

## « Tout n'est qu'illusion » : théâtralité et spectacularité dans les trois contes de Voltaire (*Zadig*, *Candide*, *L'Ingénu*)

Magali Fourgnaud

§I

Malgré l'intérêt renouvelé de la recherche pour le théâtre voltairien<sup>1</sup>, notamment à travers l'enquête menée depuis 2003 dans les *Cahiers Voltaire*<sup>2</sup> autour des mises en scène contemporaines de ses pièces, la disgrâce actuelle des œuvres dramatiques de celui qui était considéré de son vivant comme l'égal de Racine et de Corneille reste un mystère. À l'inverse, ses contes, et en particulier *Candide*<sup>3</sup>, qu'il considérait comme une « plaisan-

<sup>1</sup>Justine Mangeant, « Mise en scène et mise en page : enjeux de l'écriture didascalique dans les tragédies de Voltaire », *Dix-Huitième siècle*, n° 48, 2016, p. 405-421 ; Daniel Winkler, « *Alzire, ou Les Américains* de Voltaire et le théâtre "sensible" dans le contexte transeuropéen », *Dalhousie French Studies*, vol. 106, 2015, p. 47-62 ; *Échos du théâtre voltairien*, *Revue Voltaire*, n° 7, PUPS, 2007 ; Isabelle Ligier-Degauque, *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques : d'« Célipse » (1718) à « Tancrède » (1760)*, Paris, H. Champion, 2007 ; Russell Goulbourne, *Voltaire comic dramatist*, Oxford, Voltaire foundation, 2006 ; voir également le compte-rendu de la journée des Jeunes chercheurs de la Société Voltaire, « Voltaire et la scène » (En ligne : <http://societe-voltaire.org/jc2017-rapport.php>, page consultée le 17 novembre 2019).

<sup>2</sup>Débat « Jouer Voltaire aujourd'hui », *Cahiers Voltaire*, n° 2, 2003, p. 125-206.

<sup>3</sup>François Bessire, « *Candide* au théâtre : une brève histoire », *Cahiers Voltaire*, n° 9, 2010, p. 32.

terie d'écolier » (D8148), ne cessent, depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle, d'être transposés au théâtre<sup>4</sup>. Dans son état des lieux de la présence du théâtre voltairien sur les scènes nationales en 2007, Stéphanie Génand, soulignait déjà le « quasi-monopole de *Candide*<sup>5</sup> », entre 1923 et 2002, mais également la présence de *L'Ingénu* (cinq adaptations entre 1913 et 2003) et de *Zadig* (deux adaptations entre 1938 et 1978). Si l'on peut déplorer la rareté du théâtre de Voltaire sur les planches contemporaines, la fréquence de ses contes dans les programmations culturelles est le signe à la fois de leur actualité et de leur théâtralité. En effet, leurs diverses adaptations, de l'opéra au mimodrame, de la farce clownesque au théâtre d'ombres, éclairent en retour les spécificités de l'écriture narrative de Voltaire : vivacité du récit, schématisation et symbolisme des décors, caricature des personnages, tension dramatique de l'action. Ainsi, adaptant à son tour *Candide*, Vincent Colin, le metteur en scène de *L'Écossaise*, a été sensible en particulier à « la formidable énergie et [au] rythme infernal<sup>6</sup> » du conte. Passionné de théâtre, lui-même acteur, metteur en scène, directeur d'acteurs et propriétaire de lieux de spectacles<sup>7</sup>, Voltaire n'a cessé, d'*Oedipe* (1718) à *Irène* (1778), d'écrire pour la scène. La légende voudrait même qu'au chevet de la mort, il dirigeât encore Larive dans son rôle de Titus dans *Brutus* et lui eût dit : « Il n'y a plus de mort qui tienne, je veux vous faire répéter<sup>8</sup>. » Ses contes témoignent eux aussi de son engouement pour le jeu dramatique, lui-même intimement lié à une conception singulière de l'homme, de sa place et de son rôle sur le théâtre du monde.

§2

Les études récentes sur les relations qu'entretiennent le conte et le théâtre aux xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles ont montré non seulement un goût partagé pour le merveilleux mais éga-

<sup>4</sup>Pour ne citer que les spectacles les plus récents : *Candide*, mis en scène par Arnaud Meunier à la Comédie de Saint-Etienne en octobre 2019, par Laurent Rogero en mars 2015 au TNBA ou par Emmanuel Daumas à la Comédie française en 2013 ; *L'Ingénu*, mis en scène par Jean-Christophe Barbaud, d'octobre à décembre 2019, au Lucernaire à Paris.

<sup>5</sup>Stéphanie Génand, « Le théâtre de Voltaire est-il aujourd'hui dans une impasse tragique ? pour un état des lieux » *Cahiers Voltaire*, n° 6, 2007, p. 142.

<sup>6</sup>« La "Voltaire attitude" : éloge de la vitesse », Entretien de Vincent Colin, metteur en scène, *Cahiers Voltaire*, n° 6, 2007, p. 141.

<sup>7</sup>Lekain, « Je l'ai vu faire un nouveau rôle de Cicéron dans le quatrième acte de *Rome Sauvée*, lorsque nous jouâmes cette pièce au mois d'août 1750 sur le théâtre de la duchesse du Maine, au château de Sceaux. Je ne crois pas qu'il soit possible de rien entendre de plus vrai, de plus pathétique et de plus enthousiaste que M. de Voltaire dans ce rôle. », *Mémoires de Henri Louis Lekain, publiés par son fils aîné, suivis d'une correspondance inédite de Voltaire, Garrick, Colardeau, Lebrun, etc.*, Paris, Colnet/Debray/Mongie, An IX, 1801, p. 11.

<sup>8</sup>Henri Lion, *Les Tragédies et les théories dramatiques de Voltaire* [1895], Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 416, note 2.

lement « une identité poétique peut-être inattendue entre ces deux genres<sup>9</sup> ». Si la scène s’empare des scénarios, personnages, motifs et objets du conte merveilleux, ce dernier se met lui-même en scène, multipliant les scénographies conversationnelles<sup>10</sup> : comme le souligne Jean-François Perrin, « la situation de contagion est également fondée sur un dispositif spéculaire englobant qui s’appuie sur un spectateur virtuel analogue à celui du théâtre<sup>11</sup> ». Au-delà des effets d’intertextualité et des thématiques communes, les deux genres présentent ainsi une « homologie structurelle<sup>12</sup> » et reposent tous deux sur une « fiction de présence<sup>13</sup> ». Diderot et Marmontel insistaient déjà sur la parenté de matière et de structure des deux genres. Le premier, dans l’article qu’il consacre au genre dans l’*Encyclopédie*, définit le conte comme « une suite de comédies enchaînées les unes aux autres<sup>14</sup> ». Le second, dans ses *Éléments de littérature*, affirme à son tour : « Le conte est à la comédie ce que l’épopée est à la tragédie, mais en petit ». Le père du conte moral souligne également la puissance de la parole du conteur qui parvient à donner consistance à une réalité absente : « Le conteur doit décrire et peindre, rendre présent aux yeux de l’esprit le lieu de la scène, la pantomime et le tableau de l’action<sup>15</sup> ». Extérieur à l’histoire racontée, le conteur est à la fois metteur en scène et « spectateur », partageant avec le public le plaisir de l’illusion librement consentie. Pour Marmontel, les parties les plus piquantes du genre sont d’ailleurs « les scènes dialoguées » car « un peintre habile peut produire des groupes animés et des tableaux vivants [...] selon que ces groupes seront mieux composés, ils donneront eux-mêmes au dialogue un mouvement plus vif, une vérité plus exquise<sup>16</sup> ». Le conte repose donc sur une esthétique du tableau qui caractérise

<sup>9</sup>Christelle Bahier-Porte, « Le conte à la scène : enquête sur une rencontre », dans *Féeries*, n° 4, 2007, p. 11.

<sup>10</sup>Catherine Ramond, « Théâtralité et merveilleux dans le conte de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Le conte merveilleux au XVIII<sup>e</sup> siècle, une poétique expérimentale*, éd. Jean-François Perrin et Régine Jomand-Baudry, Paris, Kimé, 2002, p. 343-350 ; François Perrin, *Le Conte en ses paroles, la figuration de l’oralité du Classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.

<sup>11</sup>Jean-François Perrin, *Les Scènes de l’enchantement, arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, éd. Martial Poirson et Jean-François Perrin, Paris, Desjonquères, 2011, p. 15.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 19.

<sup>13</sup>Sophie Rabau, *Fictions de présence, la narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX<sup>e</sup> siècle*, Champion, 2000, p. 28.

<sup>14</sup>Diderot, « Conte », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres*, Paris, Briasson/David/Le Breton/Durand, 1751-1772, 17 vol. de texte et 11 vol. de planches, t. 4 (1754), p. III.

<sup>15</sup>Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Méhanèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 302-303.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 303.

également les pièces de Voltaire et annonce le drame bourgeois<sup>17</sup> : l'ampleur progressive des indications didascaliques dans ses tragédies témoignent ainsi d'une « attention à l'effet visuel produit lors du spectacle<sup>18</sup> ». Les audaces scénographiques liées au changement rapide de décors dans *Sémiramis* (1748), l'introduction de scène de foule dans *Les Scythes* (1767) par exemple, attestent du renouveau dramaturgique qu'entend mener Voltaire, lui qui fut subjugué par le théâtre anglais où « la bouffonnerie [se joint] à l'horreur » et où « la plus vile canaille [paraît] avec des princes<sup>19</sup> ».

§3 Il s'agit de voir ici comment théâtre et conte dialoguent dans *Zadig*, *Candide* et *L'Ingénu*<sup>20</sup> : l'influence des pièces de Voltaire sur ses textes narratifs et la théâtralité de ces contes mettent au jour un de leurs enjeux majeurs, à savoir une réflexion profonde sur les mécanismes et l'ambiguïté de l'illusion, à la fois source du plaisir esthétique et fondement du fanatisme.

§4 Significativement, l'écriture et les réécritures<sup>21</sup> des trois contes sont contemporaines des mises en scène et des publications de cinq pièces majeures de Voltaire : *Sémiramis* (1748), *Socrate* (1759), *Le Café ou l'Écossaise* (1760), *Tancrede* (1760) et *Les Scythes* (1767). Plusieurs éléments rapprochent notamment *Zadig ou la destinée, conte oriental* de la tragédie de *Sémiramis*. Dans cette dernière, Babylone est représentée par un « vaste péristyle au fond duquel est le palais de Sémiramis », par des « jardins en terrasse », « le temple des mages », et « un mausolée orné d'obélisques<sup>22</sup> ». Dans le conte, la ville mythique se réduit également à un décor de façade : quelques palmiers le long de l'Euphrate et le palais de la reine dans le vestibule duquel a lieu l'épreuve des énigmes (chapitre 21).

<sup>17</sup>Renaud Bret-Vitoz, « *La Mort de César* et *Brutus* ou l'Histoire en coulisse », *Cahiers Voltaire*, n° 2, 2003, p. 160.

<sup>18</sup>Justine Mangeant, *op. cit.*, p. 413.

<sup>19</sup>Voltaire, Article « Art dramatique », dans *Questions sur l'encyclopédie, Les Œuvres complètes de Voltaire*, 39, éd. Nicholas Cronk, Oxford, Voltaire Foundation, 2008, p. 52.

<sup>20</sup>Les références seront données dans les éditions de J. Goldzink : *Zadig ou la destinée*, dans *Zadig et autres contes orientaux*, Paris, Pocket, coll. « Pocket classiques », 1990 □ désormais Z□ ; *Candide ou l'optimisme*, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2007 □ désormais C□ ; *L'Ingénu*, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2009 □ désormais I□.

<sup>21</sup>Alors que la première édition de *Zadig ou la destinée, histoire orientale* paraît en 1748, Voltaire procède à des corrections pour les éditions de ses œuvres complètes en 1752 et 1756. Pour *Candide ou l'optimisme*, paru en 1759, l'épisode parisien est ajouté en 1761, dans l'édition du conte dans un volume de *Mélanges*. Quant à *L'Ingénu*, paru en 1767 en feuilleton dans *Le Courrier du Bas-Rhin*, il connaît également des modifications pour l'édition en recueil en 1768. Cf. Sylvain Menant (éd.), Voltaire, *Contes en vers et en prose*, 2 t., Paris, Classiques Garnier, 1993.

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 33.

À l'instar de Zadig, Arzace<sup>23</sup>, le jeune soldat revenu de la guerre pour épouser Azéma, est confronté au délire autoritaire d'Assur et de Sémiramis et déplore lui aussi l'impossibilité du bonheur : « Que partout le bonheur est mêlé d'amertume / Qu'un trouble aussi cruel m'agite et me consume<sup>24</sup>. » À l'acte III, l'apparition shakespearienne du spectre de Ninus<sup>25</sup>, le père défunt d'Arzace, n'est pas sans évoquer le surgissement merveilleux de l'ange Jesrad à la fin du conte. L'une sur le mode comique (la scène dans *Zadig* peut être lue comme une parodie du merveilleux chrétien), l'autre sur le mode tragique (mais objet également d'une parodie<sup>26</sup>), les deux scènes interrogent les effets de l'illusion. Si pour Assur, le tyran assassin de Ninus, l'illusion est un « fantôme inouï » qui « naquit de la crainte, et l'enfante un jour<sup>27</sup> », l'illusion créée par le merveilleux déclenche néanmoins chez Arzace une prise de conscience de son propre aveuglement et chez Zadig une objection : « Mais, dit Zadig.. » (Z, p. 90). L'illusion contribue paradoxalement à la désillusion et au dessillement des yeux des personnages.

§5

*Candide* et *Le Café ou l'Écossaise* poursuivent cette réflexion sur les procédés de manipulation et les effets de l'illusion. Dans la pièce, Fréron, le critique ennemi juré de Voltaire, se trouve caricaturé sous les traits du bien nommé Frelon, qui est la cible d'une satire acerbe : il incarne la malveillance aigrie et l'influence des journalistes avides de sensation, ces « faiseurs de feuilles », autrement dit ces « foliculaires » que vise également Voltaire dans *Candide*. Dans le conte, « Fréron » devient même une antonomase, symbolisant la haine de ces « serpents de la littérature qui se nourrissent de fange et de venin » (C, p. 106). Le conte et la comédie ont également en commun de mettre en scène la lutte du bien et du mal, comme le résume Polly, la servante de Lindane, la jeune écossaise menacée de prison : « Voilà d'étranges aventures ! Je vois que ce monde-ci n'est qu'un combat

<sup>23</sup>Le nom du personnage fait écho également au conte de Montesquieu, *Arsace et Isménie*, commencé durant l'été 1747, repris dans les années 1748-1750 et édité de manière posthume, en 1783. Voir Catherine Volpillac-Auger, « *Arsace et Isménie* », *Dictionnaire électronique Montesquieu* [En ligne], mis à jour le : 14/02/2008, URL : <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lyon.fr/fr/article/1376399109/fr/> (page consultée le 17 novembre 2019) ; Françoise Gevrey, « Morale et politique mises en fiction : *Arsace et Isménie* de Montesquieu » dans *Morales et politiques*, éd. Jean Dagen, Honoré Champion, Paris, 2005.

<sup>24</sup>*Sémiramis*, op. cit., p. 36.

<sup>25</sup>« Le tonnerre gronde et le tombeau paraît s'ébranler [...] L'ombre de Ninus sort de son tombeau. » (*Ibid.*, p. 77.)

<sup>26</sup>Gilles Plante, « Un secret bien gardé : *La Cabale* de Saint-Foix, "parodie" muselée de *Sémiramis* », *Cahiers Voltaire*, n° 5, 2006, p. 23-50.

<sup>27</sup>« Ce fantôme inouï, qui paraît en ce jour, / Qui naquit de la crainte, et l'enfante à son tour, / Peut-il vous effrayer par tous ses vains prestiges ? / Pour qui ne craint point, il n'est point de prodiges : / Ils sont l'appât grossier des peuples ignorants, / L'invention du fourbe, et le mépris des grands. » *Sémiramis*, op. cit., p. 61.

perpétuel des méchants contre les bons, et qu'on en veut toujours aux pauvres filles<sup>28</sup>. » Bien que dans l'article « Art dramatique<sup>29</sup> » Voltaire fustige la comédie larmoyante, *Le Café ou l'Écossaise* juxtapose scènes comiques et scènes pathétiques. La préface rapproche d'ailleurs la pièce des romans anglais : « ce sont des touches semblables, la même peinture des mœurs<sup>30</sup>. » Cette esthétique sensible témoigne de l'influence qu'eut le théâtre anglais sur l'écriture voltairienne et annonce les caractéristiques stylistiques de *L'Ingénu*, dans lequel, significativement, les dialogues et les scènes d'intérieur prennent une place beaucoup plus importante que dans les contes antérieurs.

§6

En effet, la structure même de *L'Ingénu* s'apparente à la composition du drame dont l'abbé Mallet donne la définition suivante : « exposition du sujet, qui répond à la protase des anciens ; intrigue, c'est l'épîtase ; nœud, qui équivaut à la catastase, et qui n'est point distinct de l'intrigue ; et dénouement ou catastrophe<sup>31</sup>. » En dehors de l'ouverture mythique sur les origines du *Prieuré de la Montagne* et du chapitre 7 où *L'Ingénu* combat contre les Anglais, la plupart des scènes se déroulent dans un espace clos ou autour d'un banquet (chap. 1, 2, 5, 8, 10, 19 et 20). La première partie (chap. 1 à 7) se déroule en une journée et l'épisode parisien du parcours de Mlle de Saint-Yves ne semble pas durer plus de vingt-quatre heures. Ce resserrement du temps et de l'espace contribue à la dramatisation de l'histoire : tout semble tendre vers le dénouement tragique. Mais on n'est plus au temps des grandes tragédies classiques et le temps du récit « adoucit tout » : le conte ne se clôt pas sur la mort de Mlle de Saint-Yves mais sur l'amitié indéfectible entre Gordon et *Ingénu*. Le conte témoigne des modifications profondes des relations entre les œuvres et le public : ce ne sont plus la terreur et l'admiration qui constituent le modèle de l'émotion esthétique, mais « cet intérêt que prennent deux malheureux l'un à l'autre » (*I*, p. 87). Significativement, ce conte a été écrit la même année que la tragédie *Les Scythes*, représentée sur le Théâtre de la Comédie de Bordeaux le 15 mai 1767 et résumée ainsi par l'éditeur dans la préface : « C'est ici en quelque sorte l'état de nature, mis en opposition avec l'état de l'homme artificiel, tel qu'il est dans les grandes Villes<sup>32</sup>. » À l'acte I, Idantire décrit les mœurs des Scythes : « Nous sommes tous égaux sur ces rives si chères, / Sans rois et sans sujets, tous libres et tous frères<sup>33</sup>. » Pourtant, la pièce repose

<sup>28</sup>Voltaire, *Zaïre, Le Fanatisme ou Mahomet le prophète, Nanine ou l'Homme sans préjugé, Le Café ou l'Écossaise*, éd. Jean Goldzink, Paris, GF Flammarion, 2004, p. 360.

<sup>29</sup>« Dès lors le comique fut banni de la comédie. On y substitua le pathétique ; on disait que c'était par bon goût, mais c'était par stérilité. » (Article « Art dramatique », *op. cit.*, p. 85.)

<sup>30</sup>Voltaire, *Le Café ou l'Écossaise*, *op. cit.*, p. 312.

<sup>31</sup>Mallet, « Drame », *Encyclopédie*, t. v (1754), *op. cit.*, p. 105.

<sup>32</sup>Voltaire, *Les Scythes, tragédie*, 3<sup>e</sup> édition, Bordeaux, Jean Chappuis, 1777, p. ix.

<sup>33</sup>*Ibid.*, p. 2.

sur un renversement : l'égalité et la douceur des mœurs des Scythes sont bouleversées par le retour du traître Athamare, qu'Obéide devait épouser. Désormais promise à Idantire, elle doit, selon la loi des Scythes, sacrifier son ancien amant. En réponse à Rousseau pour qui l'homme serait naturellement bon, Voltaire montre au contraire la barbarie et la violence<sup>34</sup> des règles sociales qui régissent la communauté des « hommes sauvages ». Le monologue de la scène 3 de l'acte V fait justement entendre la volonté farouche d'Obéide de remettre en question les lois ancestrales et mortifères et de s'émanciper des règles patriarcales :

Mon malheur vint toujours de me trop captiver  
 Sous d'inhumaines lois que j'aurais dû braver.  
 Je mis un trop haut prix à l'estime, au reproche ;  
 Je fus esclave assez : – ma liberté approche<sup>35</sup>.

§7 Ce désir d'émancipation fait écho au courage de l'« intrépide » Mlle de Saint-Yves (*I*, p. 109) qui parvient à s'enfuir du couvent et à sauver son amant de la prison ainsi qu'à la détermination d'Aménaïde, dans la tragédie de *Tanocrède*<sup>36</sup> : au moment-même où l'Église et les codes sociaux maintiennent les femmes dans un état de minorité, Voltaire met en scène des personnages féminins prêts à risquer la mort pour leur liberté.

§8 Par conséquent, la fable des *Scythes* se rapproche du fil narratif de *L'Ingénu* mais elle s'en distingue également : élevé dans la douceur des mœurs huronnes, l'Ingénu est lui aussi confronté à la trahison ; mais il échappe à la pulsion de vengeance car il a quitté l'état de nature grâce aux études et aux échanges avec Gordon qui ont favorisé le développement de son esprit. Le chapitre 19 insiste d'ailleurs sur les changements observés chez le Huron : « son maintien, son ton, ses idées, son esprit, tout est changé. Il est devenu aussi respectable qu'il était naïf et étranger à tout » (*I*, p. 123). Cette métamorphose est l'aboutissement des épreuves qu'a subies le Huron mais également le fruit de ses réflexions et de ses lectures, grâce auxquelles « la nature se perfectionnait en lui » (*I*, p. 99). Cette idée que les aléas de la vie et les difficultés rencontrées par un individu peuvent le modifier en profondeur et adoucir ses mœurs s'il est capable d'analyse et de réflexivité, est un leitmotiv que l'on trouve aussi bien dans les contes voltairiens (notamment dans

<sup>34</sup> « Tel est l'homme sauvage à lui-même laissé ; / Il est simple, il est bon, s'il n'est point offensé. / Sa vengeance est sans borne. » (*Ibid.*, p. 67.)

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>36</sup> « Le joug est trop honteux, ma main doit le briser » ; « J'adore, tu le sais, un héros intrépide, / Comme lui je dois l'être. » (*Tanocrède, tragédie en vers croisés et en cinq actes*, Paris, Prault, 1761, p. 20 et p. 24.)

*L'Éducation d'un prince* et dans *Thélème et Macare*) que dans ses pièces. Dans *L'Enfant prodigue* (1736), par exemple, Euphémon fils, libertin invétéré et amateur de luxe, revient chez lui après avoir connu la pauvreté et l'isolement. Il s'adresse à Lise, celle qu'il a aimée mais qu'il a fuie :

Regardez-moi tout changé que je suis,  
Voyez l'effet de mes cruels ennuis,  
De longs remords, une horrible tristesse,  
Sur mon visage ont flétri la jeunesse ;  
Je fus peut-être autrefois moins affreux ;  
Mais voyez-moi, c'est tout ce que je veux<sup>37</sup>.

§9

Comme *Le Café ou l'Écossaise*, cette pièce mêle les larmes et le désespoir de Lise au rire de sa servante, Marthe, devant le ridicule Fierenfat promis à sa maîtresse. L'onomastique place la pièce dans la lignée des comédies moliéresques ; pourtant, dès 1736, Voltaire met en scène les contrastes de la nature humaine et ses métamorphoses sur un ton sérieux voire pathétique, mélange des registres qu'annonce d'ailleurs la préface :

Si la comédie doit être la représentation des mœurs, cette pièce semble être assez de ce caractère, on y voit un mélange de sérieux et de plaisanterie, de comique et de touchant. C'est ainsi que la vie des hommes est bigarrée ; souvent même une seule aventure produit tous ces contrastes. [...] On raille très souvent dans une chambre, de ce qui attendrit dans la chambre voisine ; et la même personne a quelquefois ri et pleuré de la même chose dans le même quart d'heure<sup>38</sup>.

§10

Et Voltaire poursuit par une anecdote mettant en scène une mère au chevet de sa fille mourante : le bon mot prononcé par son gendre fait éclater un rire général au cœur même du drame<sup>39</sup>. Dans la préface de *Socrate*, pièce écrite la même année que *Candide*, Voltaire, sous le pseudonyme de M. Fatema, traducteur, affirme à nouveau que « ce mélange du pathétique et du familier a son mérite<sup>40</sup> » car il permet de représenter la nature humaine dans toutes ses contradictions.

<sup>37</sup> *L'Enfant prodigue, comédie en vers dissyllabes, représentée sur le Théâtre de la Comédie Française le 10 octobre 1736*, Paris, Prault, 1738, p. 75.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. iij.

<sup>39</sup> « Le sens froid et le comique avec lequel il prononça ces paroles, fit un tel effet sur cette Dame affligée, qu'elle sortit en éclatant de rire ; tout le monde la suivit en riant, et la malade ayant su de quoi il était question, se mit à rire comme les autres. » (*Ibid.*, p. iij.)

<sup>40</sup> *Socrate, ouvrage dramatique, traduit de l'anglais de feu Me. Tompson*, Amsterdam, 1759, p. 6-7.

## §II

Les réflexions et l'écriture dramaturgiques de Voltaire permettent ainsi d'éclairer la fin ambiguë de *L'Ingénu*<sup>41</sup>. Les chapitres 19 et 20 semblent en effet mettre en œuvre la concomitance des affects contraires qu'évoque la préface du *Café ou l'Écossaise*. Tandis que les deux familles sont réunies à l'auberge, que les récits de Gordon et de l'Ingénu animent le repas où chacun peut parler avec « cette liberté de table, regardée en France comme la plus précieuse qu'on puisse goûter sur la terre » (I, p. 128), les remords rongent Mlle de Saint-Yves qui se meurt dans la chambre voisine. La « scène intéressante », c'est-à-dire touchante, émouvante, du chapitre 20 rassemble tous les personnages autour de la mourante : « La tante, presque sans vie, tenait la tête de la mourante dans ses faibles bras ; son frère était à genoux au pied du lit ; son amant pressait sa main, qu'il baignait de pleurs, et éclatait en sanglots : il la nommait sa bienfaitrice, son espérance, sa vie, la moitié de lui-même, sa maîtresse, son épouse » (I, p. 131). L'insistance sur les gestes des personnages et sur le cri poussé par Mlle de Saint-Yves « à ce mot d'épouse » renforcent la théâtralité du passage et sa tonalité tragique. Cette esthétique du tableau n'est d'ailleurs pas sans évoquer les peintures de Greuze, notamment *Le Vieillard paralytique* (1761), voire les tableaux de la Renaissance représentant les scènes de lamentation autour du corps du Christ. La scénographie concrétise ainsi la contagion des affects qui débordent de la scène pour toucher le lecteur-spectateur : « Le morne et terrible silence de l'Ingénu, ses yeux sombres, ses lèvres tremblantes, les frémissements de son corps portaient dans l'âme de tous ceux qui le regardaient ce mélange de compassion et d'effroi qui enchaîne toutes les puissances de l'âme, qui exclut tout discours, et qui ne se manifeste que par des mots entrecoupés » (I, p. 136). Les pluriels et la construction même de la phrase rendent compte de cette communion des émotions face au spectacle de la faiblesse humaine. Pour Marmontel, ami et disciple de Voltaire, ce partage des affects permet d'atteindre une « vérité de sentiment<sup>42</sup> », c'est-à-dire de sentir la loi naturelle qui fait que tous les êtres humains sont égaux face aux vicissitudes de la vie. Dans l'article qu'il consacre au « spectacle » dans l'*Encyclopédie*, le Chevalier de Jaucourt souligne également la fonction morale et citoyenne du théâtre : « Les spectacles de l'âme au-contraire, font une impression plus douce, propre à humaniser, à attendrir le cœur plutôt qu'à l'endurcir. [...] [c'] est vraiment un art de la paix, puisqu'il lie entre eux les citoyens par la compassion et l'humanité<sup>43</sup>. » Si le théâtre peut jouer un rôle politique, ce n'est pas tant par la fable ou par

<sup>41</sup>Ugo Dionne, « Le paradoxe d'Hercule ou comment le roman vient aux anti-romanciers », *Études françaises*, n° 42/1, Montréal, 2006, p. 141-167. Christiane Mervaud, « Sur l'activité ludique de Voltaire conteur : le problème de *L'Ingénu* », *L'Information littéraire*, n° 35, 1983, p. 13-17.

<sup>42</sup>Marmontel, article « Vraisemblance », *Éléments de littérature*, op. cit., p. 1164.

<sup>43</sup>Le Chevalier de Jaucourt, article « Spectacle », *Encyclopédie*, op. cit., p. 446.

le message qu'il serait censé transmettre mais bien plutôt par l'expérience intersubjective qu'il permet de vivre.

§12 Mais ce partage des affects n'est pas uniforme. Par exemple, le « spectacle de la mort » de Mlle de Saint-Yves rassemble dans la même scénographie des émotions contraires :

Au milieu de ce spectacle de la mort, tandis que le corps est exposé à la porte de la maison, que deux prêtres à côté d'un bénitier récitent des prières d'un air distrait, que des passants jettent quelques gouttes d'eau bénite sur la bière par oisiveté, que d'autres poursuivent leur chemin avec indifférence, que les parents pleurent, et qu'un amant est prêt de s'arracher la vie, le Saint-Pouange arrive avec l'amie de Versailles. (*I*, p. 136)

§13 Par ces quelques lignes, qui ont une fonction didascalique, Voltaire plante un décor selon plusieurs plans, rassemblant dans le même cadre visuel la douleur intime de la famille et de l'amant, l'indifférence des passants, le désintéret des religieux et au premier plan, le coup de théâtre que représente l'arrivée de Saint-Pouange. Le passage rappelle ainsi les scénographies de groupes et l'usage que fait Voltaire du lointain<sup>44</sup> dans ses tragédies, notamment dans *Les Scythes*, écrit la même année que *L'Ingénu* : la scène en arrière-plan fait office de contrepoint. Chez Voltaire, rien n'est donc univoque ni systématique. L'atmosphère familiale et larmoyante du chapitre 19 est d'ailleurs rompue par l'arrivée inopinée et presque comique de « la bonne amie de Versailles », qui « entre avec l'air imposant d'une personne de cour qui a de grandes affaires » (*I*, p. 124). En outre, les essais de transactions à l'arrière-plan de l'hôtellerie et la surenchère pathétique, en somme l'insistance sur la théâtralité de la scène, créent un décalage qui, comme le dit Marc Hersant<sup>45</sup>, résiste à l'esthétique sentimentale.

§14 Or ce pas de côté qui met en évidence les ficelles de l'illusion fictionnelle renforce le plaisir de lecture car, comme le soulignait Marmontel lui-même, le plaisir esthétique naît justement de cette conscience de l'artificialité de l'art : « si l'imitation était une parfaite ressemblance, il faudrait l'altérer exprès en quelque chose, afin de laisser à l'âme le sentiment confus de son erreur, et le plaisir secret de voir avec quelle adresse on la trompe. [...] la perfection y décèle l'art, et l'on perdrait à ne pas l'y voir : pour en jouir, il faut

<sup>44</sup> « [...] Voltaire suggère que la représentation de l'Histoire dans la tragédie peut révéler quantité de faits cachés, au-delà du cadre réduit de la scène et de sa toile de fond. Son scrupule d'historien le pousse à transformer le spectacle tragique en une accumulation inclassable d'intrigues compliquées, prolongées d'illusions visuelles signifiantes. » (Renaud Bret-Vitoz, *op. cit.*, p. 164.)

<sup>45</sup> Marc Hersant, « Voltaire et la fiction : le refus de "faire vrai" », dans *Voltaire : écriture et vérité*, Louvain, Peeters, coll. « La République des Lettres », 2015, p. 423.

qu'on l'aperçoive<sup>46</sup>. » Certes l'illusion romanesque, les peintures éloquentes permettent au lecteur de se mettre à la place d'autrui : « On pense, on agit, on s'exprime avec lui, comme si on était lui-même », écrit Marmontel, et le « comme si » est essentiel car il souligne la distance créée par la représentation. Plus précisément, la conscience de l'artifice déclenche la réflexion du lecteur :

La douleur que m'aura causé un spectacle affligeant doit être soulagée par la réflexion ; et ce soulagement consiste à pouvoir me dire moi-même que l'homme est libre d'éviter le malheur dont je viens de voir la peinture ; que le vice, la passion, l'imprudence, la faiblesse qui en est la cause, n'est pas un mal nécessaire ; et que je puis moi-même m'en préserver et m'en guérir<sup>47</sup>.

§15 Ainsi la rupture de l'illusion romanesque engendrée par les effets de théâtralité conduit le lecteur à réfléchir à son propre sort, à prendre conscience de ses aveuglements et à envisager une manière de vivre et d'agir qui contribue à son bonheur : en somme, la théâtralité des contes participe à leur visée philosophique<sup>48</sup>.

§16 En effet, dans les trois contes qui nous intéressent, il est frappant de voir que le lexique théâtral est avant tout utilisé pour désigner la dimension spectaculaire de la barbarie et de la violence humaine. Certes, l'image est topique et se retrouve fréquemment sous la plume de Voltaire lui-même<sup>49</sup>. Mais dans les trois contes, la métaphore, par sa récurrence même, semble prendre une signification supplémentaire. Dans *Zadig*, la folie de Moabdar déclenchant un mouvement de révolte, Babylone devient le « théâtre d'une guerre civile affreuse » (*Z*, p. 76). Dans *Candide*, on s'entretue et l'on exécute les mécréants, mais toujours en musique et en grandes pompes : lors de la guerre entre les Bulgares et les Abares « les trompettes, les fifres, les hautbois, les tambours, les canons, formaient une harmonie telle qu'il n'y en eut jamais en enfer » (*C*, p. 43) ; au chapitre 6, Candide et Pangloss participent à leurs dépens au « spectacle de quelques personnes brûlées à petit feu, en grande cérémonie » (*C*, p. 53). Dans ces exemples, le lexique théâtral suggère que la guerre comme l'autodafé sont les réalisations funestes de terribles « metteurs en scène » qui se servent des hommes comme de marionnettes et cherchent à manipuler les esprits. Le fanatisme, qu'il soit guerrier ou religieux, repose ainsi sur des pro-

<sup>48</sup>Magali Fourgnaud, *Le Conte à visée morale et philosophique, de Fénelon à Voltaire*, Paris, Garnier, 2016.

<sup>49</sup>« Il y a des temps où la terre entière n'est qu'un théâtre de carnage, et ces temps sont trop fréquents. » « Les mêmes folies semblent destinées à reparaître de temps en temps sur la scène du monde », *Essai sur les mœurs*, dans Voltaire, *Les Œuvres complètes de Voltaire*, 22. 2, éd. Bruno Bernard, John Renwick, Nicholas Cronk, Janet Godden, Oxford, Voltaire Foundation, 2009, p. 390 et 457.

cédés spectaculaires<sup>50</sup> proches de ceux des arts de la scène à la différence essentielle que l'illusion esthétique ne conduit pas au crime. L'ironie du conteur désamorce d'ailleurs l'effet de terreur que peuvent provoquer ces scènes tragiques, assimilant par exemple le bûcher qui attend Pangloss et Candide à un foyer sur lequel mijoterait un ragoût. Ce rapprochement incongru fait surgir le réel<sup>51</sup>, c'est-à-dire ce qui résiste à toute compréhension symbolique, et nous rend sensibles à « l'inquiétante étrangeté » du mal. Par là, les contes voltairiens déréalisent le réel et conduisent le lecteur à vivre une aventure conceptuelle qui l'amène à perdre ses repères et à réévaluer sa perception du monde.

§17

C'est pourquoi les trois contes accordent une place importante à l'art dramatique à proprement parler : la référence théâtrale leur confère une dimension métatextuelle qui souligne la réflexivité du genre. Les trois personnages principaux sont des amateurs de théâtre<sup>52</sup> et des spectateurs sensibles. À Paris, Candide, ému aux larmes par « des scènes jouées parfaitement » (C, p. 105), s'étonne lui-même du rapport paradoxal entre les larmes et le plaisir (C, p. 106). Apprenant le sort qui est réservé aux comédiens après leur mort, il reprend à son compte l'indignation de Voltaire face à l'excommunication que subissent les acteurs français<sup>53</sup>. Emprisonné à la Bastille, l'Ingénu, quant à lui, complète son éducation par la lecture des pièces de Molière, de Racine et de Corneille, dont la lecture silencieuse comme la déclamation exacerbent également les émotions (I, p. 97-98). En accordant la primeur aux tragédies raciniennes, en particulier à *Iphigénie* et à *Phèdre*, Voltaire attribue au Huron les propos qu'il développe lui-même dans les *Questions sur l'Encyclopédie* : « [...] dès le premier vers [d'*Iphigénie*] je me sens intéressé et attendri<sup>54</sup>. » La réflexion poétique sur les effets de la tragédie devance ainsi les chapitres les plus pathétiques du conte : l'attention du lecteur est par là mise en éveil, rendant impossible son immersion complète dans la fiction. L'émotion provoquée par les derniers chapitres ne s'accompagne donc pas d'une anesthésie de la pensée : au contraire, les commentaires métapoétiques qui précèdent provoquent la réflexion du lecteur sur

<sup>50</sup>Voltaire, Article « Fanatisme », dans *Dictionnaire philosophique*, éd. Raymond Naves et Olivier Ferret, Paris, Classiques Garnier, 2008, p. 191.

<sup>51</sup>J'ai développé cette idée dans mon ouvrage, *Le Conte à visée morale et philosophique, de Fénelon à Voltaire*, op. cit.

<sup>52</sup>Devenu premier ministre, Zadig fait « représenter des tragédies où l'on pleurerait, et des comédies où l'on riait, ce qui était passé de mode depuis longtemps » (*Zadig*, p. 44).

<sup>53</sup>*La Mort de Mlle Lecoureur* [1730], dans *La Henriade, divers autres poèmes*, t. 12, Genève, Cramer et Bardin, 1775. En ligne : <https://art-flsvo3.uchicago.edu/philologic4/toutvoltaire/navigate/132/1/?byte=2005>. Page consultée le 17 novembre 2019

<sup>54</sup>Article « Art dramatique », op. cit., p. 65.

ses propres affects. Cette réflexivité est également renforcée par la récurrence des scènes topiques qui met en lumière la fictionnalité de certains passages.

§18

Les trois contes multiplient notamment les scènes de reconnaissance, dont l'ouverture de *L'Ingénu* souligne de manière comique l'artificialité : « Mademoiselle de Saint-Yves, qui n'avait jamais vu le père ni la mère, assura que l'Ingénu leur ressemblait parfaitement » (*I*, p. 54). Le décalage ironique, le sourire moqueur du conteur empêche de prendre le récit au pied de la lettre. *Candide* multiplie à outrance ce type de scènes. Au chapitre 7, par exemple, tel un metteur en scène, la vieille organise minutieusement les retrouvailles entre Candide et Cunégonde, ménageant même des effets de suspens :

La vieille reparut bientôt ; elle soutenait avec peine une femme tremblante, d'une taille majestueuse, brillante de pierreries et couverte d'un voile. « Ôtez ce voile », dit la vieille à Candide. Le jeune homme approche, il lève le voile d'une main timide. Quel moment ! quelle surprise ! il croit voir Mademoiselle Cunégonde ; il la voyait en effet, c'était elle-même. La force lui manque, il ne peut proférer une parole, il tombe à ses pieds. Cunégonde tombe à ses pieds. La vieille les accable d'eaux spiritueuses ; ils reprennent leurs sens, ils se parlent : ce sont d'abord des mots entrecoupés, des demandes et des réponses qui se croisent, des soupirs, des larmes, des cris. La vieille leur demande de faire moins de bruit, et les laisse en liberté. (*C*, p. 56)

§19

Dans ce fameux exemple de parodie, des costumes à la gestuelle, rien n'est oublié de la scénographie tragique. Pourtant le lieu choisi pour la rencontre (une petite maison) dégonfle immédiatement l'intensité dramatique. Si l'émotion des personnages semble sincère – le rythme des phrases rend d'ailleurs compte de la suspension du temps et du ralentissement de la scène –, la sortie théâtrale de la vieille et l'incongruité de sa remarque créent un effet grotesque. La reconnaissance repose ici sur un effet de miroir, que met en évidence la répétition comique (« il tombe à ses pieds » / « elle tombe à ses pieds ») : Candide voit dans Cunégonde un autre lui-même. En revanche, les autres scènes de ce type soulignent le hiatus persistant entre soi-même et l'Autre. Au chapitre 4, Candide ne reconnaît pas de prime abord son maître vérolé : « Candide, effrayé, recule. “Hélas ! dit le misérable à l'autre misérable, ne reconnaissez-vous plus votre cher Pangloss ?” » (*C*, p. 46). Au chapitre 24, Paquette s'exclame à son tour : « “Eh quoi ! monsieur Candide ne reconnaît plus Paquette !” [...] Candide [...] ne l'avait pas considérée jusque-là avec attention, parce qu'il n'était occupé que de Cunégonde » (*C*, p. 116). Cette importance accordée à la reconnaissance est le signe de la quête d'identité des personnages qui ne peuvent se connaître que dans le regard d'autrui. Éclipsés, défigurés, méconnaissables, les

personnages voltairiens font l'expérience des identités multiples. Dans la lignée de Montaigne<sup>55</sup>, Voltaire affirme par là l'impossibilité d'enfermer l'être humain dans une identité ontologique. C'est en ce sens que l'on peut comprendre les métamorphoses de l'Ingénu « qui n'était plus l'Ingénu », ou celle de Mlle de Saint-Yves qui elle non plus n'était « plus la même » (*I*, p. 123). Dans la mesure où il est impossible de se saisir soi-même comme « un », la connaissance de soi passe donc par le regard d'autrui, par sa reconnaissance. Or celle-ci ne peut advenir que si, derrière les différences qui nous éloignent, on parvient à voir ce qui fait de chacun un être humain, à savoir sa vulnérabilité, et à ressentir l'intérêt qu'un « misérable » peut porter à un autre « misérable ». Dès lors, les scènes de reconnaissance dans les contes voltairiens prennent une fonction philosophique et semblent renouer avec l'*anagnorisis* grecque, qu'Aristote définit comme « le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance<sup>56</sup> » : moment de révélation de l'identité, la reconnaissance « met ainsi en jeu la prise de conscience subjective de la situation par le ou les héros<sup>57</sup> ». Par conséquent, si Voltaire intègre les matériaux et la façon du théâtre, ce n'est pas seulement dans une intention satirique ou comique, mais également dans une visée philosophique.

§20

En effet, le recours fréquent à la pantomime, jeu théâtral caractéristique du théâtre anglais, participe à une réflexion sur le processus de réification ou, au contraire, de subjectivation de l'être humain. Certes, l'imitation des types théâtraux confère aux contes une dimension comique, comme l'illustre la parodie de tragédie jouée par Azora (« Elle pleura, s'arracha les cheveux, et jura de mourir », *Z*, p. 29) ou par Candide (« Candide s'évanouit à ce mot », « Candide rouvre les yeux », « [à] ce discours, Candide s'évanouit encore », *C*, p. 47). La posture théâtrale de certains personnages, réduits à de véritables marionnettes<sup>58</sup> ridicules, est également un outil de la satire : le gouverneur de Buenos Ayres, par exemple, « parlait aux hommes avec le dédain le plus noble, portant le nez si haut, élevant si impitoyablement la voix, prenant un ton si imposant, affectant une démarche si altière, que tous ceux qui le saluaient étaient tentés de le battre » (*C*, p. 72). Pantins à la merci du destin, fantoches sans épaisseur psychologique, les personnages des contes sont surtout caractérisés par leurs gestes, le geste se situant, à la différence de l'ac-

<sup>55</sup> « Nous sommes tous de lopins, et d'une contexture si informe et diverse, que chaque pièce, chaque momant, fait son jeu. Et se trouve autant de différence de nous à nous mesmes, que de nous à autrui. *Magnam rem puta unum hominem agere.* » (Montaigne, *Les Essais*, t. I, Livre II, chap. I, éd. Pierre Villey, Paris, Presses universitaires de France, 1978, p. 337.

<sup>56</sup> Aristote, *Poétique*, chap. II, 52a29, traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 71.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>58</sup> Patrick Henry, « The metaphysical puppets of *Candide* », *Romance Notes*, n° 17, 1976, p. 166.

tion, au croisement de l'agi et du subi<sup>59</sup>. La pantomime à laquelle se prête Candide lors de son enrôlement dans l'armée des Bulgares est en ce sens significative : « On lui met sur-le-champ les fers aux pieds, et on le mène au régiment. On le fait tourner à droite, à gauche, hausser la baguette, remettre la baguette, coucher en joue, tirer, doubler le pas, et on lui donne trente coups de bâton » (C, p. 41). Si les asyndètes et le rythme effréné des énumérations d'infinififs créent un effet comique, la chute provoque un fort sentiment d'injustice : la violence de la punition est d'autant plus choquante qu'elle est sans raison et sans provenance. Les pronoms indéfinis placent en effet Candide entre les mains d'un sujet indéterminé, faisant du jeune homme le jouet de ces condisciples. Et c'est bien la conviction que « les volontés sont libres » (C, p. 42) qui le conduit à fuir du régiment. Les trois contes multiplient ces scènes pantomimiques auxquelles Voltaire a lui-même recours dans ses tragédies, notamment dans *Tancredé*<sup>60</sup> (Acte III, scène 6). À chaque fois, le recours au présent de narration qui permet d'actualiser le procès et l'énumération des actions renforcent l'effet de présence des personnages et donnent au lecteur l'illusion de voir la scène se dérouler sous ses propres yeux.

§21

Mais au même moment, la structure narrative conduit le lecteur à s'interroger sur les procédés de l'illusion et sur le processus de l'interprétation, en particulier grâce aux scénographies de la réception. Dans ces passages, le lecteur assiste aux effets d'une scène, le plus souvent pathétique, sur un personnage spectateur. Dans le chapitre « La Femme battue », par exemple, Zadig se retrouve spectateur d'une scène tragique entre une mari violent et son épouse :

Il vit, non loin d'un grand chemin, une femme éplorée qui appelait le ciel et la terre à son secours, et un homme furieux qui la suivait. Elle était déjà atteinte par lui, elle embrassait ses genoux. Cet homme l'accablait de coups et de reproches. Il jugea, à la violence de l'Égyptien et aux pardons réitérés que lui demandait la dame, que l'un était jaloux, et l'autre une infidèle ; mais quand il eut considéré cette femme, qui était d'une beauté touchante, et qui même ressemblait un peu à la malheureuse Astarté, il se sentit pénétré de compassion pour elle, et d'horreur pour l'Égyptien. (Z, p. 51)

§22

Le passage éclaire de manière particulièrement précise tout ce qui se joue chez le spectateur. Celui-ci est à la fois bouleversé par ce qu'il observe et projette sur la scène son

<sup>59</sup>Yves Citton, *Gestes d'humanité, Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012.

<sup>60</sup>Scène pantomimique louée par Diderot, voir Marc Buffat, « Diderot devant le théâtre de Voltaire : pour un inventaire », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 47, 2012, p. 119-134.

propre imaginaire et ses préjugés (« il jugea », « il eut considéré »). Le trouble que ressent Zadig face à la beauté de la jeune femme et l'analogie qu'il fait entre la victime et Astarté déclenchent son empathie et le poussent à agir : Zadig se lance alors dans un duel acharné avec le « barbare » et finit par le tuer. Conformément à l'étymologie, les émotions tragiques (admiration, terreur et pitié) ont une force motrice, provoquant un geste d'entraide mais aussi un assassinat. Zadig a pourtant agi conformément à ses valeurs de courage et de solidarité. La scène montre ainsi toute la complexité humaine et l'inconstance des états intérieurs. La femme passe en très peu de temps de l'indifférence (alors qu'ils sont en train de s'entretuer, « [l]a dame, assise, sur un gazon, rajuste sa coiffure ») à la fureur (« *Que* voulez-vous maintenant de moi, madame ? — *Que* tu meures, scélérat, lui répondit-elle, que tu meures ! », *Z*, p. 52). La méprise de Candide au chapitre 16 repose sur le même processus : « touché de pitié », en proie à « cette inquiétude et cette alarme que tout inspire dans un pays inconnu » (*C*, p. 80), il interprète les cris des deux jeunes filles comme des appels à l'aide et tue *in fine* leurs deux amants alors qu'il les croyait en danger. Voltaire met ainsi en scène les rapports qui se tissent entre émotions, imaginaire et passage à l'acte et tourne en dérision la présomption de ses personnages qui se croient maîtres de leurs actions et pensent pouvoir agir sur la vie d'autrui.

§23

Par conséquent, la théâtralité des contes met en lumière un de leurs enjeux principaux, à savoir une réflexion d'ordre herméneutique. En effet, la question de l'interprétation est au cœur des trois récits. Dans le chapitre « Les disputes et les audiences », la femme de chambre babylonienne comprend le cri orgasmique de Zadig en fonction de son intérêt : « La dame, qui dans ces heureuses circonstances interprétait tout à son avantage, s'imagina que cela voulait dire : “Vous êtes plus belle que la reine Astarté” » (*Z*, p. 45). La précision du narrateur souligne le rôle du contexte sur notre compréhension des indices sonores et visuels. Plus précisément, les trois contes montrent comment le fanatisme consiste à considérer comme vérité une lecture du monde, forcément partielle et partielle. Dans *Zadig*, la jalousie du roi est aiguë par son interprétation fantasmagorique de la couleur des babouches de Zadig et des rubans de la reine. Il lit en effet leur similitude comme le signe de leurs accointances : « Il crut tout ce qu'il voyait, et imagina tout ce qu'il ne voyait point. [...] c'étaient là de terribles indices pour un prince délicat. Les soupçons se tournèrent en certitude dans son esprit aigri » (*Z*, p. 48). Les modalisateurs soulignent la prétention et l'aveuglement du roi qui ne doute jamais de son interprétation, illusion meurtrière des tyrans qui est la source des maux de la terre. C'est pourquoi selon Candide, « [t]out n'est qu'illusion et calamité » (*C*, p. 115). Le Huron aboutit à une conclusion semblable : « Je soupçonne qu'il y a souvent de l'illusion, de la mode, du caprice, dans les jugements des hommes » (*I*, p. 98). Or dans ces trois contes, Voltaire,

qui avait vu lui-même le public s'esclaffer devant une scène qu'il avait voulue des plus pathétiques<sup>61</sup>, nous fait expérimenter la réversibilité des interprétations notamment grâce à l'ambiguïté et à la théâtralité des scènes où le rire se mêle aux larmes.

§24

Par conséquent, chez Voltaire, comme chez les conteurs qui l'ont précédé, les frontières entre conte et théâtre sont poreuses : les personnages, les situations, les thématiques, voire certaines expressions passent d'un genre à l'autre en toute liberté. Mais plus qu'une porosité générique, l'influence du théâtre voltairien sur ses contes et la théâtralité de ces derniers participent à leur visée philosophique. En effet, la présence du théâtre dans les contes, à la fois comme objet des discours et comme procédé d'écriture, permet de développer une réflexion sur les ressorts et les ambiguïtés de l'illusion. Source du plaisir esthétique, l'illusion est également le fondement des erreurs de jugement qui conduisent à la tyrannie et à l'intolérance : « Portez mon illusion à l'extrême, et vous engendrez en moi l'admiration, le transport, l'enthousiasme, la fureur et le fanatisme<sup>62</sup> ». C'est pourquoi les ruptures de l'illusion romanesque produites par la théâtralité des contes ont une visée philosophique : il s'agit de souligner l'artificialité de la fiction afin de garder en éveil l'attention et la pensée du lecteur. Si les contes voltairiens, par leur dialogisme<sup>63</sup>, brouillent l'origine de la parole, les mises en scène des discours mettent en lumière non seulement les situations d'émission mais également les processus de réception et d'interprétation. En ce sens, ils conduisent le lecteur à s'interroger sur les différents régimes de vérité. Ainsi peut sans doute s'expliquer le succès actuel des contes voltairiens sur les plateaux de théâtre : notre regard peut désormais accepter que soient mis en scène les ruptures de jeu et les effets de distanciation caractéristiques de leur écriture. Beau retournement de l'histoire littéraire qui montre combien le mode d'expression de la philosophie voltairienne est par excellence celui du théâtre.

<sup>61</sup>Dans le discours sur la tragédie qui précède *Brutus*, il évoque ainsi la réaction des spectateurs face au chœur de Thébains qu'il avait mis en scène dans *Céleste* : « Le Parterre, au lieu d'être frappé du pathétique qui pouvait être en cet endroit, ne sentit d'abord que le prétendu ridicule d'avoir mis ces vers dans la bouche d'Acteurs peu accoutumés, et il fit un éclat de rire. » (Voltaire, *Le Brutus de Monsieur de Voltaire avec un discours sur la tragédie*, Paris, Josse, 1740, p. 11.)

<sup>62</sup>Article « Illusion », *Encyclopédie*, *op. cit.*, p. 557.

<sup>63</sup>Annick Azerhad, *Le Dialogue philosophique dans les contes de Voltaire*, Paris, H. Champion, « Les dix-huitièmes siècles », 2010.

**Quelques mots à propos de : Magali Fournaud**

Magali Fournaud est agrégée de Lettres Modernes et Maîtresse de conférences en littérature à l'INSPE Académie de Bordeaux-université de Bordeaux. Elle est rattachée à l'équipe T.E.L.E.M. (EA 4195) de l'université Bordeaux-Montaigne. Elle a publié *Le Conte à visée morale et philosophique, de Fénelon à Voltaire* (Classiques Garnier, 2016), ouvrage issu de sa thèse, et plusieurs articles consacrés aux contes de Voltaire.

**Pour citer cet article**

Magali Fournaud, « « Tout n'est qu'illusion » : théâtralité et spectacularité dans les trois contes de Voltaire (*Zadig*, *Candide*, *L'Ingénu*) », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2020 », n° 20, automne 2019, mis à jour le : 04/12/2019, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/536>.