

L'opposition de Voltaire contre l'intrigue galante dans la tragedie

著者	Shibuya Naoki
journal or publication title	仏語仏文学
volume	36
page range	75-104
year	2010-03-15
URL	http://hdl.handle.net/10112/00017286

L'opposition de Voltaire contre l'intrigue galante dans la tragédie

Naoki SHIBUYA

Introduction

Voltaire a créé une trentaine de tragédies toute sa vie. À notre époque il est bien connu pour auteur des contes philosophiques, mais en réalité il a débuté comme auteur de pièce dans le monde littéraire. Cette première œuvre était l'*Œdipe* de 1718 dans la Comédie-Française. Depuis ce début, Voltaire a continué à écrire des tragédies jusqu'à l'année de sa mort. Cette dernière pièce était l'*Irène* de 1778 qui a été saluée par les acclamations dans le même théâtre qu'*Œdipe*. Il a donc vécu comme dramaturge durant sa vie.

Il est considéré comme défenseur du classicisme, mais il s'opposait continuellement à l'intrigue traditionnelle d'amour entre deux sexes. En fait, aussi d'arrache-pied qu'il cherchât à proscrire la scène galante de la tragédie, la réalité était dure envers lui. Car des acteurs s'opposaient sévèrement à sa nouvelle opinion. Avant tout, les mœurs de cette époque-là ne l'ont pas acceptée et il était inconcevable de substituer parfaitement son action souhaitable à l'intrigue traditionnelle du classicisme. Dans un premier chapitre, nous allons d'abord examiner l'opposition entre Voltaire et la tendance d'alors sur l'intrigue galante pour comprendre plus profondément le goût à l'action dans la tragédie du dix-huitième siècle.

Malgré son opinion il était forcé d'introduire l'action de la galanterie dans sa tragédie à cause de la sévérité actuelle. Cependant en s'y soumettant, il avance des conditions quant à l'intrigue galante. Ensuite dans le deuxième

chapitre nous regarderons ses exigences sur l'insertion de la scène amoureuse dans le tragique. Par là nous pouvons voir son image qui était ébranlée entre sa dramaturgie et celui du classicisme. Simultanément nous pourrions constater son estime pour Racine sur l'action galante.

Enfin dans le troisième chapitre, nous allons poursuivre des raisons pour lesquelles il ne voulait pas l'introduction de l'intrigue de la galanterie. Il désirait toujours insérer un autre sujet dans ses tragédies au lieu de l'action du classicisme ainsi que de l'époque contemporaine. C'était l'amour familial, c'est-à-dire, celui qui se lie naturellement par le même sang. Il n'est pas exagéré de dire que l'essence de ses tragédies consiste dans ce thème. Si nous poursuivons ses idées sur le sujet souhaitable, nous pourrions saisir sa définition sur la tragédie.

Premier chapitre : Le goût pour l'intrigue galante des contemporains

Quoique Voltaire fût partisan fervent du classicisme, il avait sa propre manière concernant un certain sujet que les auteurs classiques traitaient traditionnellement. C'était l'opposition contre l'intrigue galante dans la tragédie. En plus, sa critique a continué jusqu'à sa mort. C'est-à-dire, son assertion continuelle signifie un point essentiel de sa dramaturgie différente du théâtre classique. D'abord nous allons constater l'année de l'origine de son opposition qui nous aidera à comprendre comment son opiniâtreté était si furieuse.

Si nous examinons la critique de Voltaire contre cette action, nous pouvons la trouver dans sa jeunesse : «Je croyais dans l'âge même des passions les plus vives, que l'amour n'était point fait pour le théâtre tragique¹⁾.» Quant à «l'âge même des passions», c'était lors de la représentation de la *Zaïre* de 1732 où il a manifesté cette idée. Mais quand il a recréé son propre *Edipe* en 1730, il l'exprimait déjà ainsi : «J'ai eu soin d'effacer autant que je l'ai pu les couleurs fades d'un amour déplacé, que

j'avais mêlées malgré moi²⁾». Comme ce mot «malgré moi» indique, l'introduction d'action galante dans cette pièce était involontaire. De même, puisqu'il a dit qu'il l'avait remaniée, cette pièce indique celui de 1718, pas de 1730. Alors, depuis quand a-t-il commencé à écrire cette tragédie ? Il l'avoue dans la *Lettre sur Œdipe* en 1719 : «j'ai commencé cette pièce à dix-neuf [var. : dix-huit] ans³⁾». Il est donc possible de supposer que «l'âge même des passions» est situé en 1713 ou en 1714. Il continuait à insister continuellement sur cette opposition durant plus de soixante ans jusqu'à son trépas de 1778.

À propos, Voltaire désigne l'origine des relations de la galanterie avec le classicisme aussi. Il juge que l'origine en remonte à un personnage du passé :

Corneille n'a jamais évité cette faiblesse [l'insertion de la galanterie]. Il n'a fait aucune pièce sans amour, et il faut avouer que dans ses tragédies (si vous exceptez *Le Cid* et *Polyeucte*) cette passion est aussi mal peinte, qu'elle y est étrangère⁴⁾.

Voltaire regrette non seulement la soumission de Corneille à la mauvaise habitude sans oser la supprimer, mais aussi ses vers sans éclat. Plus tard, tout en reconnaissant ses mérites ainsi que ceux de Rotrou qui tous deux ont édifié les fondations du classicisme, il les critique ensemble :

C'est Rotrou, c'est le grand Corneille même, [...] qui en créant notre théâtre l'ont presque toujours défiguré par ces amours de commande, par ces intrigues galantes, qui n'étant point de vraies passions, ne sont point dignes du théâtre⁵⁾.

Voltaire accuse deux fondateurs classiques à la fois de l'intermédiaire de la galanterie nuisible à la tragédie et de la scène galante mal dessinée. Pourtant tout fortement que Voltaire se soit opposé à la mise en scène de l'intrigue

amoureuse, tout n'a pas pu marcher comme il le voulait. Il s'était obligé à céder au problème réel qui était la voix de la répulsion forte des acteurs. Ensuite nous allons regarder la différence d'opinion ainsi que l'antagonisme entre lui et les comédiens pour comprendre leur position d'alors.

Cette épreuve est rendue inopinément visible à lui lors de la représentation de son propre *Œdipe* avec lequel il a fait son début : «Les actrices dirent qu'elles ne joueraient pas s'il n'y avait point d'amour dans la pièce. J'y ai mis du moins un souvenir d'amour⁶⁾.» Il n'a pas voulu originellement introduire une intrigue galante dans cette pièce. De même, il raconte leurs attitudes orgueilleuses de cette époque-là ainsi : «Les comédiennes se moquèrent de moi quand elles virent qu'il n'y avait point de rôle pour l'*amoureuse*⁷⁾.» Pour eux qui jouaient la tragédie jusqu'ici, il était impensable qu'il existât une tragédie sans amour. Ils ont abouti donc à mépriser l'inexpérience de ce jeune auteur qui n'était pas au courant du théâtre français. Et Voltaire juge que c'était sa faute de jeunesse, parce que jeune il a simplement accepté leurs avis en confiance immodérée :

En un mot, les acteurs, qui étaient dans ce temps-là petits-maîtres et grands seigneurs, refusèrent de représenter l'ouvrage. J'étais extrêmement jeune, je crus qu'ils avaient raison. Je gâtai ma pièce pour leur plaire, en affadissant par des sentiments de tendresse un sujet qui le comporte si peu. Quand on vit un peu d'amour, on fut moins mécontent de moi⁸⁾.

Il éprouve non seulement les remords qu'il s'est soumis aux leurs opinions, mais aussi du ressentiment contre l'abus d'autorité des acteurs qui ont détérioré sa pièce. Il sentait intensément qu'il devait garder son opinion jusqu'au bout en se fiant à sa conviction bien fondée. Avant tout, puisque cet *Œdipe* était la première pièce pour lui, il lui rassemblait toutes ses forces pour

indiquer sa propre dramaturgie⁹). Il prend donc le nom d'un acteur comme exemple despotique des comédiens en étant dépité de ce qu'il était passif comme un cadavre :

On ne voulut point du tout de cette grande scène entre Jocaste et Œdipe, on se moqua de Sophocle et de son imitateur. [...] Il y avait un acteur nommé Quinault, qui dit tout haut, que pour me punir de mon opiniâtreté il fallait jouer la pièce telle qu'elle était avec ce mauvais quatrième acte tiré du grec¹⁰.

Son indignation est devenue d'autant moins calmée que l'acteur a fait peu de cas de la scène que l'auteur considérait comme indispensable à cette tragédie. Cette scène est le moment fort de la pièce : où Jocaste et Œdipe se communiquent leurs oracles qui ont été annoncés d'Apollon et qui avaient les mêmes contenus ; où il se souvient de la situation du meurtre dans la Phocide ; où il est saisi de peur que lui-même ne soit le criminel de Laïos¹¹. Voltaire insiste sur l'importance de cette scène en ces termes : «J'avoue que peut-être sans Sophocle je ne serais jamais venu à bout de mon *Œdipe*. Je lui dois l'idée de la première scène de mon quatrième acte¹².» Pour lui, cet épisode de Sophocle a été bien l'occasion de la création de son propre *Œdipe*. Il n'a jamais pu oublier ce souvenir avilissant. Après trente ans même, il blâme encore une fois aux comédiens des exigences :

Ils m'assurèrent que ce morceau ne pourrait jamais réussir en France ; ils m'exhortèrent à lire Corneille, [...] et me dirent tous que si je ne mettais à son exemple une intrigue amoureuse dans *Œdipe*, les comédiens même ne pourraient pas se charger de mon ouvrage¹³.

Son obstination est étonnante. Toutefois, Voltaire n'a pu en fait composer que

deux tragédies où l'intrigue galante soit parfaitement proscrite, *La Mort de César*¹⁴⁾ et *Oreste*. C'est-à-dire, dans presque toutes ses tragédies la scène amoureuse se trouvait malgré son opposition si intense contre la galanterie. Cette cause était non seulement la conduite des acteurs orgueilleux, mais aussi la force des mœurs d'alors. Puisque c'est pour en être regardé que le théâtre est formé, il n'est pas question de s'entêter à aller contre le cours d'eau. Enfin nous observons la tendance de cette époque-là pour comprendre comment Voltaire manifestait son mécontentement au sujet de ses contemporains.

En 1730 il explique à Bolingbroke le lien entre l'intrigue galante et la société française en critiquant le théâtre anglais : «Le mal est que l'amour n'est souvent chez nos héros de théâtre que de la galanterie, et que chez les vôtres il dégénère quelquefois en débauche¹⁵⁾.» Une intrigue de passion, en France, rend les personnages principaux amoureux, tandis qu'elle en fait hédonistes en Angleterre. Deux ans après il répète à Fawkenner, marchand anglais : «On croit qu'à votre théâtre on bat des mains au mot de *patrie*, et chez nous à celui d'*amour*, cependant la vérité est que vous mettez de l'amour tout comme nous dans vos tragédies¹⁶⁾.» Il semble en apparence que le théâtre anglais ait du goût pour l'intrigue nationale, mais en réalité les Anglais aussi introduisent la galanterie dans leur théâtre. Voltaire émit la cause qu'ils en sont arrivés à préférer l'action française à leur intrigue à eux : «La coutume d'introduire de l'amour à tort et à travers dans les ouvrages dramatiques passa de Paris à Londres vers en 1660 [...]. Les femmes, qui parent les spectacles, comme ici, ne veulent plus souffrir qu'on leur parle d'autre chose que d'amour¹⁷⁾.» D'un côté Voltaire critique la mauvaise coutume anglaise, de l'autre côté en considération de cette cause venue de la France il blâme finalement les habitudes du théâtre français.

Algarotti raconte la situation du théâtre français de 1735 au lieu de Voltaire : «L'amour est depuis trop longtemps en possession du théâtre français, pour souffrir que d'autres passions y prennent sa place¹⁸⁾.» Les

pièces françaises ne se réfléchissaient plus que comme les histoires amoureuses aux yeux de l'Italien aussi. Lorsque *La Mort de César* a été publiée l'année suivante, Voltaire se plaint de la tendance de cette époque-là en racontant l'histoire de cette pièce dont les auteurs sont Shakespeare, le duc de Buckingham anglais et l'abbé Conti vénitien :

Aucun de ces auteurs n'a avili ce grand sujet par une intrigue de galanterie ; mais il y a environ trente-cinq ans que l'un des plus beaux génies de France [...], il ne manqua pas de représenter César et Brutus amoureux et jaloux. Cette petitesse ridicule est un des plus grands exemples de la force de l'habitude, personne n'ose guérir le théâtre français de cette contagion¹⁹⁾.

Il s'indigne contre l'entreprise irréfléchie que cet auteur a osé commettre à cause de l'habitude et simultanément il se lamente sur l'attitude impuissante des contemporains qui se contentent de cette mauvaise coutume. En plus, lorsqu'il a créé la *Mérope* en 1744, il mentionne les mœurs enracinées de France : «il n'y en a aucune qui ne soit chargée d'un petit épisode d'amour, ou plutôt de galanterie ; car il faut que tout se plie au goût dominant²⁰⁾». Finalement, Voltaire même n'a pas pu l'emporter sur la puissance de la tendance et devait se soumettre à la voix du peuple. En 1767 il fait mention de la situation inchangée : «Le public semble n'aimer que les sentiments tendres et touchantes, les emportements et les craintes de amantes affligées. Une femme trahie intéresse plus que la chute d'un empire²¹⁾». Même si le temps de plus de vingt ans avait passé, le goût d'alors désirait toujours l'intrigue galante. C'était l'état des lieux de 1767.

Quoique Voltaire blâmât continuellement l'intrigue galante insérée dans la tragédie depuis la création d'*Edipe*, la réalité était rude pour lui. Les problèmes réels tels que la répulsion des acteurs ainsi que la tendance

contemporaine ne lui ont pas permis d'accepter son idée opposée à la tradition. Cependant Voltaire continuait à avancer son avis tout en cédant au cours de l'époque. Autrement dit, bien qu'il passât pour l'adorateur du classicisme, sa conduite était une sorte de révolte contre la tragédie classique. Bien sûr, il s'agit seulement de l'intrigue insérée dans la pièce, pas de la versification. Nous pourrions donc dire que son assertion nous indique une différence entre sa dramaturgie et celle du classicisme concernant le sujet.

Deuxième chapitre : La galanterie et Racine

Voltaire insistait sur la discorde entre la tragédie et l'intrigue de la galanterie, mais en même temps il savait assez qu'il ne pouvait pas se révolter contre la tendance générale par ses expériences dégoûtantes. Par conséquent, quant à l'insertion de ce sujet dans la tragédie, il prend au moins la façon de poser des conditions bien à lui. Nous voulons observer ses efforts pour la tragédie avec la galanterie qui nous conduiront à regarder son image qui se secoue entre sa théorie et celle de ses contemporains dans ce chapitre. Nous pourrions saisir également pourquoi Voltaire adorait Racine le plus. D'abord, nous regardons ses idées sur des relations intimes entre l'épisode galant et le sujet comme sa première condition.

Lui qui a été forcé d'introduire la scène amoureuse dans son propre *Œdipe*, s'y est décidé à insérer l'épisode entre Jocaste et Philoctète comme «du moins un souvenir d'amour²²⁾». Mais cet épisode n'était pas de souvenir, il s'en fallait de beaucoup. Il convient docilement de son erreur que le rôle de Philoctète était inutile : «Il arrive au premier acte, et s'en retourne au troisième. [...] Il contribue un peu au nœud de la pièce, et le dénouement se fait absolument sans lui²³⁾». Quand on introduit une intrigue galante, cet épisode accessoire doit être lié au sujet capital. C'est justement les relations profondes du sujet avec les épisodes que mentionnait Aristote²⁴⁾. De plus, malgré ses défauts, il critique l'épisode amoureux entre Thésée et Dircé dans

l'*Œdipe* de Corneille : « la passion de Thésée fait tout le sujet de la tragédie, et les malheurs d'*Œdipe* n'en sont que l'épisode²⁵⁾ ». La scène de la galanterie qui a été introduite comme un épisode a tant occupé sa place que le thème s'est renversé.

Mais tout en blâmant l'échec de ce grand auteur, Voltaire comprenait suffisamment pourquoi Corneille devait insérer cette scène dans sa pièce : « Corneille sentit bien que la simplicité, ou plutôt la sécheresse de la tragédie de Sophocle ne pouvait fournir toute l'étendue qu'exigent nos pièces de théâtre²⁶⁾. » Cette contrainte provenait finalement de la tendance nuisible. Il définit donc les rapports entre le sujet et la galanterie que des auteurs sont obligés d'introduire de la manière suivante : « si ces passions sont trop fortes, elles étouffent le sujet ; si elles sont trop faibles, elles languissent²⁷⁾ ». La pondération entre l'intrigue principale et le second épisode est essentielle dans la tragédie avec la scène galante aussi. Dix ans après, il répète cette condition : « Pour que l'amour soit digne du théâtre tragique, il faut qu'il soit le nœud nécessaire de la pièce, et non qu'il soit amené par force pour remplir le vide de vos tragédies [anglaises] et des nôtres²⁸⁾ ». Il faut que dans le tragique l'action galante doive être naturellement insérée selon le cours du sujet. Surtout ce qui est plus important, c'est qu'elle ne doit pas être indépendante du thème et qu'elle doit porter la solution du sujet sur ses épaules.

Toutefois, quoiqu'il admît la galanterie ajoutée au sujet principal à condition que deux histoires se liassent intimement, il souhaitait que, si l'on insère une scène amoureuse, cette intrigue dût s'intégrer au sujet lui-même. C'est l'unité d'action qui est une de théories primordiales d'Aristote²⁹⁾. Chez Voltaire, cette règle est poussée à l'extrême. Nous allons voir plus loin son idée sur l'unité d'action. Il se repent de ne pas avoir pu achever sa tragédie qui obéissait fidèlement à la règle de l'unité d'action : « ce sont deux tragédies, dont l'une roule sur Philoctète, et l'autre sur *Œdipe*³⁰⁾ ». Il s'agit des

contraintes propres à la fabrique de la tragédie française, mais une tragédie qui consistait originellement dans une seule action principale a été divisée par Voltaire en deux pièces, à cause de l'insertion de l'intrigue inutile qui n'a jamais rapport au sujet³¹). Quarante ans après, Voltaire finit par critiquer la constitution de la tragédie française elle-même :

Il faut donc conclure qu'il fallait traiter *Œdipe* dans toute la simplicité grecque. Pourquoi ne l'avons-nous pas fait ? C'est que nos pièces en cinq actes, dénué de chœurs, ne peuvent être conduites jusqu'au dernier acte sans des secours étrangers au sujet³²).

Bien que cette pièce grecque n'ait pas originellement besoin d'épisode, la pièce française élimine le chœur qui joue le rôle de dirigeant, il faut donc compenser ce manque par l'action inutile, c'est-à-dire, l'épisode galant. Il pensait que la scène amoureuse inutile était un obstacle qui pût barrer l'unité d'action. En plus, il mentionne la forme que la scène galante doit prendre en tenant compte de l'unité d'action : « Si l'amour n'est pas tragique, il est insipide ; et s'il est tragique, il doit régner seul. Il n'est pas fait pour la seconde place³³). » Il pensait que le sujet amoureux devait se dérouler tragiquement et garder à fond l'unité d'action dans la tragédie. Pour cette raison, Voltaire appréciait beaucoup Racine qui observait cette règle :

Et ne croyez pas, Monsieur, que cette malheureuse coutume, d'accabler nos tragédies d'un épisode inutile de galanterie, soit due à Racine, comme on le lui reproche en Italie. [...] Jamais chez lui la passion de l'amour n'est épisodique ; elle est le fondement de toutes ses pièces : elle en forme le principal intérêt³⁴).

En défendant le mérite de Racine contre le préjugé d'un italien, Voltaire loue

son art que personne n'a pu accomplir jusqu'ici que ce grand auteur. Pour Voltaire, la tragédie racinienne était l'idéal en ce qui concerne l'introduction d'action galante. Car Racine remplissait parfaitement la condition d'unité d'action de notre auteur.

En plus, si nous lisons ses louanges de Racine, nous pouvons trouver la troisième condition voltairienne imposée aux auteurs pour l'insertion de cet épisode. C'est la beauté des vers exprimés dans les pièces. Enfin comme sa dernière demande nous allons examiner les relations de la versification avec l'intrigue galante. En 1739, Voltaire dit sur ces liens en défendant Racine :

Un héros qui ne joue d'autre rôle que celui d'être aimé ou amoureux ne peut jamais émouvoir ; il cesse dès lors d'être un personnage de tragédie : c'est ce qu'on peut quelquefois reprocher à Racine, si l'on peut reprocher quelque chose à ce grand homme, qui, de tous nos écrivains, est celui qui a le plus approché de la perfection dans l'élégance et la beauté continue de ses ouvrages³⁵.

Il paraît que Voltaire reconnaisse à première vue que ses écrivains contemporains critiquent la tragédie de Racine, où un personnage amant perd la puissance d'attendrir. Cependant si ce grand auteur écrit une scène galante, il y a toujours les beaux vers élégants. Il veut donc dire qu'il pardonne à cet écrivain d'insérer l'intrigue galante dans la tragédie grâce à ses vers parfaits, mais qu'il ne peut pas supporter les pièces de ses contemporains qui veulent toujours introduire cette action malgré leurs mauvais vers. En 1761, dans la lettre à l'abbé d'Olivet, il exprime encore une fois les relations des belles poésies avec l'intrigue galante en comparant deux *Bérénice* de Racine et de Corneille :

Le plan de ces deux pièces est également mauvais, également

indigne du théâtre tragique. Ce défaut même va jusqu'au ridicule. Mais par quelle raison est-il impossible de lire la *Bérénice* de Corneille ? [...] Et d'où vient que la *Bérénice* de Racine se fait lire avec tant de plaisir, à quelques fadeurs près ? d'où vient qu'elle arrache des larmes ? C'est que les vers sont bons³⁶.

En réalité, l'intrigue elle-même de deux grands auteurs n'est pas convenable pour la tragédie, mais les vers superbes de Racine permettent aux lecteurs de s'émouvoir par cette pièce. La différence entre Corneille et Racine est trouvée clairement dans cet art. De plus, il répète à l'égard de Racine en 1774 : «le charme de cette élégance a été si puissant que les gens de lettres et de goût lui ont pardonné la monotonie de ses déclarations d'amour³⁷». Racine compense l'ennui par son style gracieux dans cette tragédie.

Comme nous l'avons regardé plus haut, bien que Voltaire ne voulût pas insérer l'intrigue galante dans sa tragédie, le goût pour la tradition l'a forcé à l'introduction de cet élément. Il pose donc les conditions en faveur de la tragédie traditionnelle. Bien sûr, il n'a pas pu créer parfaitement sa tragédie conforme à ses conditions, mais comme première condition, d'abord il insiste sur des relations de l'épisode galant avec le sujet. La scène amoureuse doit être étroitement liée au sujet et ne doit pas être indépendante. Ensuite, il désire l'unité d'action qui est composée par l'action galante. C'était Racine seul qui a pu réaliser l'idéal de Voltaire. De même, c'était ce même dramaturge seul qui a rempli sa troisième condition. Parce que Racine a pu suppléer à la monotonie galante par ses beaux vers. C'est pourquoi celui-ci était le maître unique de Voltaire. Cependant ce qui est plus important, c'est que pour ce qui est de l'insertion d'épisode amoureux, Voltaire a donné des conditions pour conserver sa dramaturgie du tragique et qu'en réalité il ne voulait pas en fait cette introduction. De ce point de vue, on peut dire qu'il se trouvait ballotté entre sa dramaturgie et celle de la tradition.

Troisième chapitre : Le sujet primordial dans la tragédie

Même si Voltaire donnait des conditions pour insérer l'intrigue galante, il pensait que cet épisode n'était pas convenable pour la tragédie. Alors, pourquoi il persistait à avancer cette assertion ? Il semble qu'il désirait par là établir la particularité du genre tragique. Pour lui, l'action galante faisait perdre la caractéristique du tragique. Nous voulons d'abord poursuivre les relations de la galanterie avec des genres du théâtre, c'est-à-dire, la tragédie et la comédie.

En 1725 il mentionne déjà ces deux liens en citant des tragédies de Racine : «Dans ces trois dernières [*Britannicus*, *Phèdre*, *Mithridate*] tout l'intérêt est renfermé dans la famille du héros de la pièce : Tout roule sur des passions que des bourgeois ressentent comme les princes. Et l'intrigue de ces ouvrages est aussi propre à la comédie, qu'à la tragédie³⁸⁾.» Il estimait que l'intrigue galante insérée dans la tragédie était capable d'être appliquée à la comédie aussi³⁹⁾. Il semble au premier coup d'œil que Voltaire tolère l'action galante dans la pièce tragique, mais il laisse en fait entendre qu'il n'est pas nécessaire de prendre la peine de l'insérer dans le tragique. Car cet épisode pouvant être inséré dans la comédie ainsi que dans la tragédie, la distinction de deux genres disparaît. Pour montrer la justesse de son avis, il s'exprime plus en détail sur chaque contenu des pièces du même auteur :

Mithridate n'est qu'un vieillard amoureux d'une jeune fille : Ses deux fils en sont amoureux aussi ; et il se sert d'une ruse assez basse pour découvrir celui des deux qui est aimé. ¶ Phèdre est une belle-mère, qui enhardie par une intrigante, fait des propositions à son beau-fils, lequel est occupé ailleurs. ¶ Néron est un jeune homme impétueux qui devient amoureux tout d'un coup : qui dans le moment veut se séparer d'avec sa femme, et se cache derrière une tapisserie pour écouter les discours de sa maîtresse. ¶ Voilà des

sujets que Molière a pu traiter comme Racine. Aussi l'intrigue de l'*Avare* est-elle précisément la même que celle de *Mithridate*⁴⁰.

Les conduites de ces personnages amoureux deviennent déraisonnables et elles sont en un sens moins tragiques que comiques. C'est-à-dire, l'intrigue solennelle se transforme en celle qui prête à rire. Voltaire raconte l'action de son propre *Hérode et Mariamne* sur le même ton : «On peut appliquer tous ces exemples à *Mariamne*. La mauvaise humeur d'une femme, l'amour d'un vieux mari, les *tracasseries* d'une belle-sœur, sont de petits objets comiques par eux-mêmes⁴¹.» Tous les éléments qui ont rapport à la galanterie sont déjà chargés des côtés comiques par eux-mêmes. Plus tard, quand il a représenté la *Sémiramis* en 1748, cette fois-ci il fait la distinction entre la tragédie et la comédie :

Il faut convenir que, d'environ quatre cents tragédies qu'on a données au théâtre, depuis qu'il est en possession de quelque gloire en France, il n'y en a pas dix ou douze qui ne soient fondées sur une intrigue d'amour, plus propre à la comédie qu'au genre tragique⁴².

En se lamentant sur l'état actuel de cette époque-là, il continuait à croire que l'action galante conviendrait mieux au genre comique. Deux ans après aussi, il le répète : «Une chose à mon sens assez étrange, c'est que [...] nos grands modernes négligeant de tels sujets [*Électre* et *Iphigénie*] n'aient presque traité que l'amour, qui est souvent plus propre à la comédie qu'à la tragédie⁴³.» Dans cette opinion il déclare que l'action galante est appropriée au sujet de la comédie. Aristote donne la définition de deux genres : «l'une [la comédie] veut représenter des personnages pires, l'autre [la tragédie] des personnages meilleurs que les hommes actuels⁴⁴». La première doit dessiner l'aspect

ridicule et la dernière celui de l'excellence en comparaison des contemporains. Chez Voltaire, ces définitions sont faites ainsi : «il n'est question chez elle [la tragédie] que de grandes passions, et de sottises héroïques consacrées par de vieilles erreurs de fable ou d'histoire. [...] la bonne comédie est la peinture parlante des ridicules d'une nation⁴⁵⁾». Il y a cette différence : Aristote voyait la norme de l'objet de la tragédie aussi bien dans le présent que dans le passé, et Voltaire ne la mettait que dans le passé⁴⁶⁾ ; mais quant à la comédie tous deux mettent cette norme dans la contemporanéité.

De plus, il indique les relations du comique avec la modernité : «La bonne comédie ne pouvait être connue en France, puisque la société et la galanterie, seules sources du bon comique, ne faisaient que d'y naître⁴⁷⁾.» Il pensait qu'au dix-septième siècle selon la formation de «la société» fut ouvert à la noblesse ainsi qu'à la bourgeoisie le lieu des relations sociales où «la galanterie» s'est mise à dominer, et que la galanterie fut la production de l'époque contemporaine. La galanterie donc est convenable à la comédie le plus. Il prétend qu'il faut que le sujet convenable originellement à chaque genre soit inséré à l'un comme à l'autre. Alors, pourquoi l'intrigue galante n'est-elle pas propre à la tragédie ? Nous allons examiner maintenant cette raison qui nous permettra d'en comprendre une partie de ses définitions sur la tragédie.

Sa réfutation contre le lien de ces deux consiste dans la dramaturgie de la tragédie grecque. Si nous suivons sa définition de la tragédie, nous pouvons constater que la dramaturgie grecque a exercé une grande influence sur celle de Voltaire. Il critique la pièce tragique déformée par l'insertion d'épisode galante : «Vouloir de l'amour dans toutes les tragédies me paraît un goût efféminé⁴⁸⁾». Pour lui la tragédie nécessite la puissance masculine. Deux ans après, il mentionne la puissance en comparant Corneille et Racine :

Les connaisseurs qui se plaisent plus à la douceur élégante de

Racine qu'à la force de Corneille, me paraissent ressembler aux curieux qui préférèrent les nudités du Corrège au chaste et noble pinceau de Raphaël. ¶ Le public qui fréquente les spectacles, est aujourd'hui plus que jamais dans le goût du Corrège. [...] Vous trouverez vingt comédiens qui plairont dans *Andronic* et dans *Hippolyte*, et à peine un seul qui réussisse dans *Cinna* et dans *Horace*. Il a donc fallu me plier aux mœurs du temps⁴⁹.

Le peuple n'a plus besoin de la puissance dessinée chez Corneille. Le public réclame la pièce remplie de la tendresse délicate que Racine ou Campistron expriment dans leurs pièces. En plus, cette opinion est remarquable. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, en réalité Voltaire respectait Racine dans les domaines de dramaturgie et de versification, mais il semble que quant à la puissance que la tragédie doit posséder Voltaire désirait avoir celle de Corneille. Et en effet, si nous lisons les tragédies de Voltaire, ses intrigues ressemblent plus à celles de Corneille qu'à celles de Racine. Revenons à notre sujet.

La raison pour laquelle il exigeait la force provient des tragédies de Sophocle : «Je ne regardais cette faiblesse [l'amour] que comme un défaut charmant qui avilissait l'art des Sophocles⁵⁰.» Plus tard, il déplore encore une fois la situation actuelle où les pièces de Sophocle sont dévalorisées : «l'art des Sophocles commençait à être amolli par des intrigues d'amour⁵¹». L'intrigue galante est le symbole de la douceur opposée à la vigueur dans la tragédie grecque. Pour Voltaire, la virilité que la pièce grecque possédait est importante : «Introduire dans la pièce de Sophocle une partie carrée d'amants transis est une sottise que tous les gens sensés de l'Europe nous reprochent assez⁵²». C'est pourquoi il blâmait sévèrement l'*Électre* de Crébillon où une intrigue amoureuse était inutilement insérée :

Comment Électre peut-elle être chez M. de Crébillon plus à plaindre et plus touchant que dans Sophocle, quand elle est occupée d'un amour froid auquel personne ne s'intéresse, qui ne sert en rien à la catastrophe, qui dément son caractère, qui de l'aveu même de l'auteur ne produit rien, jette enfin une espèce de ridicule sur le personnage le plus terrible et le plus inflexible de l'antiquité, le moins susceptible d'amour, qui n'a jamais eu d'autres passions que la douleur et la vengeance⁵³⁾ ?

Pour Voltaire, cette faute commise par Crébillon n'était que la conduite qui a baissé l'autorité de Sophocle. Il en résulte qu'en 1750 Voltaire a créé son propre *Oreste* pour rivaliser avec lui. En écrivant cette pièce, il dit : « je n'avais alors nulle habitude de notre théâtre français ; il ne m'entra pas dans la tête qu'on pût mêler de la galanterie dans ce sujet tragique⁵⁴⁾ ». Il est important d'obéir au sujet des pièces grecques sans introduire un épisode superflu qui n'est pas convenable au sujet. Parce que cette action éteint la force de la tragédie grecque. Il se reprend plus concrètement :

Les sentiments doucereux, les intrigues amoureuses, les transports de jalousie, les serments indiscrets de s'aimer [...], tout ce verbiage langoureux qui déshonore souvent notre théâtre, était inconnu des Grecs. La correction des mœurs était le but principal de leur théâtre. Pour y réussir ils voulurent monter à la source de toutes les passions et de tous les sentiments. Loin de rencontrer l'amour sur leur route, ils y trouvèrent la terreur et la compassion. Ces deux sentiments leur parurent les plus vifs de tous ceux dont le cœur humain est susceptible⁵⁵⁾.

Cette idée est d'autant plus importante que pour lui la pièce grecque était le

point de départ du théâtre ainsi que le modèle de la dramaturgie. Dans son opinion nous pouvons trouver son idée de la tragédie dont les fondements sont la terreur et la compassion. Pour inspirer de la terreur aux spectateurs, il a fallu une action forte dans les tragédies. Avant la représentation d'*Oreste*, il avait annoncé à Frédéric II qu'il attachait de l'importance à la frayeur dans cette pièce : «J'ai tâché d'y répandre toute la terreur du théâtre des Grecs, et de changer les Français en Athéniens⁵⁶⁾». Il pensait que l'un des deux éléments importants de la tragédie, la terreur consistait à la fois dans celle de Grèce et celle que lui-même maintiendrait dans ses tragédies.

Enfin, nous allons regarder son idée sur un autre élément de la tragédie grecque, c'est-à-dire, la compassion. Nous verrons que la pitié est le sujet le plus important dans ses pièces. En réalité Voltaire attachait de l'importance à l'amour dans ses tragédies pour susciter la pitié dans le cœur du peuple. Cependant ce qui est le plus important dans sa pensée sur l'amour, c'est qu'il ne s'agit pas de l'amour galant entre un homme et une femme, mais de «l'amour de la nature», autrement dit, l'amour filial, maternel, paternel, et fraternel. Il donnait la priorité à l'amour familial qui existe dans presque toutes ses tragédies. Il affectionnait continuellement ce sujet qu'il désirait traiter dans ses pièces en insérant l'intrigue galante malgré lui. Dans cette position inflexible il se trouve la vraie image de Voltaire, dramaturge.

À ce sujet, Aristote remarque ainsi : «S'il y a hostilité réciproque, ce que l'un fait ou veut faire à l'autre ne suscite aucune pitié, si ce n'est par la violence même ; pas davantage s'il y a neutralité⁵⁷⁾». Il n'est pas convenable que l'auteur choisisse deux personnages qui s'attachent peu l'un à l'autre comme ennemis pour inspirer la terreur et la pitié. Il nomme donc la situation la plus qualifiée : «le surgissement de violences au cœur des alliances — comme un meurtre ou autre acte de ce genre accompli ou projeté par le frère contre le frère, par le fils contre le père, par le mère contre le fils ou le fils contre la mère — voilà ce qu'il faut rechercher⁵⁸⁾». Mettre en scène la relation

entre proches parentés est le plus efficace pour faire naître dans le public des sentiments effrayants et pitoyables. Corneille aussi approuve cette opinion et explique : «Les oppositions des sentiments de la nature aux emportements de la passion, ou à la sévérité du devoir, forment de puissantes agitations⁵⁹⁾». Le sentiment inspiré entre les membres d'une même famille touchera le plus le cœur des spectateurs. De même, quand Racine a créé *Andromaque*, il a critiqué la pièce d'Euripide où elle donne naissance à Molossus, fils né entre elle et Pyrrhus : «je doute que les larmes d'Andromaque eussent fait sur l'esprit de mes spectateurs l'impression qu'elle y ont faite, si elles avaient coulé pour un autre fils que celui qu'elle avait d'Hector⁶⁰⁾». Il mentionne la condition pour émouvoir le cœur du public et reconnaît suffisamment l'efficacité de l'échange de la nature. Voltaire exprime sa pensée en niant les relations de la tragédie avec l'action galante :

Mais ne vous plairez-vous qu'aux fureurs des amants, / À leurs pleurs, à leur joie, à leurs emportements ? / N'est-il point d'autres coups pour ébranler une âme ? / Sans les flambeaux d'amour, il est des traits de flamme ; / Il est des sentiments, des vertus, des malheurs / Qui d'un cœur élevé savent tirer des pleurs⁶¹⁾.

Ce n'est pas les sentiments des amoureux qui font couler les larmes. La douleur des malheureux ainsi que la situation des malheurs imminents sans galanterie peuvent attendrir le spectateur et faire verser les pleurs. Il s'obstinait donc à introduire l'intrigue de la parenté dans ses pièces. Il déclame clairement cette opinion sur les relations de la tragédie avec l'action familiale en traitant son propre *Oreste* :

Jamais l'amour n'a fait verser tant de larmes que la nature. Le cœur n'est qu'effleuré, pour l'ordinaire, des plaintes d'une amante ; mais

il est profondément attendri de la douloureuse situation d'une mère, prête de perdre son fils. [...] La route de la nature est cent fois plus sûre, comme plus noble ; les morceaux les plus frappants d'Iphigénie, sont ceux où Clytemnestre défend sa fille, et non pas ceux où Achille défend son amante⁶²⁾.

Le spectateur n'est pas ému par les larmes d'une amante, mais par celles d'une mère. Pour susciter l'émotion, les tourments causés entre les personnages d'une même famille liés par la nature valent mieux que des lamentations entre les amoureux. Pour Voltaire, faire couler les pleurs par ses tragédies, c'est-à-dire l'attendrissement, était le but le plus important. Il écrit à Mademoiselle Gossin, actrice : « Marche à ta suite, inspire les alarmes / Le sentiment, les regrets des les douleurs, / Et le plaisir de répandre des larmes⁶³⁾. » Il insiste sur l'importance des relations de la tragédie avec des larmes, en disant : « J'ai toujours pensé que la tragédie ne doit pas être un simple spectacle, qui touche le cœur sans le corriger⁶⁴⁾. » Il avait l'intention d'émouvoir le cœur des spectateurs et faire régénérer leur caractère dénaturé par ses tragédies. C'est pourquoi il donnait de l'importance sur l'amour familial qui est symbolisé par la voix de la nature dans presque toutes ses tragédies. C'est-à-dire, la tragédie était pour lui la manière pédagogique pour évoquer la nature humaine qu'il croyait originellement bon.

Pour Voltaire, l'action galante était essentiellement le sujet comique, pas tragique. On a vu la définition qu'il donnait des deux genres. À son avis, la comédie doit raconter la modernité de la haute société et la tragédie le passée d'une famille royale. En plus, comme la raison d'opposition à l'insertion d'intrigue galante dans le tragique, il a traité deux éléments nécessaires à la tragédie. C'était « la terreur » et « la compassion ». La première consiste dans la puissance qu'il demande à la tragédie et la seconde dans l'attendrissement. C'est-à-dire, l'intrigue galante ne peut pas émouvoir le cœur. Il a donc choisi

l'intrigue familiale comme le moyen d'attendrir le peuple. C'était l'éducation pour faire le mortel revenir à la bonne nature originale.

Conclusion

Voltaire qui respectait le classicisme faisait continuellement une objection. C'était l'intrigue galante introduite dans la tragédie. D'abord dans le premier chapitre nous avons traité le problème lié à son époque. Quand il a représenté sa première pièce *Œdipe*, il a rencontré déjà des obstacles qui entravèrent son opinion. Les acteurs qui comptaient jouer cette tragédie l'ont forcé à y insérer la scène galante. Il a donc accepté leur demande, mais il n'a jamais pu oublier l'autorité despotique des acteurs. En plus il pense que l'origine de cette cause provient de la tendance frivole et il continue à critiquer les mauvaises mœurs de cette époque-là.

Tout sévèrement qu'il blâme le goût des contemporains, puisqu'il est un auteur théâtral, lui aussi a été obligé d'introduire l'épisode amoureux dans sa tragédie. Il en résulte qu'il avance des conditions sur l'insertion de cette action. Nous avons regardé ensuite ses exigences dans le deuxième chapitre. C'étaient les relations profondes de l'épisode galante avec le sujet principal, l'unité d'action et la beauté des vers. Il pensait toujours qu'il ne fallut jamais introduire une scène galante pour compenser la stérilité du contenu. De même, pour lui c'était Racine seul qui a rempli ses conditions. C'est pourquoi Voltaire révérait ce poète-dramaturge comme son maître.

Enfin, nous avons vu les raisons de la discordance entre la tragédie et la galanterie sur laquelle Voltaire s'obstinait à insister. La première raison était qu'il voulait la distinction entre le tragique et le comique. Pour lui, cet épisode qui a été produit selon la formation de la haute société était adéquat au dernier. De même, il estimait que la tragédie devait raconter l'histoire passée de la maison royale, au contraire la comédie celui de la contemporanéité de la personne ridicule. Parce que Voltaire demandait au tragique la puissance

qui peut hausser la terreur, un des éléments du tragique. La scène de la galanterie affaiblit la force. Avant tout, il attachait de l'importance à la compassion, un autre élément. L'épisode amoureux n'est pas suffisant pour faire couler des larmes. Le sujet d'amour de la famille peut donner l'attendrissement qui conduit le peuple à régénérer.

Comme nous l'avons regardé plus haut, la raison pour laquelle il s'opposait à l'insertion de la galanterie dans la tragédie consiste dans la bonté de la nature humaine où il continuait à faire confiance. Il pensait que même si cette nature était dénaturée, le mortel pourrait retrouver son essence naturelle. Il a donc demandé fortement d'introduire l'action intra-familiale dans la tragédie pour la régénération. C'est-à-dire, il considérait la tragédie comme l'éducation en faveur de l'humanité. Dans son opinion on peut trouver la caractéristique des tragédies voltairiennes.

(étudiant à l'Université Paris III — Sorbonne Nouvelle)

Notes

- 1) Voltaire, *Lettre à Monsieur de La Roque sur la tragédie de Zaire*, [in] *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 8, *Œuvres de 1731-1732*, éd. W. H. Barber, Oxford, Voltaire Foundation, 1998, p. 419. Voltaire a originellement écrit cette lettre au «*Mercur de France*» dont l'éditeur était Antoine de La Roque et qui l'a publiée comme *Lettre au «Mercur de France»* en 1732. Cf. Voltaire, *Lettre au «Mercur de France», le 25 août 1732*, [in] *Correspondance*, t. 1, *Décembre 1704-Décembre 1738*, éd. Théodore Besterman, Paris, Gallimard, 1977, p. 357.
- 2) Voltaire, *Lettre à Charles Porée, le 7 janvier 1731*, [in] *Correspondance*, t. 1, *op.cit.*, p. 257. Charles Porée jésuite était maître qui a enseigné au jeune Voltaire des fondations de la tragédie dans le collège Louis-le-Grand.
- 3) Voltaire, *Lettre sur Œdipe*, [in] *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 1A, *Œuvres de 1711-1722 (I)*, éd. Haydn Mason et Nicholas Cronk, Oxford, Voltaire Foundation, 2001, p. 325. Cette lettre est un traité sur la tragédie, mais elle est adressée à Faluère de Genonville, mort conseiller au parlement de Paris.
- 4) Voltaire, *Préface des éditeurs de La Mort de César*, [in] *Œuvres complètes de Voltaire*,

- t. 8, *op.cit.*, p. 251. Cette préface a été écrite par Voltaire lui-même.
- 5) Voltaire, *Lettre à Monsieur le marquis Scipion Maffei*, [in] *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 17, éd. W. H. Barber et Ulla Kölling, Oxford, Voltaire Foundation, p. 220. L'année précédente de cette lettre aussi, Voltaire parle au roi prussien Frédéric II sur la dissonance entre la tragédie et la galanterie : «il ne faut pas que la tragédie consiste uniquement dans une déclaration d'amour, une jalousie et un mariage». Voltaire, *Lettre à Sa Majesté le roi de Prusse, le 20 janvier 1742*, [in] *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 20B, éd. W. H. Barber et Christiane Mervaud, Oxford, Voltaire Foundation, 2002, p. 150.
 - 6) Voltaire, *Lettres sur Œdipe*, *op.cit.*, p. 368 [var.].
 - 7) Voltaire, *Lettre à Charles Porée*, *op.cit.*, p. 257.
 - 8) *Ibid.*, p. 257-258.
 - 9) Dans la lettre de 1715, son ardeur pour cette pièce est suffisamment pressentie : «Afin de ne me gêner tout à fait, je ne resterais que huit ou dix jours avec vous. Je vous apporterai ce que j'ai fait d'*Œdipe* ; je vous demanderais vos conseils sur ce qui est déjà fait et sur ce qui n'est pas travaillé, et j'aurais, à M. de Mimeure et à vous, l'obligation de faire une bonne pièce.» Voltaire, *Lettre à la marquise de Mimeure, le 25 juin 1715*, [in] *Correspondance*, t. 1, *op.cit.*, p. 32. En plus, l'année suivante il remercie à Chaulieu de ses conseils pour l'*Œdipe* : «Je me souviens bien des critiques que M. le grand prieur et vous, vous me fîtes en un certain souper chez M. l'abbé de Bussy. Ce souper-là fit beaucoup de bien à ma tragédie, et je crois qu'il me suffirait pour faire un bon ouvrage de boire quatre ou cinq fois avec vous.» Voltaire, *Lettre à Guillaume Amfrye de Chaulieu, le 20 juillet 1716*, [in] *Correspondance*, t. 1, *op.cit.*, p. 36.
 - 10) Voltaire, *Lettre à Charles Porée*, *op.cit.*, p. 258.
 - 11) Sophocle, *Œdipe roi*, [in] *Sophocle tragédies*, t. 1, éd. Alphonse Dain, trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 2002, v. 697-862.
 - 12) Voltaire, *Lettres sur Œdipe*, *op.cit.*, p. 351. Dans la variante son opinion est exprimée comme suit : «[J'avoue que peut-être sans Sophocle je ne serais jamais venu à bout de mon *Œdipe*]. Je ne l'aurais même jamais entrepris. Je traduisis d'abord la première scène de mon quatrième acte.» *Ibid.*, p. 351.
 - 13) Voltaire, *Épître à Son Altesse Sérénissime Madame la duchesse du Maine*, [in] *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 31A, *Œuvres de 1749 (I)*, éd. W. H. Barber et Ulla Kölling, Oxford, Voltaire Foundation, 1992, p. 401. Trente ans avant aussi, Voltaire racontait les

relations des comédiens avec l'*Édipe* de Corneille : «On me regardait d'ailleurs comme un téméraire d'oser traiter un sujet où Pierre Corneille avait si bien réussi. On trouvait alors l'*Édipe* de Corneille excellent, je le trouvais un fort mauvais ouvrage, et je n'osais le dire.» Voltaire, *Lettre à Charles Porée*, *op.cit.*, p. 258.

- 14) Le marquis Algarotti commente sur *La Morte de César* de Voltaire : «On doit tenir compte à M. de Voltaire de ce ménagement, et ne lui point faire d'ailleurs un crime de n'avoir mis ni amour, ni femmes dans sa pièce : nées pour inspirer la mollesse et les sentiments, elles ne pourraient jouer qu'un rôle ridicule entre Brutus et Cassius». Algarotti, *Lettre de M. N... à M. N...*, [in] *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 8, *op.cit.*, p. 256.
- 15) Voltaire, *Discours sur la tragédie à milord Bolingbroke*, [in] *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 5, *Œuvres de 1728-1730*, éd. Ulla Kölvig, Oxford, Voltaire Foundation, 1998, p. 181.
- 16) Voltaire, *Épître dédicatoire à M. Fawkene*, [in] *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 8, *op.cit.*, p. 399.
- 17) Voltaire, *Lettres philosophiques*, «Dix-huitième lettre», [in] *Mélanges*, éd., Jacques Van Den Heuvel, Paris, Gallimard, 1961, p. 84. Voltaire cite un exemple d'Addison comme le résultat de cette mavaise coutume anglaise : «Le sage Addison eut la molle complaisance de plier la sévérité de son caractère aux mœurs de son temps, et gâta un chef-d'œuvre pour avoir voulu plaire.» *Ibid.*, p. 84.
- 18) Algarotti, *op.cit.*, p. 254.
- 19) Voltaire, *Préface des éditeurs de La Mort de César*, *op.cit.*, p. 251. De même, La Marre mentionne l'histoire de cette pièce : «Il [Voltaire] se détermina pour satisfaire ses amis à faire un Jules César [...]. On dit que c'est la première parmi celles qui méritent d'être connues où l'on n'ait point introduit de femmes. [...] Ces quatre tragédies [Shakespeare, Buckingham, Conti et Voltaire] entièrement différentes les unes des autres, se ressemblent en un seul point, c'est qu'elles sont toutes sans amour.» La Marre, *Avertissement de La Mort de César*, [in] *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 8, *op.cit.*, p. 246. Quand Voltaire a commencé à créer cette tragédie en 1731, il avait déjà dit sur sa construction : «Vous ne verrez dans cette tragédie ni femmes ni la moindre mention de la galanterie qui infecte le théâtre français.» Voltaire, *Lettre à René-Joseph Tournemine, le 9 août 1731*, [in] *Correspondance*, t. 1, *op.cit.*, p. 286-287.
- 20) Voltaire, *Lettre à Monsieur le marquis Scipion Maffei*, *op.cit.*, p. 220.
- 21) Voltaire, *Préface de l'éditeur sur Le Triumvirat*, [in] *Œuvres complètes de Voltaire*, t.

- 6, *Théâtre* (V), éd. Louis Moland, Paris, Garnier Frères, 1877, p. 178. L'éditeur est Voltaire lui-même.
- 22) Voir note 6.
- 23) Voltaire, *Lettres sur Œdipe*, *op.cit.*, p. 365. Martin Voiret raconte le rôle de Philoctète. Cf. Martine Voiret, «L'Anti-Œdipe de Voltaire», *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, n° 311, éd. H. T. Hason, Oxford, Voltaire Foundation, 1993, p. 5-6.
- 24) Aristote, *La Poétique*, éd. et trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, chap. 8, v. 1451a33-1451a35.
- 25) Voltaire, *Lettres sur Œdipe*, *op.cit.*, p. 356-357.
- 26) *Ibid.*, p. 353. Tournemine aussi, savant et théoricien du classicisme tient compte de l'intention de Corneille : «tous les connaisseurs habiles soutiennent que la galanterie romanesque a dégradé notre théâtre, et aussi nos meilleurs poètes. Le grand Corneille l'a senti ; il souffrait avec peine la servitude où le réduisait le mauvais goût dominant». Tournemine, *Lettre du père de Tournemine, jésuite, au père Brumoy, sur la tragédie de Mérope, le 23 décembre 1738*, [in] *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 17, *op.cit.*, p. 215.
- 27) Voltaire, *Lettres sur Œdipe*, *op.cit.*, p. 354.
- 28) Voltaire, *Discours sur la tragédie à milord Bolingbroke*, *op.cit.*, p. 183.
- 29) Aristote, *op.cit.*, chap. 8, v. 1451a30-1451a33.
- 30) Voltaire, *Lettres sur Œdipe*, *op.cit.*, p. 365-366 [var.]. En plus, il critique son propre *Œdipe* sur l'unité d'action : «L'amour de Philoctète n'est point lié à la situation d'Œdipe, et dès là cette pièce est double». Voltaire, *Préface d'Œdipe*, [in] *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 1A, *op.cit.*, p. 271.
- 31) Quand il a publié *Commentaires sur Corneille* en 1761, ses ressentiments n'étaient jamais oubliés : «les comédiens exigèrent quelques scènes où l'amour ne fût pas oublié ; et l'auteur [Voltaire] gâta et avilit ce beau sujet par le froid ressouvenir d'un amour insipide entre Philoctète et Jocaste». Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, [in] *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 55, éd. David Williams, Oxford, Voltaire Foundation, 1975, p. 820. Concernant la critique contre l'*Œdipe* de Voltaire, voir James L. Schorr, «An Early critique of Voltaire's *Œdipe*», *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, n° 302, éd. H. T. Hason, Oxford, Voltaire Foundation, 1992, p. 7-22.
- 32) Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, *op.cit.*, p. 819-820. Il exprimait déjà sur la simplicité grecque : «j'admire l'antique dans toute sa noble simplicité. Ce fut là ce qui me donna la première idée de faire la tragédie d'*Œdipe*, sans même avoir lu celle de Corneille». Voltaire, *Épître dédicatoire à Son Altesse Sérénissime Madame la duchesse*

- du Maine, op.cit.*, p. 400.
- 33) Voltaire, *Lettre à Monsieur le marquis Scipion Maffei, op.cit.*, p. 220. Vingt ans après, il répète l'importance des passions pathétiques : « Tout amour qui n'est pas une passion furieuse et tragique doit être banni du théâtre ». Voltaire, *Lettre à Mademoiselle Clairon, le 7 août 1761*, [in] *Correspondance*, t.6, *Octobre 1760-Décembre 1762*, éd. Théodore Besterman, Paris, Gallimard, 1980, p. 502.
- 34) *Ibid.*, p. 220.
- 35) Voltaire, *Lettre à Mademoiselle Clairon, le 6 février 1763* [in], *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 4, *Théâtre* (III), éd. Louis Moland, Paris, Garnier Frères, 1877, p. 8. Plus tard, Voltaire répète cet opinion en critiquant Corneille : « un amour, qui n'est imaginé que pour remplir le vide d'un ouvrage trop long, n'est pas supportable. Racine même y aurait échoué avec ses vers élégants, comment donc put-on supporter une si plate galanterie débitée en si mauvais vers ! » Voltaire, *Commentaires sur Corneille, op.cit.*, p. 802.
- 36) Voltaire, *Lettre à Pierre-Joseph Thoulier d'Olivet, le 20 août 1761*, [in] *Correspondance*, t. 6, *op.cit.*, p. 530.
- 37) Voltaire, *Fragment d'un discours historique et critique sur Don Pèdre*, [in] *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 7, *Théâtre* (VI), éd. Louis Moland, Paris, Garnier Frères, 1877, p. 256.
- 38) Voltaire, *Préface d'Hérode et Mariamne*, [in] *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 3C, *Œuvres de 1723-1728* (III), éd. Nicholas Cronk, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 191-192.
- 39) Aristote définit le tragique et le comique : « ce [la structure double] n'est pas là le plaisir que doit donner la tragédie, c'est plutôt le plaisir propre de la comédie ». Aristote, *op.cit.*, chap. 13, 1453a35-1453a36. Dans cette définition aussi, nous pouvons saisir une des raisons pour lesquelles Voltaire visait à l'unité d'action dans la tragédie galante.
- 40) Voltaire, *Préface d'Hérode et Mariamne, op.cit.*, p. 192.
- 41) *Ibid.*, p. 193.
- 42) Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, [in] *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 30A, *Œuvres de 1746-1748* (I), éd. W. H. Barber et Christiane Mervaud, Oxford, Voltaire Foundation, 2003, p. 155.
- 43) Voltaire, *Épître à Son Altesse Sérénissime Madame la duchesse du Maine, op.cit.*, p. 403-404.

- 44) Aristote, *op.cit.*, chap. 2, 1448a17-1448a18.
- 45) Voltaire, *Lettres philosophiques*, «Dix-neuvième lettre», *op.cit.*, p. 88. De même, il mentionnait déjà sur la comédie : «une main libre et sûre / Trace des mœurs du temps la riante peinture». Voltaire, *Discours prononcé avant la représentation d'Ériphyle*, [in] *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 5, *op.cit.*, v. 33-34. Algarotti aussi définit la comédie et la tragédie ainsi : «La tragédie doit être l'imitation des grands hommes. C'est ce qui la distingue de la comédie». Algarotti, *op.cit.*, p. 254.
- 46) Aristote dit sur la matière de la tragédie : «il ne faut pas vouloir à tout prix s'en tenir aux histoires traditionnelles qui forment le sujet de nos tragédies». Aristote, *op.cit.*, chap. 9, 1451b23-1451b24.
- 47) Voltaire, *Vie de Molière avec de petits sommaires de ses pièces*, éd. Hugues Pradier, Gallimard, 1992, p. 26.
- 48) Voltaire, *Discours sur la tragédie à milord Bolingbroke*, *op.cit.*, p. 179.
- 49) Voltaire, *Lettre à Monsieur de La Roque sur la tragédie de Zaïre*, *op.cit.*, p. 419-420. Voir Voltaire, *Lettre au «Mercure de France»*, *op.cit.*, p. 357-358. De même, en 1735 le duc de Richelieu s'exprime sur Corneille et Racine ainsi : «Corneille flatte mon amour-propre, il me persuade de l'excellence de mon être ; il élève mon âme, et je lui en sais gré. Racine, quoique admirable, m'attriste quelquefois en m'attendrissant, il développe trop mes faiblesse, il me dégrade, et j'en suis un peu fâché.» Duc de Richelieu, *Lettre de M. L... à M. D...*, [in] *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 8, *op.cit.*, p. 266.
- 50) Voltaire, *Lettre à Monsieur de La Roque sur la tragédie de Zaïre*, *op.cit.*, p. 419. Voir Voltaire, *Lettre au «Mercure de France»*, *op.cit.*, p. 357.
- 51) Voltaire, *Lettre à Monsieur le marquis Scipion Maffei*, *op.cit.*, p. 216. De plus, en citant sa pièce *Amélie* il dit ironiquement sur le lien entre la galanterie et la puissance : «*Amélie* finit plus heureusement et quoique cette pièce ne soit pas de la force de *Mahomet*, elle peut avoir un beaucoup plus grand succès parce que qu'il n'y est question que d'amour.» Voltaire, *Lettre au comte d'Argental, le 11 juillet 1752*, [in] *Correspondance*, t. 3, *Janvier 1749 — Décembre 1753*, éd. Théodore Besterman, Paris, Gallimard, 1975, p. 721-722.
- 52) Voltaire, *Lettre à Mademoiselle Clairon, le 7 août 1761*, *op.cit.*, p. 502.
- 53) Voltaire, *Dissertation sur les principales tragédies*, [in] *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 31A, *Œuvres de 1749 (I)*, éd. W. H. Barber et Ulla Kölving, Oxford, Voltaire Foundation, 1992, p. 608. Plus tard, Voltaire répète la même critique contre Crébillon

- dans plusieurs lettres : «J'ai voulu vengé Sophocle [*Oreste*] et Cicéron [*Rome sauvée*] en combattant sous vos étendards, j'ai purgé la scène française d'une plate galanterie dont elle était infectée». Voltaire, *Lettre à la duchesse du Maine, le 21 janvier 1750*, [in] *Correspondance*, t. 3, *op.cit.*, p. 159. Voir Voltaire, *Lettre aux comte et comtesse d'Argental, le 28 août 1749* ; *Lettre à Frédéric II, vers décembre 1749*. Cf. *Ibid.*, p. 93 et 148.
- 54) Voltaire, *Épître à Son Altesse Sérénissime Madame la duchesse du Maine, op.cit.*, p. 400. En 1730, il avait dit sur les relations de la galanterie avec la Grèce : «Les Grecs ont rarement hasardé cette passion sur le théâtre d'Athènes». Voltaire, *Discours sur la tragédie à milord Bolingbroke, op.cit.*, p. 179.
- 55) Voltaire, *Dissertation sur les principales tragédies, op.cit.*, p. 585. Dans la même dissertation, il répète : «Je maintiens que ces coups bien ménagés sont la véritable tragédie, qui ne consiste pas dans les sentiments galants, [...] mais dans une action pathétique, terrible». *Ibid.*, p. 603.
- 56) Voltaire, *Lettre à Frédéric II, le 17 mars 1749*, [in] *Correspondance*, t. 3, *op.cit.*, p. 32. En 1761, il écrit à Mademoiselle Clairon sur le même sujet : «Vous avez fait voir qu'on peut porter la terreur et la pitié dans l'âme des Français, sans le secours d'un amour impertinent et d'une galanterie de ruelle, aussi déplacés dans Électre qu'ils le seraient dans Cornélie.» Voltaire, *Lettre à Mademoiselle Clairon, le 7 août 1761, op.cit.*, p. 502.
- 57) Aristote, *op.cit.*, chap. 14, v. 1453b16-1453b18.
- 58) *Ibid.*, chap. 14, v. 1453b19-1453b21.
- 59) Corneille, *Les Trois Discours sur le poème dramatique*, [in] *Œuvres complètes de Corneille*, t. 3, éd. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1987, p. 151.
- 60) Racine, *Seconde Préface d'Andromaque*, [in] *Œuvres complètes*, t. 1, *Théâtre — Poésie*, éd. Raymond Picard, Paris, Gallimard, 1950, p. 243.
- 61) Voltaire, *Discours prononcé avant la représentation d'Ériphyle, op.cit.*, t. 5, v. 71-76.
- 62) Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne, op.cit.*, p. 156. Norbert Sclipa insiste sur l'importance des relations familiales dans les tragédies de Voltaire. Norbert Sclipa, *La Loi du père et les droits du cœur — Essai sur les tragédie de Voltaire*, Genève, Droz S. A., 1993, p. 85-106.
- 63) Voltaire, *Épître à Mademoiselle Gossin, jeune actrice, qui a représenté la Zaïre avec beaucoup de succès*, [in] *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 8, *op.cit.*, v. 10-12.
- 64) Voltaire, *Lettre à Sa Majesté le roi de Prusse, le 20 janvier 1742, op.cit.*, p. 149. Il

insiste sur «le pathétique, doit être l'âme de la tragédie». Voltaire, *Commentaires sur Corneille, op.cit.*, p. 817. Chantal Grell mentionne les liens entre les belles lettres et l'éducation. Cf. Chantal Grell, «Le Dix-huitième Siècle et l'antiquité en France 1680 -1789 I», *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, n° 330, éd. H. T. Hason, Oxford, Voltaire Foundation, 1995, p. 24-38.

Bibliographie

- VOLTAIRE, *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 1A, *Œuvres de 1711-1722 (I)*, éd. MASON (Haydn) et CRONK (Nicholas), Oxford, Voltaire Foundation, 2001.
- VOLTAIRE, *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 3C, *Œuvres de 1723-1728 (III)*, éd. CRONK (Nicholas), Oxford, Voltaire Foundation, 2004.
- VOLTAIRE, *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 5, *Œuvres de 1728-1730*, éd. KÖLVING (Ulla), Oxford, Voltaire Foundation, 1998.
- VOLTAIRE, *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 8, *Œuvres de 1731-1732*, éd. BARBER (W. H.), Oxford, Voltaire Foundation, 1998.
- VOLTAIRE, *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 17, éd. BARBER (W. H.) et KÖLVING (Ulla), Oxford, Voltaire Foundation, 1991.
- VOLTAIRE, *Œuvres complètes de Voltaire* 20B, éd. BARBER (W. H.) et MERVAUD (Christiane), Oxford, Voltaire Foundation, 2002.
- VOLTAIRE, *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 30A, *Œuvres de 1746-1748 (I)*, éd. BARBER (W. H.) et MERVAUD (Christiane), Oxford, Voltaire Foundation, 2003.
- VOLTAIRE, *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 31A, *Œuvres de 1749 (I)*, éd. BARBER (W. H.) et KÖLVING (Ulla), Oxford, Voltaire Foundation, 1992.
- VOLTAIRE, *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 55, éd. WILLIAMS (David), Oxford, Voltaire Foundation, 1975.
- VOLTAIRE, *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 4, *Théâtre (III)*, éd. MOLAND (Louis), Paris, Garnier Frères, 1877.
- VOLTAIRE, *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 6, *Théâtre (V)*, éd. MOLAND (Louis), Paris, Garnier Frères, 1877.
- VOLTAIRE, *Œuvres complètes de Voltaire*, t. 7, *Théâtre (VI)*, éd. MOLAND (Louis), Paris, Garnier Frères, 1877.
- VOLTAIRE, *Mélanges*, éd., VEN DEN HEUVEL (Jacques), Paris, Gallimard, 1961.
- VOLTAIRE, *Correspondance*, t. 1, *Décembre 1704-Décembre 1738*, éd. BESTERMAN (Théodore), Paris, Gallimard, 1977.

- VOLTAIRE, *Correspondance*, t. 3, *Janvier 1749–Décembre 1753*, éd. BESTERMAN (Théodore), Paris, Gallimard, 1975.
- VOLTAIRE, *Correspondance*, t. 6, *Octobre 1760–Décembre 1762*, éd. BESTERMAN (Théodore), Paris, Gallimard, 1980.
- VOLTAIRE, *Vie de Molière avec de petits sommaires de ses pièces*, éd. PRADIER (Hugues), Paris, Gallimard, 1992.
- ARISTOTE, *La Poétique*, éd. et trad. DUPONT-ROC (Roselyne) et LALLOT (Jean), Paris, Seuil, 1980.
- CORNEILLE (Pierre), *Œuvres complètes de Corneille*, t. 3, éd. COUTON (Georges), Paris, Gallimard, 1987.
- RACINE (Jean), *Œuvres complètes*, t. 1, *Théâtre — Poésie*, éd. PICARD (Raymond), Paris, Gallimard, 1950.
- SOPHOCLE, *Sophocle tragédies*, t. 1, éd. DAIN (Alphonse), trad. MAZON (Paul), Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- SCLIPPA (Norbert), *La Loi du père et les droits du cœur — Essai sur les tragédie de Voltaire*, Genève, Droz S. A., 1993.
- GRELL (Chantal), «Le Dix-huitième Siècle et l'antiquité en France 1680–1789 I», *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, n° 330, éd. HASON (H. T.), Oxford, Voltaire Foundation, 1995.
- L. SCHORR (James), «An Early critique of Voltaire's *Œdipe*», *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, n° 302, éd. HASON (H. T.), Oxford, Voltaire Foundation, 1992.
- VOIRET (Martine), «L'Anti-Œdipe de Voltaire», *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, n° 311, éd. HASON (H. T.), Oxford, Voltaire Foundation, 1993.