

REVUE

Voltaire



**VOLTAIRE DANS
LE MONDE GERMANIQUE**

20

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES

V20 · III-3. De Voltaire à Paisiello : de Candide au Roi Théodore. Transferts culturels entre la France, l'Italie et l'espace germanophone · Ludolf Pelizaeus

REVUE Voltaire

DIRECTEUR FONDATEUR
José-Michel Moureaux

DIRECTEURS

Linda Gil
IRLC Université Paul-Valéry Montpellier 3
linda.gil@univ-montp.fr

Guillaume Métayer
CELLF (CNRS-Sorbonne Université)
gme.metayer@gmail.com

RESPONSABLES DES COMPTES RENDUS

Gillian Pink
Voltaire Foundation (Oxford)
gillian.pink@voltaire.ox.ac.uk

Nicolas Morel
Université de Zurich
nicolas.morel@uzh.ch

COMITÉ DE RÉDACTION

Nicholas Cronk (Université d'Oxford, directeur de la Voltaire Foundation),
Jean Dagen (Sorbonne Université), Olivier Ferret (Université Lumière Lyon 2),
Linda Gil (Université Paul-Valéry Montpellier 3), Russell Goulbourne
(Université de Melbourne), Gianni Iotti (Université de Pise),
Laurence Macé (Université de Rouen), Sylvain Menant (Sorbonne Université),
Myrtille Méricam-Bourdet (Université Lumière Lyon 2), Christiane Mervaud
(Université de Rouen), Guillaume Métayer (CNRS, CELLF-Sorbonne Université),
Gillian Pink (Voltaire Foundation), Nicolas Morel (Université de Zurich).

COMITÉ DE LECTURE

Marie-Hélène Cotoni (Université de Nice), Natalia Elaguina (Bibliothèque
nationale de Russie), François Jacob (Université de Besançon),
Camille Guyon-Lecoq (Université de Picardie Jules-Verne), John Iverson
(Whitman College, Washington), Christophe Martin (Sorbonne Université),
Gerhardt Stenger (Université de Nantes), Jeroom Vercruyssen (Vrije U. Brussel),
Charles Wirz (Institut et Musée Voltaire, Genève), Thomas Wynn
(Durham University), Piotr Zaborov (Institut de littérature russe de l'Académie
des sciences de Russie, Saint-Pétersbourg).

**TOUS LES ARTICLES PUBLIÉS DANS LA REVUE VOLTAIRE
SONT SOUMIS À UNE DOUBLE EXPERTISE.
LES ARTICLES DOIVENT ÊTRE ENVOYÉS PAR COURRIER ÉLECTRONIQUE,
DANS UN FICHIER WORD ATTACHÉ.
À revuevoltaire@gmail.com.**

**LES VOLUMES ENVOYÉS POUR RECENSION DOIVENT ÊTRE ADRESSÉS IMPERSONNELLEMENT
AUX RESPONSABLES DES COMPTES RENDUS.
APRÈS AVOIR PRIS CONTACT AVEC EUX PAR VOIE ÉLECTRONIQUE.**

SOCIÉTÉ DES ÉTUDES VOLTAIRIENNES

BUREAU

Présidente d'honneur : Christiane Mervaud

Président : Nicholas Cronk

Vice-président : Sylvain Menant

Secrétaire générale : Laurence Macé

Trésorier : Renaud Bret-Vitoz

Secrétaire : Myrtille Méricam-Bourdet

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Renaud Bret-Vitoz, Christophe Cave, Nicholas Cronk, Olivier Ferret,
Pierre Frantz, Linda Gil, Russell Goulbourne, Laurence Macé, Christophe
Martin, Sylvain Menant, Myrtille Méricam-Bourdet, Christiane Mervaud,
Guillaume Métayer, Gillian Pink.

<http://voltaire.lire.ish-lyon.cnrs.fr>

LES COTISATIONS DOIVENT PARVENIR À L'ADRESSE DU TRÉSORIER :

SOCIÉTÉ DES ÉTUDES VOLTAIRIENNES

À l'attention du trésorier, Renaud BRET-VITTOZ

CELLF 16^e-18^e

Faculté des Lettres de Sorbonne Université

1, rue Victor-Cousin

F-75230 Paris cedex 05

TARIFS 2021

Sociétaire **35€**

Étudiant·e non salarié·e **20€**

Bibliothèque et institution **45€**

La *Revue Voltaire* est adressée gratuitement
aux adhérents de la SEV.

VOLTAIRE DANS LE MONDE GERMANIQUE

numéro 20 — juin 2021

ACTUALITÉS

Christiane Mervaud

Les vingt ans de la *Revue Voltaire*

Nicholas Cronk

Vers l'achèvement de l'édition imprimée des *Œuvres complètes de Voltaire*

Linda Gil

Voltaire à l'agrégation

IN MEMORIAM

VOLTAIRE DANS LE MONDE GERMANIQUE

Guillaume Métayer et Ludolf Pelizaeus

Introduction

Linda Gil

Les libraires face à la diffusion des *Œuvres complètes* posthumes de Voltaire en Allemagne : ruses commerciales, *fake news* et piratage à la veille de la Révolution française. Le cas de Jean Guillaume Virchaux, libraire à Hambourg

Antony McKenna et Gianluca Mori

La *Lettre sur Locke* de Voltaire à la cour princière de Rheinsberg

Edward Langille

L'*Avis de l'éditeur de la Réponse aux vers précédents* (c'est-à-dire les *Vers au roi de Prusse*) est-il de Voltaire ?

Hendrikje Carius

Numérisation des ressources voltairiennes dans les pays germanophones. État des lieux et perspectives de recherche

Gerhardt Stenger

L'« honnête vérité allemande » : la première biographie de Voltaire par Johann Christoph Von Zabuesnig

Wolfgang Adam

La relation de Lessing à Voltaire dans la perspective du gallotropisme

Jean Mondot

Voltaire en Allemagne et la naissance d'un nouveau gallotropisme

François Thomas

La référence à Voltaire dans la réflexion sur la traduction en Allemagne au XVIII^e siècle : Voltaire – Wieland, Herder – et Shakespeare

Guillaume Métayer

Un Voltaire Sécession dans l'ombre de Goethe : Josef Popper-Lynkeus

Ludolf Pelizaeus

De Voltaire à Paisiello : de *Candide* au *Roi Théodore*. Transferts culturels entre la France, l'Italie et l'espace germanophone

Frank Stückemann

Presse des Lumières en Westphalie. *Anti-Kandide* et « Apologie pour le Dr Martin » : la critique de Voltaire par Justus Möser

VARIA

Guido Beduschi

Historians and politicians in an unpublished manuscript of Voltaire

Daniel Droixhe

La contrefaçon liégeoise de *Tancredè* (1761). De la typographie au texte

INÉDITS

Nicholas Cronk

La correspondance de Voltaire : lettres et billets inédits adressés à Marc Duval et à d'autres correspondants

Gillian Pink

Un exemplaire corrigé du tome 8 des *Questions sur l'Encyclopédie*

COMPTES RENDUS

LES CHERCHEURS PAR EUX-MÊMES

Sarra Abrougui

Les Religions de l'Antiquité classique dans l'œuvre de Voltaire : réception et instrumentalisation

Debora Sicco

Voltaire: la política come azione

ENTRETIEN

Claude Lauriol

Cinquante ans de recherche autour de Voltaire

ISBN de ce PDF :
979-10-231-3013-3

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

REVUE
Voltaire
n° 20 • 2021

Voltaire dans le monde
germanique

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

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

Édition papier :

© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN : 979-10-231-0692-3

Mise en page Emmanuel Marc Dubois/3d2s (Issigeac/Paris)
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

Adaptation numérique :

© Sorbonne Université Presses, 2022

Emmanuel Marc Dubois/3d2s (Issigeac/Paris)

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 sigles et abréviations.....	7
Sciences en danger, revues en lutte	
Éditorial par le collectif des revues en lutte.....	9
Avant-propos	
Linda Gil & Guillaume Métayer.....	19

ACTUALITÉS

Les vingt ans de la <i>Revue Voltaire</i>	
Christiane Mervaud.....	23
Vers l'achèvement de l'édition imprimée des <i>Œuvres complètes de Voltaire</i>	
Nicholas Cronk.....	29
Voltaire à l'agrégation	
Linda Gil.....	33

IN MEMORIAM

Hommage à Sophie Lefay	
Pierre Frantz & Michel Delon.....	39
Hommage à Christophe Paillard	
Guillaume Métayer.....	41

VOLTAIRE DANS LE MONDE GERMANIQUE

Introduction

Guillaume Métayer & Ludolf Pelizaeus47

CONTEXTE ET DIFFUSION

Les libraires face à la diffusion des *Œuvres complètes* posthumes de Voltaire en
Allemagne : ruses commerciales, *fake news* et piratage à la veille de la Révolution
française. Le cas de Jean Guillaume Virchaux, libraire à Hambourg
Linda Gil53

La *Lettre sur Locke* de Voltaire à la cour princière de Rheinsberg
Antony McKenna & Gianluca Mori 71

L'*Avis de l'éditeur* de la *Réponse aux Vers précédents* (c'est-à-dire les *Vers au roi de
Prusse*) est-il de Voltaire ?
Édouard Langille87

4 Numérisation des ressources voltairiennes dans les pays germanophones. État des
lieux et perspectives de recherche
Hendrikje Carius97

RÉCEPTION

L'« honnête vérité allemande » : la première biographie de Voltaire par Johann
Christoph von Zabuesnig
Gerhardt Stenger119

La relation de Lessing à Voltaire dans la perspective du gallotropisme
Wolfgang Adam133

Voltaire en Allemagne et la naissance d'un nouveau gallotropisme
Jean Mondot143

La référence à Voltaire dans la réflexion sur la traduction en Allemagne
au XVIII^e siècle : Voltaire – Wieland, Herder – et Shakespeare
François Thomas151

Un Voltaire Sécession dans l'ombre de Goethe : Josef Popper-Lynkeus
Guillaume Métayer169

ADAPTATIONS

De Voltaire à Paisiello : de <i>Candide</i> au <i>Roi Théodore</i> . Transferts culturels entre la France, l'Italie et l'espace germanophone Ludolf Pelizaeus.....	189
Presse des Lumières en Westphalie. <i>Anti-Kandide</i> et « Apologie pour le Dr Martin » : la critique de Voltaire par Justus Möser Frank Stückemann.....	207

VARIA

Historians and politicians in an unpublished manuscript of Voltaire Guido G. Beduschi.....	221
La contrefaçon liégeoise de <i>Tancredi</i> (1761). De la typographie au texte Daniel Droixhe.....	239

INÉDITS

La correspondance de Voltaire : lettres et billets inédits adressés à Marc Duval et à d'autres correspondants Nicholas Cronk.....	247
Un exemplaire corrigé du tome 8 des <i>Questions sur l'Encyclopédie</i> Gillian Pink.....	263

COMPTES RENDUS

<i>Les Œuvres complètes de Voltaire</i> , t. 20C, <i>Micromégas and other texts (1738-1742)</i> , Oxford, Voltaire Foundation, 2017.....	271
<i>Les Œuvres complètes de Voltaire</i> , t. 21. <i>Essai sur les mœurs et l'esprit des nations</i> (I). <i>Introduction générale et Index analytique</i> , éd. Bruno Bernard, John Renwick, Nicholas Cronk et Janet Godden ; texte et bibliographie établis par Henri Duranton, Oxford, Voltaire Foundation, 2019.....	274
<i>Les Œuvres complètes de Voltaire</i> , t. 27. <i>Essai sur les mœurs et l'esprit des nations</i> (IX). <i>Textes annexes</i> , éd. Bruno Bernard, John Renwick, Nicholas Cronk et Janet Godden, Oxford, Voltaire Foundation, 2016.....	274
<i>Les Œuvres complètes de Voltaire</i> , t. 37. <i>Questions sur l'Encyclopédie, par des amateurs</i> (I). Introduction de Christiane Mervaud et index général établi par Dominique Lussier, Oxford, Voltaire Foundation, 2018.....	279

<i>Les Œuvres complètes de Voltaire</i> , t. 145, <i>Notes et écrits marginaux conservés hors de la Bibliothèque nationale de Russie. Complément au Corpus des notes marginales</i> , Oxford, Voltaire Foundation, 2019	281
Voltaire, <i>Questions sur l'Encyclopédie</i> , éd. Nicholas Cronk, Christiane Mervaud et Gillian Pink, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2019.....	286
Marc Hersant, <i>Voltaire : écriture et vérité</i> , Louvain, Peeters, coll. « La République des Lettres », 2015	290
Bertrand Binoche, « <i>Écrasez l'infâme!</i> » <i>Philosopher à l'âge des Lumières</i> , Paris, La Fabrique éditions, 2018	297

LES JEUNES CHERCHEURS PAR EUX-MÊMES

Sarra Abrougui, <i>Les Religions de l'Antiquité classique dans l'œuvre de Voltaire : réception et instrumentalisation</i> (sous la direction de Pierre Hartmann et Yves Lehmann, Université de Strasbourg).....	303
6 Debora Sicco, <i>Voltaire: la politica come azione</i> (sous la direction de Paola Rumore, Università degli Studi di Torino)	306

ENTRETIEN

Cinquante ans de recherches autour de Voltaire	
Entretien avec Claude Lauriol	315

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; Voltaire</i> , 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, OCV, t. 85-135, Oxford, Voltaire Foundation, 1968-1977.
<i>Dictionnaire général de Voltaire</i>	R. Trousson et J. Vercauysse (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> , SVEC, no 9 (1959).
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.
κ84	<i>Œuvres complètes de Voltaire</i> , [Kehl], Société littéraire typographique, 1784-1789, 70 vol. in-8o.
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.

- OUSE *Oxford University Studies in the Enlightenment*, Oxford, Voltaire Foundation.
- SVEC *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Oxford, Voltaire Foundation.
- VST R. Pomeau, R. Vaillot, Ch. Mervaud et autres, *Voltaire en son temps*, 2^e éd., Oxford, Voltaire Foundation, 1995, 2 vol.
- W75G Voltaire, *La Henriade, divers autres poèmes et toutes les pièces relatives à l'épopée*, Genève, [Cramer et Bardin], 1775, 40 vol. in-8o [édition dite « encadrée »].

Voltaire dans le monde germanique

Adaptations

DE VOLTAIRE À PAISIELLO : DE *CANDIDE* AU *ROI THÉODORE*.
TRANSFERTS CULTURELS ENTRE LA FRANCE, L'ITALIE ET
L'ESPACE GERMANOPHONE¹

Ludolf Pelizaews

CERCLL EA 4283, Université de Picardie Jules Verne, Amiens

La publication de *Candide* a immédiatement été reconnue comme un événement en Allemagne, que le conte soit critiqué par Johann Christoph Gottsched ou Justus Möser, ou qu'il soit apprécié, entre autres par Gotthold Ephraïm Lessing ou Heinrich Merck. Cet intérêt nous montre à la fois l'importance qui fut donnée outre-Rhin à cette œuvre et les discussions que suscita son style provocateur². Si la réception littéraire de l'œuvre fut notamment étudiée par Roland Krebs, André Magnan ou Frédéric Deloffre, son appréciation dans le monde musical est moins connue. Or, il nous semble que c'est justement par le biais d'une adaptation scénique sous la forme d'un opéra que *Candide* a touché un large public en Allemagne³.

Sur la scène de l'opéra bouffe, les événements contemporains étaient moqués, suscitant le rire du public. Nous y trouvons néanmoins ce qu'Annette Hilker appelle « la carnavalisation comme véhicule des Lumières », car l'opéra bouffe va se transformer pour dépasser son ambition comique⁴. Si, par conséquent, un librettiste choisissait un maître de l'ironie agressive et du ridicule assassin comme

1 Mes remerciements à Linda Gil, Guillaume Métayer, Philippe Reynes et Marc Zoulikian pour leurs remarques et lectures. L'article est dédié à Peter Claus Hartmann.

2 Roland Krebs, « "Schmähschrift wider die weiseste Vorsehung" oder "Lieblingsbuch aller Leute von Verstand"? Zur Rezeption des "Candide" in Deutschland », dans « *Pardon, mon cher Voltaire... : drei Essays zu Voltaire in Deutschland*, von Ernst Hinrichs, Roland Krebs und Ute van Runset, Göttingen, Vandenhoeck, 1996, p. 87-126, ici, p. 87-115.

3 Il y a encore des pièces à analyser, comme la pièce de Samuel Baur parue en 1790 intitulée *Reisen einer Negerinn : Charakteristische Gemälde aus der gesitteten und rohen Welt; Ein Pendant zu Voltaires Candide; Frei nach dem Französischen bearbeitet*. Nürnberg, Felbeckersche Buchhandlung, 1790. Voir R. Krebs, « Zur Rezeption des "Candide" in Deutschland », art. cit., p. 87-115 ; Frédéric Deloffre, « Genèse de Voltaire : étude de la création des personnages et de l'élaboration du roman », dans Christiane Mervaud (dir.), *Bestiaires de Voltaire. Genèse de Candide : étude de la création des personnages et de l'élaboration du roman et autres études sur Voltaire*, SVEC 2006:06, p. 201-303.

4 Annette Hilker, *Karnevalisierung als Medium der Aufklärung. Fontenelle – Fénelon – Voltaire – Diderot*, Hannover, Wehrhahn, 2016.

Voltaire, son but était très clairement de s'inscrire dans la même logique critique. Se pose donc la question de savoir comment cet esprit voltairien a pu être intégré dans l'opéra bouffe et dans quelle mesure cette intégration a contribué à la réception de Voltaire dans le monde germanique. Nous pouvons donc dans cette perspective analyser la transmission de l'ironie de Voltaire comme un cas de transfert culturel entre la France, l'Italie et l'espace germanophone par le moyen de l'opéra bouffe.

Notre analyse se fonde surtout sur le livret de l'opéra *Il re Teodoro a Venezia* écrit en italien avec des parties en dialecte napolitain, joué pour la première fois le 23 août 1784 à Vienne. L'œuvre y rencontra un succès extraordinaire. Giovanni Paisiello, compositeur d'un *Barbiere di Siviglia* antérieur à ceux de Mozart et Rossini, pouvait, après le grand succès de son opéra à Saint-Petersbourg, continuer sur sa lancée avec *Le roi Théodore à Venise*⁵. L'opéra a figuré à l'affiche trois années de suite, un fait qui montre clairement que le public viennois fut enchanté. Rien qu'à Vienne, l'opéra a été joué quarante-cinq fois en 1784 et interprété par des chanteuses et chanteurs de grand renom⁶. Un tel succès ne fut possible que grâce au penchant du public viennois pour l'amusement pendant les carnivals. En 1786, deux ans après cette création, le public découvrait *Il burbuio di buon cuore* de Vicente Martin y Soler, adapté par Da Ponte selon Goldoni, *Die Pilgrimme von Mecca* de Gluck, ou *L'Enlèvement au Sérail* de Mozart⁷.

La traduction en allemand assurée par Christian August Vulpius (1762-1827), frère de Christiane Vulpius, elle-même épouse de Goethe, et l'édition en allemand suivent en 1788. Vulpius était chargé au théâtre de Weimar de la traduction d'autres livrets⁸ et d'autres traductions allemandes seront publiées à la fin du XVIII^e siècle (en 1785 et en 1793), série qui s'achève avec l'édition de 1816 pour l'opéra de Dresde⁹.

5 Christine Villinger, « *Mi vuoi tu corbellar* ». *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello: Analysen und Interpretationen*, Tutzing, Hans Schneider, 2000, p. 412. Voir également Daniel Hertz, *Music in European Capitals. The Galant Style. 1720-1780*, New York/London, W. W. Norton, 2003, p. 946-964.

6 Anna Storace, Francesco Bernicci, Stefano Mandini et Franz Bisam sont les noms les plus importants. Voir Daniel Hertz, *Mozart, Haydn and Early Beethoven. 1781-1802*, New York/London, W. W. Norton, 2009, p. 115-130 et Paolo Gallarati, « *Il re Teodoro in Venezia tra melodramma e commedia* », dans Francesco Paolo Russo (dir.), *Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2007, p. 179-199.

7 Pour les activités dans ces années, se reporter à D. Hertz, *Mozart, Haydn and Early Beethoven, op. cit.*, p. 127.

8 En Allemagne, l'opéra fut joué pour la première fois en 1785 à Stuttgart et à Brunswick, puis en 1786 à Berlin, puis encore en 1791, 1793, 1803 et 1809 dans d'autres villes de l'Allemagne et, avant d'entrer dans une phase de pause, en 1816 à Dresde.

9 Accessible sur : <https://www.e-rara.ch/zuz/content/titleinfo/7954134>.

En français, une première version manuscrite circule déjà en 1784, mais il faut attendre l'année 1786 pour sa première apparition sur scène à Fontainebleau le 28 octobre (livret de Paul Ulric Du Buisson), suivie par la représentation à l'Académie royale de musique le 11 septembre 1787 (livret de Pierre Louis Moline [1739-1820]). Le texte et la musique ont été transmis par M. Charles Ernest, baron de Bagge (1722-1791), chambellan du roi de Prusse, comme l'indique Moline dans sa dédicace, et commandé par la reine Marie-Antoinette¹⁰. En France, l'opéra connut un franc succès et d'autres éditions se succédèrent en 1788, en 1789, en italien et français, et en 1791¹¹.

Tout au long de l'Empire, Paisiello restera un compositeur important pour la scène. Ce n'est qu'avec un changement de goût et la chute de Napoléon que les opéras de Paisiello, compositeur de la musique pour le sacre de l'Empereur, vont disparaître des scènes d'Europe pour ne revenir qu'à la fin du xx^e siècle¹².

ADAPTATION DE VOLTAIRE

Le *libretto* a été confié à un personnage reconnu : Giambattista Casti – l'abbé Casti – qui se laisse, comme Mozart, inspirer par le même auteur : Voltaire. Mozart avait commencé à composer en 1780 un précédent à *L'Enlèvement au Sérail*, son *Zaide*. Cependant, cet opéra ne sera jamais joué de son vivant, mais mis en scène pour la première fois à Francfort en 1866. Pour nous, il est donc important de noter que Mozart s'est laissé inspirer par *Zaïre* de Voltaire pour créer un opéra¹³. Contrairement à Paisiello, Mozart hésitait à traiter le sujet sous forme d'un opéra *seria*, tant le sujet, l'esclavage, et la langue, l'allemand, qu'il avait prévue pour le livret, lui paraissaient trop délicats¹⁴. Quand Mozart se servit tout de même du même sujet pour *L'Enlèvement au Sérail*, ce fut, dès 1782, dans le cadre d'un opéra bouffe¹⁵.

10 *Le Roi Théodore à Venise. Opéra héroï-comique en 3 actes. Paroles de Moline. Musique de Paisiello. Représenté pour la première fois à Paris, le mardi 11 sept. 1787 ; Le Roi Théodore à Venise, opéra héroï-comique en trois actes. Représenté devant leurs Majestés à Fontainebleau le 28 octobre et à Versailles le 18 novembre 1786...* Paroles imitées de l'italien par M. Dubuisson..., gravé par Huguet. Voir les éditions de *Il re Teodoro in Venezia*, sur https://data.bnf.fr/fr/13995758/giovanni_paisiello_il_re_teodoro_in_venezia_r_1_66/.

11 Voir, sur la question plus large de la réception de l'opéra italien en France, Andrea Fabiano, *Histoire de l'opéra italien en France (1752-1815) ; héros et héroïnes d'un roman théâtral*, Paris, CNRS éditions, 2006, p. 117-143. Voir également l'annexe.

12 Ch. Villinger, *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, op. cit., p. 1-5.

13 *Zaïre* datait de 1732. Voir Lothar Schmidt, *Entführung aus dem Serail*, dans *Mozarts Opern. Das Handbuch*, éd. dirigée par Gernot Gruber et Dieter Borchmeyer, t. 3/1, Laaber, Laaber Verlag, 2007, p. 383-423. Voir également D. Hertz, *Music in European Capitals*, op. cit., p. 502 et 703.

14 Werner Wunderlich, *Impera et Canta: Mozarts Fürsten und Herren – Politik und Gesellschaft auf der Opernbühne*, Göttingen, Wallstein, 2011, p. 13-17.

15 D. Hertz, *Mozart, Haydn and Early Beethoven*, op. cit., p. 9-24.

Camillo Ugoni a pu montrer que Casti était un lecteur attentif de Voltaire¹⁶. *La Fata Urgella* s'inspire de *Ce qui plaît aux dames*, tiré des *Contes de Guillaume Vadé* de 1764 et adapté pour l'Opéra-Comique par Favart et Duni en 1765. Le choix de *Candide* par Casti ne constituait donc pas le premier contact de l'auteur avec Voltaire, qui mentionne *La Pucelle* et *La Henriade* dans ses lettres¹⁷.

Il commence à travailler sur le livret en mai 1784 et achève le texte en six semaines¹⁸. Casti pouvait en outre se servir d'un passage explicatif de Voltaire tiré du *Précis du siècle de Louis XV*, pour compléter les informations¹⁹. Cependant, Casti n'a pas pu utiliser une adaptation de *Candide* pour la scène, car ce n'est qu'en cette même année 1784 qu'une première adaptation du roman pour le théâtre va voir le jour à Paris, à la Comédie-Française. Ce sont le *Léandre-Candide ou les Reconnaissances, comédie-parade, en deux actes, en prose, et en vaudevilles* joué le 27 juillet 1784 et, plus tard, *Candide marié ou il faut cultiver son jardin, comédie en deux actes, en prose et vaudevilles*, donné le 20 juin 1788 par les « Comédiens Italiens Ordinaires du Roi » qui vont marquer le début de l'histoire théâtrale de *Candide*²⁰.

16 Cecilia Gibellini, *Giovan Battista Casti tra Boccaccio e Voltaire. Lettura intertestuale delle Novelle galanti*, Lanciano, Casa Editrice Rocco Carabba, 2015, p. 209. Pour « Gli animali parlanti », il est probable que Casti prit La Fontaine et Voltaire comme sources d'inspiration. Voir *ibid.*, p. 227.

17 Voltaire, *Contes de Guillaume Vadé*, 1764. *Contes en vers*, éd. Sylvain Menant, OCV, t. 57^b, p. 18-35. Pour la réception de *La Pucelle* chez Casti, nous renvoyons à la lettre de Casti à Giambattista Luciani, datée de Florence le 1^{er} octobre 1765 ; pour *La Henriade*, voir la lettre de Casti à Joseph Kaunitz, datée de Cadi [?], le 11 septembre 1781, dans *Giambattista Casti Epistolario*, Viterbo, Amministrazione Provinciale, 1984, respectivement p. 55-56 et p. 208-206.

18 « Il m'est venu à l'idée un thème traité dans le *Candide* de Voltaire : Le Roi Théodore à Venise. Thème très susceptible de beaucoup de belles idées, si on réussit à bien le traiter. Bon, si je n'en fais rien, je te le communiquerai en temps voulu... [M'è venuto in testa un tema tratto dal *Candide* di Voltaire : Il Re Teodoro in Venezia. Tema suscettibilissimo di molte belle idee, quando riuscisse di ben trattarlo. Basta, se nulla farò, a suo tempo glielo comunicherò] », lettre de Casti à Joseph Kaunitz, datée de Vienne, le 5 mai 1784 ; voir également la lettre de Casti à Joseph Kaunitz, datée de Vienne, le 10 juillet 1784, dans *Giambattista Casti Epistolario*, éd. cit., p. 391-397. Voir également Ch. Villinger, *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, *op. cit.*, p. 99.

19 « C'était un pauvre baron de Westphalie, nommé Théodore de Neuhoff, frère d'une dame établie en France à la cour de la duchesse d'Orléans. Cet homme, ayant voyagé en Espagne et ayant eu quelque intelligence avec un envoyé de Tunis, passa lui-même en Afrique, persuada le bey qu'il pourrait lui soumettre la Corse si le bey voulait lui donner seulement un vaisseau de dix canons, quatre mille fusils, mille sequins, et quelques provisions. La régence de Tunis fut assez simple pour les donner. Il arriva à Livourne sur un bâtiment qui portait un faux pavillon anglais, vendit le vaisseau, et écrivit aux chefs des Corses que, si on voulait le choisir lui-même pour roi, il promettait de chasser les Génois de l'île avec le secours des principales puissances de l'Europe, dont il était sûr [...]. Le baron Théodore aborda, le 15 mars 1736, au port d'Aléria, vêtu à la turque, et coiffé d'un turban » Voltaire, *Précis du siècle de Louis XV*, Paris, Garnier, 1978, chap. XL, M XV, p. 410. Voir OCV, vol. 29A-c.

20 Voir Jean Emelina, « *Candide* à la scène », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1981/1, p. 11-23. Il serait également intéressant d'étudier dans un autre article le livret de Casti plus en détail, de s'interroger sur les découpages de l'action, des insertions musicales et des caractères musicaux, points que nous n'avons pas la place d'aborder ici.

Certes, le motif du départ et du retour d'un voyageur est très courant à cette époque. Il serait possible d'évoquer toute une série de romans de voyage bien de leur temps, certains utopiques, d'autres purement fantaisistes, qui racontent également des histoires de rapprochement et d'éloignement des personnages dont Casti pouvait se servir. Mais il est quand même très remarquable qu'il soit le premier qui ait réussi à adapter des parties de *Candide* pour en faire un livret²¹.

L'OPÉRA ITALIEN EN CRISE

Moritz Csaky a indiqué que les années 1780 à Vienne, sous le règne de Joseph II, sont les années d'un changement profond pour l'opéra, car de multiples « espaces culturels » se dessinent et parfois se confondent. Ils déterminent le choix des pièces entre un espace plutôt bourgeois, un espace de cour et un espace théâtral. Chaque groupe avait donc ses intérêts propres et les auteurs étaient, par conséquent, de plus en plus souvent obligés d'intégrer des attentes assez opposées²².

C'est d'autant plus remarquable que la rivalité linguistique battait son plein sur la scène de Vienne pour déterminer la « bonne » langue sur scène entre l'italien, le français et l'allemand. Les partisans de l'allemand s'opposaient à ceux qui défendaient encore l'italien pour l'opéra, un procès à mettre en parallèle avec la lutte entre le français et l'allemand dans l'entourage de Lessing²³. Mozart va, avec *L'Enlèvement au Sérail* en 1782, expérimenter son premier opéra, ou plutôt *Singspiel* en allemand, car, après *Apollo et Hyacinthus seu Hyacinthi Metamorphosis* en latin, en 1767, et *Bastien et Bastienne*, « opéra comique » en allemand, en 1768, ses opéras composés entre 1768 et 1782 seront tous écrits en italien²⁴.

Nous pouvons donc constater que Casti se trouvait, avec le choix du thème du *Re Teodoro*, dans une situation similaire et également tout à fait délicate : d'un côté, la commande de l'empereur Joseph II d'écrire un livret, une tâche à bien remplir pour obtenir le poste d'écrivain de livrets ; de l'autre, la nécessité

21 F. Deloffre, « Genèse de Voltaire », art. cit., p. 206.

22 Moritz Csaky, « Kulturszene in Wien und Musiktheater », dans *Mozarts Opern. Das Handbuch*, éd. cit., t. 3/1, p. 55-68.

23 Wolfgang Adam, « Lessings Laokoon en français? Überlegungen zum Konzept des Gallotropismus als heuristisches Instrument », dans Wolfgang Adam, York-Gothart Mix, Jean Mondot (dir.), *Gallotropismus im Spannungsfeld von Attraktion und Abweisung*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2016, p. 37-52.

24 Notamment, en 1768, *La finta semplice* (KV 51) ; 1770 : *Mitridate, re di Ponto* (KV 87) ; 1771 : *Ascanio in Alba* (KV 111) ; 1771 : *Il sogno di Scipione* (KV 126) ; 1772 : *Lucio Silla* (KV 135) ; 1775 : *La finta giardiniera* (KV 196) ; 1775 : *Il re pastore* (KV 208) ; 1780 : *Zaide* (KV 344), Fragment en allemand ; 1781 : *Idomeneo* (KV 366). Voir la liste complète sur http://www.wolfgang-amadeus.at/de/Werke_von_Mozart.php.

pour Casti de mettre sur scène une pièce fort ironique et même critique, sans abuser de cette veine, afin de s'assurer l'approbation du public viennois²⁵. Paradoxalement, alors que le compositeur lui était plus ou moins imposé, il se trouvait plus libre pour le choix du sujet. Car l'empereur Joseph II, après son retour de Saint-Pétersbourg où il avait vu *Le Barbier de Séville* de Paisiello, voulait absolument qu'un opéra de ce compositeur fût joué à Vienne sans que, semble-t-il, il ait été plus précis sur le texte²⁶. Mais bien sûr, à la différence de la pièce de Voltaire, celle-ci était écrite sur commande pour la cour et devait par conséquent respecter des implications politiques.

Si Casti choisit le chapitre XXXVI de *Candide* comme intrigue pour son opéra, c'est parce que – comme nous allons le démontrer ci-après – cette séquence permet plusieurs interprétations. La scène du dîner, où Candide rencontre des inconnus qui se présentent comme des rois, constitue le point de départ qui permet à Casti de développer plus amplement sa vision du monde²⁷.

194

Ainsi, le récit construit par Casti lui permet de présenter sa propre lecture de *Candide*. Tandis que chez Voltaire, nous semble-t-il, l'accent est mis sur une quasi inflation de détronements et sur l'instabilité du monde comme principe, chez Casti la scène se réduit à deux figures, le roi Théodore et le sultan Ahmed, à partir desquelles il peut tresser un ensemble de couples, si souvent à la base d'un opéra bouffe. Casti va regrouper les caractères en binômes, donc Ahmed – Belisa ; Teodoro – Lisetta et Sandrino – Lisetta. La nouvelle forme permet à Casti de construire des binômes associant une grande variété de caractères : rois détronés et hommes d'affaires ; Orientaux et Occidentaux, hommes et

25 L. Schmidt, *Entführung aus dem Serail*, éd. cit., p. 383-423. Casti va plus tard, en 1788, railler la situation en Russie à la cour de Catherine II dans sa *Relazione di un viaggio a Costantinopoli di Giambattista Casti nel 1788 scritta da lui medesimo con una carta topografica di quella città*, Milano, Batelli e Fanfani, 1822. Voir pour le contexte D. Hertz, *Music in European Capitals*, op. cit., p. 929-942.

26 « Alors – se rappelle l'abbé Casti – la volonté de l'empereur, l'insistance du Comte de Rosenberg, à laquelle j'avais résisté jusqu'à présent, et les instances de Paisiello, m'ont finalement permis de faire quelque chose que je n'aurais jamais essayé de faire... [Allora – ricorda l'abate Casti – la volontà dell'imperatore, l'insistenza del Conte di Rosenberg, alla quale avevo finora resistito, e le istanze di Paisiello, me fecero finalmente risolvere a fare una cos' anche mai mi ero provato di fare...] ». Voir P. Gallarati, « Il re Teodoro in Venezia tra melodramma e commedia », art. cit., p. 179.

27 On peut citer ici comme témoignage la lettre que Casti adresse à Joseph Kaunitz, de Vienne, le 5 mai 1784 : « Il va rester ici deux ou trois mois, parce que Sa Majesté veut lui faire mettre en musique un opéra bouffe. Et la belle chose est que Sa Majesté, le comte de Rosenberg et Paisiello, me pressent pour que je fasse le livret. Je me suis enfermé autant que j'ai pu, parce que, n'ayant jamais fait de telles œuvres, j'ai peur, et avec raison, de faire une coullonerie... [Si tratterrà qui due o tre mesi, perché Sua Maestà gli vuol far mettere in musica un'opera buffa. E la bella è che Sua Maestà, il conte di Rosenberg e Paisiello, mi sono addosso, perché io faccia il libretto. Io mi sono schermuto più che ho potuto, perché, non avendo mai fatto di tali opere, temo, e con ragione, di fare una coglioneria...] » (*Giambattista Casti Epistolario*, éd. cit., p. 392).

femmes, sans avoir pour autant besoin de plus de cinq personnages au centre, une nécessité pour parvenir à une pièce qui soit jouable.

LA NAISSANCE DE *CANDIDE* ET LA FIGURE DU ROI THÉODORE

S'agissant bien d'une pièce appartenant au registre *eroicomico*, il nous semble important de nous interroger sur les deux aspects, l'héroïsme et le comique, incarnés par cet opéra²⁸. Car les différents caractères représentés inversent les rôles et peuvent changer de personnalité²⁹.

Pour Casti, il était important de jouer avec la figure de Théodore. C'est lui qui représente les changements de la fortune dans le monde. La question que pose la figure de Théodore est donc essentielle. Certes, il n'est jamais possible d'identifier un modèle avec certitude, comme l'ont montré les études sur la genèse de *Candide* de Deloffre, de Bottiglia, d'Ira Wade et d'André Magnan³⁰; on ne peut pas savoir qui se cache derrière tel personnage et il faut, comme le souligne Sylvain Menant, être prudent, car « on ne sait pas ce qui a déterminé Voltaire à écrire ce conte³¹ ». La question n'est donc pas de savoir qui était qui, mais plutôt qui pourrait être reconnu dans tel ou tel personnage sous-entendu, car l'ambivalence des identités sur scène pourrait être entendue comme une provocation. À présent, dans la littérature, il semble communément admis que la figure du roi Théodore dans *Candide* est uniquement inspirée par l'aventurier

28 On peut noter la même différence entre le texte de Beaumarchais et les trois *libretti* écrits pour Paisiello (1782), Mozart (1786 pour les *Nozze*) et Rossini (1816), dans lesquels notamment la figure de Figaro apparaît plus comique et moins critique que dans le texte original. Voir Nina Birkner, « Revolutionsexport? Beaumarchais' *La Folle Journée* ou *Le Mariage de Figaro* in Deutschland », dans W. Adam, Y.-G. Mix, J. Mondot (dir.), *Gallotropismus im Spannungsfeld von Attraktion und Abweisung*, op. cit., p. 129-146, ici p. 129-131. Voir également Manfred Flüge, *Figaros Schicksal: das Leben des Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais*, München, DVA, 2001, p. 180-182. Pour Paisiello, ce point est discuté chez Ch. Villinger, *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, op. cit., p. 91-92

29 « à chaque fois, des attitudes drôles, sérieuses ou de caractère moyen, selon les situations dans lesquelles ils sont impliqués » (P. Gallarati, « Il re Teodoro in Venezia tra melodramma e commedia », art. cit., p. 181). Un tel changement de rôle permettait à l'auteur de se servir de caractères même sérieux, car eux n'étaient pas complètement ridiculisés, mais montrés avec des faiblesses humaines. Pour la discussion en France, voir Alain Niderst, « Diderot et la musique (1748-1760) », dans *De Rabelais à Sartre. Mélanges*, t. IV, *Voltaire, Marmontel, Beaumarchais, Hugo, Giraudoux, Valéry, Ponge, Sartre, etc.*, Paris, Eurédit, 2008, p. 151-159, ici p. 155-156.

30 Ira Wade, *The Search for a New Voltaire*, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1958, p. 22 sq. Selon lui, c'est Leibniz pour Pangloss, Bayle pour Martin, Mme du Châtelet pour Cunégonde, Mme Denis pour la Vieille, Wagnière ou d'autres domestiques pour Cacambo, auxquels on pourrait ajouter la duchesse de Saxe-Gotha pour la mère de Cunégonde... et Frédéric II pour le jeune baron de Thunder-ten-Tronckh, ou plutôt, pour ce dernier, M. Labat, baron de Grancourt, le banquier suisse de Voltaire. Pour une interprétation plus récente des personnages, voir F. Deloffre, « Genèse de Voltaire », art. cit., p. 254-274.

31 *Ibid.*, p. 218.

Westphalien, Theodor von Neuhof, qui s'est fait proclamer roi de Corse en 1736, chassé peu après et confronté par la suite à de multiples problèmes financiers³². Mais nous voulons nous demander si un second personnage ne serait pas intégré et donc ridiculisé par Voltaire dans ce passage de *Candide*.

L'engagement de Voltaire comme historien du Saint-Empire romain germanique est bien connu³³. Rappelons le contexte de la genèse de *Candide*: Voltaire en commence la rédaction après l'incident de Francfort, c'est-à-dire après avoir été arrêté par le roi de Prusse pour ses propos critiques au sujet des qualités littéraires de ce dernier. Après son séjour à Potsdam, il est reçu à la cour de Charles-Théodore, prince électeur du palatinat à Mannheim. Voltaire put utiliser ses connaissances et ses impressions d'Allemagne pour créer des personnages qui sont tout de même très souvent reconnaissables par ses contemporains. Pour la scène du dîner avec les six rois, ici au centre de notre analyse, les contemporains ont toujours reconnu les parallèles mais ont réagi de manière différente³⁴. Car tandis que Frédéric II tolérait les parallèles entre lui et le « roi des Bulgares³⁵ », l'électeur de Saxe et roi de Pologne était si réticent aux parallèles évidents avec ce roi de Pologne participant au dîner à Venise, qu'il fit interdire l'ouvrage dans ses États³⁶.

Voltaire était sans doute satisfait d'avoir rejoint la cour de Charles-Théodore à Mannheim³⁷ et le secrétaire de Voltaire, Jean-Louis Wagnière, se rappelle que « *Candide* fut imprimé en 1759 et composé en 1758. La première copie que j'en fis fut en juillet 1758 à Schwetzingen, pour S. A. E. Mgr. l'électeur palatin³⁸ ».

32 Voir Ludolf Pelizaeus, « Ein Königreich im Mittelmeer. Die Italienpläne Max Emanuels und ihre Nachwirkungen », dans Alois Schmid (dir.), *Von Bayern nach Italien. Transalpiner Transfer in der Frühen Neuzeit*, München, Beck, 2010, p. 241-262.

33 Henri Duranton, « Voltaire historien de l'Allemagne ou du bon usage des contraintes historiographiques », dans Michel Delon et Jean Mondot (dir.) *L'Allemagne et la France des Lumières – Deutsche und Französische Aufklärung*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 317-331, ici p. 321-324

34 Achmet III avait été déposé en 1730; Ivan, détrôné la même année, emprisonné, et enfin poignardé en 1762, Charles-Édouard Stuart, the *Young Pretender*, Auguste, électeur de Saxe et roi de Pologne, chassé de la Saxe pendant la guerre de Sept Ans, Stanislas Leczinski, beau-père de Louis XV, et, finalement, le roi de Corse, Théodore. Voir Lucien Bély, *Les Relations internationales en Europe : xvii^e-xviii^e siècles*, Paris, PUF, 1998, p. 412 et 472.

35 Frédéric II à Voltaire, 28 avril 1759, D8273. Voir R. Krebs, « Zur Reception des "Candide" in Deutschland », art. cit., p. 95.

36 *Voltaire's Correspondence*, XXXV, *January-March 1759, letters 7308-7521*, éd. Théodore Besterman Genève, Institut et Musée Voltaire, 1958.

37 Dans une lettre qu'il adresse à Voltaire, datée de Mannheim, le 23 février 1759, Charles Philip Théodore exprime son soutien au projet : « Ce serait un bonheur trop parfait dans ce monde s'il s'accomplissait en tout point ; l'optimisme est banni depuis longtemps de notre globe... » (D8136).

38 Comme le rappelle René Pomeau, dans son introduction à l'édition critique de *Candide ou l'Optimisme*, OCV, t. 48, p. 32.

En prenant en considération son esprit critique et sa forte tendance à jouer avec les identités, il semble fort probable que Voltaire ait choisi de jouer avec l'image du roi Théodore, Theodor von Neuhoff, ce noble westphalien qui débarqua en Corse en 1736 pour s'autoproclamer roi des Corses, et avec Charles-Théodore, l'électeur palatin. Il faut se souvenir des nombreux projets des électeurs palatins pour obtenir quelque part en Europe – ou même en dehors de l'Europe – une couronne. En 1706, déjà, l'oncle de Charles-Théodore avait essayé en vain de devenir roi d'Arménie. Charles-Théodore lui-même va développer des plans pour une telle entreprise pendant la guerre de Succession d'Autriche en 1742-1743³⁹.

Les prétentions de la maison de Wittelsbach, branche bavaroise et palatine, à une couronne royale étaient donc bien connues des lecteurs d'Allemagne. On parlait des efforts frustrés des deux branches de la maison de Wittelsbach pour obtenir une couronne royale dès le début du xviii^e siècle⁴⁰. Les liens de l'épisode de *Candide* avec la maison de Wittelsbach deviennent encore plus présents pour deux raisons. Tout d'abord, on se rappelle du dernier paragraphe du dîner lorsque « quatre altesses sérénissimes » rejoignent la table. Ce titre, réservé alors aux doges de Venise, aux grands ducs de Toscane et à un nombre très limité de princes de l'Empire, peut donc – cela semble fort probable – être regardé en lien avec les deux électeurs de la maison de Wittelsbach, détrônés au début du xviii^e siècle. Casti, semble-t-il, était également conscient de ce jeu de rôles : la fille du maître de l'auberge que rencontre Théodore est « Liseta » chez Casti. Cette figure, absente de *Candide*, pouvait facilement être identifiée par le public viennois comme la princesse palatine « Elisabeth », donc sous une forme diminutive empruntée au langage courant, « Lisetta »⁴¹. Il nous semble important de souligner ce point qui semble aujourd'hui un détail mais qui, en 1784, à la veille d'une guerre provoquée par un projet d'échange de la Bavière avec les Pays-Bas autrichiens, concerté justement entre Joseph II et Charles-Théodore, fut un grand sujet d'actualité – et de division politique, ce qu'il faut bien prendre en compte pour mesurer les limites de la mise en scène de cet opéra⁴².

39 Ludolf Pelizaeus, *Der Aufstieg Hessens und Württembergs zur Kurwürde 1692-1803*, Bern/Frankfurt a. M., P. Lang, 1998, p. 46-58.

40 L. Pelizaeus, « Ein Königreich im Mittelmeer », art. cit., p. 241-262.

41 Voir annexe 1.

42 Voir, à ce sujet, Christine Lebeau et Claire Gantet, *Le Saint-Empire. 1500-1800*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 91-97 et L. Bély, *Les Relations internationales en Europe*, op. cit., p. 633-639.

Nous avons évoqué comment deux textes de Voltaire ont été utilisés pour des opéras en 1782 et 1784, *Zadig* et *Candide*⁴³. Anette Hilker précise que *Candide* se distingue par le fait que l'ambivalence entre contingence et providence, encore visible dans *Zadig*, est dépassée par la mise en scène d'une ligne des contingences marquées par des contre-mondes – satiriques, parodiques et fantastiques⁴⁴.

Casti, par conséquent, en prenant le cœur d'un roman de Voltaire, ne voulait pas simplement mettre en scène un texte burlesque, mais réfléchir, entre autres, à la question de la contingence. Comme cela a été souligné pour *Candide*, le voyage n'est plus entrepris dans un processus d'acquisition cognitive (*Erkenntnisprozess*), mais il devient le signe d'un apprentissage involontaire et philosophique de la vie. *Candide*, selon A. Hilker, représente en ce sens surtout une « contre-image subversive » (« *subversive Gegenbildlichkeit* »)⁴⁵. Le voyage de *Candide* ne correspond plus aux voyages des héros de l'Antiquité, qui s'achèvent par un mariage heureux, mais ressemble plutôt à celui d'un anti-héros par la mise en scène de mondes comiques inversés. C'est le protagoniste lui-même qui devient en quelque sorte la victime d'un sarcasme du narrateur. Le voyage devient ainsi le chiffre d'un processus de découverte de soi, offrant au lecteur la possibilité de parvenir par la réflexion à donner du sens aux événements⁴⁶.

Les éléments clés dans *Candide* peuvent, selon F. Deloffre⁴⁷, se retrouver tous dans le roi Théodore.

1. Amours entravées, suivis de malheurs: déjà la figure de Théodore reflète bien tant son caractère de galant⁴⁸ que celui d'homme malheureux, accablé

43 *Candide* est un développement de *Zadig*, partant du même motif au début, comme le note Jean Sareil: « L'histoire se développe sous un double point de vue: d'une part la quête de Cunégonde... et d'autre part, la tentative de résolution des humains par l'explication optimiste » (« La discontinuité dans *Candide* », dans Christine Mervaud et Sylvain Menant [dir.], *Le Siècle de Voltaire. Hommage à R. Pomeau*, Oxford, Voltaire Foundation, 1987, t. 2, p. 823-830, ici p. 823). Voir également Nicholas Cronk, *Voltaire. A Very short Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 75-76.

44 « Si dans *Zadig*, la structure romanesque du roman d'aventures est encore visible au premier plan et sa base métaphysique n'est problématisée que dans la scène de l'épiphanie, Voltaire fait dans *Candide* un pas de plus encore: il reprend ici également la structure-cadre de la première rencontre, avec les motifs de séparation et de réunification du roman d'aventure hellénistique du type de celui d'Héliodore, mais au prix d'une conversion sémantique complète... Voltaire radicalise les stratégies subversives de la "carnavalisation" en créant une ambivalence entre contingence et Providence, – encore visible dans *Zadig* dans l'épiphanie – résolue en faveur d'une mise en scène radicale de la contingence dans une succession des contre-mondes paradoxaux – satiriques, parodiques et fantastiques. » (A. Hilker, *Karnevalisierung als Medium der Aufklärung*, op. cit., p. 108; nous traduisons).

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*, p. 111.

47 F. Deloffre, « Genèse de Voltaire », art. cit., p. 221.

48 Teodoro: « *Io re sono e sono amante / Il mio amor é un brutto affanno*. [Je suis Roi, je suis amant / Mon amour n'est qu'un tourment] » (Acte I, scène 3).

de problèmes⁴⁹. C'est également le cas pour Ahmed, représenté avec ces deux facettes⁵⁰.

2. Condamnation, fuite et séparation : ici nous pouvons prendre la scène où Belissa révèle au sultan Ahmed qu'elle vient de Westphalie mais qu'elle a été vendue comme esclave, c'est-à-dire le moment où Casti se sert de la figure de Cunégonde⁵¹.
3. Échec du rendez-vous et retrouvailles : c'est à la fin que Belissa retrouve son frère. Casti utilise ce moment de rencontre pour entamer un dialogue entre frère et sœur sur la recherche de la gloire⁵².

Malgré le grand nombre des parallèles, les points de divergence existent tout de même. Car, tandis que Voltaire veut surtout souligner la cruauté de ce monde⁵³, chez Casti on épargne au spectateur les détails trop sanglants car ils ne seraient pas appropriés dans un opéra bouffe. Mais là où il le peut, il reprend la représentation d'un pouvoir fugitif et éphémère⁵⁴, suivant l'exemple de *Candide*⁵⁵.

La caricature du pouvoir est un autre motif issu de *Candide* : cela correspond au moment, dans les deux œuvres, où les rois sont ridiculisés, quand leurs titres démonétisés sont présentés au public⁵⁶ et qu'ils doivent expliquer pourquoi ils ont perdu leur pouvoir⁵⁷. Tandis que dans *Candide*, le héros éponyme et Martin sont confrontés aux récits des têtes couronnées, dans *Le Roi Théodore*, c'est le maître d'hôtel qui croit avoir découvert la véritable identité du monarque⁵⁸. Casti joue ainsi avec la duplicité du moment, avec la possibilité d'interpréter la

49 Voir Annexe 2.

50 Voir Annexe 3. Voir également William F. Bottiglia, *Voltaire's Candide*, Genève, Institut et musée Voltaire, 1964, p. 111.

51 Voir Annexe 4.

52 Voir Annexe 5.

53 « on a coupé le cou à mes vizirs » (Achmet III) ; « mon père et ma mère ont été enfermés ; on m'a élevé en prison » (Ivan) ; « on a arraché le cœur à huit cents de mes partisans, et on leur en a battu les joues » (Charles-Édouard) ; « mon père a éprouvé les mêmes revers ; je me résigne à la Providence » (le premier roi des Polaqes) ; « j'ai longtemps été à Londres en prison sur la paille » (Théodore) ; *Candide*, éd. cit., p. 239-241.

54 Voir Annexe 6.

55 « je me résigne à la Providence comme le Sultan Achmet, l'empereur Ivan, et le Roi Charles-Édouard, à qui Dieu donne une longue vie [...]. Dans l'instant qu'on sortait de table, il arriva dans la même hôtellerie quatre altesses sérénissimes, qui avaient perdu leurs États par le sort de la guerre » (*ibid.*, p. 240-242).

56 « Tous les domestiques ayant disparu, les six étrangers, Candide et Martin, demeurèrent dans un profond silence. Enfin Candide le rompit : "Messieurs, dit-il, voilà une singulière plaisanterie, pourquoi êtes-vous tous rois ? Pour moi, je vous avoue que ni moi ni Martin nous ne le sommes" » (*ibid.*, p. 239).

57 « Je suis Théodore ; on m'a élu roi en Corse ; on m'a appelé *Votre Majesté*, et à présent à peine m'appelle-t-on *Monsieur*. J'ai fait frapper de la monnaie, et je ne possède pas un denier ; j'ai eu deux secrétaires d'État, et j'ai à peine un valet. Je me suis vu sur un trône » (*ibid.*, p. 241).

58 Voir Annexe 7.

mise en scène sous des angles différents⁵⁹. D'autre part, l'épisode de la prison – présent dans *Candide*⁶⁰ et dans *Le Siècle de Louis XV*⁶¹ – est adapté par Casti, qui joue avec la menace de l'emprisonnement⁶². Le dernier point à comparer est l'opposition entre le pessimisme de Martin/Théodore et l'optimisme de Candide/Gaffario⁶³.

Bien sûr, Casti était obligé d'adapter la fin, car l'image du jardin ne pouvait convenir pour le *finale* d'un opéra. Le dénouement est, pour cette raison, remplacé par l'image de la roue⁶⁴. Le « *Tutti* » à la fin pour un opéra était en effet obligatoire, il fallut donc trouver une autre scène finale, forcément moins philosophique que celle de *Candide*⁶⁵. Toutefois, ce *finale* n'en est pas moins, comme l'a montré C. Villinger, très critique⁶⁶.

Il nous semble que Casti, comme Paisiello, se sont montrés de bons élèves de Voltaire et ont tenté de faire réfléchir l'auditoire pour lui permettre de suivre un processus cognitif. Mais, si on compare les deux œuvres, force est de constater des points de départ tout à fait différents. Le genre de l'opéra bouffe et les réalités scéniques représentaient des contraintes pour Paisiello et Casti par rapport au roman original. Néanmoins, les deux auteurs conservent une intention critique, proche de celle de *Candide*: « Partout le même souci de dégonfler l'héroïsme et les fausses grandeurs⁶⁷... ». Il est donc possible sur scène, par le biais de l'ironie, de montrer « la présence infatigable du contrôle intellectuel⁶⁸ » pour réexaminer de façon critique l'héroïsme ambigu du roi Théodore.

Nous espérons avoir montré l'importance de l'opéra – tant en italien qu'en allemand et français – comme élément pour comprendre la réception de Voltaire dans le monde germanophone, mais aussi bien sûr francophone. Des auteurs comme Casti se servent de Voltaire qu'ils adaptent à leurs besoins. Casti, plus particulièrement, doit être considéré comme une figure clé pour la réception

59 Voir Annexe 8.

60 « et j'ai longtemps été à Londres en prison, sur la paille. J'ai bien peur d'être traité de même ici, quoique je sois venu, comme Vos Majestés, passer le carnaval à Venise » (*ibid.*, p. 241).

61 « Il se réfugia bientôt en Angleterre ; il fut mis en prison pour ses dettes à Londres, comme il l'avait été à Amsterdam » (Voltaire, *Précis du siècle de Louis XV*, éd. cit., p. 410).

62 Voir annexe 9. Pour l'interprétation de la musique dans cette scène, voir Ch. Villinger, *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, op. cit., p. 278-279.

63 Voir annexe 10. W. F. Bottiglia, *Voltaire's Candide*, op. cit., p. 110.

64 Voir annexe 11. Pour quelques interprétations possibles concernant l'image du jardin dans *Candide*, voir *ibid.*, p. 96-138.

65 Sur l'aspect musical du *finale* chez Paisiello, voir Ch. Villinger, *Die Opere buffe von Giovanni Paisiello*, op. cit., p. 277-278.

66 Paisiello utilise la *sotto-voce* et le roi Théodore s'en va avant la fin, il ne participe donc pas au *tutti* (*ibid.*, p. 280).

67 W. F. Bottiglia, *Voltaire's Candide*, op. cit., p. 73.

68 *Ibid.*

de *Candide* en Allemagne, car c'est lui qui adapte pour la première fois le conte sur la scène. Grâce à la musique de Paisiello, l'opéra fut un grand succès. Même si Casti réduit le contenu le plus subtil de *Candide* à une histoire simplifiée, il retient les idées et la structure principales.

Il ne faut pas oublier, dans un second temps, que l'opéra, en tant que genre, était soumis à une censure très stricte et que les compositeurs comme les auteurs étaient assez dépendants de la cour⁶⁹. Néanmoins, ils ont pu s'en détacher et sont parvenus à ridiculiser des contemporains et même à mettre en avant une critique des personnages importants tels que l'électeur palatin Charles-Théodore. La ridiculisation du monde, l'ironie, se trouvent au cœur de l'adaptation sur scène et des traductions qui vont suivre immédiatement, à partir de 1784 en France et en Allemagne. La disparition de l'opéra pendant plus d'un siècle, entre 1816 et sa redécouverte en 1970, donc n'est pas due à un manque d'esprit critique, mais surtout à un changement de goût et à un désintérêt pour le genre de l'opéra bouffe⁷⁰.

Il faut donc constater que l'opéra bouffe de la fin du XVIII^e siècle jusqu'aux années 1820, bénéficiant de l'influence voltairienne, a aussi été porteur d'un discours, d'idées satiriques, voire critiques. Il ne servait plus simplement de divertissement, mais s'est imposé comme un lieu de « cognition », permettant de réfléchir à des thèmes sociétaux importants. L'ironie, dont Voltaire était le maître, a permis à Casti, *via Candide*, de transmettre l'idée de la futilité des titres et des ordres sociaux, à Vienne, cinq ans avant la Révolution française.

69 Voir Sean A. McMeekin, *From Beaumarchais to Chénier: the droits d'auteur and the fall of the Comédie-Française. 1777-1791*, *SVEC*, n° 373 (1999), p. 237-371, ici notamment p. 320-330.

70 Même aujourd'hui, c'est toujours accompagnée d'excuses que la pièce est jouée. Voir le compte rendu sur <https://jeanrenshaw.com/?p=395>.

ANNEXE

Source des textes du XVIII^e siècle en italien et en français :

Il re Teodoro in Venezia. Dramma eroico-comico, da rappresentarsi nel teatro di MONSIEUR. Le roi Théodore à Venise. Opéra héroï-comique. Représenté pour la première fois, le 21 février 1789, sur le théâtre de MONSIEUR. Paris, Imprimerie de Monsieur, 1789. Le traducteur du texte pour cette édition est inconnu. Il y a deux traductions faites en 1787 par Paul Ulric Du Buisson et Pierre Louis Moline qui se ressemblent. Tandis que la traduction de 1789 est bien différente et on ne peut donc pas l'assigner à un des deux traducteurs. Voir l'édition de 1789 sur :

http://www.musee-corse.com/var/ezflow_site/storage/original/application/8cfabobo8473e5ec3dc7coaodbfc0e14.pdf

202

Accès à la liste des éditions de la BnF sur :

https://data.bnf.fr/fr/13995758/giovanni_paisiello_il_re_teodoro_in_venezia__r_1_66/

Le texte en italien de l'édition de 1998 avec un classement des scènes légèrement différent :

<https://www.teatrolafenice.it/wp-content/uploads/2019/03/RE-TEODORO-IN-VENEZIA-IL.pdf>

1.

SANDRINO (<i>Con ironia</i>) : E quando fia che sopra il soglio assisa Lisetta io veggia? Acte II, scène 6	SANDRIN (<i>Avec ironie.</i>). Et quand viendra donc le jour où je verrai Lisette assise sur le trône? Acte II, scène 6
--	---

2.

TEODORO. Questo squallido soggiorno, D'ogn' intorno Offre immagini funeste, E fra queste nude pietre, Scure e tetre, pien d'orrore, Sento il corè palpitar. Dunque questa catacomba, è la tomba d'ogni vasto mio disegno, Acte II, scène 17	THÉODORE. Ce séjour plein d'épouvante, Ne présente que des images funestes. Entre ces murailles nues, Horribles et ténébreuses, Mon cœur palpité d'effroi. Ainsi cette catacombe Est la tombe De tous mes projets de gloire. Acte II, scène 17
---	---

3.

ACMET.

Fra tanti tormenti
 Mi lagno, m'affanno.
 Fra tante mie pene
 Mi scorre le vene
 Un freddo terror.
 In questo momento
 L'impero rammento,
 E crescon gli affanni
 D' un povero cor.
 Se al mio fato terribile e fiero
 Fisso il torbido e tetro pensiero,
 Mille serpi mi mordono il sen.
 Acte I, scène 5

ACHMET.

Dans mon infortune,
 Je gémis, je pleure;
 Accablé de peines,
 Mon sang dans mes veines
 Se glace d'horreur.
 Ah! je me rappelle
 Ma grandeur passée,
 Et je sens s'accroître
 Mon affreux malheur
 Quand mes pensers orageux et sombres
 Sondent l'abîme où le sort me plonge,
 Mille serpens dévorent mon cœur.
 Acte I, scène 5

4.

SANDRINO. Innamorato della tua bellezza

Un deposto Sultan.
 BELISA. Vo' che conosca
 Qual differenza passa
 Da me a una circassa.
 SANDRINO. Dite, potrei sapere
 Di qual paese siete?
 BELISA. Di Vestfalia.
 SANDRINO. Parenti avete,
 BELISA. Un sol fratello aveva
 D'indole romanzesca
 Acte I, scène 10

SANDRIN. Un Sultan déposé,
 brûlant pour vos appas.
 BELISE. Je veux qu'il apprenne
 quelle différence
 il y a entre une Circassienne et moi.
 SANDRIN. Dites-moi, pourrais-je savoir
 de quel pays vous êtes?
 BELISE. De Westphalie.
 SANDRIN. Avez-vous des parents?
 BELISE. J'avois un frère unique,
 d'un caractère romanesque
 Acte I, scène 10

5.

BELISA. Ah tel. diss'io fratello,
 Che di regnar la sabbia,
 Alla galera o in gabbia
 T'auria condotto un di.
 GUGLIEMO. Serba coraggio, o Sire,
 E amor di gloria in petto
 Regolo, e Bajazetto
 Peggio di te fini.
 TEODORO. Finiscila una volta
 Colle tue rancie istorie.
 Non mi parlar di glorie,
 Non mi seccar così.
 Acte II, scène 18

BELISE. Je t'avois dit, mon frère,
 Que du sceptre la rage,
 Au baigne ou dans la cage
 Un jour te conduiroit.
 GUILLAUME. Prenez ce fier courage
 Que les siècles admirent;
 Plus mal que vous finirent
 Régulus, Bajazet.
 THÉODORE. Laisse, une fois pour toutes,
 Ces fades traits d'histoire;
 Ne parle plus de gloire,
 Tout cela me déplaît.
 Acte II, scène 18

6.

TEODORO.
 Che mi giova a dispetto
 Delli natali mei, della mia sorte
 Aver saputo collo scaltro ingegno,
 Una corona, un regno
 E il titolo acquista di re de' Corsi
 Acte I, scène 3
 ACMET.
 Acmet son io.
 Maomet nepote moi, come saprai,
 Dal trono mi balzò, ma colla fuga
 Io prevenni la morte, e gran ricchezze
 Meco portando, il nome
 Di Niceforo io presi.
 Acte I, scène 5

THÉODORE.
 Que me sert, qu'en dépit
 de ma naissance obscure
 Mon habile génie ait su
 gagner un trône,
 Et le titre éclatant de monarque des Corses!
 Acte I Scène 3
 ACHMET.
 Je suis Achmet.
 Mahomet mon neveu, comme tu sais
 peut-être, m'a renversé du trône; mais
 je me suis dérobé à la mort par la fuite;
 et emportant avec moi de grandes richesses.
 j'ai pris le nom de Nicéphore
 Acte I, scène 5

7.

TADDEO.
 E un birbante? un Conte! è un Re!
 Qual berlich, qual asmodeo,
 Mi dirà chi diavol è.
 Ma l'entrate non son troppe
 Re di picche, o re di coppe, ..
 Ma l'entrate non son ricche. . .
 Re di coppe, o re di picche,
 Qual berlich, qual asmodeo,
 Mi dirà chi diavol è?
 Acte I, scène 6

TADDÉE.
 Est-ce un fourbe? un comte! un Roi?
 Quel lutin quel farfadet
 Me dira qui diable c'est?
 Mais il a de pauvres rentes...
 Roi de pique, ou roi de trèfle.
 Mais ses rentes sont bien minces...
 Roi de trèfle, ou roi de pique,
 Quel lutin, quel farfadet
 Me dira qui diable c'est?
 Acte I, scène 6

8.

GUGLIEMO (GARBOLINO) A TADDEO
 Queste son lettere
 scritte in inglese,
 questi capitoli
 Stesi in francese,
 Patti, prammatiche,
 Trattati autentici,
 Editti ed ordini
 e atti di regia autorità...
 Acte I, scène 6

GUILLAUME (GARBOLIN) A TADDÉE
 Vois des dépêches
 En langue angloise;
 Vois des articles
 Passés en France:
 Actes, Pragmatiques,
 Pactes authentiques,
 Édits, Patentes
 De la Royale Autorité
 Acte I, scène 6

9.

SANDRINO.
 Ecco l'obbligo che canta
 (*monstrando il foglio*)
 O a me fatene lo sborso,
 O al consiglio di quaranta
 Me ne vado a far ricorso
 Per costringervi a pagar.
 Acte II, scène 5

SANDRIN.
 Voilà le billet qui parle,
 (*montrant le billet*)
 Si vous ne soldez sur l'heure,
 Au tribunal des quarante,
 Par une poursuite instante,
 Je vous force au payement.
 Acte II, scène 5

10.

TEODORO. Senza soldi e senza regno
Brutta cosa è l'esser Re.
GUGLIEMO. Deh sovvenegati di Dario,
Di Temistocle, di Mario
E il destin di quegli eroi
Grandi ach'essi, et pari tuoi,
Ti dovrebbe consolar.
Acte I, scène 1

THÉODORE. Sans argent et sans empire,
Sot métier que d'être roi.
GUILLAUME. Rappelez-vous Darius,
Thémistocle, Marius:
Le destin de ces grands hommes,
De ces héros vos semblables,
Est fait pour vous consoler.
Acte I, scène 1

11.

TUTTI.
Come una ruota è il mondo
Chi in cima stà, chi in fondo
E chi era in fondo prima
Pocia ritorna in cima
Chi salta, chi precipita
E chi va in sù, chi in giù
Ma se la ruota gira
Lascisi pur girar
Felice è chi fra i vortici
Tranquillo può restar
Acte II, scène 18

TOUS.
Ce monde est une roue;
L'un descend, l'autre monte,
Tel roule dans l'abîme,
Tel revient sur la cime,
Tel saute encore le pas;
L'un est haut, l'autre est bas.
Si le cercle se tourne,
Laissons-le se tourner,
Heureux qui dans ce branle,
Reste sans s'étonner!
Acte II, scène 18
