte très polémique de la fin de l'Ancien Régime, au mythe littéraire édifié par cette entreprise éditoriale et à la réception de l'œuvre ainsi rendue publique. Quelle forme prend cet ensemble, sur le plan matériel et textuel ? Quelle conception du livre fonde cette édition ? Comment permet-elle de faire dialoguer le texte de Voltaire, le projet éditorial de Beaumarchais, et la pensée philosophique de Condorcet ? Autant de questions auxquelles seule pouvait tenter de répondre une étude intégrée de l'ensemble de la démarche éditoriale, elle-même inscrite dans une histoire matérielle et politique décisive.

Nous avons abordé les questions matérielles avec d'autant plus d'intérêt qu'elles portent souvent l'empreinte des enjeux politiques et philosophiques du projet. Cependant, dans le corpus archivistique, nous avons privilégié les documents qui nous renseignent directement sur le travail éditorial à

proprement parler : conception éditoriale, recherche et authentification des textes, classement, rédaction, préparation des manuscrits, relectures, *errata*, suppléments, autant d'opérations qui ont eu une histoire, dépendant en grande partie de la collaboration de la République des Lettres à l'élaboration de la matière voltairienne mais aussi des impératifs externes, liés essentiellement à des interdits religieux ou politiques. Au centre de ce travail et de ce réseau, nous avons choisi de mettre en lumière la figure de Condorcet, directeur scientifique de l'édition, rédacteur principal du paratexte philosophique qui dialogue avec le texte de Voltaire, sous la forme de préfaces, d'avertissements, de notes et, surtout, parachevant l'ensemble, d'une biographie de Voltaire. À l'heure où nous commençons ce travail, nous avons en effet constaté que ce champ était quasiment vierge. Si en effet, le rôle technique, administratif et financier de Beaumarchais avait fait l'objet d'études, le rôle de Condorcet était à peine mentionné, si ce n'est sous la forme de quelques lignes.

314

L'histoire de cette geste littéraire et symbolique, interdisciplinaire par essence, a pour ambition d'appréhender l'ensemble du phénomène qui a pris le nom de l'édition de Kehl, pour tenter de reconstituer le processus de la diffusion posthume des *Œuvres complètes* de Voltaire, qui va de la production jusqu'à la réception de l'édition. Trois raisons majeures plaident en effet pour une telle approche : d'abord, en raison de la contrainte présentée par l'archive mêlée des éditeurs, parce que les mêmes hommes ont géré tous les aspects de l'édition. Leur correspondance et leurs archives en portent la marque. Ensuite, parce que l'archive de Kehl fait apparaître une chaîne continue liant les opérations matérielles, politiques et littéraires. Les éditeurs forment un réseau dans lequel s'enchevêtrent étroitement leurs pratiques. Étudier l'ensemble du contexte dans lequel ont évolué ces hommes fait émerger une histoire collective, dans laquelle les acteurs subalternes interagissent avec les acteurs principaux, dont les noms seuls ont été retenus par la postérité, ceux de Baskerville, de Panckoucke, de Beaumarchais et de Condorcet. Ce travail collectif, sans lequel le projet de Beaumarchais et de Condorcet n'aurait jamais pris forme, est représentatif de l'énergie qui caractérise l'histoire du mouvement philosophique qui s'est développé au XVIII^e siècle. L'équipe de Kehl incarne la société des Lumières, composite, plurielle, multiple, ignorant déjà l'ordre social de l'Ancien Régime. Enfin, le dépouillement de cette archive rendait nécessaire une appréhension de l'ensemble des opérations, seule méthode permettant de les dater, d'établir des repères matériels, politiques et littéraires. Une histoire intégrale s'imposait pour étudier l'édition des *Œuvres complètes* de l'écrivain le plus célèbre de son siècle.

Si la trame et la chronologie générale de l'histoire de l'édition de Kehl sont bien connues, de 1777, date de l'accord Voltaire-Panckoucke et du premier projet

d'édition, jusqu'en 1790, avec la livraison du dernier volume de la collection et le démantèlement de l'imprimerie de Kehl, il restait de nombreuses questions et zones d'ombres à éclaircir. Une véritable synthèse ne pouvait être tentée qu'à la lumière du rapprochement de nombreuses pièces éparses, qu'il s'agissait de faire dialoguer. Les chercheurs qui ont abordé cette histoire ont tous souligné l'obstacle majeur qui a empêché la réalisation d'un tel travail de synthèse : la dispersion des sources, en grande partie encore inédites, disséminées dans des fonds publics en France (à Paris, Nantes, Strasbourg, Lille, Troyes, Lyon, en Provence, à Bordeaux, etc.), en Angleterre, en Allemagne, en Suisse, en Suède, en Russie, aux Pays-Bas, en Belgique et aux États-Unis, ainsi que dans des fonds privés. Il nous a semblé que la seule méthode permettant d'analyser et d'essayer de comprendre ce travail éditorial était de commencer par rassembler les sources premières, fondement nécessaire à une véritable appréciation de ce travail éditorial, préalable lui-même à une analyse du processus de transmission du corpus et du patrimoine voltairien.

Il semblait fondamental de revenir aux sources pour au moins trois raisons : d'une part, pour associer des éléments épars, redonner une unité à cette entreprise complexe ou en tracer les axes structurels ; d'autre part, pour reconstituer les parts manquantes de ces aspects successivement étudiés (financier, technique, éditorial) qui rendaient l'histoire confuse, mais aussi pour adopter un regard neuf, débarrassé des nombreux jugements de valeur, des condamnations et des vérités provisoires dont a souffert l'étude de l'édition de Kehl qui, quelle que soit sa valeur éditoriale, demeure un objet d'histoire, un sujet d'enquête et de réflexion, postulat central de cette thèse. La préhistoire de l'édition de Kehl ne commence pas avec la visite de Panckoucke à l'automne 1777 : il faut remonter bien plus loin dans le temps pour trouver des repères, pour l'histoire éditoriale de Voltaire et la notion d'œuvre complète, pour l'histoire des relations et des idées qui unissent Voltaire, Beaumarchais et Condorcet, pour la formation des idées philosophiques de ce dernier. Pour retrouver les racines du modèle scientifique et philosophique qui fonde l'édition, il faut revenir à la révolution épistémologique opérée par les philosophes des Lumières, à travers le projet de l'*Encyclopédie*, notamment. L'image et le statut de l'écrivain tels que les promeut la nouvelle édition ont été repensés dans la seconde moitié du siècle. Autant de questions, de problématiques dont il faut tenter, pour le moins, de retrouver les origines pour en saisir les enjeux profonds.

Face à la complexité du réseau qui se tisse autour de cette vaste entreprise aux véritables dimensions européennes, il a fallu trouver des méthodes de travail pour organiser les matériaux collectés, classer les sources en fonction de leur nature : la correspondance, les listes, ébauches et brouillons, plans, collections de variantes, notes préparatoires rédigés par les éditeurs, les

éditions antérieures des textes de Voltaire, certaines annotées et révisées en vue de la future édition, les transcriptions réalisées pour le compte de Panckoucke ou de Beaumarchais et enfin revenir, autant que faire se pouvait, aux manuscrits voltairiens, autographes ou non. Il fallait également penser le traitement de ces sources : une fois le problème de leur recherche et de leur accès résolu, il fallait identifier et souvent tenter de dater ces pièces précisément, compte tenu des lacunes qu'elles présentent. Le travail sur les graphies, le recours à la codicologie, à l'analyse du papier, des filigranes, des sceaux, des adresses, aux normes et aux formes épistolaires anciennes, qui relèvent de l'analyse matérielle des manuscrits, ont fourni des pistes et des hypothèses. La possibilité de numériser systématiquement les manuscrits a été une grande avancée, permettant de procéder à leur transcription, et surtout, de pouvoir rapprocher et comparer des pièces dispersées. De Paris à Kehl, en passant par Lille, Neuchâtel, Ferney, ou Saint-Pétersbourg, entre l'écriture, la publication et l'action, s'établit un processus vital, un travail d'équipe, un réseau de communication, une énergie intellectuelle inédits que nous avons tenté de ressaisir. Au-delà du travail des collaborateurs de la Société Littéraire Typographique, il s'agissait aussi de s'interroger sur les mutations du monde de l'imprimerie, de la librairie et de la presse qui caractérisent cette époque charnière, où les hommes de l'Ancien Régime élaborent déjà les structures et les réseaux culturels démocratiques.

Cette tentative de rapprochement des matériaux propose donc une première lecture de l'histoire éditoriale de Kehl. L'étude s'organise en quatre parties : la première s'intéresse à la conception du projet éditorial et à la production du livre. Nous avons tenté de reconstituer précisément l'histoire symbolique, matérielle et commerciale de l'édition. Un premier chapitre rappelle les enjeux de la nouvelle édition, qui se concrétisent d'abord par le premier projet de Panckoucke, puis par le projet de Beaumarchais. Ce dernier se distingue du précédent par une réflexion sur l'idéal de l'œuvre complète. Une mise en perspective du corpus éditorial voltairien tel qu'il s'élabore du vivant de Voltaire permet de réfléchir sur son évolution, sur les traditions qu'il instaure, sur les reprises et les ruptures décidées par les nouveaux éditeurs. Un deuxième chapitre est consacré à la dimension géographique du projet, qui se présente comme une aventure européenne. Une étude de l'économie du livre, telle qu'elle est pensée par Beaumarchais et ses collaborateurs, situe son entreprise par rapport aux projets rivaux, manifestations de l'enjeu que représente l'édition posthume du patrimoine voltairien. Le troisième chapitre aborde l'histoire matérielle de l'édition, par une présentation des équipes techniques, une histoire de la production de Birmingham à Kehl et une analyse des stratégies de communication et de diffusion du livre.

La deuxième partie est centrée sur l'histoire du corpus et des opérations éditoriales. Le chapitre 4 s'attache à présenter l'équipe de rédaction et son organisation matérielle. L'histoire des relations intellectuelles qui unissent Voltaire à ses éditeurs est ancienne, et repose non seulement sur des combats partagés, mais aussi sur des collaborations éditoriales. Nous tentons de montrer que l'ensemble de l'équipe est engagé de longue date dans une relation à la fois affective et philosophique avec l'œuvre du Patriarche. Le travail éditorial sur le corpus voltairien est rendu complexe par les aléas de la transmission des manuscrits, dont Panckoucke et Mme Denis sont les premiers dépositaires. Outre ces premiers matériaux, complétés par les éditions antérieures, et notamment par la dernière édition dite « encadrée » dont Voltaire a corrigé une partie en vue de la future édition, les nouveaux éditeurs entreprennent de nombreuses recherches, dans toute l'Europe, pour se procurer de nouveaux matériaux. C'est toute la République des Lettres qui est mobilisée, par le biais de campagnes de presse, pour participer à la collecte des manuscrits voltairiens. Trois chapitres, les chapitres 5, 6 et 7, sont ensuite successivement consacrés à l'étude du travail sur l'édition de la poésie, de la prose et de la correspondance de Voltaire, suivant l'ordre des volumes. Nous reprenons ici l'ensemble des données disponibles pour analyser la refonte du corpus, sur la base du premier *Plan* présenté à Voltaire et des remaniements successifs opérés par Condorcet et ses collaborateurs. L'œuvre est travaillée pour donner à lire les multiples visages de Voltaire, dont certains sont inédits. Condorcet, maître d'œuvre de ce travail de stylisation, fait preuve par ce travail d'une volonté de mettre au jour les écrits de Voltaire, et de les consacrer en modèle épistémologique, esthétique, philosophique, scientifique et politique. Cette reconstitution la plus minutieuse possible des opérations éditoriales révèle l'histoire mouvementée dans laquelle elle s'est inscrite. Si ces travaux sont fondés sur un idéal, nous tentons également d'en interroger les limites, dont les éditeurs eux-mêmes avaient conscience.

Dans la troisième partie, nous étudions les éléments qui complètent l'œuvre, correspondances, paratextes et illustrations. Le chapitre 7 s'intéresse à l'un des apports les plus décisifs de la nouvelle édition : l'édition de la *Correspondance* de Voltaire. Les archives révèlent l'extrême complexité de la collecte des manuscrits, la multiplicité des démarches entreprises, la persévérance des éditeurs, ainsi que les obstacles qu'ils ont dû affronter : refus de certains correspondants de livrer leurs manuscrits, censure privée et politique ne cessent d'entraver les travaux d'édition. Le plan choisi est l'objet de plusieurs remaniements, et compose finalement une fresque vivante, historique et littéraire, de la vie de la République des Lettres pendant soixante-dix ans. En outre, et c'est là surtout le principal enjeu de cette édition, les éditeurs ont constitué un corpus destiné à révéler un Voltaire intime, familier, bienfaisant, tout autant que combatif, engagé et animé

par un infatigable humour et une conscience exemplaire de sa destinée littéraire et politique. Le chapitre 8 s'intéresse à l'autre apport essentiel de cette édition, les paratextes rédigés par Condorcet pour accompagner le corpus voltairien et dialoguer avec lui. Dans cette lecture donnée en marge des écrits de Voltaire, Condorcet mène lui aussi un combat pour réhabiliter Voltaire, le défendre contre les incessantes attaques dont il a été victime. Éloge de l'homme et de l'œuvre, les commentaires de Condorcet reprennent les grandes questions éthiques, philosophiques et politiques abordées par Voltaire, les discutent, les critiquent, en montrant les limites mais aussi et surtout la valeur et l'actualité. Un nouveau modèle éditorial se met en place, reprenant la grande leçon des Lumières, qui engage le lecteur dans un dialogue interprétatif seul capable de révéler et de faire advenir l'œuvre. Condorcet prolonge l'hommage par une *Vie de Voltaire*, dont nous reconstituons l'histoire scripturale et éditoriale. Donnée au dernier volume de l'édition, la *Vie de Voltaire* est à la fois un hommage, un éloge et une biographie intellectuelle de Voltaire, qui parachève une construction éditoriale novatrice. Le modèle éditorial de l'édition de Kehl montre que l'œuvre est pensée à travers la vie de l'homme, exemplaire, fondée sur l'image de l'homme de bien, du patriarche respectable, dont il s'agit de démontrer le génie littéraire mais surtout l'engagement humaniste. Pour Condorcet, Voltaire a fait de sa vie un chef-d'œuvre, surtout à partir de 1762, où il se consacre à l'affaire Calas, et un modèle pour les générations à venir, celui de « l'intellectuel » engagé. Ce travail éditorial et cet engagement philosophique aux côtés de Voltaire posthume ont ainsi prolongé la relation d'amitié, de compagnonnage et de combat philosophique dans les dernières affaires judiciaires qui ont occupé Voltaire. Le jeune philosophe élabore ici un premier « tableau historique des progrès de l'esprit humain », histoire dans laquelle Voltaire a joué un rôle exemplaire, œuvrant pour son émancipation. Le chapitre 9 s'intéresse à un autre apport donné en marge des nouvelles *Œuvres complètes*, les illustrations gravées réalisées par Moreau le Jeune. Des éléments d'archive permettent de retracer la collaboration entre l'illustrateur et les éditeurs. L'interprétation graphique, pour laquelle nous suggérons des pistes d'analyse, propose au lecteur des modes d'entrée dans les œuvres, et une nouvelle scansion des textes. Le travail de Moreau est celui d'un artiste indépendant, qui a opéré avec une grande liberté le choix littéraire et esthétique de ses sujets, comme nous avons tenté de le montrer à partir des illustrations de certains des contes voltairiens.

La dernière partie est consacrée à l'étude de la réception de l'édition. L'entreprise est un combat mené contre les institutions opposées à la parution des *Œuvres complètes*, comme le montre l'histoire des démêlés avec la censure. Voltaire mort demeure un danger et une cible pour les pouvoirs institutionnels de la France de Louis XVI. Lorsque l'équipe d'éditeurs se décide à entreprendre

la publication intégrale de ses écrits, l'interdit frappe encore la plupart de ses textes en France, où cette édition ne peut se faire. Face aux difficultés et à l'opposition de l'Église, qui cherche des appuis politiques pour condamner et interdire cette édition, les éditeurs de Kehl, réunis autour de Beaumarchais et de Condorcet, inventent des stratégies pour résister à ces attaques. Un regard porté sur les manifestations de cette violence qui s'acharne sur les éditeurs des premières *Œuvres complètes* de Voltaire soulève la question de la nature de cette entreprise de délégitimation, envisagée comme un fait culturel et historique, mettant en conflit la monarchie, l'Église et la République des Lettres. Dans ce rapport de forces, les mesures répressives tentent de contenir la figure héroïque et l'œuvre subversive de Voltaire, en s'appuyant sur une rhétorique de la délégitimation morale, philosophique et esthétique. En effet, face à la royauté incontestée de Voltaire sur la scène littéraire, ses détracteurs ont choisi d'attaquer la figure de l'homme, pour mieux discréditer ses textes et sa pensée.

Ce que nous avons tenté dans ce travail n'est qu'une ébauche de reconstitution globale de l'histoire de l'édition de Kehl. Sans être exhaustive ni intégrale, notre proposition de lecture est à l'image de l'édition, une première tentative pour rassembler l'archive, l'ordonner, la commenter. Comme les éditeurs, nous avons dû composer avec le problème de la collecte des documents, de leur datation, de leur sélection. Comme eux, nous sommes persuadée que d'autres travaux viendront compléter le nôtre, le rectifier, l'améliorer. Comme pour eux encore, il s'agissait d'abord de reconstruire un ensemble inédit, pour rendre hommage à leur travail et tenter d'y lire, non des manipulations, des supercheries, des ambitions personnelles, mais la trajectoire complexe et méritoire d'une entreprise historique, qui a joué un rôle essentiel dans la constitution d'une image renouvelée de Voltaire. Dans l'édition de Kehl, la figure de l'homme et de l'œuvre ont trouvé leur place, redonnant sens et unité à l'engagement humaniste et philosophique du philosophe de Ferney. L'histoire intellectuelle des éditeurs a montré que leur implication dans ce travail, de longue date, était déterminée par un rapport personnel avec l'écrivain. L'« œuvre de l'autre » était devenue la leur. Le geste éditorial est d'abord œuvre de transmission pour continuer de faire vivre son combat, continuer d'éclairer les hommes et les femmes des nouvelles générations. Leur investissement dans l'édition est peut-être aussi une façon de faire le deuil de Voltaire, et de lui préparer la sépulture qu'on lui a refusée. Au-delà de ces éléments qui configurent la première réception posthume de l'œuvre de Voltaire, c'est tout le XIX^e siècle qui sera marqué par l'édition de Kehl, dont Beuchot et Moland se feront les continuateurs.

Si les éditeurs sont les artisans de cette reconnaissance, les souscripteurs de la nouvelle édition constituent un cortège d'anonymes qui, par leur adhésion au projet et aux valeurs voltairiennes, représentent la France des Lumières

en marche vers la Révolution. La liste des premiers souscripteurs souligne la diversité de ce premier lectorat. Toute la hiérarchie sociale y est représentée : hauts personnages de la cour, fonctionnaires et officiers du roi, aristocrates de province, parlementaires, artistes, hommes de lettres, artisans, négociants, médecins, ecclésiastiques, la liste est impressionnante par la variété sociale et culturelle qu'elle évoque.

Revenir aux origines et à l'histoire de ce projet exceptionnel, qui dépasse celui de l'édition pour devenir l'expression d'une mutation sociale et culturelle, d'un tournant des Lumières, propose une clé pour comprendre le problème de lecture que pose Voltaire aujourd'hui. L'histoire de l'édition de Kehl est un épisode central qui cristallise les enjeux de la réception de son œuvre, nés d'un long affrontement idéologique. En rapprochant les éléments épars des archives internes des éditeurs, en les confrontant aux discours externes sur l'édition, on a pu ressaisir, nous l'espérons du moins, quelques-unes des vérités de cette épopée qui a acquis la dimension d'un mythe.

320

Linda Gil

Gillian Pink, *Voltaire à l'ouvrage : une étude de ses traces de lecture et de ses notes marginales* (sous la direction de Nicholas Cronk, St John's College, Oxford).

Pendant cinquante ans, Voltaire a écrit dans les livres qu'il lisait. Les notes marginales et autres traces constituent un remarquable témoignage de ses préoccupations, des sujets qui piquaient son intérêt et de sa façon de réagir aux textes des autres. Cette thèse a pour objectif d'arriver à une compréhension générale du rapport que Voltaire entretenait avec les volumes qui composaient sa bibliothèque personnelle. Entre histoire du livre, histoire littéraire et étude littéraire dans le sens plus classique du terme, il cherche à approfondir notre compréhension de la façon dont Voltaire se servait de ses livres et des différentes sortes de notes qu'il avait l'habitude d'y laisser. Les notes elles-mêmes représentent des textes – courts, certes, mais textes tout de même – de notre auteur dont les enjeux matériels, littéraires et polémiques restaient à expliciter. L'objet principal de cette étude est le *Corpus des notes marginales*, publication qui recense la totalité des traces de lecture de Voltaire, et des personnes de son entourage, telles qu'elles se présentent dans sa collection personnelle, dont la quasi intégralité a été transférée en Russie après la mort de l'écrivain en 1778, et qui est conservée actuellement à la Bibliothèque nationale de Russie à Saint-Petersbourg. Nous avons cependant pu dans de nombreux cas vérifier nos hypothèses formulées à partir du *Corpus* en consultant sur place les documents

originaux, ainsi que des exemplaires « marginés » de Voltaire conservés ailleurs dans le monde.

De nombreux articles érudits existent déjà sur les notes marginales de Voltaire, mais à quelques exceptions près ceux-ci se bornent à examiner les notes laissées sur tel ou tel livre ou en marge de tel ou tel écrivain, et ne permettent pas de dégager une vue d'ensemble sur la façon dont l'auteur lisait et exploitait les livres qu'il possédait. Notre point de départ est de classer les *marginalia* selon la fonction qu'ils semblent avoir jouée pour Voltaire et de développer à partir de leurs caractéristiques matérielles des méthodologies pour analyser ces brefs manuscrits ainsi que les signes graphiques qui les accompagnent. L'analyse se poursuit en étudiant l'utilisation que fait Voltaire des espaces blancs à sa disposition à l'intérieur des volumes imprimés, les liens qu'on peut établir entre les traces de lecture et la génétique des textes de Voltaire, et enfin la poétique qui gouverne les notes marginales et la dynamique d'ensemble qui agit dans l'économie générale de la bibliothèque annotée. L'enjeu tout au long de l'étude est de placer les notes et les comportements de Voltaire dans le contexte des pratiques de l'époque. Ainsi, il est question de regarder le modèle voltairien à travers le prisme de la littérature critique qui, depuis quelques décennies, découvre l'intérêt des *marginalia* et de l'histoire de la lecture. Nous avons cherché parallèlement à identifier des lecteurs dont les productions marginales seraient aptes à fournir des points de comparaison avec celles de Voltaire : Denis Diderot, Émilie du Châtelet, Jean-Jacques Rousseau, Jonathan Swift, William Warburton et autres.

L'étude comporte cinq étapes. Il est en premier lieu question (dans le chapitre I) d'établir la typologie complète des traces de lecture recensées dans le *Corpus*. Cet examen des traces de lecture nous permet de mettre en place des catégories et une nomenclature qui valent pour toute l'étude, et surtout de considérer la variété des traces selon les fonctions qu'elles remplissent dans le modèle voltairien de la lecture et du travail. Nous examinons les rôles joués par les différentes espèces de notes, les traces non verbales (soulignements, chiffres, lignes en marge), les signets, annotés (soit par Voltaire, soit par un secrétaire) ou non annotés, selon les cas. Outre les différents types de notes (matériaux de repérage et de genèse, corrections et réécritures, notes péritextuelles, notes à caractère autobiographique), nous nous penchons également sur la question des langues de la lecture et de l'annotation chez Voltaire, question qui n'est pas anodine pour le linguiste compétent qu'il fut. Parfois les traces semblent témoigner d'un processus « centripète » : une simple lecture, ou l'apprentissage d'une langue ; ailleurs elles sont le fruit d'une activité organisée pour retrouver des passages lus, peut-être en vue d'une réutilisation ou d'une transformation « centrifuges » par Voltaire. Mais ailleurs il semble préparer le décor d'une scène

où de futurs lecteurs découvriront ses réactions aux livres de sa bibliothèque. Il nous semble que, dans certaines notes, on observe une mise en scène de Voltaire lecteur et, dans certains signets, annotés « n.m. » par le secrétaire Wagnière, une infrastructure qui permet de les retrouver.

Au chapitre II, nous étudions plus en profondeur plusieurs aspects matériels touchant au livre en tant qu'objet physique manié par son lecteur. Nous constatons qu'il annotait les manuscrits qu'il possédait dans sa bibliothèque comme il le faisait pour les imprimés ; ce sont des traces de lecture qui ont été exclues du *Corpus* et qui sont donc entièrement inédites. D'une part, cette recension permet de mieux comprendre le contexte de la lecture chez Voltaire. Mais les instruments d'écriture dont le *Corpus* relève les traces, le papier utilisé pour les signets, les opérations de reliure et de rognage et la fabrication des soi-disant « pots-pourris » (recueils factices composés selon des principes dont la logique résiste parfois à la compréhension) sont également autant d'indices précieux à l'appui de nos tentatives pour dater les lectures de Voltaire, au moins les unes relativement aux autres, ou pour distinguer entre les traces laissées par Voltaire et celles d'autres lecteurs. Plus que d'une simple typologie, il s'agit ici d'une mise en rapport entre plusieurs éléments décrits dans le *Corpus*, que ce soient des techniques de marquage ou des signets dans des recueils, ou encore les couleurs des encres utilisées. Ces comparaisons s'avèrent utiles pour affiner l'interprétation des groupements de notes marginales proposée dans des études de cas.

322

En cernant de plus près la note elle-même, nous passons à l'examen, au chapitre III, de la manière dont Voltaire s'insinue dans les espaces blancs du livre pour y laisser sa griffe. L'analyse de l'utilisation de l'espace, qui nous place déjà dans la sphère du polémique, constitue une approche entièrement nouvelle dans l'étude des *marginalia*, bien que quelques exemples aient été repérés et décrits ici ou là, isolément, dans certains articles ou études. Des simples préférences et habitudes de Voltaire aux cas plus exceptionnels, expressions d'un esprit ludique ou colérique, il s'agit de brosser le tableau de la façon dont l'annotateur oriente l'appréhension du livre par de futurs lecteurs car, du pratique au polémique, l'exploitation spatiale des volumes vient soutenir notre hypothèse selon laquelle une partie des *marginalia* de Voltaire est faite à des fins plus ou moins privées, mais qu'il a couché sur le papier certaines notes en ayant un destinataire implicite à l'esprit. Nous voyons enfin comment, aussi, les petits espaces du livre lui servent éventuellement de stimulation dans l'écriture des notes. On retrouve un Voltaire dont la mise en page des notes montre une tension entre contrainte et liberté, et où la pratique oscille entre l'utilitaire et le spectaculaire.

Du déplacement dans les espaces du livre aux déplacements dans le temps, le chapitre IV propose d'examiner la façon dont Voltaire passe de la lecture

à l'écriture : le rôle des *marginalia* dans l'élaboration de nouveaux textes de Voltaire a déjà été abordé, mais encore une fois, le but ici est d'identifier les différents cas de figure de l'usage que Voltaire peut faire de ses sources, avouées ou non. Les notes et autres traces de lecture complètent ainsi le tableau brossé de manière imparfaite par l'œuvre et par la correspondance. Quel est le rapport entre les carnets de Voltaire (les *Notebooks*, peu étudiés jusqu'à présent) et les *marginalia*? En plus d'un survol où nous faisons le point sur les différents degrés d'avant-textes subsistant parmi les *marginalia* de Voltaire, ce chapitre est pour nous également l'occasion de faire deux études de cas poussées. La première, sur l'auteur anglais William Warburton, présente l'intérêt d'une comparaison de notes de lecture dans les carnets et de notes marginales d'une part, et d'autre part de textes publiés, et nous mène à reconstruire la chronologie des strates de lecture et d'annotation aux deux endroits. Le second cas examiné procure une nouvelle lecture de notes déjà très connues, voire célèbres : deux exemplaires annotés du *Vrai Sens du Système de la nature*, ouvrage attribué à Helvétius, dont l'un contient, cas exceptionnel, une série de notes sur la page de garde. Ces études de cas, et les réflexions qui les précèdent, tentent de répondre à la question qui préoccupe les voltairistes depuis au moins l'article de Gustave Lanson en 1908, qui est de comprendre comment Voltaire « faisait » un livre. Sans perpétuer le positivisme lansonien, la question reste pertinente. Il subsistera toujours autour des questions de génétique textuelle des zones d'ombre, mais les *marginalia* ont un rôle à jouer dans cette opération qui voudrait sonder les méthodes de travail de l'écrivain et dévoiler les divers éléments des « dossiers de genèse » voltairiens. L'enjeu n'est pas de trouver la source de chaque phrase du texte publié, ni de forcer les textes pour « prouver » que chaque note marginale de Voltaire trouve son aboutissement dans une publication imprimée, mais de juxtaposer les documents pertinents et d'en tirer des conclusions raisonnables.

Nous élargissons la perspective dans le chapitre V, en tâchant de situer les *marginalia* sur le plan générique : entre forme brève, fragment, note infrapaginale, nous posons la question de savoir si la note marginale peut constituer un genre à part. Comment décrire la relation entre le texte annoté et le texte de la note, qui occupe une position de dépendance vis-à-vis du premier ? Il s'agit aussi de tenter de dégager la poétique des *marginalia*. C'est souvent, semble-t-il, un instinct réactif qui motivait Voltaire au moment d'annoter : réaction au contenu et réaction au style de l'auteur lu, les notes de Voltaire adoptent fréquemment une position et une voix antithétiques. Et puisqu'il s'agit de réactions à des textes écrits, on peut constater une forte tendance vers une écriture qui se veut un simulacre du registre parlé. D'autre part, la dynamique qui anime les notes et qui opère au sein de la bibliothèque de Voltaire, microcosme qui reflète cependant le monde extérieur, reproduit les rivalités dont il est agité. Nous discernons dans

les notes polémiques une attitude de supériorité, de conquérant, une volonté d'avoir le dernier mot – ce qui n'est plus possible dès lors qu'on publie une partie de ses *marginalia* ou qu'on ouvre sa bibliothèque au public. Enfin, il s'agit bien entendu des notes marginales d'un écrivain. Qu'elles présentent souvent des qualités littéraires, rhétoriques, un jeu polyphonique, ou encore une certaine conscience de soi-même de la part de l'écrivain, ne surprendra donc guère. Dans les commentaires souvent vifs de Voltaire, on reconnaît une esthétique ludique, rapide, avec une part de fantaisie qui a des liens de parenté avec certains de ses textes publiés.

324

Les notes marginales de Voltaire constituaient l'un des derniers, peut-être le dernier champ encore peu connu de ses écrits. Alors qu'on s'apprête à publier le neuvième et dernier volume du *Corpus* qui recense les traces et notes de la bibliothèque de Saint-Petersbourg (un dixième tome relèvera les *marginalia* de Voltaire connus en dehors de sa bibliothèque), le moment est propice pour ébaucher une vue d'ensemble sur ce corpus qui n'a cependant pas été conçu en tant que tel. Pour Voltaire, la note marginale a plusieurs fonctions : de repérage, de commentaire (souvent cathartique), de témoignage, de maintien d'une image de soi. Comme on s'en doute, dans le cas d'un écrivain aussi voué à son métier, chacune de ces quatre fonctions entretient un lien fort avec son activité principale, qui est l'écriture. En effet, on pourrait parler d'une interpénétration, d'un brouillage des frontières entre lecture et écriture. Il nous semble que les réflexions et conclusions issues de notre parcours seront pertinentes et fructueuses pour l'examen d'autres corpus de *marginalia* que ceux du seul Voltaire. Au-delà des traces de lecture même, l'étude des *marginalia* soulève des questions qui vaudront pour d'autres matériaux non-canoniques et paratextuels, notamment en ce qui concerne les intentions de l'auteur et la notion d'un lecteur plus ou moins explicitement visé. Le fait d'accorder ainsi une place centrale à des éléments paratextuels transforme leur statut : la note marginale quitte les coulisses et devient texte à part entière.

Gillian Pink

AGENDA DE LA SEV

Colloque international co-organisé par l'université Paris-Sorbonne (CELLF 16-18), le CEReDI (Université de Rouen), l'université d'Oxford (Voltaire Foundation), l'Institut d'études avancées (IEA) et la Société des études voltairiennes (SEV)
Paris, Hôtel de Lauzun, 11-12 juin 2015

Le « premier Voltaire » (1714-1726)

L'histoire littéraire a consacré la statue de « Voltaire patriarche », porteur des valeurs et des combats de son siècle. Les partis pris esthétiques du philosophe-poète, dont les liens avec ses combats futurs méritent d'être approfondis, trouvent pourtant leurs fondements dans les premières années du siècle où Arouet-Voltaire (né en 1694) se forme et se constitue en tant qu'auteur. Il a vingt et un ans à la mort de Louis XIV en 1715.

Après plusieurs colloques consacrés à la charnière des XVII^e et XVIII^e siècles (dont le colloque « Un siècle de deux cents ans ? » organisé par le CELLF en 2001 et le colloque « Entre deux mondes. Les frontières du XVIII^e siècle » par le CEReDI en 2010), et à la veille de la publication du *Siècle de Louis XIV* et des *Lettres philosophiques*, les dernières pièces maîtresses de l'édition quasi achevée des *Œuvres complètes de Voltaire*, le colloque, organisé dans le somptueux décor de l'Hôtel de Lauzun, interrogera les premiers textes de Voltaire, de la genèse d'*Œdipe* (1714) au départ pour l'Angleterre (1726).

Ce colloque propose de s'intéresser à ce « premier Voltaire » – pas nécessairement autre – formé dans les débats et les querelles philosophiques et esthétiques du début du XVIII^e siècle.

On pourra explorer les pistes suivantes :

- dans quels débats et quels réseaux s'inscrivent les premiers pas de Voltaire ?
- ses premiers positionnements esthétiques, dramaturgiques, philosophiques peuvent-ils être éclairés par leur inscription dans la longue querelle des Anciens et des Modernes ? par leurs liens avec la philosophie clandestine ?
- que ces premiers textes nous enseignent-ils quant aux pratiques d'écriture du premier Voltaire ? Faut-il imaginer sa collaboration dans certains textes signés par d'autres ou par des sociétés dont il fut proche ? Où en est la question du corpus manuscrit ?

- quelle fonction assigner au vers (de théâtre ou de circonstance) dans ce contexte? quelle place et quelle(s) fonction(s) pour la prose avant 1726?
- comment / sur quoi / contre ou avec qui Voltaire fonde-t-il sa première « autorité » ?
- enfin, dans la lignée des deux journées d'études précédemment organisées par le CEREdI avec l'université d'Oxford (« Voltaire anglophile/anglophobe? », 11 mai 2012¹ ; « Voltaire et le théâtre anglais », 28 mars 2014²), quelle pertinence (ou non) pour la solution de continuité généralement introduite, dans l'œuvre de Voltaire, par le séjour anglais?

Comité d'organisation : Laurence Macé (Université de Rouen) et Sylvain Menant (Université Paris-Sorbonne).

Comité scientifique : Nicholas Cronk (Université d'Oxford, IEA), Pierre Frantz (Université Paris-Sorbonne), Christophe Martin (Université Paris-Sorbonne), Christiane Mervaud (Université de Rouen), Claudine Poulouin (Université de Rouen).

1 Voir la section « Voltaire et l'Angleterre : anglophilie ou anglophobie », *Revue Voltaire*, n° 13 (2013), p. 113-215.

2 Voir la section qui porte ce titre, ici même, p. 165-265.

LE TRAGIQUE MODERNE

Numéro dirigé par Maurizio MELAI

Introduction, par Maurizio MELAI

Dossier

I. Tragédie et vécu révolutionnaire

Sophie MARCHAND, « “La tragédie court les rues” : le lieu du tragique, entre scène et expérience du présent (1760-1799) »

François LÉVY, « L'évacuation du tragique dans le “fait historique” révolutionnaire : le cas d'*Agricol Viala, ou le jeune héros de la Durance* (1794) »

II. Orateurs et historiographes tragiques

Éric AVOCAT, « “Le discours le plus tragique et le plus pur” : une ébauche de l'*hamartia* révolutionnaire »

Olivier RITZ, « Les premières histoires de la Révolution sont-elles tragiques ? »

III. Héritages tragiques dans la poésie et le roman

Pierre LOUBIER, « Élégie héroïque et tragique moderne chez Joseph Treneuil »

François VANOOSTHUYSE, « Le thème funèbre dans le cycle des *Natchez* de Chateaubriand. Un problème d'interprétation »

Paul KOMPANIETZ, « Un tragique “entre deux rives” : les romans de Mme de Duras »

Textes

René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Observations sur les théâtres et la Révolution*, texte établi, présenté et annoté par Gauthier AMBRUS.

« Mes dernières pensées », *Mémoires de Madame Roland*, texte présenté et annoté par Sophie MARCHAND et Maurizio MELAI.

Cahier d'Orages

Varia

Sophie LEFAY, « Les *Voyages pittoresques* de Paris au XVIII^e siècle »

Mélanie GUÉRIMAND, « *Le Barbier de Séville* à Lyon : un rossinisme local ? »

Fil rouge de Jean-Noël PASCAL

« L'historien est une sorte de détective ». Entretien avec Robert Darnton

