



HAL
open science

La violence dans les tragédies de Voltaire : clef de voûte d'une nouvelle théâtralité ?

Yann Bonfand

► **To cite this version:**

Yann Bonfand. La violence dans les tragédies de Voltaire : clef de voûte d'une nouvelle théâtralité ?. Littératures. 2009. dumas-00433802

HAL Id: dumas-00433802

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00433802>

Submitted on 20 Nov 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal, Grenoble III
Mémoire de Master 1 – Lettres & Arts
Master Recherche – Littératures – 30 crédits

**La violence dans les tragédies de
Voltaire : clef de voûte d'une nouvelle
théâtralité ?**

Olympie, Les Scythes, Les Guèbres

Yann BONFAND

Sous la direction de M. Christophe CAVE
Maître de conférences

Septembre 2009

Je tiens à remercier M. Cave
pour avoir accepté de me guider sur ce sujet si passionnant.

Je tiens également à remercier :
Aude Labrot, François Simon, Antoine L'Azou
et surtout Nina Simon,
pour leur soutien, leurs conseils et leurs relectures.

Université Stendhal, Grenoble III
Mémoire de Master 1 – Lettres & Arts
Master Recherche – Littératures – 30 crédits

**La violence dans les tragédies de
Voltaire : clef de voûte d'une nouvelle
théâtralité ?**

Olympie, Les Scythes, Les Guèbres

Yann BONFAND

Sous la direction de M. Christophe CAVE
Maître de conférences

Septembre 2009

~ 3 ~

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION -----	6
I. LA VIOLENCE DANS LES TRAGEDIES : ANALYSE DES FONCTIONS NARRATIVES ET DRAMATURGIQUES -----	14
A. La violence dans les tragédies -----	16
1. Le rôle de la violence dans les tragédies-----	16
a. <i>Les différentes formes de violence</i> -----	16
Olympie-----	16
Les Scythes-----	18
Les Guèbres-----	19
b. <i>Classification des violences</i> -----	20
c. <i>Convergences des violences</i> -----	28
2. Les personnages et la violence-----	31
a. <i>Les binômes</i> -----	32
b. <i>Les rivalités</i> -----	34
c. <i>Les rapports familiaux</i> -----	35
3. Le discours didascalique-----	37
B. La violence mise en scène -----	40
1. La violence et l'espace scénique-----	40
a. <i>Un nouvel ordre scénique</i> -----	41
b. <i>Les tableaux et leurs enjeux</i> -----	42
2. Le spectacle de la violence-----	48
a. <i>La fatalité matérialisée</i> -----	49
b. <i>Le jeu des acteurs</i> -----	51
3. Les spectateurs face à la violence-----	58
a. <i>L'ironie tragique</i> -----	58
b. <i>L'implication du spectateur</i> -----	60
Conclusion de partie -----	63
II. LA TRAGEDIE COMME MICROCOSME EXPERIMENTAL DE LA VIOLENCE ----	65
A. La crise tragique : structures internes et fonctionnement de la violence -----	66
1. Les phases de la crise : constitution du tragique-----	67
a. <i>Le crime originel</i> -----	67
b. <i>Le crime fatal</i> -----	70
c. <i>L'ambivalence des crimes</i> -----	73
2. Propagation de la violence-----	75
a. <i>Le sacré et le profane</i> -----	76
b. <i>Parole sacrée, parole des hommes</i> -----	78
c. <i>Conflit d'intérêt national</i> -----	81
B. La « propagande philosophique » -----	85
1. La perte du divin-----	85
2. Politique et religion-----	91
a. <i>Interférences</i> -----	92
b. <i>Interdépendance</i> -----	94
3. La violence et la politique-----	96

a.	<i>Critique de la violence politique</i>	96
b.	<i>Idéalités politiques</i>	101
c.	<i>Politique et violence : un couple complexe</i>	104
C.	La tragédie : vers la recomposition d'une union	108
1.	La tragédie sous le signe du désespoir	109
a.	<i>Entre reprise et répétition</i>	109
b.	<i>La fuite impossible ou le retour cyclique</i>	114
c.	<i>La violence sous le signe du désespoir</i>	117
2.	Le monde comme ensemble organisé	121
a.	<i>La raison mise à profit</i>	122
b.	<i>Une union recomposée</i>	125
c.	<i>Un récit mythique</i>	128
	Conclusion de partie	131
III.	LA VIOLENCE PARADOXALE DU SACRIFICE OU LES REALITES D'UNE ŒUVRE MILITANTE	133
A.	Crise tragique et crise sacrificielle	134
1.	« <i>Il faut hâter ce juste sacrifice</i> », la sacralisation du sacrifice	135
a.	<i>Le processus sacrificiel ou la violence apprivoisée</i>	136
b.	<i>Ritualisation et représentation</i>	141
2.	« <i>O pouvoirs souverains, on vous (...) rend coupables !</i> »	145
3.	Le détournement du sacrifice	148
a.	<i>« Le désir mimétique »</i>	149
b.	<i>Rejet et nécessité du sacrifice</i>	151
B.	Renouveau du sacrifice	155
1.	La loi du père	156
a.	<i>Un univers essentiellement masculin</i>	156
b.	<i>Symbolique du père</i>	159
c.	<i>Soumission et abnégation</i>	161
2.	Réappropriation de la faute	164
a.	<i>L'héritage de la faute</i>	164
b.	<i>Réappropriation et émancipation</i>	167
3.	Une recomposition particulière de la violence sacrificielle	170
a.	<i>Assimilation et neutralisation de la violence</i>	171
b.	<i>La sensibilité</i>	174
	Conclusion de partie	176
	CONCLUSION	178
	ANNEXE	181
	BIBLIOGRAPHIE	183

INTRODUCTION

« Quoi de neuf au théâtre ? : Voltaire ! »¹.

A en croire Vincent Colin qui vient de mettre en scène la comédie *L'Écossaise*, il n'y a pas l'ombre d'un doute : Voltaire constitue une nouvelle manne pour le théâtre. Étrangement, le philosophe que l'on pensait connaître s'avère encore capable de nous surprendre. Voltaire homme de lettres, nous le savions, homme de théâtre, nous le découvrons. Vincent Colin célèbre chez le philosophe la « modernité »² de son œuvre, c'est-à-dire, sa prédisposition à se prêter à des « lectures actualisantes »³. Moderne, Voltaire l'est assurément. La *modernité* de son œuvre tient au fait qu'elle s'inscrit dans un « métarécit »⁴ – grand récit dont la fonction est de légitimer, dans un futur à faire advenir, des pratiques sociales, politiques, éthiques, etc. –, celui des Lumières, dont les mots d'ordre sont l'émancipation de la raison et la liberté.

Face à « la décadence du classicisme et de ses genres », loin des « tragédies devenues un exercice scolaire ou académique »⁵ au XVIII^{ème} siècle, Voltaire, si fier de l'héritage du siècle de Louis XIV, s'évertua à le redynamiser, le moderniser. Or, pour ce faire, il ne suffisait pas d'imiter les prédécesseurs. Il s'agissait plutôt de repenser le théâtre classique, à partir du *métarécit* auquel Voltaire adhérait. Et Voltaire, le philosophe, l'homme de lettres, l'historien, le dissident, le dramaturge, avait un message à transmettre.

Diverses phases jalonnent son théâtre tragique. Tantôt politique, tantôt philosophique, il peut être aussi historique ou moral⁶. Nous nous intéresserons à la

¹ Phrase d'introduction du dossier de Presse de la comédie *L'Écossaise* jouée par la troupe de Vincent Colin, de février à avril 2007, au Théâtre du Lucernaire à Paris.

Disponible sur le site : <http://www.compagnievincentcolin.com/spectacles/06-07/ecossaise.html>

² Entretien de Martial Poirson avec Vincent Colin, lors de l'adaptation de *L'Écossaise* de Voltaire. *Cahiers Voltaire*, n°6, Ferney-Voltaire, 2007. p.141

³ CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* Paris : Editions Amsterdam, 2007. p.344

⁴ LYOTARD Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris : Editions Galilée, 1989. p.31

⁵ FRANTZ Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIème*, Paris : Presses universitaires de France, 1998. p.1 (Perspectives littéraires)

⁶ Ces distinctions se fondent sur la partition établie par Ronald Ridgway :

RIDGWAY, Ronald, « La propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire » dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*. Genève : Institut et Musée Voltaire, Les Délices, 1961.

période durant laquelle Voltaire rédige l'une de ses œuvres maîtresses : le *Dictionnaire Philosophique Portatif*. La première édition apparaît en 1764, puis diverses rééditions lui font suite jusqu'en 1769. La rédaction du célèbre portatif se conjugue, durant cette décennie, avec une succession d'affaires auxquelles prend parti Voltaire et qui firent de lui un champion de la justice. En 1761 débute l'affaire Calas. Voltaire obtient la révision du procès quatre ans plus tard. Puis viennent les affaires Sirven, La Barre et Lally-Tollendal, qui sont aussi l'occasion d'une lutte acharnée contre « l'Infâme ».

Une nouvelle ère commence donc à Ferney en 1760, durant laquelle le patriarche, fraîchement installé, devient « l'aubergiste de l'Europe »⁷ et s'engage avec plus de force et de vigueur dans sa production philosophique et littéraire. Il écrit *frénétiquement* et radicalise son propos au service de « la propagande philosophique »⁸. Des romans fleurissent tels *L'Ingénu*, *Jeannot et Colin* ou *La princesse de Babylone* ; il rédige de nombreux dialogues et pamphlets qui lui permettent de rallier l'opinion à ses combats, et harcèle ses adversaires. Ferney n'est pas seulement pour Voltaire une « retraite frénétique »⁹, c'est aussi un lieu d'expérimentation. Le philosophe peut y développer et mettre en application ses idées économiques, afin de faire prospérer le hameau : « en peu d'années, un repaire de quarante sauvages est devenu une petite ville opulente, habitée par douze cents personnes utiles »¹⁰. Une telle prouesse est l'œuvre d'un penseur qui ne perd pas de vue ses objectifs pragmatiques. Cette qualité se retrouve dans son œuvre, notamment dans ses contes, son théâtre et ses essais, où sa philosophie sert des enjeux pratiques plutôt que métaphysiques.

En outre, la pensée de Voltaire est marquée par le bouleversement moral que provoque le désastre de Lisbonne en 1755. Optimiste et prompt à exalter la vie dans les années 1730 et 1740, Voltaire se met à douter : sa plainte dans le *Poème sur le désastre de Lisbonne* « sonne comme un réquisitoire contre la Providence »¹¹. Il s'enfonce dans un pessimisme grandissant.

⁷ Voltaire s'est lui-même autoproclamé « l'aubergiste de l'Europe » dans une lettre de 1768 adressée à Madame La Marquise du Deffant : « J'ai été pendant quatorze ans l'aubergiste de l'Europe, et je me suis lassé de cette profession ». Best. D10660

⁸ RIDGWAY Ronald, *Op.cit.*, p.196

⁹ NAVES Raymond, *Le goût de Voltaire*, Genève : Stalkine, 1967 [1938]

¹⁰ Lettre de Voltaire à M. l'abbé Baudeau, Moland, vol. 50, p.43. H*6889

¹¹ BACZKO Bronislaw, 'Une révolte contre la fatalité du mal', in *Le Magazine Littéraire*, n°478, septembre 2008. p.63

Tous ces éléments font des années 1760 à 1770, une période d'intense activité réflexive, de remises en questions et d'ébranlement des acquis. C'est l'un des épisodes les plus intéressants de la vie du philosophe.

Qu'en est-il du théâtre durant cette décennie ? Il s'inscrit dans la démarche offensive de l'auteur, comme le propose Ronald Ridgway : « De tout cet effort incroyable que représente l'œuvre de Voltaire, peut-on exclure les tragédies ? A-t-il pu laisser de côté ses grands desseins dès qu'il aborda le théâtre, afin de se consacrer exclusivement à la tâche de divertir (...) ? »¹². Assurément, non. De plus, en ce qui concerne notre période spécifique, Ridgway ajoute qu'« avec *Olympie* commence une série de véritables pièces de combat. La production théâtrale ne se distingue plus de la production polémique »¹³. Au cours de cette décennie, Voltaire rédige quatre tragédies : *Olympie* en 1762, *Le Triumvirat* en 1764, *Les Scythes* en 1767 et enfin *Les Guèbres* en 1769.

Nous nous proposons dans cette étude, d'analyser comment Voltaire *reconstruit* la tragédie classique. Pour ce faire, il doit éveiller l'intérêt du public et répondre aux attentes des spectateurs. Il intègre ainsi à ses pièces, des « horizons d'attentes »¹⁴ et des codes compris par le public :

Toute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative.¹⁵

En outre, son théâtre doit véhiculer un discours qui actualise les intrigues du répertoire tragique classique. Le genre tragique fut le lieu d'un questionnement sur l'homme. A ces interrogations, pour la plupart métaphysiques, Voltaire a substitué un questionnement anthropologique. Ainsi, la tragédie selon Voltaire, se pérennise et s'actualise à partir de préoccupations humaines et pragmatiques.

Ce questionnement est nécessairement celui de la violence. Elle apparaît en effet comme un présupposé de la tragédie, puisqu'elle est intrinsèque à des éléments constitutifs du genre tragique, tels que la fatalité, la chute ou la souffrance des protagonistes. La violence constitue l'un des fondements du genre, étant une force

¹² RIDGWAY Ronald, *Op.cit.*, p.15

¹³ RIDGWAY Ronald, *Op.cit.*, p.196

¹⁴ JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978.

¹⁵ JAUSS Hans Robert, 'Littérature médiévale et théorie des genres', in *Théorie des genres*, Paris : Seuil, 1986, p. 42

destructrice et incontrôlable inhérente à l'homme. En cela, elle est un sujet de réflexion pour le philosophe ; elle lui permet d'analyser le comportement humain, et ce, dans le but de propager son programme philosophique. Crébillon tenta lui aussi, avant Voltaire, de renouveler le genre, en cherchant à susciter un sentiment d'horreur par des scènes atroces : « Corneille avait pris le ciel, Racine la terre ; il ne me restait plus que les enfers »¹⁶. Néanmoins, à la différence de Voltaire, Crébillon ne se soucia guère d'investir ses pièces d'une réelle portée philosophique. Elles sont certes violentes, mais éloignées du combat que mène le patriarche de Ferney : « moi, j'écris pour agir »¹⁷.

Voltaire établit une typologie de la violence, en fonction de sa nature et de ses manifestations :

Nous avons la fièvre intermittente, la fièvre continue avec des redoublements, le transport au cerveau, mais très rarement la rage. (...) Notre fièvre intermittente, c'est la guerre entre les peuples voisins. Le transport au cerveau, c'est le meurtre que la colère et la vengeance nous excitent à commettre contre nos concitoyens. Quand nous assassinons nos proches parents (...) ; quand des fanatiques hypocrites allument les bûchers, c'est la rage. Je n'entre point ici dans le détail des autres maladies, c'est-à-dire des menus crimes innombrables qui affligent la société.¹⁸

La violence : une maladie de l'homme, incurable, fatale. Se met ainsi en place une conception de la violence, qui ne la fait pas seulement dépendre d'une causalité mais, en accord avec le déisme de Voltaire, d'un « grand tout », d'un ordre primordial. Comme il le fait remarquer dans son *Poème sur le désastre de Lisbonne*, le monde est un théâtre où l'homme doit admettre la fatalité du mal. Pour Voltaire, le tremblement de terre de Lisbonne sonne le glas d'une conception Optimiste de l'univers :

Philosophes trompés qui criez : « Tout est bien » ;
Accourez, contemplez ces ruines affreuses,
(...)
Aux cris demi-formés de leurs voix expirantes,
Au spectacle effrayant de leurs cendres fumantes,
Direz-vous: « C'est l'effet des éternelles lois
Qui d'un Dieu libre et bon nécessitent le choix? »
(...)
Quoi! l'univers entier, sans ce gouffre infernal,
Sans engloutir Lisbonne, eût-il été plus mal?
(...)
Ce monde, ce théâtre et d'orgueil et d'erreur
Est plein d'infortunés qui parlent de bonheur¹⁹

¹⁶ KHATCHATRIAN Nathalie, *Histoire de la littérature française*, 2004. Disponible sur le site : http://www.brusov.am/docs/Grakanagitutyun/Khachatryan_frans.lekcii_bakalavr.doc.

¹⁷ Lettre de 1767 à M. Vernes. Best. D10108, T.VIII, p.1108

¹⁸ *Dieu et les hommes*, chap. I, Moland, vol.28, p.137

¹⁹ *Poème sur le désastre de Lisbonne*, Moland, vol.9, pp.447-455

Parce qu'il la considère comme une maladie qui corrompt les relations humaines et qui échappe à toute rationalité, Voltaire inscrit la violence dans la lignée de la fatalité du mal. Elle en dépend. De plus, pour le philosophe, la violence est à la fois collective et individuelle. Elle est indissociable de l'humanité, fatalement. En outre, elle est l'expression de la démesure de l'homme quand celui-ci échappe à ses semblables, c'est-à-dire quand il dispose et abuse d'un pouvoir hégémonique. Ainsi, la violence revêt-elle – par extension – une double dimension : religieuse et politique. Afin de conserver cette bipolarité, nous excluons de l'analyse la tragédie *Le Triumvirat* dont l'intrigue est essentiellement politique.

La tragédie *Olympie*, retrace l'histoire d'une union impossible entre Olympie et Cassandre. Ce dernier, se croyant coupable du meurtre des parents de son aimée, l'a élevée dans l'ignorance de son crime. Or le jour du mariage, Olympie retrouve sa mère, Statira, et découvre son ascendance : elle est la fille d'Alexandre le Grand. Torturée par son amour, elle ne peut céder aux pressions de sa mère, qui entend se servir d'elle comme d'un instrument de vengeance. Statira contraint Olympie à s'acquitter de ses devoirs envers son défunt père. Pour y parvenir, elle n'a d'autre choix que de jouer de son statut, afin d'éliminer Cassandre.

Les Scythes est une tragédie dont l'intrigue présente quelques similitudes avec celle d'*Olympie*. Il s'agit une fois encore, d'une union impossible. Sozame, un officier perse, a quitté sa terre d'origine pour se réfugier en Scythie avec sa fille, Obéide. Ils fuient la patrie d'Athamare, le jeune prince perse qui souhaite faire d'Obéide sa seconde femme. Devenu roi, veuf et toujours épris d'elle, Athamare souhaite réparer son erreur. Mais il est pris de cour par le mariage d'Obéide avec Indatire, un jeune Scythe, qu'il affronte et tue. Il désire ensuite prendre Obéide de force, mais les Scythes, plus nombreux, gagnent l'affrontement et capturent Athamare. Ils décident ensuite de l'offrir en sacrifice aux mânes d'Indatire.

Enfin, la tragédie *Les Guèbres*, retrace l'histoire de deux militaires romains qui se révoltent contre un pouvoir théocratique qui, en l'absence de César, met en œuvre une politique de persécution contre le peuple guèbre. Las de cette violence injustifiée, les deux frères s'opposent au sacrifice d'une jeune fille, Arzame. La tension entre le corps militaire et la religion s'accroît au fil de l'intrigue, jusqu'au meurtre du Grand Prêtre.

A la lecture de ces résumés²⁰, il apparaît qu'étudier la violence dans les tragédies de Voltaire, revient à alimenter une réflexion sur la condition humaine. En effet, Voltaire met en scène des personnages en quête d'une possible perfectibilité de l'homme, qui aboutirait à son émancipation de la violence au profit de la raison. Mais ils sont freinés par d'autres protagonistes qui refusent, au nom de leurs idéaux, de tels changements. L'approche anthropologique permet à Voltaire d'analyser l'exercice de cette violence. Il cherche quelles sont les motivations profondes – si tant est qu'il y en est – qui peuvent animer l'être humain ou le prédisposer à la violence ; en d'autres termes, ce qui remet en question la liberté de l'homme. Qu'elle résulte d'ambitions politiques ou religieuses, la violence s'oppose à la raison, prônée par Voltaire. Ce dernier la conçoit comme une transgression de la Loi Naturelle, c'est-à-dire comme un vecteur d'instabilité sociale et de désordre, qu'il retranscrit dans son œuvre. Aussi paraît-il nécessaire pour Voltaire, au sein de la tragédie, de confronter le héros – qu'il soit coupable ou victime d'un acte de violence – à la justice civile ou religieuse : la mise en scène d'institutions, de mœurs ou de régimes politiques, est l'occasion pour le philosophe, de porter un regard critique sur leurs rapports à la violence. En outre, en confrontant différentes conceptions de la violence, Voltaire met en lumière la relativité intrinsèque qui les caractérise. Le théâtre de Voltaire s'inscrit ainsi dans une entreprise de promotion de la raison et de défense d'une justice plus humaine.

En outre, la violence se révèle être un ressort dramatique essentiel dans nos tragédies. En effet, elle joue le rôle d'un véritable moteur dramatique, puisqu'elle permet d'accroître la tension dramatique, le rythme de la pièce, et fait avancer l'intrigue. Voltaire interpelle le spectateur au moyen de la violence, afin de l'inciter à adopter un point de vue critique.

L'intérêt que portait Voltaire à son combat altère-t-il la qualité de ses pièces ? La réponse paraît sans appel : « à partir d'*Olympie*, Voltaire non seulement se répète, il se parodie »²¹ ; et déjà La Harpe considérait cette pièce comme un « roman mal conçu »²² et « d'une extrême incorrection »²³. Le succès des *Scythes* est mitigé et *Les Guèbres* n'a jamais été représentée. Nous ne prétendons pas apporter une réponse définitive à cette

²⁰ Voir l'annexe pour des résumés plus complets.

²¹ RIDGWAY Ronald, *Op.cit.*, p.195-196

²² LA HARPE, J. F., *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Tome II, Paris : Auguste Desrez éditeur, 1837, p.198. Copie numérisée disponible sur <http://books.google.fr/books?id=CecIAAAQAAJ>

²³ *Ibid.*, p.199

question. Notre ambition est de donner un nouvel éclairage de ce théâtre afin d'en discerner plus distinctement les enjeux principaux.

Nous envisagerons ces tragédies selon trois angles d'approche. La figure du dramaturge s'imposera tout d'abord, étant nécessaire à l'interprétation des textes théâtraux et à l'analyse de l'espace scénique. Dans un deuxième temps, le contexte de « propagande philosophique » orientera naturellement notre étude vers une lecture des tragédies qui se propose de mettre au jour les idées philosophiques qui sous-tendent ces pièces. Enfin, une approche plus historique des textes nous permettra d'infléchir ponctuellement notre analyse.

Renouveler et actualiser. Tels sont les mots d'ordre de ce théâtre. Le statut de la violence change : elle ne constitue plus seulement un ressort tragique, mais devient l'enjeu même du théâtre de Voltaire. Elle est investie d'un rôle nouveau : Voltaire la conçoit alternativement comme moyen, processus et comme fin en soi. Elle sert en effet de base au développement des tragédies, aussi bien d'un point de vue scénique que dramatique. Une analyse structurale des pièces nous permettra d'appréhender la violence comme un ensemble de phénomènes organisés dans le temps, qui participe à la constitution du tragique. En outre, la violence se révélera, parfois, être la finalité même de la tragédie, son enjeu réflexif.

Deux axes de lecture s'offrent alors à nous pour analyser la violence dans ces trois tragédies de Voltaire :

Il s'agira tout d'abord, de réfléchir à la conception dramaturgique et scénique de ces tragédies. Si, dans son approche du théâtre, Voltaire s'inspire de Diderot et de sa mise en scène sous forme d'une succession de *tableaux*, il ne s'y cantonne pas et explore les richesses que lui offre cette nouvelle théorie. La violence lui permet de développer un imaginaire scénique ainsi qu'un jeu aux ambitions dramaturgiques multiples.

Dans un second temps, nous nous intéresserons au questionnement philosophique que soulève Voltaire par le biais de la violence. Nous verrons comment le théâtre devient un lieu d'expression de la pensée, et en quoi l'analyse de la violence permet de mieux saisir la philosophie de Voltaire. Notre attention se portera également sur la relecture qu'effectue Voltaire de l'héritage tragique classique. Nous chercherons à

savoir si sa réflexion philosophique sur la violence, permet de revisiter les *topoi* tragiques.

Ces deux axes de lecture mettent en lumière le rôle que joue la violence dans le théâtre de Voltaire. Au centre de l'édifice tragique, elle favorise son renouvellement et infléchit son discours vers la réflexion philosophique : elle devient un matériau essentiel à l'élaboration théâtrale. C'est pourquoi, nous nous demanderons en quoi la violence dans les tragédies de « propagande philosophique » de Voltaire, constitue-t-elle la clef de voûte d'une nouvelle théâtralité.

Notre étude se divisera en trois parties. Nous analyserons, tout d'abord, les fonctions narratives et dramaturgiques de la violence. Au plus près du texte, nous mettrons ainsi à jour la polymorphie de la violence, qui rend possible toute une série de rebondissements.

Dans un second temps, nous nous interrogerons sur l'ambition philosophique de Voltaire ; nous verrons comment la tragédie devient un microcosme expérimental de la violence, dans lequel le philosophe peut tester et faire évoluer ses théories et critiques.

Nous analyserons enfin le sacrifice, paroxysme de la violence dans les tragédies. Notre étude se propose de mettre en évidence le caractère paradoxal de cet acte religieux aux ambitions politiques, et dont l'enjeu est d'éliminer la violence. Nous serons ainsi amené à considérer la tragédie comme une mise en abyme de la société du XVIII^{ème} siècle.

I. LA VIOLENCE DANS LES TRAGÉDIES : ANALYSE DES FONCTIONS NARRATIVES ET DRAMATURGIQUES

Dans sa longue diatribe contre Voltaire, Émile Faguet perçoit la singularité de la position du philosophe, ni Ancien, ni Moderne :

Au premier abord il paraît tout classique. Il arrive à la vie littéraire au moment d'une grande croisade des « modernes », et il prend parti contre les modernes avec décision. (...)

Et, sur cela, vous croyez qu'il est *ancien*, à la façon d'un Racine, d'un Boileau, d'un Fénelon et d'un La Bruyère (...). Nullement. (...) Bref, Voltaire est un classique qui ne comprend à peu près rien à l'antiquité²⁴.

Ce que Faguet prend pour une contradiction, une absence de *fond* – « C'est que Voltaire, en cela comme en toute chose, n'a pas le fond »²⁵ –, ou pire, une incompréhension profonde de Voltaire à l'égard de son propre siècle, est en réalité l'entreprise d'un réformateur qui chercha à nuancer et corriger l'évolution du goût de son temps, lui qui était si attaché au grand siècle du Roi Soleil.

Réformateur, Voltaire se fit aussi rénovateur : « goût classique, dit-on d'un mot : mais que ce classique est loin déjà de Racine et de Boileau ! »²⁶ nous rappelle Gustave Lanson. Ainsi, ni Ancien, ni Moderne, Voltaire était-il les deux. Car, en ce XVIII^{ème} siècle, la tragédie semble amorcer son déclin, prisonnière de l'idéal du siècle passé : « plus ces modèles ont été admirés, plus les écrivains hésitent à s'écarter d'une formule qui a si brillamment réussi »²⁷, ce qui limite les « innovations qui, si timides qu'elles soient, paraîtront toujours sacrilèges »²⁸, telle « l'équivoque *O l'impie !* »²⁹ lancée contre *Olympie* et dont l'écho semble se prolonger jusque dans les critiques actuelles.

Olympie, « pièce de combat », marque les prémices d'une radicalisation de la lutte philosophique, dont la propagande s'effectue par un nécessaire renouvellement de fond du théâtre. Car, comme le fait remarquer Ridgway :

Tout effort de propagande ambitieux, pour être efficace, doit remplir deux

²⁴ FAGUET Émile, *Dix-huitième siècle, Etudes littéraires*, Paris : Boivin & Cie, (sine dato) [1898]. p.248-249 (Nouvelle Bibliothèque littéraire)

²⁵ *Id.*

²⁶ LANSON Gustave, *Voltaire*, Paris : Hachette, 1946. (Les grands écrivains), p.85

²⁷ GAIFFE Félix, *Le drame en France au XVIIIe siècle*, Paris : Armand Colin, 1971 [1910]. p.16

²⁸ *Id.*

²⁹ Lettre de 1763 de D'Alembert, Moland, vol.42, p.373, n°5138

conditions essentielles : présenter un message clair et simple, ou du moins susceptible de remuer les esprits, et disposer des moyens d'atteindre un public étendu³⁰.

Le théâtre, cet espace *duel*, ne constitue-t-il pas un médium idéal pour transmettre un message à un groupe d'individus étendu ? Il est aussi plus aisé de le toucher et le gagner à sa cause, notamment grâce au principe de la double énonciation théâtrale. Le spectacle que Voltaire met en scène est dévolu à la lutte philosophique, qui stigmatise dans diverses scènes, des actes de violences imputables à « l'Infâme ». Il s'agit d'un théâtre aux allusions quasi-frondeuses et au programme philosophique affiché, comme en témoigne le sous-titre de l'une de nos tragédies : *Les Guèbres, ou la tolérance*. Voltaire met ainsi sous les yeux du spectateur la violence qui, caractérisée par une transgression civile, morale ou religieuse de la loi naturelle, corrompt et gangrène la société. Aux yeux de Voltaire, la violence est comme une maladie qui aliène l'homme dans son intégrité physique et psychique. Le théâtre se réorganise. Voltaire s'inscrit dans la lignée de Diderot et du drame bourgeois : il donne à voir un *tableau*, tel que l'entend l'ancien directeur de *l'Encyclopédie*. Mais, éternel dissident, Voltaire s'émancipe de « frère Platon » et persévère dans le genre tragique : son théâtre devient non-seulement un miroir de la société, mais une fenêtre ouverte sur le monde, sur les violences du monde. Voltaire maintient un recul critique en pérennisant l'éloignement géographique et temporel des intrigues tragiques ; cette mise à distance lui permet de mettre en évidence les déterminations universelles de l'homme. Le théâtre se fait ainsi plus proche et plus universel à la fois, témoin d'une humanité qui ploie sous son propre fardeau. La violence est là, sur les planches du théâtre. Le spectateur est amené à l'épier, la surprendre dans son instantanéité et à en mesurer les conséquences.

Nous analyserons la violence, selon la place qu'elle occupe dans les tragédies de Voltaire, au sein même de l'œuvre puis sur scène. Nous verrons comment elle devient l'enjeu même de son théâtre. Représentative de sa lutte, elle correspond à une volonté de renouvellement du théâtre tragique classique. En situant son théâtre dans une tradition, celle de la tragédie – dont de nombreux éléments apparaissent comme désuets aux yeux de ses contemporains – Voltaire propose un questionnement anthropologique. La violence devient l'essence motrice de cette réflexion qui conduit à l'aporie signifiée par le fait tragique. Voltaire innove en faisant de son théâtre une œuvre sensuelle qui intègre le spectateur, pourtant mis à l'écart par l'esthétique du tableau.

³⁰ RIDGWAY Ronald, *Op.cit.*, p.27

Ainsi, le théâtre tragique se renouvelle-t-il dans le renversement paradoxal que Voltaire opère : celui de rapprocher par l'éloignement.

A. LA VIOLENCE DANS LES TRAGÉDIES

Nous nous proposons, dans un premier temps, d'inventorier les différentes formes de violences présentes au sein des tragédies. Une telle approche – aux ambitions narratologiques – est nécessaire pour comprendre quelles places et quels rôles leur sont dévolus.

Nous pourrons ainsi poser les premiers jalons d'une réflexion sur cette violence destinée à être représentée, puis examiner comment Voltaire la reconstruit autour de ses personnages, afin de la rendre accessible à la réflexion philosophique.

1. LE RÔLE DE LA VIOLENCE DANS LES TRAGÉDIES

Les tragédies de Voltaire reflètent l'importance que l'auteur accorde à l'action dans ses œuvres, notamment aux actes de violence. Celle-ci intervient, en effet, comme ressort tragique décisif, voire nécessaire. Une analyse de la violence va nous permettre de mettre à jour la façon dont Voltaire oriente et prépare – en amont de la représentation – sa réception, en vue de transmettre ses idées.

a. Les différentes formes de violence

Procédons tout d'abord à un relevé des différentes formes et aspects de la violence. Pour ce faire, nous définirons – de façon volontairement globalisante – comme *violence*, tout acte qui, par l'utilisation d'une force physique ou non, porte atteinte à l'intégrité physique ou morale d'une personne, sans que cette dernière en soit nécessairement consciente.

OLYMPIE

L'action se déroule en Grèce, devant un temple.

Le premier acte de la tragédie est marqué par la rupture de l'alliance qui unissait les deux rois, Cassandre et Antigone. On apprend dans les premières scènes de quels crimes Cassandre s'est rendu coupable à son insu : il a tué Alexandre le Grand et sa femme, Statira. Rongé par la culpabilité, il a élevé en secret la fille d'Alexandre, Olympie, en la faisant passer pour une esclave. Devenue adulte, il souhaite l'épouser. Mais Antigone nourrit des doutes à son encontre et décide de la réclamer à Cassandre comme gage d'amitié et preuve de l'indéfectibilité de leur alliance politique. Cassandre reste coi et fait patienter Antigone alors qu'il entre dans le temple. Peu après, il en ressort en grande pompe avec Olympie, afin d'annoncer leur mariage et s'échanger leurs vœux. Cassandre proclame la supériorité de son amour pour une esclave à son amitié avec Antigone. Ce dernier, humilié et trahi, jure de se venger. Cette rupture va se poursuivre et s'intensifier tout au long de la tragédie.

Le deuxième acte, qui se déroule à l'intérieur du temple, est placé sous le signe des retrouvailles entre Olympie et sa mère. En effet, Statira est forcée de présider au mariage d'Olympie, dont elle ignore l'identité. Dès leur rencontre, elle semble reconnaître sa fille, ce qui est confirmé peu après par l'hiérophante. Statira, alors sûre de son pouvoir sur Olympie, peut lui révéler quel criminel est Cassandre. Dès lors, Olympie comprend que le mariage est annulé, impossible même, et quels nouveaux devoirs s'imposent à elle. Elle se soumet à sa mère. Un prêtre vient alors annoncer que les deux rois menacent de s'affronter.

Le troisième acte est construit autour de la rencontre qui confronte et oppose Cassandre et Statira. Au début de l'acte, Cassandre s'impatiente. Il souhaite épouser Olympie au plus vite. Les deux femmes arrivent, mais Olympie rejette Cassandre pour se réfugier dans les bras de sa mère. Cette dernière lève alors son voile et pétrifie Cassandre qui est profondément affecté. Ce coup de théâtre ravive en lui des sentiments douloureux presque taris. La virulence de cette confrontation entre Cassandre et Statira, fait de cette scène l'une des plus intenses de la tragédie. Cassandre jure d'user de tous les moyens pour obtenir Olympie. Après son départ, Antigone vient proposer ses services à Statira pour combattre l'ennemi commun, en échange de la main d'Olympie. Ce que Statira accepte. Cependant, Olympie déjoue les plans de sa mère quand elle lui avoue l'amour qu'elle ressent pour Cassandre. Elle jure alors, à sa mère abattue, qu'elle ne sera jamais à lui.

Le quatrième acte est celui où la lutte entre Cassandre et Antigone atteint son paroxysme, durant lequel, lors de l'affrontement des deux armées, Statira meurt. Cet

acte débute par une rencontre des deux rois devant le temple. Cassandre défie Antigone en duel, afin d'éviter de nombreuses morts inutiles. Mais l'hiérophante vient les séparer. Ce qui n'empêche pas les deux ennemis de marcher l'un contre l'autre plus tard. Statira pénètre alors le champ de bataille et se suicide avec l'épée de Cassandre, désignant Antigone comme l'époux d'Olympie.

Après cet apogée dramatique, le cinquième acte n'est pas exempt d'intensité. En effet, Olympie doit nécessairement faire un choix entre les deux rois, mais elle opte pour la mort dans les flammes du bûcher de sa mère. Elle révèle, juste avant, son amour pour Cassandre qui, désespéré, se suicide à son tour.

LES SCYTHES

L'intrigue se situe dans une prairie de Scythie.

Le premier acte est marqué par les révélations que fait Sozame, un Perse, sur son ancienne vie et les raisons de son exil. L'acte s'ouvre sur une discussion entre le Scythe Hermodan et son fils. Indatire doit épouser Obéide, la fille de Sozame, dont les raisons de la présence sur ces terres demeurent un mystère pour les Scythes. Hermodan enjoint Sozame à parler. Ce dernier raconte alors ses exploits, ses crimes, mais surtout l'affront qu'il subit : le jeune prince Athamare voulait lui prendre sa fille. Des Perses arrivent alors pour s'entretenir avec Sozame, mais celui-ci les ignore. Ils se détournent tous pour les festivités du mariage.

Durant le deuxième acte, Athamare arrive en terre scythe, lors du mariage d'Indatire et Obéide. L'acte démarre par une déclaration que fait Obéide à sa servante : elle se résigne, pour satisfaire son père qu'elle ne trahira jamais, à épouser le Scythe Indatire. Le mariage se prépare, et lorsqu'Obéide prononce ses vœux, elle voit Athamare et s'évanouit. Craignant pour sa santé, elle est emportée en lieu sûr. Alors que tous s'appêtent à la suivre, Athamare demande à parler à Sozame. Il souhaite réparer son crime et s'excuser en lui promettant honneurs et richesses. Sozame est inébranlable, il pense qu'Athamare est uniquement intéressé par Obéide. La rencontre s'achève donc sur un échec patent, qu'Athamare ne peut supporter et qui le pousse à user de violence.

Ce n'est qu'au début du troisième acte qu'Athamare comprend qu'il a interrompu les noces d'Obéide. Cet acte s'organise alors autour de la rencontre entre Athamare et cette dernière. Car Athamare veut croire qu'il a encore une chance qu'Obéide quitte la Scythie avec lui. Mais il est trop tard : elle est mariée à Indatire. Elle refuse de le suivre et lui assure rester fidèle à ses vœux. Alors que Sozame arrive,

Obéide oblige Athamare à partir. Ce départ précipité incite Athamare à se venger.

Le quatrième acte est celui de la folle démesure d'Athamare, qui provoque d'abord Indatire en duel, le tue puis entend prendre de force Obéide. En effet, après son entrevue avec son aimée, Athamare rencontre Indatire qu'il tente d'impressionner et d'amadouer en vain. Mais à force de pressions, il réussit à provoquer suffisamment Indatire pour que celui-ci veuille un duel. Athamare tue Indatire, puis prend les armes pour capturer Obéide. Toutefois, les Scythes prennent le dessus sur les Perses et Hermodan annonce qu'Athamare sera châtié par Obéide.

Le cinquième acte est entièrement dévolu au sacrifice d'Athamare par Obéide. Elle s'y refuse d'abord et, à la suite d'un stratagème, retourne l'épée contre elle-même. Si Obéide accepte la mission de bourreau qui lui incombe, c'est que son objectif est de préserver Athamare d'une mort certaine et horrible. Et bien qu'elle supporte les hésitations de son père, les reproches de sa servante, Obéide ne balance pas et prétend toujours tuer son roi. Elle prend même le dessus sur son père, en lui donnant des tâches à accomplir : il doit s'assurer que tous les Perses seront libérés quand elle aura vengé Indatire. Elle subvertit la volonté des Scythes et se tue pour libérer celui qu'elle aime.

LES GUEBRES

Le premier acte est celui d'une opposition hardie. Iradan refuse d'obéir aux ordres des prêtres romains qui réclament la mise à mort d'une Guèbre hérétique. Ce refus est intolérable pour les prêtres. C'est qu'Iradan et son frère sont las des persécutions. Iradan oppose un veto, ordonne un tribunal et refuse de condamner la jeune fille. Les prêtres feront alors tout leur possible pour se venger.

Le deuxième acte est marqué par une série d'oppositions entre le duo Iradan et son frère face aux prêtres aidés des soldats. L'intensité dramatique s'accroît autour de la faible victime. Au début de l'acte, Iradan raconte à Césène, son frère, comment il a déjoué le sacrifice des prêtres en demandant Arzame en mariage. Et, alors que les préparatifs sont installés, Arzame avoue à Iradan qu'elle ne peut pas l'épouser, car sa loi l'oblige à s'unir à son frère. Malgré l'insulte, Iradan souhaite toujours la protéger des prêtres, qui ont eu vent de l'annulation du mariage. Ils reviennent, aidés des soldats, pour capturer Arzame. Mais Iradan et Césène prennent les armes. Ils savent que le sursis qu'ils obtiennent sera de courte durée. C'est pourquoi ils décident d'établir un stratagème : ils vont faire croire aux prêtres qu'ils acceptent la sentence, afin de pouvoir sauver la jeune fille. Alors que tout s'organise, le Jeune Arzémon arrive. Il est le frère

d'Arzame qu'Iradan rassure : il lui promet de libérer sa sœur.

Le troisième acte introduit un attentat parricide. Le Jeune Arzémon, croyant être trompé par Iradan le poignarde : il compromet ainsi toutes les chances de sa sœur et s'offre lui-même à une mort plus que certaine. Le Jeune Arzémon s'est fondé sur une information erronée, stipulant qu'Iradan désirait mettre à mort Arzame. Et les propos de cette dernière, mal interprétés, ne font qu'attiser son impulsivité : il commet alors l'irréparable. En effet, c'est Césène lui-même, contre les abus de violence, qui réclame la mise à mort du Jeune Arzémon.

Au quatrième acte s'opère une transformation capitale : les deux Romains s'avèrent être les pères des deux jeunes Guèbres promis à la mort. Ils s'opposent donc tous deux à la perte de leurs enfants, même si elle leur paraît inévitable.

Lors du cinquième acte, il est convenu que la seule solution est d'entrer en contact avec César qui vient de revenir. Mais cet acte amène le Jeune Arzémon sur la route du Grand prêtre et le tue lors d'un combat. Au cours de cet acte, Iradan proclame la légitimité du mariage, entre cousins et non frère et sœur. Après la mort du Grand Prêtre, la famille se résout à accepter sa propre disparition. Les armées de César encerclent la scène et l'Empereur intervient. Il juge de la responsabilité de chacun, y compris la sienne. Il consent à pardonner, par esprit de justice.

b. Classification des violences

Tâchons maintenant de classer les différentes violences que nous avons distinguées, selon qu'elles sont physiques, symboliques ou morales.

D'après le relevé que nous venons d'établir à partir des trois tragédies, nous constatons qu'il est possible de distinguer cinq manifestations de la violence physique que sont l'homicide, le suicide, le duel, les violences sexuelles ainsi que les conflits militaires.

L'homicide, effectif ou non, présent dans les trois tragédies, est une constante tragique. Il est le premier mouvement de l'homme dans l'expression de sa démesure – *l'hybris* –, puisqu'il lui permet de supprimer les opposants à l'accomplissement de sa volonté. Il peut prendre différentes formes, tel que le crime politique dans *Olympie*, le sacrifice ritualisé dans *Les Scythes*, ou l'attentat impulsif dans *Les Guèbres* ; mais il implique toujours la destruction d'un être, motivée par des craintes, des angoisses,

auxquelles cette violence entend remédier. L'homicide n'est jamais représenté sur scène : la règle de bienséance – idéalement – prohibe tout comportement contraire à la morale chrétienne et interdit de représenter la mort au théâtre.

Le suicide, contrairement à l'homicide, est visible sur scène. Voltaire s'en explique dans une note rédigée pour l'édition d'*Olympie*, dans laquelle il démontre que le suicide qu'il met en scène n'est pas subversif, étant donné qu'aucune argumentation n'est là pour l'appuyer. Il s'agit d'un subterfuge, puisque Voltaire, alors qu'il affirme qu'un spectateur ne peut pas raisonner s'il n'est pas confronté à des arguments explicitement formulés, l'incite justement à réfléchir et méditer, à partir de signes diffus. C'est un appel à la réflexion que lance Voltaire – *sapere aude* – notamment en ce qui concerne des sujets comme le suicide, qui pose la question du bonheur de l'homme et des raisons qui peuvent le pousser à un tel acte³¹. En outre, le suicide est le plus souvent violent et inattendu pour les protagonistes. Il intervient en réaction à l'homicide programmé, mais aussi dans des histoires sentimentales désespérées. Il devient ainsi une sorte de palliatif du devoir et de la pérennisation de l'amour ; il exprime la résignation absolue des personnages qui ne peuvent plus lutter, sinon par la violence de leur mort. Tel est le cas d'Obéide et d'Olympie, alors que le suicide de Cassandre ainsi que la tentative d'Athamare, sont motivés par le désespoir. Quant à Statira, elle se donne la mort parce que celle-ci constitue, à ses yeux, le seul moyen de pression dont elle dispose. En effet, depuis son *réveil*, l'essentiel de ses actions se résume à des concessions.

Autre forme de violence, que l'on peut observer dans *Olympie* et *Les Scythes*, le duel s'apparente, à l'instar de l'attentat, à une version *masculine* du suicide. Par amour pour la jeune femme qu'il ne peut conquérir, l'amant essaie de détruire – au péril de sa vie – les obstacles qui s'interposent entre lui et l'objet de son adoration. L'homme réclame la mort s'il ne peut réparer son honneur. Le duel est un acte de violence qui s'apparente à l'homicide par l'intention de donner la mort à autrui, et au suicide par le manque d'égard accordé à sa propre vie. Le duel se distingue de l'attentat du Jeune Arzémon contre son père, car il est prémédité et se fonde sur un consentement commun. Voltaire rédige une note à propos du duel entre Cassandre et Antigone dans *Olympie*, dans laquelle, après quelques remarques purement scéniques, il expose l'utilité du duel :

³¹ *Olympie*, Moland, vol.6, p.162. Note de Voltaire de l'acte V, scène V : « Il serait à désirer que tous ceux qui prennent le parti de sortir de la vie laissassent par écrit leurs raisons, avec un petit mot de leur philosophie: cela ne serait pas inutile aux vivants et à l'histoire de l'esprit humain ».

On a balancé longtemps si on laisserait l'idée de ce combat subsister, ou si on la retrancherait. On s'est déterminé à la conserver, parce qu'elle paraît convenir aux mœurs des personnages, à la pièce, qui est toute en spectacles, et que l'hiérophante semble y soutenir la dignité de son caractère. Les duels sont plus fréquents dans l'antiquité qu'on ne pense. Le premier combat, dans Homère, est un duel à la tête des deux armées, qui le regardent, et qui sont oisives; et c'est précisément ce que propose Cassandre³²

« L'idée de ce combat » participerait donc à la peinture des mœurs grecques, à l'édification spectaculaire de la pièce – il est vrai que cet évènement permet d'introduire une pléiade de personnages sur scène ; il participe donc, nous le verrons, au grandiose de la tragédie – et contribuerait à l'affirmation de la figure de l'hiérophante. Le duel, dans la mesure où il vise à désamorcer la violence, devient une violence *sacrée* – car ultime – que Voltaire présente comme une nécessité politique – car il permet d'éviter qu'une guerre éclate – ainsi que religieuse – comme en témoigne la résignation déterministe de Cassandre : « va, nous étions formés pour être des barbares ». Mais l'exemple du duel entre Athamare et Indatire, dément cette conception salutaire de la violence. A l'ordalie se substitue le meurtre. En effet, « cette barbarie gothique »³³, « défendu(e) par la raison »,³⁴ et contre laquelle Voltaire s'élève à de nombreuses reprises tout au long de son œuvre, est le signe d'un obscurantisme auquel essaie en vain d'échapper Cassandre, qui ne peut que circonscire la violence à une sphère restreinte : lui-même contre Antigone. Toutefois, la menace plane sur le peuple scythe qui désire se venger de la mort d'Indatire et qui tend à légitimer cet affrontement. Devons-nous donc en conclure, d'après ces exemples, que le duel est tantôt toléré, tantôt condamné, selon les sentiments qui l'animent ? Dans les deux tragédies, une privation de l'être aimé est à l'origine du duel. Comme nous l'avons mentionné en début de paragraphe, il s'agit d'un acte désespéré, qui s'appuie sur un amour irrationnel : il ne peut donc être légitime. Le duel n'est pas une solution aux yeux de Voltaire, puisqu'il conduit – qu'il ait lieu ou non – à une exacerbation de la violence. En définitive, que penser de l'hiérophante qui sépare les deux rois ? Sa réaction traduit-elle

³² *Olympie*, p.139

³³ *Le siècle de Louis XIV*, Moland, vol.14, pp.183 & 184 :

« Cette barbarie gothique, autorisée autrefois par les rois mêmes, et devenue le caractère de la nation, contribuait encore, autant que les guerres civiles et étrangères, à dépeupler le pays. Ce n'est pas trop dire, que dans le cours de vingt années, dont dix avaient été troublées par la guerre, il était mort plus de gentilshommes français de la main des Français mêmes que de celle des ennemis ».

³⁴ *Dictionnaire Philosophique*, art. 'De Caton, du suicide', Moland, vol.18, p.106 :

« Parmi nous, le duel n'est-il pas encore malheureusement honorable, quoique défendu par la raison, par la religion, et par toutes les lois? si Caton et César, Antoine et Auguste, ne se sont pas battus en duel, ce n'est pas qu'ils ne fussent aussi braves que nos Français ».

« la dignité de son caractère » ? Paradoxalement, il semble que l'hiérophante fuit la violence au lieu de l'affronter, il l'évade. Prisonnier de sa vision du monde, de sa vérité idéalisée, il s'émancipe de la réalité de la violence et, de fait, révèle l'incapacité pour la religion de la faire reculer.

C'est dans les deux tragédies où l'amour des amants se voit contrarié, c'est-à-dire dans *Olympie* et *Obéide*, que la violence sexuelle se manifeste. Rendu impossible, l'amour entraîne une exacerbation de la violence, considérée par l'amant, comme seul recours possible pour vivre son idylle. Cette violence, afin de ne pas contrevenir à la règle de bienséance, est symbolisée par le rapt. Cet acte illustre l'emprise de l'homme sur la femme. Cependant, ce projet est rapidement mis de côté dans les œuvres de Voltaire : Cassandre et Athamare cèdent devant le refus de leur amante respective.

Enfin des conflits entre différentes factions et armées, tels que la lutte entre Antigone et Cassandre, le soulèvement d'Athamare contre les Scythes, ou l'affrontement entre Iradan et le Grand Prêtre pour prendre le contrôle de l'armée de César, sont également représentés dans les tragédies de Voltaire. Cette violence apporte une dimension spectaculaire, par la présence des soldats en armes sur scène, même si ces derniers ne s'affrontent que dans l'espace hors scène. Toutefois, Voltaire donne à voir sur scène, la lutte entre le Grand Prêtre et Iradan, où tous deux tentent de contrôler les soldats. Dans cette scène où l'on frise l'affrontement, la tension dramatique s'intensifie :

LE GRAND-PRÊTRE.

(...)

La victime à nos mains ne doit plus échapper.
Déjà César instruit connaît votre imposture;
Nous venons en son nom réparer son injure.
Soldats qu'il a trompés, qu'on enlève soudain
Le criminel objet qu'il protégeait en vain;
Saisissez-la.

(...)

IRADAN, *aux soldats*.

Ingrats!

CÉSÈNE.

Troupe insolente!...

Arrêtez... devant moi qu'un de vous se présente,
Qu'il l'ose, au moment même il mourra de mes mains.

LE GRAND-PRÊTRE.

Ne le redoutez pas.

IRADAN.

Tremblez, vils assassins;

Vous n'êtes plus soldats quand vous servez ces prêtres.

LE GRAND-PRÊTRE.

Les dieux, César, et nous, soldats, voilà vos maîtres. (acte II, scène V)

Dans cet extrait, les deux frères s'opposent farouchement aux ordres des prêtres et n'hésitent pas à mettre leurs vies en péril. Leur objectif est de sensibiliser les soldats : ils les accusent de trahison, comme le montre la gradation des périphrases injurieuses, dont usent les deux frères à leur encontre : « Ingrats ! » ; « Troupe insolente » ; « vils assassins ». Iradan et Césène ne peuvent lutter contre le pouvoir des prêtres que par l'affirmation de leur sens du devoir, qui les pousse à prendre leurs responsabilités malgré les risques encourus. Le combat qui s'engage ici est avant tout psychologique : les soldats doivent faire le choix de servir les représentants du culte, ou de suivre l'éthique militaire.

Voltaire met aussi en scène, en demi-cercle autour de l'autel, les guerriers scythes, pour célébrer le sacrifice d'Athamare. Cette omniprésence sur scène du corps militaire, introduit une dimension politique concrète, car grandiose, elle lie la tragédie à la *grandeur* de l'acte qu'elle doit représenter. La présence sur scène des soldats – avant ou après le combat – matérialise la réalité de la violence, les affrontements qu'elle engendre. Elle est perçue, par les spectateurs, comme une menace et devient ainsi un gage de pouvoir et d'autorité. Elle permet également de suivre le cheminement de la violence qui, d'une sphère privée, envahit l'espace public. Le conflit prend ainsi une dimension nationale.

Les affrontements militaires n'interviennent que tardivement dans les tragédies, au terme d'une progression, puisqu'ils correspondent au paroxysme de la conflictualité. La présence des militaires sur scène précède ce paroxysme de violence, que les protagonistes principaux essaient à tout prix d'éviter. Sozame et Obéide tentent de dissuader les Scythes d'ordonner la mort d'Athamare et Cassandre substitue un duel avec Antigone à l'affrontement des deux armées.

Après ces exemples de violence physique, peut-on discerner des signes d'une violence plus insidieuse, voire inconsciente ? Que penser de personnages comme l'hierophante, qui s'oppose à la violence mais y participe quand même, à travers les devoirs et obligations qu'il impose ? Tout porte à croire que les tragédies de Voltaire, dans leur traitement d'institutions telles que la religion, la famille ou l'Etat, sont représentatives de ce que Pierre Bourdieu définit comme la violence symbolique. Cette

violence est l'aboutissement d'un processus qui s'élabore à la fois dans les institutions et dans les mentalités. En outre, puisque ce processus repose sur des règles et des lois, il est considéré comme allant de soi. Ainsi, le dominé perçoit celui qui lui fait violence à travers des concepts, des systèmes de pensées, que la relation de domination a produit. De ce fait, il n'a à sa disposition que les instruments de connaissance qu'il partage avec le dominant et qui sont précisément une expression de la relation de domination. En définitive, c'est une forme de pouvoir qui s'exerce directement sur les corps et les esprits, en dehors de toute contrainte physique.

Dans la tragédie *Les Guèbres*, nous sommes confrontés à un cas de violence symbolique civile. Lucides, Iradan et Césène devinent et dénoncent la manipulation de l'empereur, qui persécute injustement le peuple iranien :

Il dit que la Syrie a porté dans son sein
De vingt cultes nouveaux le dangereux essaim,
Que la paix de l'empire en peut être troublée,
Et des Césars un jour la puissance ébranlée :
C'est ainsi qu'il excuse un excès de rigueur.

CESENE

Il se trompe ; un sujet gouverné par l'honneur
Distingue en tous les temps l'Etat et sa croyance. (acte I, scène I)

Le jugement contre César est sévère, puisqu'ils remettent en question la légitimité de son statut, ainsi que la relation de confiance qu'il prétend avoir instaurée avec ses hommes, afin de souligner la perversité de sa persécution ; ils remettent en cause la légitimité de cet acte. Mais nous le verrons, cette remise en cause prépare le retournement de situation, qui fera de l'empereur un parangon de la raison.

Dans *Les Scythes*, nous pouvons observer un cas de violence symbolique, exercé par la loi scythe du talion. Les Scythes eux-mêmes, ne mesurent pas la cruauté de leur loi, qui horrifie tous ceux qui sont étrangers à leur communauté. Cet exemple illustre bien la relativité des lois punitives, et notamment celle de la loi scythe, perçue comme excessive par un Scythe en personne, qui estime ses semblables « trop vengés par un tel sacrifice » (acte V, scène V).

Olympie et *Les Scythes*, illustrent plus particulièrement l'exercice de la violence symbolique produite par l'institution familiale. Olympie et Obéide, sont deux jeunes filles qui se soumettent entièrement aux lois et qui œuvrent, au détriment de leur vie, pour le bien de leur famille. Alors qu'elle découvre qu'elle est la fille d'Alexandre et de Statira, Olympie se soumet spontanément aux impératifs de son rang, même si celui-ci

n'existe plus. Elle fait ainsi honneur à sa famille. Pour ce faire, elle prend exemple sur sa mère :

Ma mère, je vous suis... Ah dans ce jour funeste,
Rendez-moi digne au moins du grand nom qui vous reste :
Le devoir qu'il prescrit est mon unique espoir. (acte II, scène VI)

Sa relation avec Cassandre est déjà placée sous le signe de la violence symbolique familiale. Cassandre, qui lui tient lieu de père, la manipule en occultant son passé.

Dans un autre registre, le cas d'Obéide illustre la même dévotion pour la structure familiale ; elle se résigne à vivre la vie que son père lui a imposée, bien que celle-ci la répugne :

Pour subir le travail avec la pauvreté,
La gloire de me vaincre et d'imiter mon père,
En m'en donnant la force, est mon noble salaire. (acte II, scène I)

En outre, la décision des prêtres de sacrifier Arzame pour la punir de son impiété, peut être perçue comme acte de violence symbolique religieuse. Iradan qui s'oppose à cette mesure, se voit objecter la non-recevabilité de sa voix : il n'a pas le statut adéquat pour intervenir. En commettant ce crime, les prêtres entendent ainsi affirmer la suprématie et la grandeur de leur pouvoir, sur le peuple iranien, et sur les Romains – en l'occurrence sur les membres de la caste militaire. Les prêtres se présentent comme étant des intermédiaires directs entre les hommes et les dieux :

Nous sommes à la fois et juges et témoins.
Un profane guerrier ne devrait point paraître
Dans notre tribunal à côté d'un grand-prêtre,
L'honneur du sacerdoce en est trop irrité ;
Affecter avec nous l'ombre d'égalité,
C'est offenser des dieux la loi terrible et sainte. (acte I, scène III)

La métaphore de « l'ombre » dont usent les prêtres, est à la mesure de leur orgueil. L'intention même de remettre en question leur parole est insultante envers leur personne et surtout envers les dieux. Ils tentent d'instaurer une tyrannie, en s'appuyant sur la crainte et sur le respect qu'inspire le pouvoir spirituel – fondé sur une exigence de « respect et (de) crainte » (acte I, scène III) – qu'ils prétendent détenir, et par des menaces divines contre lesquelles personne ne peut lutter :

Quand le courroux des dieux parle ici par ma voix,
(Vous) méprisez mon rang, (et) bravez ma puissance ;
Vous appelez la foudre, et c'est moi qui la lance ! (acte II, scène V)

Les prêtres de Pluton sont les instigateurs de la violence symbolique que la religion impose à ses membres. Cette violence symbolique religieuse, se fait également violence morale à l'encontre des Romains. Beaucoup plus insidieuse et perverse, cette dernière prend la forme d'un harcèlement ponctué d'agressions, destiné à soumettre totalement l'adversaire. Quand Iradan raconte sa seconde intervention pour sauver Arzame des prêtres qui la condamnent, il évoque la résignation des soldats, qui ne peuvent lutter contre une force qui les dépasse et qui les effraie :

Ils ont tant déployé l'ordre exterminateur
Du prétoire, émané contre les réfractaires,
Tant attesté le ciel et leurs lois sanguinaires,
Que mes soldats, tremblants et vaincus par ces lois,
Ont baissé leurs regards au seul son de leur voix. (acte II, scène I)

Ainsi, afin de contester l'arrêt prononcé par les prêtres – et pour lutter contre les prêtres eux-mêmes – Iradan et Césène sont contraints d'user de la ruse et de la violence, toute tentative de conciliation ayant échoué :

IRADAN
O vertu trop sincère ! Ô fatale candeur !
Eh bien ! Prêtres des dieux, faut-il que votre cœur
Ne soit point amolli du malheur qui la presse ?
De sa simplicité, de sa tendre jeunesse ?

LE GRAND PRETRE
Notre loi nous défend une fausse pitié. (acte I, scène IV)

Iradan s'interpose également, en demandant Arzame en mariage. Cette demande produit un effet libérateur sur les soldats, qui refusent de tuer la jeune captive, mais finissent par céder :

Ma cohorte à ces mots se lève et m'entourne ;
Leur courage renaît. (acte II, scène I)

Cette réaction est représentative du potentiel révolutionnaire des opprimés, victimes de cette violence morale.

Après avoir mis au jour les diverses formes de violences que l'on peut distinguer dans le théâtre tragique de Voltaire, examinons comment s'organise la violence dans les tragédies.

c. *Convergences des violences*

La violence chez Voltaire agit comme moteur de l'action dramatique. Elle est l'écho de l'actualité du combat voltairien, c'est-à-dire la lutte contre « l'Infâme » ou la critique de la folie liée à l'absolutisme. Ainsi, la violence devient un instrument de sa *propagande philosophique*.

La violence, dans la tragédie *Olympie*, se concentre autour de la figure de l'héroïne éponyme. On peut noter dans cette pièce, un effet de parallélisme qui structure l'organisation de la violence. Cassandre, qui cherche à racheter ses fautes, veut se réconcilier avec la dynastie d'Alexandre. C'est un personnage mortifère qui, comme le fait remarquer Hermas, « (est) toujours funeste au grand nom d'Alexandre » (acte V, scène I). En revanche, Statira, animée par une haine irrépressible envers Cassandre, lui dresse des embûches qu'il ne peut surmonter sans laisser s'exprimer sa violence. Même quand elle se suicide, elle arrive à faire porter sur Cassandre la responsabilité de sa mort, comme s'il l'avait tué lui-même. Quant à Antigone, rongé par l'ambition et la volonté d'écraser ses adversaires, il ne s'illustre pas par la violence dans la tragédie.

Dans la tragédie *Les Scythes*, contrairement à ce que l'on pourrait penser, la violence n'est pas imputable à l'opulent étranger, Athamare. Celui-ci vient de Perse, pays qu'il tente de réformer et de pacifier. La violence émane plutôt du peuple scythe : elle est contenue en germe dans la dure loi du talion. En outre, la trop grande liberté des habitants de cette région, pousse Sozame à se montrer impertinent vis-à-vis d'Athamare. La colère de ce dernier, réveille la violence qu'il souhaitait contenir, ce qui est à l'origine du duel d'honneur : Athamare désire affronter Indatire, pour le punir d'avoir épousé Obéide. Enfin, les formes que revêt la violence, l'une physique l'autre morale ou symbolique, semblent correspondre respectivement à la civilisation scythe, rustre, et à la civilisation perse, policée. Cette confrontation est l'occasion pour Voltaire, de dénoncer la perversion du peuple perse, dénaturé et rongé par l'ambition et l'immoralité. Le dramaturge l'illustre de trois façons : d'abord par le portrait que brosse Sozame des courtisans ; puis le récit de son histoire qui dévoile les persécutions qu'il a vécues ; enfin, à travers la scène durant laquelle Athamare s'emploie à manipuler Indatire pour le pousser à se battre en duel.

Dans la tragédie *Les Guèbres*, Voltaire met en scène les abus d'un pouvoir tyrannique, et les méfaits de la superstition. Ce sont les prêtres qui radicalisent la loi de

César et qui souhaitent étendre leurs pouvoirs au-delà de la sphère religieuse. Leur but est de jouer un rôle politique explicite. La violence n'est utilisée contre eux qu'en dernier instance, quand tout espoir de conciliation s'avère vain.

Dans ces trois tragédies, on constate que tous les personnages de Voltaire, à la seule exception du Vieil Arzémon, usent de la violence et ont leurs propres raisons. La violence semble ainsi polymorphe, elle est perçue comme étant la cause de souffrances et de maux – aussi bien physiques que moraux – mais qui est également et essentiellement, employée comme moyen. Elle répond à l'ambition, aux aspirations et aux volontés de chacun des protagonistes qui en font usage.

En outre, on observe que la violence résulte d'une contrainte antérieure à la tragédie. Il y a un lien de causalité et d'enchaînement des différentes violences, comme nous l'avons démontré par notre mise au point précédente sur les deux statuts de la violence des *Scythes*.

Voltaire met en scène des actes de violence qui sont peu courants dans la réalité quotidienne du XVIII^{ème} siècle : régicide, parricide, sacrifice religieux, déicide ; mais il en représente également d'autres, beaucoup plus répandus à cette époque, tels que le duel, la guerre, le meurtre, les exécutions publiques ou l'abus de pouvoir.

La tragédie « est l'imitation d'une action grave » selon Aristote³⁵. La violence qui relève du quotidien est donc exclue par avance de l'intrigue, car elle ne propose pas les mêmes potentialités ou intérêts dramatiques. Voltaire, quant à lui, intègre dans ses tragédies toutes sortes de violences, qu'elles soient nobles ou banales, afin de démontrer qu'elles sont liées les unes aux autres. Pour Voltaire, toute violence est néfaste et ne se conçoit pas comme acte isolé, mais dépend d'un ensemble organisé selon un lien de causalité. L'intensité de la violence représentée s'accroît à mesure que l'intrigue progresse. Cependant, cela ne signifie pas que les tragédies de Voltaire débutent par des violences banales. Au contraire, elles sont toutes précédées par des conflits intenses sur lesquels nous reviendrons. La paix n'est envisageable entre les hommes, qu'au terme des tragédies. Le monde est le théâtre d'une violence continue. Tout n'est que guerres et crimes, que l'on songe au règne d'Alexandre « assassin » et « bourreau sanguinaire » (acte I, scène I), ou aux guerres de successions qui font suite à sa mort.

³⁵ ARISTOTE, *La poétique*, chap.VI : 'De la tragédie ; sa définition'.

Disponible sur le site : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/tablepoetique.htm/>

Dans *Les Scythes*, Sozame « port(a) la terreur aux peuples éperdus » (acte I, scène III) tout au long de sa vie, jusqu'à ce que son protecteur meurt. Quant à Athamare, il hérite sa couronne de Cyrus, oppresseur des peuples libres.

Enfin, dans *Les Guèbres*, ce sont les persécutions qui scandent le quotidien. Elles sont destinées à venger la mort du père de César, perpétrée par les Guèbres.

Il y a une dualité de la violence chez Voltaire. A l'aspect politique que nous venons de développer, nous pouvons ajouter une dimension religieuse. Voltaire révèle un monde où les violences, si elles ne résultent pas du jeu des intérêts politiques, émanent toutes d'une même source : « l'Infâme », parangon de l'intolérance, qui n'hésite pas à détruire tous ceux qu'il peut happer sur son passage. Néanmoins, ramener toute violence à cette dualité politico-religieuse revient-il à dire – puisqu'ainsi toute violence proviendrait d'un manquement humain à la raison, d'une crainte ou d'une méconnaissance – que la violence s'explique toujours ? Sylvain Menant le pense, et peut dire de la violence au sein des tragédies de Voltaire, qu'elle est « un hasard absurde, qu'un peu de vigilance ou de prudence pourraient éviter »³⁶. Fait écho à cette assertion, une remarque judicieuse d'Emile Faguet pour qui :

Voltaire n'a rien de féroce. Il n'est pas « Crébillon le barbare ». Il veut que les grands crimes soient commis, puisqu'il en faut dans les tragédies : mais il aime qu'ils soient commis par mégarde. (...)

Aussi quand il en fait une [de tragédie], il tempère et il biaise³⁷.

Le constat que fait Voltaire de son théâtre, et que Faguet semble décidé à ne pas percevoir, est celui d'un monde où chaque être humain est une source de violence, où chacun peut être trompé par *la bête immonde* qui pousse aux grands crimes. Nous verrons plus précisément par la suite, comment le rationalisme de Menant et Faguet appliqués aux tragédies, trouve ses limites. Il y a, en effet, quelque chose d'insaisissable dans les tragédies de Voltaire : un déterminisme fataliste qui met la raison en échec.

Il ressort de cette analyse, que la violence s'inscrit dans une dynamique générale, qui exclut la possibilité d'un acte isolé et annihile de fait, la liberté d'action de l'homme, alors déterminé par des causes premières qui lui sont étrangères. Les

³⁶ MENANT Sylvain, *L'esthétique de Voltaire*, Paris : SEDES, 1995. p.46 (Esthétique)

³⁷ FAGUET Emile, *Op.cit.*, p.267

différentes formes de violence s'imbriquent les unes aux autres, s'alimentant et se répondant, et participent ainsi à l'élaboration d'une tension dramatique efficace.

Ressurgit la question de la liberté, qui préoccupa Voltaire toute sa vie. L'homme est-il libre ou déterminé, dans ce théâtre ? A considérer l'évolution des trois tragédies, nous observons que de la première, *Olympie*, ressort une vision très pessimiste ; la seconde, *Les Scythes*, propose une possible rémission, manquée, tandis que la dernière, *Les Guèbres*, aboutit à la tolérance tant convoitée. Il est étrange que cette dynamique entre en contradiction avec l'évolution de la pensée de Voltaire dans les années 1760, durant lesquelles il s'oriente de plus en plus vers un déterminisme spinoziste. Faut-il voir une corrélation entre ces discours, ou dissocier le théâtre des écrits philosophiques ?

2. LES PERSONNAGES ET LA VIOLENCE

Nombreux sont les personnages qui peuplent le théâtre de Voltaire. Nous pouvons nous demander s'ils répondent réellement aux exigences tragiques – en vigueur depuis la *poétique* normative d'Aristote – ou si Voltaire s'émancipe à nouveau un peu plus des carcans du genre. Quoi qu'il en soit, tout porte à croire que ces protagonistes ne sont pas que les simples actants d'un divertissement, mais qu'ils portent aussi en eux les prémices d'une réflexion philosophique.

Ces personnages sont plus facilement assimilables à des caractères – la jeune victime innocente, le père insulté, l'amant impulsif, le bon et le mauvais prêtre – qu'à des individus dotés d'une psychologie profonde. Nulle défaillance de Voltaire : par ce procédé, le dramaturge cherche à atteindre une universalité de l'homme, car un regard trop pénétrant individualiserait trop l'actant.

A travers son théâtre tragique, Voltaire montre que les hommes sont de tous temps susceptibles de commettre des actes de violence, qu'ils le veuillent ou non. A la lumière de la « méprise » dont parle Emile Faguet, cette violence inhérente à l'espèce humaine, semble prendre une autre dimension ; elle s'inscrit dans un système de causalité, qui la fait procéder d'une tromperie. En théorie, la violence peut donc être – en partie – déjouée. A cela, Faguet ajoute que dans le théâtre de Voltaire, quand un des

personnages commet un crime, c'est qu'« il (est) dans son droit ; il faut qu'il soit dans son droit. Voilà la tragédie philosophique »³⁸. Faguet soulève la question de la légitimité des actes. Il est vrai que tous les personnages de Voltaire justifient, expliquent et commentent leurs actes. Ils semblent même aller jusqu'à se déresponsabiliser, en prétextant l'impériorité de leurs devoirs, tel Cassandre qui accumule les explications pour faire apparaître son innocence :

Et si je m'excusais sur l'horreur des combats,
Si je vous apprenais que ma main fut trompée
Quand des jours d'un héros la trame fut coupée,
Que je servais mon père en m'armant contre vous
(...) que je sauvai ce sang que ma tendresse adore. (acte III, scène III).

Il conviendrait de conclure, d'après ces remarques, que Voltaire ne fait pas de la violence une fatalité. Le *fatum* procéderait donc de l'ignorance des hommes. Pourtant nous émettrons les mêmes réserves que précédemment sur cette opinion : la violence ne résulte pas seulement de la faiblesse de l'homme, elle lui est consubstantielle.

Afin de mieux comprendre comment s'instaure la violence dans les tragédies, nous allons analyser les principaux rapports qui lient les personnages entre eux. Nous pourrons ainsi mettre en évidence leur liaison à la violence et observer la façon dont s'organisent leurs relations entre les protagonistes.

a. *Les binômes*

Dans chacune des tragédies de Voltaire, se constitue ce que nous appellerons un binôme. Cette relation très étroite qu'entretiennent deux personnes, même séparées, est déterminante dans l'élaboration de l'intrigue tragique. Il convient donc de se demander quel type de relation entretiennent les membres d'un tel couple.

Il peut tout d'abord s'agir de deux amants. On peut ainsi songer à Olympie et Cassandre, ainsi qu'Obéide et Athamare. Nous ne prendrons pas en compte deux autres couples : celui formé par Obéide et Indatire, ainsi que celui d'Arzame et du Jeune Arzémon, qui sont mineurs et simples ressorts dramatiques.

³⁸ FAGUET Emile, *Op.cit.*, p.267

Pour qu'il contribue à l'élaboration de l'intrigue, le couple doit être confronté à un conflit, ou en produire un. Citons pour exemple, le couple d'Œdipe et Jocaste qui relève de l'inceste. Nous pouvons songer également à celui de Cinna et Julie, dont l'amour conduit au régicide. On peut enfin évoquer deux couples de second plan, qui appartiennent également à la scène tragique : celui formé par Hippolyte et Aricie, frappé d'un interdit, et la liaison entre Achille et Iphigénie, qui fait obstacle au sacrifice d'Agamemnon. Il serait vain de multiplier davantage les exemples ; ceux évoqués précédemment, témoignent du lien indissociable que la tragédie fait naître entre amour et crime, *eros* et *thanatos*.

Voltaire reprend à son compte ce *topos* hérité de l'Antiquité. Néanmoins, il ne le traite pas tout à fait de la même façon que ses prédécesseurs. Cassandre et Antigone ont tous deux été trompés durant leur jeunesse, et sont ainsi devenus coupables envers le père de leur aimée. Dès lors, un seul désir semble les animer : celui de racheter leur faute. Leur amour n'est pas tant sur le ton de l'amour passionné, que sur celui de l'amour argumenté. Ils semblent ainsi davantage animés par la volonté de légitimer leur passion, que par le désir de vivre pleinement leur amour. Malgré leurs efforts pour parvenir à leur fin, Cassandre et Antigone se heurtent à la haine de leurs victimes. L'impossibilité d'obtenir ce qu'ils veulent les conduit alors à recourir à la violence, qu'ils considèrent comme légitime, puisqu'elle vise à réunir le couple.

Olympie et Obéide subissent les conséquences d'un crime qu'elles n'ont pas commis. Toutes deux sont issues d'une famille prestigieuse, mais ont tout perdu. Se marier avec leur amant respectif, rétablirait leur fortune, mais ce sont ces mêmes amants qui sont à l'origine de leur déchéance. Elles sont toutes deux soumises au joug familial, qui les contraint à se sacrifier pour préserver l'honneur. Malgré les crimes de leurs amants et le respect qu'elles doivent à leur père, elles continuent néanmoins à aimer leur persécuteur.

La tragédie *Les Guèbres* ne relate pas d'histoire d'amour majeure, mais elle met en scène un binôme constitué de deux frères, Iradan et Césène. Voltaire hésita à appeler cette tragédie, *Les Deux Frères*³⁹, ce qui est révélateur de l'importance de ce duo au sein de l'intrigue. Ce binôme revêt une importance capitale. En effet, l'étroite relation des

³⁹ Lettre de 1768 au Comte d'Argental : « Ce titre des *Guèbres* rappellerait celui des Scythes, et présenterait d'ailleurs une idée de religion qu'il faut absolument écarter. Je l'appelle donc les Deux Frères ». Best. D10525, T.IX

deux frères leur permet de s'opposer à la tyrannie des prêtres afin de devenir les martyrs de la tolérance.

Leur lien est tout d'abord familial. Une réelle complicité les unit ; ils se soutiennent mutuellement à chaque instant. Ces deux frères forment ainsi un duo quasi-fusionnel. Iradan ne se serait probablement jamais opposé aux prêtres, si son frère ne l'avait pas influencé au début de la tragédie. Il paraissait plutôt résigné. Mais très vite, leur rapport change de nature : leur relation fraternelle se mue en une amitié profonde ; une amitié telle qu'encore idéalisée et fantasmée au XVIII^{ème} siècle⁴⁰, c'est-à-dire une relation fusionnelle, indéfectible et inaltérable.

Ils entretiennent aussi un rapport hiérarchique, du fait de leur grade militaire : Iradan est le supérieur de Césène. Cette relation fait écho à la place respective qu'ils occupent au sein de la famille. Iradan est en effet l'aîné, et est donc censé être plus mûr que son frère, plus sage et modéré dans ses décisions. Cependant, il est aussi marqué par une désillusion, comme désabusé par la vie, alors que son frère, lui, garde vivace ses espoirs. Ils sont tous deux victimes des persécutions perpétrées contre le peuple guèbre. Ils s'attribuent ces crimes comme manquement à leur réel devoir paternel et militaire, qu'ils entendent expier par leurs bonnes œuvres.

En définitive, il semble que les relations qu'entretiennent les personnages, soient entièrement régies par le déterminisme qui justifie la proximité des caractères, le choix de carrière et la complicité des deux frères, vecteur d'une harmonisation des goûts.

Selon la logique sémiotique narrative, toute histoire est celle d'une transformation, permise par une opposition. Aux couples s'opposent donc des rivaux.

b. Les rivalités

Les rivalités sont nombreuses dans le théâtre de Voltaire. Elles font obstacle à la constitution et à la pérennisation du couple et ne peuvent donc se résoudre que dans un affrontement violent. La rivalité sert l'exacerbation de l'union du binôme, puisqu'elle sépare ceux qui veulent se rapprocher.

⁴⁰ Le thème de l'amitié est très répandu dans la littérature du XVIII^{ème} siècle. Il y est perçu comme l'un des sentiments les plus purs, comme en témoignent le conte de Diderot : *Les deux amis de Bourbonne* ; celui de St-Lambert : *Les deux amis, conte iroquois* ; ou le drame de Beaumarchais : *Les Deux Amis*.

La rivalité entre Cassandre et Antigone, n'est pas d'ordre amoureuse, mais est relative au pouvoir : Antigone convoite le trône d'Alexandre. Antigone n'a que faire de l'amour qu'éprouve Cassandre pour Olympie, tout sentiment lui est étranger. Quant à cette dernière, il ne peut envisager une seule seconde, qu'elle puisse encore éprouver quelque passion pour Cassandre. Antigone semble concevoir l'amour comme un combat : il faut établir une stratégie afin de faire des alliances, s'approcher de sa proie et lutter pour conserver son bien.

Statira s'oppose au mariage, elle est déterminée à se venger du crime de Cassandre. Aux aspects politiques de sa violence, la rivalité prend ici une saveur propre, le plaisir de détruire, la satisfaction personnelle d'une justice rétablie par la vengeance.

Dans *Les Scythes*, la rivalité entre Athamare et Sozame est du même acabit que celle qui oppose Cassandre et Statira. Il s'agit de la vengeance d'un père qui profite de sa situation pour discréditer son roi, pour outrepasser sans scrupule les limites de la raison en perpétuant lui-même une situation d'injustice.

En revanche, la rivalité entre Athamare et Indatire n'est pas du même ordre que celle de Cassandre et Antigone. Indatire n'a en effet aucune prétention stratégique ou politique. Il aime simplement Obéide et s'est marié avec elle. Il semble en revanche, que ce ne soit pas réciproque, comme en témoigne le comportement d'Obéide.

Elle lui préfère en effet Athamare. Mais son mariage avec Indatire la sépare définitivement de celui qu'elle aime. Athamare se voit donc contraint de briser leur mariage, en tuant Indatire, s'il souhaite soustraire Obéide à ses gardes.

Dans *Les Guèbres*, la rivalité la plus flagrante est celle qui existe entre Iradan et le Grand Prêtre. Il s'agit d'une lutte des pouvoirs religieux et politiques. Nous analyserons en détail cet affrontement de deux idéologies opposées, dans la seconde partie de cette étude. De cette rivalité première, d'autres en découlent, à l'instar du coup parricide du Jeune Arzémon, qui ébranle et menace de détruire le binôme des deux frères.

c. Les rapports familiaux

La figure du père est essentielle dans l'œuvre de Voltaire, et ce, dès *Œdipe*. Elle occupe une place centrale dans les trois tragédies, et entre en relation avec la thématique

du sacrifice, que nous traiterons ultérieurement. Dans *Les Scythes* et *Les Guèbres*, le père est une figure d'autorité, quasi-sacrée, à laquelle il s'agit d'obéir. Dans les tragédies de Voltaire, rien ne semble pouvoir détruire cette figure hégémonique, pas même la mort, bien au contraire. Sur Olympie repose d'autant plus de devoirs que son père est mort. Elle refuse celui qu'elle aime, Cassandre, par respect pour sa famille. Le Jeune Arzémon se sent d'autant plus soumis à son père, qu'il a manqué de le tuer.

Le père joue un rôle essentiel au sein de la famille ; il assure sa cohésion et en représente l'identité, car il est le pilier principal. Voltaire en joue. Il dénie cette identité à Olympie, qui doit se réfugier auprès de sa mère ; il dédouble celle d'Obéide, qui devient Perse et Scythe, soumise à deux pères, du fait de son union avec Indatire. Enfin, dans *Les Guèbres*, Voltaire montre que le père seul, sans lien familial, perd aussi son identité et s'aliène. En effet, Iradan et Césène qui, tous deux ont été pères, déplorent la perte de leur famille ; ils se résignent à leur sort. Les retrouvailles permettent de redonner courage à la famille et d'unir ses membres, pourtant promis à une mort certaine.

La famille apparaît ainsi comme un ensemble de membres complémentaires, qui tend à constituer un espace de cohésion et de communion. Ses membres, à l'instar du peuple scythe « faible, mais un(i) », acquièrent, par cette union, autant de force que leurs persécuteurs. Si elle peut contribuer à renforcer les liens qui existent entre ses membres, la famille peut également être le lieu de l'exacerbation des tensions, lorsque les intérêts particuliers prennent le pas sur l'intérêt du groupe. Dans ce cas, elle se dissout et est réduite au statut de simple lien hiérarchique.

Si l'on se réfère à la sémiotique narrative, notamment au schéma actantiel de Greimas, notre relevé semble s'accorder avec les fonctions du récit. Le couple est à la fois, le sujet et l'objet, à l'exception des *Guèbres* où Arzame peut être considérée comme l'objet. Dans ce cas, Césène intervient comme adjuvant. Arzame peut aussi être perçue comme une métaphore de la tolérance. En outre, les héros se réclament tous d'une justice idéale – qui équivaldrait au destinataire – qui reconnaît leurs efforts, ainsi que la légitimité de leur opposition. L'opposant intervient dans le rapport de rivalité, et cherche à détourner le sujet de l'objet, afin de satisfaire sa propre ambition ou son désir.

Une telle lecture permet de comprendre le comportement et les réactions des personnages, mais ne rend peut-être pas entièrement compte du message de Voltaire. Ainsi, comme le fait remarquer Michael Hawcroft :

Le moyen le plus efficace de concilier théâtralité et philosophie n'est pas d'exprimer le message verbalement dans les discours du personnage, mais de le suggérer dans leurs actions, de sorte que c'est alors au spectateur de déduire un message philosophique de ce qu'il voit⁴¹.

Il convient donc de s'intéresser à des éléments qui participent directement de la dramaturgie de nos pièces, à savoir les didascalies afin d'appréhender, ensuite, le discours du texte scénique dans son ensemble.

3. LE DISCOURS DIDASCALIQUE

Voltaire accordait un très grand intérêt à la représentation de ses pièces comme l'atteste sa proluxe correspondance. Exilé loin de Paris et ne pouvant présider à leur mise en scène, il dissémina certainement avec grand soin des indications précises sur l'agencement de ses pièces.

Les didascalies sont « la couche du texte théâtral non prononcé sur scène lors de la représentation »⁴², elles déterminent les conditions concrètes d'usage de la parole et permettent donc d'infléchir la valeur des discours. Elles furent particulièrement valorisées par le drame naissant – la décennie précédente – notamment par Diderot et Beaumarchais.

Nous nous proposons d'analyser le discours didascalique des pièces de Voltaire, afin de montrer qu'il participe de l'entreprise de renouvellement du théâtre, à travers la minutie et la richesse de ses inflexions et descriptions. Il révèle aussi les concepts majeurs du combat philosophique de Voltaire.

Les trois tragédies débutent par un prélude didascalique qui expose les diverses spécificités de l'intrigue : lieu, époque, atmosphère. Il précède l'intégralité de la pièce dans *Les Guèbres* : « La scène est dans le château d'Apamée, sur l'Oronte, en Syrie ».

⁴¹ HAWCROFT Michael, « Propagande et théâtralité dans les tragédies de Voltaire » in *Voltaire et ses combats*, [KÖLVING Ulla et MERVAUD Christiane]. Oxford: Voltaire Foundation, 1997. Tome II, p.1490

⁴² ISSACHAROFF Michael, *Le spectacle du discours*, Paris : José Corti, 1985

En revanche, dans *Olympie*, il subit de légères modifications et apporte quelques précisions au début de chaque acte. Tout d'abord, au début de la tragédie on observe que « La scène est dans le temple d'Ephèse, où l'on célèbre les grands mystères. Le théâtre représente le temple, le péristyle, et la place qui conduit au temple » ; puis cette mention didascalique est complétée dès la première scène de l'acte I « (Le fond du théâtre représente un temple dont les trois portes fermées sont ornées de larges pilastres : les deux ailes forment un vaste péristyle [...].) ». Il est encore modifié à l'acte II :

(Quoique cette scène et beaucoup d'autres se passent dans l'intérieur du temple, cependant, comme les théâtres sont rarement construits d'une manière favorable à la voix, les acteurs sont obligés d'avancer dans le péristyle; mais les trois portes du temple, ouvertes, désignent qu'on est dans le temple.)

Puis de nouveau à l'acte III : « (Le temple est fermé.) ».

A l'instar d'*Olympie*, la tragédie *Les Scythes* propose une variation de ce prélude didascalique. Cependant, il introduit une difficulté que rien ne prédispose à résoudre. En effet, l'indication première à l'acte I précise que « Le théâtre représente un bocage et un berceau, avec un banc de gazon; on voit dans le lointain des campagnes et des cabanes ». Puis, l'acte V introduit un élément à ce décor : « On apporte un autel couvert d'un crêpe et entouré de lauriers. Un Scythe met un glaive sur l'autel ». Cette modification crée une difficulté, permise par le prélude, plutôt qu'éliminée par lui. En effet, il était déjà fait mention dans la partie dialogique de l'acte I de cet autel :

Mon père, mes amis, daignez de vos mains pures
Préparer cet autel redouté des parjures;
Ces festons, ces flambeaux, ces gages de ma foi. (acte I, scène V) ;

ou encore quand Obéide parle à Sulma :

Tu vois l'autel sacré,
Que préparent déjà mes compagnes heureuses. (acte II, scène I)

Le pronom démonstratif déictique « cet » et le verbe « voir » – qui renvoie à ce que les personnages ont sous les yeux – impliquent la présence physique de l'autel sur scène, ce qui n'était alors pas mentionné. Il ne l'est par le dramaturge qu'à la scène III de l'acte II, dans un prélude didascalique : « Des filles couronnées de fleurs, et des Scythes sans armes, font un demi-cercle autour de l'autel » sur lequel « Obéide et Indatire mettent la main » pour leur mariage. Et puisqu'il est apporté à l'acte V, il faut nécessairement que

cet autel ait auparavant quitté la scène : autre mention absente du texte et qui complique la représentation.

Les deux tragédies *Olympie* et *Les Scythes* créent un dynamisme par les décors qu'elles imposent. Elles présentent toutes deux un espace ouvert sur la nature, qui évolue avec la pièce et semble s'opposer à l'idée d'enfermement et de confinement immanent à la tragédie. Avec *Les Guèbres*, Voltaire renoue avec un lieu clos. En outre, ces préludes donnent plus de détails en ce qui concerne sur localisation géographique. Deux tragédies se déroulent dans des contrées encore inexplorées par la littérature tragique. Faguet constate qu'« on a félicité Voltaire d'avoir "agrandi la géographie théâtrale", c'est-à-dire d'avoir pris ses sujets en dehors de l'antiquité »⁴³. Mais ce constat est bien insuffisant pour analyser cet exotisme, car il limiterait cette innovation au seul renouvellement géographique. Bien que l'Orient soit une mode au XVIII^{ème} siècle, « tout cet exotisme est (...) le moyen de susciter chez le lecteur une réflexion philosophique fondée sur les différences des croyances, des morales, des lois »⁴⁴.

Ce bref aperçu des diverses didascalies qui jalonnent les œuvres de Voltaire, atteste d'un intérêt indéniable pour la représentation théâtrale, qui se doit d'être animée et vivante, plutôt qu'être un long discours.

Voltaire perçoit très bien les nuances qu'il est possible d'inférer aux diverses situations afin de multiplier les significations, en jouer et pousser le lecteur-spectateur à douter. Ainsi, les personnages ne se comprennent-ils pas seulement à travers leurs discours, mais aussi par leurs actes, quand les deux ne se contredisent pas.

Croyons donc sur parole Gustave Lanson quand, parlant du théâtre de Voltaire, il nous dit : « Sa tragédie n'est achevée qu'en scène »⁴⁵.

⁴³ FAGUET Emile, *Op.cit.*, p.270

⁴⁴ MENANT Sylvain, *Op.cit.*, p.39

⁴⁵ LANSON Gustave, *Op.cit.*, p.100

B. LA VIOLENCE MISE EN SCENE

Dans un second temps, nous nous proposons d'analyser la violence selon son existence performative.

Notre approche vise à montrer comment le combat philosophique de Voltaire ainsi que son intérêt pour le théâtre, l'amènent à intégrer et transposer dans ses tragédies les théories de Diderot sur le drame.

L'espace théâtral repensé, nous pourrions nous intéresser à la dimension spectaculaire des tragédies, dont l'enjeu pour Voltaire est d'interagir avec le spectateur.

1. LA VIOLENCE ET L'ESPACE SCENIQUE

« Tout poète peint les mœurs de son pays »⁴⁶. Cet aphorisme pourrait être érigé comme le crédo de Voltaire. Cette recherche de la représentation, de l'image, fut une constante dans son œuvre d'historiographe, de satiriste mais aussi d'écrivain et de dramaturge. Voltaire revendiquait lui-même, dans de nombreuses lettres, sa volonté de réaliser des œuvres picturales qui occupaient l'espace scénique. Peindre des passions, des caractères, mais surtout des situations particulières et des temps forts.

Comme l'évoque le cardinal du Bernis dans une lettre qu'il adresse au philosophe, la composition elle-même, et non le seul résultat d'une tragédie s'effectue de la même manière qu'une œuvre picturale :

Voici une véritable tragédie où l'amour et l'ambition causent de grands malheurs. Si vous voulez bien passer encore une journée à donner à quelques parties de ce grand tableau des coups de force et de lumière, et à substituer des expressions plus propres ou plus animées à un petit nombre d'expressions trop vagues et trop faibles, je suis assuré que les gens d'esprit et de goût seront fort contents de cet ouvrage.⁴⁷

Les théories de Diderot font leur chemin, et Voltaire s'en inspire habilement afin de redynamiser la tragédie selon ses aspirations. C'est que Voltaire et Diderot partagent une même volonté de perfectionner le théâtre, qui contribue à la convergence de leurs luttes.

⁴⁶ *Essai sur les mœurs*, Introduction, Moland, vol.11, p.122

⁴⁷ Lettre du cardinal du Bernis à Voltaire du 4 février 1762, Moland, vol.42, p.36

a. *Un nouvel ordre scénique*

Aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, divers systèmes de pressions – le parterre, les cabales – agissent lors des représentations. Ces interventions extérieures peuvent décider du sort de la pièce, infléchir son sens et sa mise en scène.

La présence d'un public aristocratique assis sur des banquettes aux deux extrémités de la scène constitue un second obstacle. Les scènes théâtrales, rarement de grandes dimensions, se voient ainsi amputées d'une partie de l'espace scénique, ce qui rend impossible une séparation nette entre le comédien et le spectateur :

Comment hasarder ces spectacles pompeux, ces tableaux frappants, ces actions grandes et terribles, qui, bien ménagées, sont un des plus grands ressorts de la tragédie; (...) au milieu d'une foule qui cache, et le tombeau, et le fils, et la mère, et qui énerve la terreur du spectacle par le contraste du ridicule ?⁴⁸

Voltaire combattit longtemps cet usage de placer des spectateurs sur la scène. Leur présence entraînait une réduction considérable de l'espace qu'était l'avant-scène, en l'encombrant notamment par des banquettes. Celles-ci furent finalement supprimées le 23 avril 1759, lorsque le comte de Lauragais donna la somme nécessaire aux comédiens pour s'en libérer, ce dont Voltaire le remercia dans la préface de *L'Écossaise* :

Vous avez rendu un service éternel aux beaux-arts et au bon goût en contribuant, par votre générosité, à donner à la ville de Paris un théâtre moins indigne d'elle. Si on ne voit plus sur la scène César et Ptolémée, Athalie et Joad, Mérope et son fils, entourés et pressés d'une foule de jeunes gens, si les spectacles ont plus de décence, c'est à vous seul qu'on en est redevable⁴⁹.

Grâce à la suppression des banquettes, Voltaire put dès lors, « hasarder ces spectacles pompeux, ces tableaux frappants, ces actions grandes et terribles, qui, bien ménagées, sont un des plus grands ressorts de la tragédie »⁵⁰. La dimension visuelle de l'œuvre dramatique peut alors s'exprimer pleinement, grâce à un nouvel investissement de l'espace théâtral, qui accentue l'exaltation de l'émotion et la force tragique de l'œuvre. Et l'effet est immédiat, comme en témoigne Collé dans son *Journal* :

⁴⁸ *L'Écossaise*, Epître dédicatoire, Moland, vol.5, p.435

⁴⁹ *Ibid.*, p.434

⁵⁰ *Ibid.*, p.435

Cela fait le meilleur effet du monde ; je crus m'apercevoir que l'on entendait infiniment mieux la voix des acteurs. L'illusion théâtrale est actuellement entière (...). Cette nouvelle forme de théâtre ouvre aux tragiques une nouvelle carrière pour jeter du spectacle, de la pompe et plus d'action dans le poème⁵¹.

Ainsi, à l'instar du drame, Voltaire rompt avec l'approche classique *intellectualisante*, qui vise à privilégier le texte et considérer la représentation comme sa simple illustration et traduction. Il introduit une matérialité qui comporte son propre système de signes et significations.

b. Les tableaux et leurs enjeux

Dans sa lettre adressée à Mademoiselle Clairon, du 16 octobre 1760, Voltaire se désole contre ce qu'il considère comme les dérives du théâtre, qui dénaturent la grandeur des sentiments que font naître les tragédies : « Gardez-vous, je vous en conjure, de rendre la scène française dégoûtante et horrible, et contentez-vous du terrible ». En effet, Voltaire s'oppose à la scène anglaise, principalement à Shakespeare, dont le mélange des genres et l'accumulation d'actions, selon les propres mots du philosophe, « rend les Anglais odieux ». Dans sa lettre, Voltaire fustige, le théâtre anglais, qu'il considère comme vulgaire et sans goût. Il lui oppose un théâtre plus mesuré et apte à faire naître des sentiments nobles : le théâtre français. Voltaire est lui-même très critique envers le théâtre tragique français, ces « conversations en vers, appelées tragédies », et malgré qu'il ait « crié, trente ou quarante ans, qu'on nous donnât du spectacle » dans les tragédies, il n'est pas pour autant prêt à accepter une utilisation débridée de la violence : « je crierais bien davantage si on changeait la scène en place de Grève ».

Si Voltaire est tant opposé à cette pratique anglaise, c'est qu'il considère que toute action, voire toute transgression à la règle de bienséance, doit avoir un « mérite », qui est de servir « au nœud essentiel de la pièce », d'être lié à l'intrigue. « Mais faire paraître un échafaud, pour le seul plaisir d'y mettre quelques valets de bourreau, c'est déshonorer le seul art par lequel les Français se distinguent, c'est immoler la décence à la barbarie ».

⁵¹ COLLE, *Journal*, Cité par FRANTZ Pierre, *Op.cit.*, p.46

Grâce à Diderot, Voltaire peut poursuivre plus avant ses réflexions et leur donner plus de force et de cohésion. Car Diderot invente le drame bourgeois la décennie précédant cette lettre à Mademoiselle Clairon. En outre, il se fit le théoricien de la rencontre entre théâtre et peinture qui lui permit d'élaborer le concept de *tableau* et ainsi de donner naissance à un théâtre de l'image. Voltaire met à profit cet atout dramatique essentiel, et dès *Tancredè* en 1760, il adopte le système de tableau qu'il place au service du renouvellement de la tragédie.

Le rapport entre le public et la scène change. Avec le tableau, la communication qui pouvait exister entre le spectateur et l'acteur est dorénavant rompue, l'espace scénique s'agrandit – avec le retrait des banquettes de la scène – et gagne donc en champ d'action. Le tableau est un moment d'arrêt d'une scène créant une unité, visuelle, entre la disposition des personnages sur la scène et l'arrangement des décors, de façon à ce que l'ensemble donne l'illusion de former une fresque. Ainsi, nous percevons le rapport essentiel qui existe entre la représentation d'une scène comme tableau et la peinture. Pour Diderot, cette théorie lui permet de légitimer l'incroyable évolution qu'il souhaite apporter au jeu des acteurs :

Quoi que vous pensiez de mon expédient, je vous prie de considérer que si, pour juger sainement de l'intonation, il faut écouter le discours sans voir l'acteur, il est tout naturel de croire que pour juger sainement du geste et des mouvements, il faut considérer l'acteur sans entendre le discours⁵².

Il proclame même, à propos de scènes muettes d'une grande intensité, et au-delà d'une équivalence entre le discours et le geste, la suprématie de ce dernier sur le premier : « Voilà ce que le papier ne peut jamais rendre ; voilà où le geste triomphe du discours »⁵³. Cependant, même s'il adhère aux innovations de Diderot – considérer le mot et la chose –, Voltaire ne va pas aussi loin et préserve la supériorité du discursif sur le visuel, ne pouvant envisager « le sens en dehors du verbe »⁵⁴ puisque « le texte a pour fonction paradoxale de sauver le décor de l'insignifiance »⁵⁵.

Pour Voltaire, la parole a ses limites :

Les monologues, qui ne sont pas des combats de passions, ne peuvent jamais remuer l'âme et la transporter. Un monologue, qui n'est et ne peut être que la

⁵² Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, CFL II, p.532 et 533, cité par FRANTZ Pierre, *Op.cit.*, p.26

⁵³ Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, CFL II, p.528, *Ibid.*, p.27

⁵⁴ *Ibid.*74

⁵⁵ *Id.*

continuation des mêmes idées et des mêmes sentiments, n'est qu'une pièce nécessaire à l'édifice; et tout ce qu'on lui demande, c'est de ne pas refroidir⁵⁶.

Le discours seul serait insuffisant pour la parfaite représentation d'une pièce, il appartient à tout un décorum : le *costume*, qui est « un principe essentiel puisqu'il doit gouverner pour les unir les signes textuels et ceux de la représentation ; puisqu'il doit les intégrer à la fiction de façon qu'ils ne renvoient qu'à elle seule »⁵⁷. Ainsi, en accord avec les propos tenus par Voltaire dans sa lettre à Madame Clairon, Pierre Frantz peut-il affirmer que « les éléments visuels ne sont donc pas gratuits et, participant du dessein de l'œuvre, loin de distraire le spectateur, l'informent, lui font comprendre l'action à laquelle ils sont soumis ; ils sont porteurs d'un savoir »⁵⁸. Ce qui fait que la signification même de la scène change au XVIII^{ème} siècle, « la scène-tableau est-elle au fond métonymique, alors que la scène du XVII^{ème} siècle est avant tout métaphorique »⁵⁹.

L'utilisation de la scène théâtrale permet à Voltaire de mettre en place un appareil spectaculaire, d'y dresser des décors impensables – et rarement égalés – tel le temple en feu du dernier acte des *Lois de Minos* en 1773. Ce travail sur le décor, dans les trois tragédies, permet – et rend légitime – de mettre en scène une foule nombreuse. On observe, dans *Les Scythes*, des membres des peuples Scythe et Persan qui se réunissent pour la mise à mort d'Athamare : « Obéide, Sulma, Sozame, Hermodan ; Scythes, armés, rangés au fond, en demi-cercle, près de l'autel » (acte V, scène V). La scène voit aussi défiler les soldats d'Athamare :

ATHAMARE

Aux armes !

Aux armes, compagnons, suivez-moi, paraissez !

(...)

(à ses gardes)

Obéissez, de sa retraite indigne enlevez Obéide. (acte IV, scène V)

Dans la tragédie des *Guèbres*, la foule est constituée des prêtres de Pluton et des soldats de César :

Vous, soldats, conduisez, mais au nom de la loi,
La malheureuse enfant dont je plains la détresse ;

(...)

(il montre le tribunal)

Puisque César le veut, pontifes, prenez place. (acte I, scène III)

⁵⁶ Lettre de 1760 à Madame Clairon. Best. D6270, T.VI, p.26

⁵⁷ FRANTZ Pierre, *Op.cit.*, p.88

⁵⁸ FRANTZ Pierre, *Op.cit.*, p.16

⁵⁹ *Ibid.*, p.71

Enfin, nous constatons la présence des membres du temple dans *Olympie* : « Les initiés, les prêtres et les prêtresses traversent le fond de la scène, ayant des palmes ornées de fleurs dans les mains » (acte I, scène V) ; le peuple lors de l'annonce du mariage de Cassandre et Olympie où « une partie du peuple (...) entre par les côtés » pour regarder la scène. Ici, Voltaire ajoute une note très importante :

Ce spectacle ferait peut-être un bel effet au théâtre (...). Ce n'est pas qu'il y ait aucun mérite à faire paraître des prêtres et des prêtresses, un autel, des flambeaux et toute la cérémonie d'un mariage: **cet appareil, au contraire, ne serait qu'une misérable ressource si d'ailleurs il n'excitait pas un grand intérêt, s'il ne formait pas une situation**, s'il ne produisait pas de l'étonnement et de la colère dans Antigone, s'il n'était pas lié avec les desseins de Cassandre, s'il ne servait à expliquer le véritable sujet de ses expiations. C'est tout cela ensemble qui forme une situation. Tout appareil dont il ne résulte rien est puéril. Qu'importe la décoration au mérite d'un poème? Si le succès dépendait de ce qui frappe les yeux, il n'y aurait qu'à montrer des tableaux mouvants. La partie qui regarde la pompe du spectacle est sans doute la dernière; on ne doit pas la négliger, mais il ne faut pas trop s'y attacher⁶⁰.

Voltaire insiste beaucoup sur cet aspect de la conception visuelle dramatique. Les éléments – décors et foules – ne doivent pas être disposés gratuitement. Ils sont une composante nécessaire à la constitution d'une situation forte, dont l'ambition est d'exciter l'intérêt du spectateur, le piquer dans sa subjectivité. Toutefois, il est séparé des acteurs par le « quatrième mur »⁶¹. Il ne fait plus partie de l'action, il l'épie. Les protagonistes ne s'épanchent pas en longs soliloques dans les tragédies de Voltaire, ils intériorisent leurs émotions. C'est pourquoi il ne s'agit plus pour Voltaire de faire de longs monologues, mais des œuvres aux situations plus réalistes, qui s'appuient sur des attitudes fortes : « Voltaire voit la spécificité du théâtre dans ces attitudes et non pas dans la 'conversation quelques fois passionnée' »⁶². Les spectateurs deviennent ainsi – par l'instauration du quatrième mur, qui telle une glace sans tain leur permet de voir sans être vus – les voyeurs inopinés de l'action qui se déroule.

Le spectateur doit associer l'ampleur de la scène à l'ampleur de la chute. Afin de répondre à cette exigence, Voltaire conçoit des dénouements impressionnants, des mises en scène dotées d'un appareil spectaculaire. A nouveau, l'on constate une similitude dans le dénouement d'*Olympie* et *Les Scythes*, où les héroïnes décident de se suicider pour se soustraire au choix qu'elles ont à faire. Le suicide se déroule sur scène et quoi

⁶⁰ Nous soulignons.

⁶¹ FRANTZ Pierre, *Op.cit.*, p.62 : « Le quatrième mur protège la fiction de la réalité ; s'il constitue un interdit pour le spectateur, il en est un aussi pour l'acteur qui doit rester prisonnier de sa sphère s'il veut rester personnage ».

⁶² *Ibid.*, p.117

que Voltaire puisse dire⁶³, le bûcher d'*Olympie* a de quoi surprendre : « Le moment du bûcher fut terrible; les flammes s'élevaient quatre pieds au-dessus des acteurs »⁶⁴. Obéide, quant à elle, se retrouve seule, à devoir tuer son amant. Elle est forcée par les Scythes de sacrifier un homme, alors qu'elle a déjà fui la violence avec son père. Dans ces deux tragédies, la ritualisation de la mort de Statira et d'Athamare, ainsi que la présence d'une grande quantité de personnages, augmentent le spectaculaire de la représentation, face à la faiblesse et à la jeunesse d'Olympie et Obéide. Enfin, dans *Les Guèbres*, le spectaculaire s'impose lors l'assassinat du Grand Prêtre, figure de l'autorité et messager des dieux, la lutte de la communauté contre le fanatisme, lors du pardon de l'empereur ; et Voltaire se veut moins modeste s'agissant de cette tragédie : « Je suis persuadé qu'elle y ferait un grand effet, et que la dernière scène ne déplairait pas à la cour, s'il y avait une cour »⁶⁵.

Voltaire, lui-même, analyse les tableaux de ses pièces. Dans *Olympie*, il affirme que « tout parle aux yeux (...), tout y forme des tableaux, tantôt attendrissants, tantôt terribles »⁶⁶. La constitution même de ses tragédies dépend de sa conception de la pièce, pensée sous forme picturale :

[...] ce sont cinq tableaux pour le salon : Coup de théâtre du mariage, premier tableau. Statira reconnue et reconnaissant sa fille, second tableau. Le grand prêtre mettant les holà; Statira levant son voile, et pétrifiant Cassandre; troisième tableau. Statira mourante, sa fille à ses pieds, et Cassandre effaré quatrième tableau. Le bûcher, cinquième tableau⁶⁷.

Cette citation nous montre les idées qui président à la construction de la pièce. Car, même si un tableau ne représente jamais qu'une seule scène, Voltaire construit ses actes autour d'une image dominante qui correspond à l'apogée de la tension dramatique. A partir du nœud de la pièce, en l'occurrence l'amour impossible entre Olympie et Cassandre, se bâtit par petites touches la tragédie, par adjonctions d'éléments et de rebondissements, d'obstacles, de mœurs : « c'est même pour parvenir à produire ce tableau sur la scène que j'avais arrangé toute la pièce »⁶⁸.

⁶³ *Olympie*, p.161 : « Le suicide est une chose très commune sur la scène française ».

⁶⁴ Lettre de 1762 à M. Colini. Best. D7124, T.VI, p.870

⁶⁵ Lettre de 1769 à Mme la Duchesse de Choiseul. Best. D11326, T.IX, p.1007

⁶⁶ Lettre de 1763 au Comte d'Argental. Best. D7066, T.VI, p.812

⁶⁷ Lettre de 1762 au Comte d'Argental. Best. D7040, T.VI, p.789

⁶⁸ Lettre de 1762 au Marquis de Chauvin. Best. D7411, T.VI, p.1105

Voltaire pensait faire des « tragédie(s) d'une espèce toute nouvelle »⁶⁹, alliant la noblesse du genre de la tragédie classique à la maîtrise du spectacle de la représentation. Voltaire associe les innovations permises par Diderot et les anciens codes tragiques :

Les décors des grandes tragédies de Voltaire sont en général inspirés par le « costume » imposé par le sujet. Leur fonction dramaturgique est souvent assez précise (...). En même temps, Voltaire en tire des effets assez convenus : le fond de la scène s'ouvre, apparitions, disparitions, etc. Ce sont encore les ressorts traditionnels de l'opéra et du théâtre des jésuites⁷⁰.

De plus, Voltaire revalorise le décor en lui conférant une présence accrue. Un décor, dont l'apparente liberté se retourne contre les héros pour constituer un espace contraignant et oppressant.

De fait, le temple d'*Olympie* est un lieu paisible où Statira put trouver la sécurité, Cassandre le pardon et Olympie la liberté. Mais, rapidement, Statira y perd sa quiétude, elle est réveillée de sa funèbre léthargie et rappelée à la vie pour être confrontée à son bourreau. Cassandre, réhabilité par sa fréquentation du temple, y perd l'absolution de ses crimes lors de sa confrontation avec Statira. Et Olympie, esclave qui s'affranchit par son mariage, perd sa liberté recouvrée en tombant dans les griffes de sa mère.

La tragédie *Les Scythes* nous présente un « bocage et un berceau », où les « campagnes et les cabanes », le « banc de gazon » sont autant d'éléments idylliques. Tel l'Eden aux « forêts tranquilles » entourées de monts, les Scythes sont encerclés par des « rochers » qui semblent les protéger des intrusions étrangères. Cette idylle se transforme en « désert sauvage » aux « grossiers climats » pour Obéide et symbolise sa mort, sa résignation.

Dans *Les Guèbres*, l'espace se déroule dans « le château d'Apamée » qui est, en soi, un lieu clos que les deux frères veulent fuir. Cependant, l'arrivée d'Arzame les confine dans cet espace, puisqu'ils décident de la défendre. Ils ne peuvent plus, dès lors, quitter ce lieu sans créer de tensions. Enfin, ils se voient encerclés par l'empereur, sans possibilité de fuir.

On constate dans ces exemples que le décor impose une barrière supplémentaire aux tensions existant entre les protagonistes. Son franchissement est mortifère, voire impossible, comme le suggèrent les différents *murs* qui encadrent la représentation. Ils renforcent le tragique des œuvres.

⁶⁹ Lettre de 1762 à M. Colini. Best. D7124, T.VI, p.870

⁷⁰ FRANTZ Pierre, *Op.cit.*, p.101

Alors que Diderot cherche par le tableau à constituer, à travers le drame, un miroir de la société, Voltaire, grâce à la tragédie, conserve cette distance encore nécessaire – ne serait-ce que pour déjouer la censure – entre la réalité et la fiction représentée sur scène, et porte un regard sur le monde volontairement plus globalisant. Voltaire ne cherche pas la mystification. Dans son œuvre d'historien, il opère un transfert de l'histoire des rois à l'histoire des hommes. Avec l'*Histoire de Charles XII*, il conte l'histoire d'un roi. Vient ensuite le célèbre *Siècle de Louis XIV* qui est celle de la nation. Il rédige plus tard l'*Essai sur les mœurs*, véritable histoire du monde. Avec la tragédie, son regard se pose – métonymiquement et métaphoriquement – sur l'humanité. C'est en ce sens que Voltaire fait de la tragédie une fenêtre ouverte sur les violences du monde. A travers ce genre, il perpétue une fantasmagorie qui symbolise la réalité de la violence.

Le tableau devient chez Voltaire le vecteur de la rénovation du théâtre tragique. Les concepts développés par Diderot permettent de repenser les cadres dans lesquels s'inscrivent les scènes et de leur conférer une nouvelle force.

Par ailleurs, le tableau permet de figer une instantanéité pour la rendre iconique. Voltaire critique la religion en comparant l'ambiance de la salle lors de la représentation d'*Olympie* à une messe, dont l'authenticité n'est pas détournée par le culte.

2. LE SPECTACLE DE LA VIOLENCE

La représentation théâtrale devient aussi un moyen pour Voltaire de rendre à la violence son essence physique, par la démonstration concrète de sa force, ses détours et ses conséquences.

La violence participe de l'œuvre théâtrale en s'incarnant dans les accessoires et les décors. Sa mise en scène contribue à « produire une commotion chez le spectateur »⁷¹ et renforce le pathétisme du tableau.

⁷¹ MENANT Sylvain, *Op.cit.*, p.46

La tragédie est l'imitation d'une action noble, ce qui l'oppose, de fait, à tout prosaïsme. Voltaire entend conserver cette noblesse de l'acte tragique – certainement ce qu'il nomme la *vis tragica* : « Il faut *vis comica* pour la comédie, et *vis tragica* pour la tragédie; sans cela toutes les beautés sont perdues »⁷².

La véritable noblesse est incompatible avec le quotidien, le banal et la bassesse. Elle exige le spectaculaire, la grandeur ainsi qu'une certaine ampleur de l'acte. Elle est mépris du risque au profit des vertus qui l'animent. Ainsi, associer le spectacle visuel au sublime de l'éloquence et de l'élégance tragique peut paraître une gageure, surtout après l'extrême dépouillement racinien. La tentation de vouloir réhabiliter le spectaculaire dans la tragédie, serait pécher par l'effet inverse : ne plus proposer qu'un spectacle grandiloquent et grand-guignolesque, fondamentalement opposé aux aspirations de Voltaire que nous avons évoquées dans le développement précédent.

Pour légitimer son propos, Voltaire s'appuie sur l'antiquité et ce qu'il perçoit comme le théâtre à ses origines : « La tragédie n'est pas encore peut-être tout à fait ce qu'elle doit être : supérieure à celle d'Athènes en plusieurs endroits, il lui manque ce grand appareil que les magistrats d'Athènes savaient lui donner »⁷³. L'œuvre théâtrale idéale serait, à ses yeux, celle qui associe les qualités poétiques et d'intrigue des Modernes au « grand appareil » perdu des Anciens. Voltaire se place lui-même comme précurseur de ce renouveau de la tragédie, qui renoue avec l'Antiquité :

Je sais que toute la pompe de l'appareil ne vaut pas une pensée sublime, (...) mais j'ose être sûr que le sublime et le touchant portent un coup beaucoup plus sensible quand ils sont soutenus d'un appareil convenable, et qu'il faut frapper l'âme et les yeux à la fois. Ce sera le partage des génies qui viendront après nous. J'aurai du moins encouragé ceux qui me feront oublier. (*Tanocrède*, p.533)

La tragédie selon Voltaire confère au spectaculaire une intensité et une force apte à toucher le spectateur au plus profond de lui-même, tel lors de la mort de Zopire dans *Mahomet*, tué par son fils alors qu'il priait. Le tragique ne peut donc se résumer à la seule exaltation des affres d'une âme souffrante. Le décor soutient et amplifie l'*agôn*. Un transfert s'opère, un élément matériel s'émancipe du fond animé pour revêtir une

⁷² Lettre de 1765 à M. Damilaville. Best. D9218, T.VIII, p.285

⁷³ *Tanocrède*, Epître dédicatoire, Moland, vol.5, p.532

signification propre et participer à l'action tragique : il scelle la tragédie en marche. Cocteau avait tort, ce n'est pas la tragédie qui est une « machine infernale », mais cette incarnation de *l'agôn* : la voix de la mort. D'aucuns ont injustement accusé Voltaire de faire des tragédies sans l'implication du destin – ce *fatum* si reposant pour Anouilh – pour valoriser « un hasard absurde, qu'un peu de vigilance ou de prudence pourraient éviter »⁷⁴, ce que nous avons évoqué précédemment. Mais c'est dénier l'importance que prend, pour Thésée, l'épée d'Hippolyte en possession de Phèdre ; c'est dénier l'aveuglement et la force des passions ; c'est dénier, enfin, toute noblesse à la tragédie.

La présence de cette « machine infernale » se fait lancinante dans l'œuvre. Il est possible de pressentir son arrivée, puis d'anticiper l'action qu'elle rend nécessaire. En effet, c'est par elle que se poursuit la tragédie ou que s'en établit le dénouement, puisqu'elle introduit une nouvelle voie : une alternative mortifère. Olympie, acculée à la nécessité de faire un choix auquel elle ne peut se résoudre, saisit l'occasion du bûcher annoncé de sa mère, pour l'utiliser à son avantage. Le bûcher d'*Olympie*, au même titre que l'autel des Scythes, est un élément du décor qui prend une part active dans les tragédies ; il joue véritablement un rôle, il est un acteur irremplaçable qui véhicule et incarne la fatalité. Il en va de même pour la lettre de la mère des deux jeunes futures victimes dans *Les Guèbres*, qui rappelle les lettres de *Zaïre* ou *Tanocrède*, aux effets dévastateurs. Cette lettre revêt un rôle particulier dans la tragédie, puisqu'elle introduit une nouvelle scission ainsi que des devoirs impérieux : défendre ses enfants, venger son père.

Ces « machines infernales » représentent la voix de la mort et plus précisément des morts. En effet, l'on devine – tel le sang d'Abel qui crie vengeance contre Caïn – la voix des défunts qui réclament l'expiation des crimes commis à leur égard. Aux flammes purificatrices du feu d'*Olympie*, fait écho le sacrifice ritualisé dans *Les Scythes*, pour expier le meurtre d'Indatire. En outre, nous aimons voir à travers la figure de Statira le symbole de la culpabilité de Cassandre, un fantôme qu'il aurait involontairement invoqué par la puissance de ses remords. N'est-elle pas morte cette femme qui, tel le spectre d'Hamlet, se réveille d'un profond sommeil et lève son voile pour désigner son meurtrier ? Le tableau qu'elle constitue à elle seule par ce mouvement si fort, pétrifie Cassandre. Statira ne fait que revenir à la vie pour mourir ;

⁷⁴ MENANT Sylvain, *Op.cit*, p.46

elle n'effectue aucune réelle action. Dans la tragédie *Les Guèbres*, la lettre de la mère trouve même un lecteur qui lui donne vie le temps de la lecture et appelle naturellement le Jeune Arzémon à l'expiation de son crime parricide.

Ces lettres, ces sacrifices ritualisés, ne peuvent ainsi être prévenus, puisqu'ils n'existent que parce qu'un crime a été commis et qu'il doit être expié. Sans cette faiblesse tragique, sans ce « hasard absurde qu'un peu de vigilance ou de prudence (auraient pu) éviter », Phèdre n'aurait pas connu que le désespoir, mais également la honte publique.

Avec ce renouveau du décor, qui s'émancipe du fond peint pour devenir un actant de la tragédie, Voltaire accentue la mise en valeur des comédiens sur scène. Un jeu qui allie la noblesse tragique aux réflexions de Diderot sur le drame.

b. Le jeu des acteurs

Le jeu que réclame Voltaire – à l'instar de Diderot – et dont le but avoué est de toucher le spectateur, doit être celui d'« un peintre (qui) fait (...) l'esquisse d'un tableau »⁷⁵. Loin d'être le seul apanage de l'auteur, cet art doit être commun à tous les praticiens du théâtre pour être efficace : « J'ai vu l'effet de la pièce: c'est un très beau coup d'œil, ce sont des tableaux continuels; mais aussi ils demandent des comédiens qui soient autant de grands peintres, et qui sachent se transformer en peintures vivantes »⁷⁶. L'attente est grande envers les comédiens, et Voltaire n'oublie pas de les flatter : « Probablement mon grand peintre tragique commencera les répétitions des *Scythes* dans le temps qu'il recevra ma lettre »⁷⁷.

La parole est, tout d'abord, une composante essentielle d'une œuvre théâtrale. Puisqu'on ne parle pas pour ne rien dire au théâtre, elle fonde le pouvoir d'un personnage par sa capacité à imposer sa pensée et sa volonté ; ne parle pas qui est soumis ou n'a aucun pouvoir. Nous retrouvons ici les deux systèmes de signification du théâtre, dialogique et scénique. L'absence de parole met en exergue la nécessaire finesse

⁷⁵ Lettre de 1762 à Damilaville. Best. D7083, T.VI, p.828

⁷⁶ Lettre de 1762 à M. Colini. Best. D7124, T.VI, p.870

⁷⁷ Lettre de 1767 à Lekain. Best. D9949, T.VIII, p.946

de la dimension scénique qui, en plus de constituer un tableau, se doit d'être un discours complet. Nous citerons les questions désespérées d'Obéide à son père :

Avez-vous bien connu mes sentiments secrets ?
Dans le fond de mon cœur avez-vous daigné lire ? (acte V, scène II)

Cette tournure positive de l'interrogation appelle une réponse négative de Sozame, pour qu'il puisse prendre conscience de son manque d'égard envers sa fille ainsi que de la dissimulation de cette dernière. La double-énonciation vise à ce que le spectateur se sente lui aussi interpellé et qu'il comprenne que le jeu d'Obéide, dévoilé par ces deux vers, est ambivalent. Obéide est considérée comme libre, elle peut donc utiliser sa parole comme elle l'entend. Cependant, sa soumission au père fait qu'elle agit contre sa liberté, ce qu'elle dit, scéniquement, par son jeu d'actrice.

Le cas d'Arzame est aussi révélateur quant au fonctionnement de la parole. La victime est toujours en faute, qu'elle parle ou ne parle pas, puisque ce mode d'expression ne lui appartient plus :

Elle ne répond point ; son maintien, son silence,
Sont aux dieux comme à nous une nouvelle offense.
(...)
Son crime
Est dans sa propre bouche ; elle en sera victime. (acte I, scène IV)

Ces quelques vers nous donnent aussi à imaginer le dit scénique du silence d'Arzame : par son « maintien », elle exprime son rejet de ce semblant de justice.

Quant à Olympie, élevée en esclave, elle n'a pas pour habitude d'imposer sa parole. De soumise à Cassandre, elle devient soumise de Statira à qui elle délègue sa parole : « Ah ! je vous réponds d'elle » annonce Statira à Antigone, après avoir donné à Olympie le pouvoir de s'affirmer : « décidez ». La parole d'Olympie n'est jamais sûre, toujours hésitante et rarement affirmative. Ainsi, Olympie se réfugie-t-elle dans ses devoirs qui la privent d'une possibilité de choix : « Je dois haïr Cassandre » répond-elle, plutôt que se demander si elle accepte ou non la proposition d'Antigone. Même si elle n'en est capable qu'après la mort de sa mère, pour Olympie, l'acte d'élocution sert avant tout à communiquer et transmettre un message, affirmer une liberté d'action :

Permettez, pour la première fois,
Que je fasse entendre une timide voix. (acte III, scène VI)

Elle redoute le poids des mots : « oserai-je encore dire » ; d'où de nombreuses digressions qui impatientent sa mère et l'accumulation des interrogations de Statira, en attente d'une parole plus claire : « Quoi ! tu gémis ? » ; « Que dis-tu ? » ; « Explique-toi » ; « Parle » ; « Finis ce trouble affreux ; parle, dis-je ». Il est intéressant et révélateur de remarquer que la première réaction de Statira, après la révélation par Olympie de son amour pour Cassandre, est de condamner cette « parole exécrationnelle » d'Olympie. Statira était en attente d'une parole qui abonde dans son sens – déjà quand elle lui disait « décidez » (acte III, scène IV) en présence d'Antigone, il s'agissait d'une question rhétorique qui n'autorisait que l'accord – elle comprend donc les freins qu'oppose à ses projets cette affirmation d'Olympie et, dès lors, agira selon ce présumé.

C'est pourquoi, afin de pallier le déficit d'autorité de sa parole, Statira n'envisage désormais que le suicide. Par sa mort, elle peut exprimer ses dernières volontés comme ordre : elle réclame l'union d'Olympie avec Antigone. En outre, la violence peut aussi provenir de la mort d'un personnage dès qu'on lui attribue une parole :

Ma fille, il n'est plus temps de garder le silence ;
Le sang d'un époux crie, et ton délai l'offense. (acte V, scène I)

L'évocation biblique est plus qu'explicite :

Yahvé dit à Caïn : « où est ton frère Abel ? » Il répondit : « je ne sais pas. Suis-je le gardien de mon frère ? » Yahvé reprit : « qu'as-tu fait ! Ecoute le sang de ton frère crier vers moi du sol ! Maintenant, sois maudit et chassé du sol fertile qui a ouvert la bouche pour recevoir de ta main le sang de ton frère »⁷⁸.

La mort d'un juste appelle une réparation ou une punition infligée au criminel. Cette parole est une métaphore de la justice qui crie pour punir un acte de violence. Cependant, elle est conçue comme vengeance pour les Scythes, c'est-à-dire comme nouvel acte de violence.

La parole est aussi utilisée pour condamner : les prêtres de Pluton l'érigent ainsi comme outil despotique de domination. La condamnation fait partie intégrante du processus de domination qui s'affirme dans le but de susciter la crainte et la peur :

Ils ont tant déployé l'ordre exterminateur
Du prétoire, émané contre les réfractaires,

⁷⁸ Bible de Jérusalem, Genèse, chap.4, v.9-11

Tant attesté le ciel et leurs lois sanguinaires,
Que mes soldats, tremblants et vaincus par ces lois,
Ont baissé leurs regards au seul son de leur voix. (acte II, scène I)

En plus de la condamnation, la parole peut être un mode de délivrance. Olympie et Obéide sont condamnées par des lois – des paroles d'autorité – à faire un choix entre deux amants pour l'une, tuer son amant pour l'autre. Elles décident de se suicider après s'être délivrées par leur parole. Même si elles se condamnent physiquement à la mort, elles recouvrent leur liberté par l'aveu de leur amour interdit et criminel :

Apprends... que je t'adore... et que je m'en punis. (*Olympie*, acte V, scène VII)

Athamare est mon prince ; il est plus... je l'adore ;
Je l'aimai seul au monde... et ce moment encore
Porte au plus excès, dans ce cœur enivré,
L'amour, le tendre amour dont il fut dévoré. (*Les Scythes*, acte V, scène V)

Ainsi, la parole dévie-t-elle de son objectif premier d'expression de la liberté et d'affirmation de soi. La réalité est occultée, la parole devient détournée ou mensongère, violence même. Elle ne sert plus qu'une domination.

Mais le jeu des acteurs ne se réduit pas à leurs discours, ils manifestent aussi une présence significative et hautement expressive sur scène :

Un des tableaux les plus difficiles à exécuter est celui où Statira est mourante entre les mains d'Olympie, qui, embrassant sa mère et repoussant Cassandre, appelant du secours, et craignant en même temps pour son amant et pour sa mère, doit exprimer un mélange de mouvements et de passions qui ne peut être rendu que par une actrice consommée. Le tableau du cinquième acte est d'une exécution encore plus difficile⁷⁹.

Nous avons mis en avant la dimension spectaculaire qui doit émaner des tragédies de Voltaire. Elle doit aussi s'exprimer, pour la cohésion du tableau, à travers l'apparence des personnages. Cette apparence ne relève pas seulement de la *mimésis* et de la concordance des mœurs avec la dimension historique. En effet, Voltaire confère aux éléments de la parure, une importance dans le développement de l'intrigue.

Dans *Olympie*, le voile que porte Statira rappelle sa condition de prêtresse, et symbolise aussi le deuil qu'elle porte. Il devient donc un ressort de l'action comme nous l'avons souligné dans notre allusion à la figure fantomatique :

CASSANDRE

⁷⁹ Lettre de 1762 au Comte d'Argental. Best. D7066, T.VI, p.812

Expliquez-vous, parlez.
Dans quels bras fuyez-vous mes regards désolés ?
Que m'a-t-on dit ? Pourquoi me causer tant d'alarmes ?
Qui donc vous accompagne, et vous baigne de larmes ?

STATIRA, *se dévoilant et se retournant vers Cassandre*
Regarde qui je suis.

CASSANDRE
A ses traits...à sa voix...
Mon sang se glace !...Où suis-je ? et qu'est-ce que je vois ? (acte III, scène III).

Le jeu de Statira consiste à user de son voile pour déstabiliser Cassandre. Elle essaie de prendre le dessus sur lui en provoquant un effet de surprise. Un effet qui serait vain sans le jeu scénique des acteurs et ne ferait que *refroidir* la scène.

Dans la tragédie *Les Scythes*, Athamare craint que sa tenue ait perturbé Obéide :

Parmi tous ces pasteurs elle aura d'un coup d'œil
Reconnu des Persans le fastueux orgueil (acte III, scène I).

En effet, même s'il n'est aucune didascalie décrivant l'apparence d'Athamare, de nombreuses didascalies internes, c'est-à-dire présentes dans les répliques des personnages, ont déjà annoncé sa « pompe éclatante » (acte I, scène I). Athamare assigne un rôle à sa tenue, qui aurait pu – outre révéler son origine ethnique ainsi que son statut – réveiller des sentiments d'amertume chez Obéide, pour qui ce « fastueux orgueil » rappellerait de mauvais souvenirs.

Voltaire avait conscience qu'une tragédie sans bons acteurs ne valait rien : « Il est bien vrai que tout dépend des acteurs. Il y a une différence immense entre bien jouer et jouer d'une manière touchante, entre se faire applaudir et faire verser des larmes »⁸⁰ d'où ses préoccupations de dramaturge, de metteur en scène et d'acteur.

Voltaire pensa ou orienta les rôles de ses tragédies, en fonction des acteurs qu'il avait à sa disposition. Pour la tragédie *Olympie*, certaines indications de sa correspondance révèlent qu'il essaie lui-même de distribuer les rôles : « Donnez la veuve d'Alexandre à Dumesnil, la fille d'Alexandre à Clairon, et allez »⁸¹ ; qu'il explique ses raisons par une connaissance de ses comédiens : « Le tableau du cinquième acte est d'une exécution encore plus difficile; ainsi j'avoue avec mes anges qu'il n'y a

⁸⁰ Lettre de 1767 au Comte d'Argental. Best. D10122, T.VIII, p.1121

⁸¹ Lettre de 1761 au Comte d'Argental. Best. D6858, T.VI, p.624

que Mlle Clairon qui puisse jouer Olympie »⁸² ; ou quand il s'oppose à la distribution : « Je vous dirai d'abord ce que j'ai déjà dit au comité, que votre idée de Clairon-Olympie vous a trompé. Ce rôle n'est point du tout dans son caractère »⁸³. En outre, il met tout en œuvre pour faire coïncider les qualités de l'acteur avec les caractéristiques du rôle. Pour ce faire, il va même jusqu'à s'entretenir directement avec eux : « J'ai fait venir Lekain à Ferney; il a eu cette complaisance »⁸⁴ ; et donne des conseils d'interprétation précis en adéquation avec la pantomime selon Diderot :

Ce qu'il y a de plus nécessaire, c'est que l'actrice chargée du rôle d'Olympie soit très attendrissante, qu'elle soupire, qu'elle sanglote; que dans la scène avec sa mère elle observe de longues pauses, de longs silences, qui sont le caractère de la modestie, de la douleur, et de l'embarras. Il faut, au dernier acte, un air recueilli et plein d'un sombre désespoir; c'est là surtout qu'il est nécessaire de mettre de longs silences entre les vers. Il faut au moins deux ou trois secondes en récitant⁸⁵.

Ces indications sont vitales, car elles permettent d'insister sur le trouble, le dilemme profond qui torture les héroïnes. Le monologue est intériorisé pour gagner plus de force, produire plus d'effet que la rhétorique. Et pour être sûr que ses recommandations ne demeurent pas lettre morte, il insiste pour qu'elles soient annotées : « Il ne s'agit donc que de marquer en marge expressément les endroits où les acteurs doivent être »⁸⁶.

En revanche, en ce qui concerne *Les Scythes*, Voltaire perçoit « qu'il n'y a réellement point de comédiens pour jouer cette pièce, et (qu'il sera) mort avant qu'il y en ait »⁸⁷ ; ainsi, face à cette – apparente ? – résignation, il ne peut que donner, à nouveau, quelques conseils techniques et espérer : « Tout dépendra du rôle d'Obéide. Il faudra que Lekain se donne la peine d'adoucir et d'attendrir la voix de Mlle Durancy, qu'on dit un peu dure et un peu sèche »⁸⁸ ; « Je sais bien qu'Athamare n'est point dans le caractère de Lekain; il lui faut du funeste, du pathétique, du terrible »⁸⁹.

Quant aux *Guèbres*, l'absence d'intérêt que suscita la tragédie, incita Voltaire – en vain – à devenir moins exigeant dans ses requêtes envers les acteurs : « A l'égard des acteurs, j'oserais presque dire que la pièce n'en a pas besoin; c'est une tragédie qu'il

⁸² Lettre de 1762 au Comte d'Argental. Best. D7066, T.VI, p.812-813

⁸³ Lettre de 1761 au Marquis de Thibouville. Best. D6936, T.VI, p.697

⁸⁴ Lettre de 1762 à M. Colini. Best. D7124, T.VI, p.870

⁸⁵ Lettre de 1762 à M. Colini. Best. D7327, T.VI, p.1039

⁸⁶ Lettre de 1762 au Comte d'Argental. Best. D7066, T.VI, p.812

⁸⁷ Lettre de 1767 au Comte d'Argental. Best. D9816, T.VIII, p.812

⁸⁸ Lettre de 1767 à Damilaville. Best. D10003, T.VIII, p.998

⁸⁹ Lettre de 1767 au Comte d'Argental. Best. D10110, T.VIII, p.1111

faut plutôt parler que déclamer »⁹⁰. Il se rapproche sensiblement du drame, peut-être pour éviter de rebuter des acteurs soucieux de plaire à un public qui se découvre un nouveau goût pour des genres plus proches de la réalité.

En effet, les acteurs, aussi, étaient exigeants. Ils attendaient des rôles qui les mettent en valeur. Cette dimension est aussi à prendre en compte, car ils pouvaient imposer diverses modifications au texte – à l’insu de Voltaire en exil à Ferney – ou en réclamer à l’auteur lui-même. Voltaire est contraint de vanter les qualités de ses pièces, en mettant en avant « le mérite (d’un) rôle »⁹¹ ; ou en soulignant « le grand rôle »⁹² d’une tragédie. On peut ainsi citer en exemple une modification du titre de la tragédie : « De plus, on peut donner à la pièce le nom d’*Olympie*, afin que Mlle Clairon ait encore plus d’avantages, et paraisse jouer le premier rôle »⁹³.

Nous avons montré, à partir de cette analyse du jeu des acteurs, que Voltaire accordait une grande importance à la représentation de ses pièces. Cet intérêt n’est pas seulement esthétique, même s’il participe d’une théâtralité spectaculaire. Il trouve son origine dans la volonté de Voltaire de faire correspondre les personnages, tels qu’il les a construits, au jeu des acteurs. Il souhaite ainsi conserver la puissance qu’il avait accordée à ses œuvres et éviter leur infléchissement et utilisation détournée qui pourraient le desservir dans son entreprise militante.

La création d’une pièce inclut de nombreux paramètres susceptibles d’en assurer l’échec ou la réussite. Si la pièce est une œuvre de combat en soi, Voltaire s’engage sur plusieurs fronts à la fois, contre les acteurs, la censure puis les préjugés des publics.

Toutefois, il ne s’agit pas seulement pour Voltaire de faire du théâtre un spectacle ou d’en faire primer l’action, mais de « pousser le spectateur à la réflexion, en l’empêchant de porter un jugement simpliste et définitif »⁹⁴.

⁹⁰ Lettre de 1768 au Comte d’Argental. Best. D10987, T.VIII, p.677

⁹¹ Lettre de 1761 au Marquis de Thibouville. Best. D6936, T.VI, p.698

⁹² Lettre de 1762 au Comte d’Argental. Best. D6938, T.VI, p.699

⁹³ Lettre de 1762 au Comte d’Argental. Best. D7066, T.VI, p.813

⁹⁴ HAWCROFT Michael, *Op.cit.*, p.1491

3. LES SPECTATEURS FACE A LA VIOLENCE

Outre l'émotion que produisent les événements spectaculaires ainsi que les tableaux sur le spectateur, Voltaire invite à une réflexion dont le but, à l'instar des contes, serait de ne pas « exprimer des vérités mais (...) encourager une certaine indépendance d'esprit »⁹⁵ car, comme le fait remarquer Diderot, « la perception des rapports est un des premiers pas de notre raison »⁹⁶.

La violence, prise dans son acception la plus large, devient un moyen de malmener les attentes des spectateurs, leur imposer de faire un effort, en suscitant en eux l'intérêt, la curiosité nécessaire qui tient en éveil.

A partir de l'esthétique du tableau dont nous avons traité précédemment, un nouveau constat s'impose, indéniable, qui lui confère encore plus de valeur :

Le tableau révèle et organise une conception nouvelle de l'illusion, fondée sur un paradoxe : il exclut le spectateur du spectacle, aussi fortement qu'il est possible ; mais c'est pour le toucher au cœur, l'émouvoir violemment, aimer son imagination si puissamment qu'elle envahisse le spectacle. Il nous fait apercevoir une conception nouvelle du langage théâtral et poétique.⁹⁷

Le spectateur n'est plus. Il devient un acteur de la tragédie. Notre présupposé, dans le rapport du spectateur au texte – scénique et dramatique – est fondé sur l'analyse d'Umberto Eco :

Le fonctionnement d'un texte (même non verbal) s'explique en prenant en considération, en sus ou au lieu du moment génératif, le rôle joué par le destinataire dans sa compréhension, son actualisation, son interprétation, ainsi que la façon dont le texte lui-même prévoit sa participation.⁹⁸

L'interprétation du texte comme recherche des *intentio* conduit notre analyse.

a. L'ironie tragique

Voltaire entretient un rapport constant avec le spectateur au moyen de l'ironie tragique. Il le rend alerte, façonne ses attentes et favorise ainsi la préscience d'une

⁹⁵ *Ibid.*, p.1492

⁹⁶ DIDEROT, *Lettre à Mademoiselle de ****, cité dans FRANTZ Pierre, *Op.cit.*, p.90.

⁹⁷ *Ibid.*, p.5

⁹⁸ ECO Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris : Bernard Grasset, 1992. p.22

situation pathétique. Car l'ironie tragique permet à Voltaire, à nouveau, de creuser sa propre voie entre la tragédie et le drame.

Diderot avait pu reprocher à Voltaire, dans *Zaïre*, de ne pas assez jouer avec le public, de ne pas l'avertir du meurtre que prémédite Orosmane alors aveuglé par sa jalousie. Selon Diderot, quand le spectateur connaît par avance l'action qui se prépare, il en est d'autant plus affecté qu'il ne peut intervenir, qu'il est émotionnellement touché avant l'acte lui-même. Le pathétisme serait d'autant plus fort que l'action est attendue : elle provoque la révolte du spectateur plutôt que son attendrissement. L'ironie tragique permet à Voltaire de renouer avec cette conception de Diderot.

L'ironie tragique, loin du rire voltairien – et c'est peut-être là que Voltaire nous pousse à douter de lui-même et déroge à sa verve habituelle, ce qui fait de son théâtre tragique un espace incertain qui se plie moins aisément aux *conventions voltairiennes* –, s'en rapproche dans le constat qu'elle établit : l'homme ne peut décemment pas penser que « tout est bien ». Quelle mise en abyme ! Le spectateur peut se projeter. Par ce contrat implicite entre spectateur et dramaturge, tout espoir éprouvé par un protagoniste peut et doit être lu comme l'annonce d'une catastrophe à venir, d'une amplification du mal qui affecte celui qui se plaît à espérer. Le spectateur n'est-il pas convié à cette grande messe ? En filigrane aux questions politiques et religieuses, s'expriment d'autres interrogations philosophiques : celle de la culpabilité, du pardon. Autant de questions de première importance, puisque sur elles repose la tragédie. Le spectateur est donc incité à évaluer les rapports de causalité qui peuvent exister entre les diverses actions afin d'en déterminer les conséquences. L'ironie tragique, plus qu'un moyen, livre une véritable vision de l'homme et du monde. Elle impulse une réflexion sur la condition de l'homme, ses capacités et ses limites.

Cassandre, dans *Olympie*, incarne cette figure de l'homme qui espère après avoir traversé de dures épreuves. Le début de la tragédie, la première scène du premier acte, est placé sous le signe de la joie, du bonheur qu'il éprouve, de se voir enfin libéré de tout péché par le mariage qu'il prépare avec Olympie. Il parle de « jours (...) plus purs, et (de) sens moins troublés », il se croit libre et « respire ». Il a eu raison de ses tourments et perçoit une fin à son malheur : « D'aujourd'hui je commence une nouvelle vie ». L'évocation du jour spécifique, si caractéristique de la tragédie, est un sésame qui ouvre au spectateur le champ de l'interprétation. Il doit y lire à la fois l'exacte antithèse et l'exacte vérité. Vérité, puisque Cassandre va voir ses secrets révélés, il ne sera plus

perçu de la même manière, il n'aura plus les mêmes relations avec celle qu'il aime et son passé, qu'il souhaitait voir enfouit à jamais, ressurgit ; antithèse, puisque ce jour de « vie » sera celui de sa mort, de sa chute. Quelques vers plus loin, l'évocation du crime qu'il a commis contre la famille d'Olympie, ajoute à la prescience de sa mort celle qu'il ne pourra jamais épouser l'orpheline. L'ironie tragique atteint son apogée quand Cassandre, impatient de se marier, désire la voir apparaître le plus rapidement possible. Aux allusions de l'hiérophante qui essaie de le modérer : « Peut-être plus que vous Olympie est à plaindre » (acte III, scène II), Cassandre reste sourd. Il n'aspire qu'à voir venir la prêtresse qui doit le marier. Son enthousiasme lui est fatal. Quand Statira se dévoile, il perd ses moyens, le choc est trop important. L'ironie tragique est d'autant plus forte que le spectateur sait pertinemment qui se cache derrière ce voile et il peut anticiper.

Les effets d'ironie tragique fonctionnent de façon similaire dans les deux autres tragédies. Bien qu'il n'y n'ait pas de scène équivalente à celle de la confrontation entre Cassandre et Statira, les *coups de théâtre* sont si prévisibles dans ces pièces qu'ils reproduisent un contraste entre le protagoniste agissant et le spectateur. Le premier espère, le second sait. C'est justement ce que reproche La Harpe à Voltaire dans son *Cours de littérature*⁹⁹. La raison de cette nouvelle faiblesse du patriarce est son respect du théâtre selon Diderot : produire des émotions plus intenses chez le spectateur.

Fort de son savoir, le spectateur semble impuissant face à l'action. Là naît toute la richesse de sa situation. Ce sentiment de frustration éveille en lui un refus de l'acte scandaleux et injuste, et il se prend certainement lui-même à espérer une issue qu'il sait d'avance impossible. Plutôt que de le placer en position d'attente, Voltaire crée une situation où le spectateur oscille entre deux sentiments contraires : le doute et l'espoir.

b. L'implication du spectateur

Largement sollicité par le phénomène d'ironie tragique dont nous venons de traiter, le spectateur est conduit par Voltaire à participer à l'œuvre qui s'élabore lors de

⁹⁹ LA HARPE, J. F., *Op.cit.*, p.196 : « dès le premier acte, l'auteur les a placés tous deux [Cassandre et Olympie] dans des circonstances qui, rendant leur union impossible, ne permettent pas qu'on s'intéresse à un amour dont il n'y a rien à espérer ». Cette assertion n'est séduisante que si l'on considère que cette tragédie repose sur la seule union des deux amants. Or, nous verrons dans cette étude comment cette relation est un trompe-l'œil ».

la représentation. Soit d'une façon active : le spectateur va au-devant des indices disséminés par Voltaire. Soit de manière passive : le spectateur est lui-même intégré à l'œuvre.

Notre analyse ne sera cependant pas exhaustive. Nous nous proposons, au fil d'autres approfondissements de cette étude, de mettre à jour – notamment dans notre deuxième partie – les ambiguïtés qui fondent cette participation active du spectateur.

L'attrait des grands monologues se perd au XVIII^{ème} siècle. Il n'est plus possible – car peu vraisemblable – de faire un long étalage introspectif ou descriptif d'une situation pathétique. A ce *déficit* psychologique se substitue la suggestion. En effet, dès l'ouverture d'*Olympie*, la didascalie indique :

(Le fond du théâtre représente un temple dont les trois portes fermées sont ornées de larges pilastres: les deux ailes forment un vaste péristyle. Sostène est dans le péristyle, la grande porte s'ouvre. Cassandre, troublé et agité, vient à lui; la grande porte se referme).

Ce que Voltaire analyse ensuite dans une de ses lettres :

Dès que la toile est levée Cassandre sort du temple pour parler à Sostène, et la porte se referme incontinent, après avoir laissé voir au spectateur deux longues files de prêtres et de prêtresses couronnés de fleurs, et une décoration magnifiquement illuminée au fond du sanctuaire. L'œil, toujours curieux et avide, est fâché de ne voir qu'un instant ce beau spectacle; mais il est ravi lorsqu'à la troisième scène il voit la pompe de la cérémonie du mariage dans ce temple, et Antigone qui frémit de colère à la porte.¹⁰⁰

Le spectateur, à son insu, est amené à se poser des questions dont les réponses ne se construisent qu'au fil du dialogue et des indices que dévoile l'attitude des personnages. En outre, l'absence de confidente oblige à peser chaque parole d'Olympie afin de deviner ses sentiments qu'elle ne révèle qu'au terme de la tragédie. Les paroles qu'elle lance à Cassandre : « Va, tout nous désunit », ne remettent pas en cause l'amour qu'elle éprouve pour lui, mais traduisent l'impossibilité de leur union.

Dans la tragédie *Les Scythes*, nous avons déjà pu signaler l'ambiguïté qui caractérise la figure d'Obéide. Elle incite à reconsidérer ses paroles et ses actions à l'aune de la révélation de ses mensonges. Le but est de faire réfléchir, décoder.

Au-delà de cette implication réflexive du spectateur, celui-ci est happé par le théâtre de Voltaire. Véritable théâtre total en ce qu'il sollicite une participation passive

¹⁰⁰ Lettre de 1762 au Comte d'Argental. Best. D7066, T.VI, p.812

du spectateur au service d'un réalisme exacerbé. Quoique l'ambition du tableau ne soit pas de constituer un réalisme plat – ne serait-ce qu'un décor métonymique – il ne faut pas omettre la vocation d'historien de Voltaire. La scène-tableau éloigne ; Voltaire, nous l'avons dit, en fait une fenêtre ouverte sur le monde, sur l'humanité. Cette vision, plus universelle, propose une conception chaotique du monde, un monde de conflit : le constat d'un historien. Voltaire, à l'instar de Diderot¹⁰¹, immerge le spectateur dans une œuvre dans laquelle les sens sont sollicités, voire excités par le spectacle du tableau. L'ouïe et la vue sont les deux sens principalement sollicités lors de l'interprétation de l'œuvre. Même s'ils occupent une place très marginale, les autres sens – le toucher, l'odorat et le goût – sont représentés, pressentis. Le bûcher, l'autel, le tribunal donnent une impression de toucher, de contact avec des matériaux ou de proximité physique avec d'autres personnes – sensation qui entre en résonance avec la réalité de la proximité des spectateurs réunis dans la salle. Cette expérience sensible atteint son paroxysme lors du tremblement du théâtre que programme Voltaire et qui affecte physiquement les spectateurs. L'usage de l'odorat et du goût est fantasmé par le réalisme des décors – la nature environnante – qui plongent le spectateur dans l'univers si vraisemblable des tragédies. Comment ne pas se sentir proche de la scène quand les effluves du bûcher se répandent dans la salle ? Le spectateur est invité à se joindre à l'hémicycle des Scythes assemblés autour de l'autel, la foule qui assiste au mariage de Cassandre et Olympie. Enfin, il est le public du jugement d'Arzame. Voyeur ou acteur, les deux, tantôt l'un, tantôt l'autre. Une communion s'instaure alors au sein même du public qui sacralise l'acte.

Cette sacralisation ne relève pas du simple simulacre d'un événement religieux, d'une parodie de « l'Infâme ». C'est, au contraire, la mise en scène du projet de Voltaire de mêler étroitement le public à son œuvre, l'impliquer pour mieux l'atteindre dans sa sensibilité.

Affecter le public. Voilà le but premier de cette violence. Les spectateurs ne doivent pas être rebutés par l'obscénité d'une violence qui leur paraîtrait scandaleuse.

¹⁰¹ FRANTZ Pierre, *Op.cit.*, p.31 : « Diderot conçoit l'illusion comme la somme des éléments qui constituent l'émotion théâtrale, comme une expérience qui engage d'un côté la représentation scénique dans son ensemble et de l'autre le spectateur tout entier ».

Au contraire, Voltaire sait que son message passera d'autant mieux, que le public sera émotionnellement touché.

C'est donc la curiosité, motivation initiale du spectateur, qui enclenche ce processus d'association. Inciter son public à réfléchir, c'est lui demander de s'investir et, par le biais d'une participation passive, orienter sa perception de la violence.

CONCLUSION DE PARTIE

Cette approche structurale du théâtre a permis de dévoiler la polymorphie de la violence, l'intérêt et les enjeux de leur mise en scène ainsi que la relation qui se constitue avec les spectateurs. Nous avons montré que celle-ci est un ressort important de l'élaboration scénique et dramatique de la tragédie. Elle se diversifie dans ses formes, ses champs d'actions et ses manifestations. La violence devient l'enjeu même de la tragédie, puisqu'elle en soutient tout l'édifice.

Renouveler le théâtre tragique sans le trahir : telles étaient les ambitions dramaturgiques de Voltaire, qui semble avoir atteint son but, si l'on en croit cette remarque de La Harpe :

Il paraît que Voltaire chercha particulièrement, dans cet ouvrage [*Olympie*], à mettre sur la scène beaucoup de spectacle et d'action. C'était, il est vrai, jusqu'à lui, la partie faible de notre tragédie (...) et ce fut certainement un des mérites de Voltaire d'avoir enrichi cette partie de l'art, trop négligée par nos premiers maîtres.¹⁰²

La Harpe considère que Voltaire joua un rôle clef dans le renouvellement et le perfectionnement du genre tragique. Il est celui qui peut rivaliser avec les « maîtres ».

Voltaire accorde une grande importance aux effets scéniques et aux apostrophes indirectes adressés aux spectateurs. Il cherche constamment à créer une proximité avec le public, le rendre alerte et curieux. Son objectif n'est pas de tirer parti de la passivité du public pour lui imposer des vérités. Bien au contraire, dans son théâtre « le spectateur doit faire un effort : le message est implicite et donc doit être déduit (...). C'est que Voltaire pousse le spectateur à la réflexion, en l'empêchant de porter un

¹⁰² LA HARPE, *Op.cit.*, p.196

jugement simpliste et définitif sur (les) personnage(s) »¹⁰³. A l'exception des *Guèbres*, il est difficile de déterminer quels sont les partis-pris du dramaturge. En tant que « philosophe militant »¹⁰⁴ qui cherche à promouvoir et à diffuser les idées des Lumières, Voltaire investit son théâtre d'une portée philosophique : le dramaturge devient philosophe. Mais il le fait subrepticement. En effet, loin de ponctuer ses pièces de longues tirades métaphysiques, Voltaire prend le parti de disséminer dans ses tragédies, des éléments de sa pensée. Ainsi se dessine au fil des pièces, un véritable programme philosophique.

Le spectateur est alors invité à effectuer un travail de reconstitution, de réflexion et d'interprétation, à partir d'éléments disparates que Voltaire dissémine dans ses tragédies.

¹⁰³ HAWCROFT Michael, *Op.cit.*, p.1491

¹⁰⁴ POMEAU René, *La politique de Voltaire*, Paris : Armand Colin, 1963. p.24. (Collection U)

II. LA TRAGÉDIE COMME MICROCOSME EXPERIMENTAL DE LA VIOLENCE

« Quel intérêt peuvent donc avoir pour nous ces dernières pièces de combat ? »¹⁰⁵, telle est la question – rhétorique – que pose Ridgway au sujet de tragédies qui s’inscrivent dans la lignée d’*Olympie*, après avoir dressé un constat sévère sur les dernières pièces de Voltaire :

[...] à partir d’*Olympie*, Voltaire non seulement se répète, il se parodie. Il a beau multiplier les coups de théâtre et les effets spectaculaires, accroître le nombre des personnages, rapprocher la tragédie du drame ; ni le bûcher enflammé d’*Olympie*, ni un tremblement de terre, ni même le réjouissant spectacle d’un temple en feu, ne saurait cacher le fait que Voltaire, écrivant des tragédies en vers, n’est pas poète, et encore moins poète tragique¹⁰⁶.

La critique est discutable. Nous venons justement de mettre en évidence la force et la cohésion du discours – poétique – que Voltaire cherchait à produire, lors des représentations, par l’esthétique des tableaux. En outre, elle paraît réduire cette production théâtrale à la frénésie d’un vieil homme sénile qui se laisse distancer par ses contemporains. Menant nous éclaire à nouveau sur la particularité du théâtre de Voltaire :

Sans doute bien des tragédies de Voltaire connaissent un dénouement heureux, qui semble remettre en question le caractère tragique en profondeur de la pièce ; sans doute l’attention est-elle souvent sollicitée par un problème que la philosophie sait résoudre, tel celui des divisions religieuses dans *Zaïre* ou celui du fanatisme dans *Mahomet*¹⁰⁷.

Or, en période de « combat » contre « l’Infâme », il ne s’agit plus de « résoudre », mais d’attaquer, d’ébranler les convictions.

L’intérêt de la tragédie pour Voltaire réside dans son association à la notion de conflit. Car toute tragédie dépeint une situation – métaphore de la condition humaine – dans laquelle évolue un être soumis à des forces qui le dépassent et qui tendent à l’anéantir. C’est cette aptitude à traiter de questions ontologiques qui fit la noblesse de la tragédie et qui la rendit si intéressante et surtout si forte aux yeux des spectateurs.

Voltaire poursuit dans cette voie, s’interrogeant plus que jamais, dans cet espace imaginaire d’exploration des tensions, sur le rapport de l’homme à la violence. Dans ses

¹⁰⁵ RIDGWAY Ronald, *Op.cit.*, p.196.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.195-196

¹⁰⁷ MENANT Sylvain, *Op.cit.*, p.29

tragédies, il cherche comment se départir de la violence, il y teste ses théories politico-religieuses, il y attaque violemment « l'Infâme », accusé de réveiller la violence – force tragique – qui repose en chaque homme. Il en fait un lieu d'expérimentation.

A la question de Ridgway, « Quel intérêt peuvent donc avoir pour nous ces dernières pièces de combat ? », nous répondrons en analysant comment Voltaire fait de la tragédie un microcosme expérimental, c'est-à-dire comment est conçue la violence dans cet espace particulier. Pour ce faire, nous nous intéresserons à la réflexion que mène Voltaire sur la violence, comment il la rationalise pour en distinguer le processus opératoire. Nous analyserons ensuite la propagande philosophique basée sur une réflexion politico-religieuse qui se dégage de ces tragédies et qui prépare à la possible réconciliation des hommes, leur réunion.

A. LA CRISE TRAGIQUE : STRUCTURES INTERNES ET FONCTIONNEMENT DE LA VIOLENCE

Les tragédies de Voltaire sont des pièces complexes et pourvues de nombreux rebondissements. La violence, omniprésente, semble être à l'origine de chaque action et constitue le principal ressort de la crise tragique, le nœud de toute tragédie.

Il y a crise dès lors qu'apparaît la violence originelle – un crime¹⁰⁸ qui introduit une rupture d'équilibre – dont l'issue est déterminante pour la société. Dans les tragédies de Voltaire, la crise tragique ne se limite pas à un seul crime séditieux, mais se construit autour d'un système bipartite de crimes, dont la dualité permet d'introduire une double dynamique à la tragédie¹⁰⁹ : une impulsion première, qui lance l'action, ainsi qu'un effet-couperet qui la rend fatale. Par ces deux axiomes, la violence s'intensifie et se propage au-delà de la sphère privée initiale, pour devenir une véritable raison d'état.

¹⁰⁸ Par crime, nous entendons toute action coupable d'une atteinte illégitime et assez puissante pour constituer une rupture d'équilibre.

¹⁰⁹ Ce schéma est applicable – à quelques exceptions près – à toutes les tragédies classiques.

1. LES PHASES DE LA CRISE : CONSTITUTION DU TRAGIQUE

Le premier crime, que nous nommerons dès lors *crime originel*, est, de façon quasi-systématique antérieur au récit. Il crée une situation instable et biaisée, qui lèse une minorité et rompt avec l'équilibre supposé préexistant à l'histoire¹¹⁰.

Le second crime – qui ne suit pas directement le crime originel dans l'élaboration de la tragédie – naît d'un désir de dépassement du crime originel. Motivés par leurs propres aspirations et croyances, ceux que nous avons appelés la *minorité*, deviennent des opposants au crime originel : ils désirent renverser ses effets ou réparer la faute commise. Ce second crime confère à l'œuvre une dimension tragique significative : la fatalité. Il agit comme un palier dans l'intrigue tragique, à partir duquel l'action devient irrémédiable. Nous le nommerons *crime fatal*.

Outre ces deux formes de violence, une multitude d'autres crimes se produisent tout au long de la pièce, et lient l'intrigue dans « une marche fatale du microcosme central vers son propre anéantissement »¹¹¹.

a. *Le crime originel*

Dans la tragédie *Olympie*, le double régicide de Cassandre est considéré par Statira comme le crime originel. Elle revendique une justice divine et souhaite apaiser les mânes d'Alexandre. Le crime de Cassandre a détruit le royaume d'Alexandre, qui a sombré dès lors dans le chaos, suite à des guerres incessantes.

L'affront d'Athamare, qui s'est comporté en tyran envers Sozame, constitue dans *Les Scythes* le crime originel. Son honneur ayant été bafoué, Sozame est condamné à fuir s'il tient à préserver sa fille. Il découvre ainsi, et l'hypocrisie, et la déchéance, qui l'amènent à se détourner définitivement de son ancienne patrie. Il est un vieil homme en exil depuis quatre années quand débute la pièce, et devient scythe par le mariage de sa fille avec Indatire. Toutefois, le mal causé par Athamare perdure, car impuni, malgré ce qu'en dit Sozame :

¹¹⁰ On distingue ici le « récit » de « l'histoire », selon la distinction proposée par G. Genette, « Discours du récit », dans *Figures III*, Paris : Seuil, 1972. pp.67-280. L'histoire est l'action qui se déroule chronologiquement, le récit est la façon dont elle est rapportée.

¹¹¹ SOURIAU Etienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*, cité par TRUCHET Jacques, *La tragédie classique en France*, Paris : PUF, 1976. p.175. (sup)

Cette heureuse alliance, où mon cœur se fonde,
Guérit d'un cœur flétri la blessure profonde,
La cicatrice en reste ; et les biens les plus chers
Rappellent quelquefois les maux qu'on a soufferts. (acte I, scène II)

Le crime originel dans *Les Guèbres* est problématique. De prime abord, il semble qu'il s'agisse du crime que les prêtres veulent commettre : le sacrifice d'Arzame, qui n'est pas antérieur à la tragédie. Or Iradan s'oppose au verdict des prêtres, et réussit à sauver Arzame de la mort. De là naît la crise, qui se fonde sur un crime projeté et qui aurait pour aboutissement, ou crime fatal, l'abrogation publique des pouvoirs d'Iradan :

Notre ennemi l'emporte, et déjà le prétoire,
Nous ôtant tous nos droits, lui donne la victoire. (acte II, scène IV)

Pourtant, dès la scène d'exposition, les deux frères s'accusent eux même d'être à l'origine du crime originel en étant devenus des légionnaires :

Nous le mériterions [d'être punis]. Pourquoi, malgré nos chaînes,
Avons-nous combattu sous les aigles romaines ?
Triste sort d'un soldat ! Docile meurtrier,
Il détruit sa patrie et son propre foyer. (*Les Guèbres*, acte I, scène I)

Mais l'on peut également considérer que l'auteur du crime originel est César. Il persécute en effet le peuple iranien, prétextant une raison d'état. Il cherche à endiguer le culte zoroastrien contraire au culte romain. La minorité du binôme Césène-Iradan prend conscience de l'illégitimité de cette oppression, dénoncée par la sentence assassine et audacieuse de Césène contre César : « Il se trompe » (acte I, scène I).

Il semble plutôt que les trois possibilités que nous venons d'évoquer constituent le crime originel. Elles sont toutes les trois directement liées entre elles. Les persécutions de César sont légitimées par la perte de son père assassiné par les Guèbres. S'il est l'auteur de la loi qui autorise la persécution, il n'est pas lui-même responsable des morts. Le crime des deux frères trouve sa légitimité dans le respect de cette loi, mais ils sont coupables envers leur famille. Enfin, les prêtres appliquent aussi la loi de César, mais leur trop grande dureté constitue leur crime.

On peut remarquer que le crime originel dans nos tragédies présente la particularité d'être lié au sentiment de culpabilité. Les criminels chez Voltaire ont tous en horreur leurs forfaits qu'ils tentent de réparer :

Mon front à vos pieds n'ose toucher la terre.
Je m'en avoue indigne après mes attentats
(...)
Je me condamne avec encore plus de rigueur. (*Olympie*, acte III, scène III)

Oui, Sozame, à tes pieds les dieux m'ont amené
Pour expier ma faute, hélas ! trop pardonnable :
La suite en fut terrible, inhumaine, exécration ;
Elle accabla mon cœur : il la faut réparer. (*Les Scythes*, acte II, scène IV)

Nous le mériterions [d'être punis]. Pourquoi, malgré nos chaînes,
Avons-nous combattu sous les aigles romaines ?
Triste sort d'un soldat ! Docile meurtrier,
Il détruit sa patrie et son propre foyer. (*Les Guèbres*, acte I, scène I)

La culpabilité est explicite : « Mon front à vos pieds n'ose toucher la terre », « Nous le mériterions ». Une certaine douleur ressort de leurs actes, voire de leur condition : « Triste sort d'un soldat ! Docile meurtrier ». Ils montrent non seulement leur prise de conscience, mais aussi leur volonté d'assumer leurs responsabilités et d'œuvrer pour leur pardon. C'est pourquoi ils se remettent en question, ce qui implique une volonté de changer leur façon de vivre. Iradan et Césène veulent fuir, Athamare et Cassandre agissent quand ils deviennent rois – Athamare ne va au devant de Sozame que lorsqu'il est roi et que sa femme est morte, il ne tient plus à se voir reprocher ses mœurs – afin de placer leur règne sous le signe de la justice.

En outre, le discours énoncé par Athamare dans *Les Scythes* est résolument tourné vers l'action et vers la volonté de corriger le passé : « il la faut réparer », alors que dans *Olympie*, Cassandre s'accuse, il essaie timidement de se justifier par la suite :

Et si je m'excusais sur l'horreur des combats,
Si je vous apprenais que ma main fut trompée. (acte III, scène III)

Cassandre utilise la conjonction 'si', qu'il emploie de façon anaphorique, et qui sert à permettre un rapprochement avec Statira. Il souhaite lui expliquer, certainement pour la première fois, que ses crimes n'étaient pas intentionnels. Mais en vain, car Statira ressasse depuis quinze années des sentiments de haine et de vengeance, à tel point qu'elle en est devenue prisonnière. Voltaire dévoile ici l'instauration d'une superstition, née d'une habitude. Il en va de même pour Iradan et Césène, qui regrettent leur obéissance et leur fidélité envers César ; ils prennent en effet conscience de « l'avilissement du grade militaire » (acte I, scène I).

On constate enfin, que le désir du criminel de réparer sa faute favorise un rapport de proximité entre lui et la victime. Cassandre élève Olympie dans le mensonge et

s'apprête à l'épouser quand survient Statira ; Athamare part à la recherche de son amante après quatre années de séparation ; Iradan et Césène veulent pouvoir approcher de César pour le convaincre de leur honnêteté ; et Iradan tente de garder des contacts avec Arzame pour éviter qu'elle soit sacrifiée. Tous suivent ainsi une voie qui les achemine au second crime majeur de la tragédie. En effet, Cassandre se rapproche de Statira par son hymen, Athamare d'Indatire, par dépit, et Iradan et Césène se rapprochent Grand Prêtre de Pluton, par l'usage de la force et leur opposition au sacrifice.

La situation qu'instaure le crime originel naît d'un acte de violence, de *l'hybris*, dont la légitimité n'est pas reconnue par tous. Selon Aristote, *l'hybris* est un outrage qui permet d'affirmer sa supériorité ou de l'accroître¹¹². Mue par d'autres valeurs, la minorité qui se rebelle se considère déshonorée, blessée et avilie. C'est pourquoi elle tend à faire passer pour illégitime le criminel. Un déni réciproque de statut conduit à un nécessaire rapport de force.

b. Le crime fatal

Cassandre est également l'auteur du crime fatal dans *Olympie*. Comme le raconte l'hiérophante à Olympie, Cassandre semble responsable d'un péché d'*hybris* et d'impiété, croyant obtenir par la force ce que tous lui refusait de droit :

Les deux rois furieux,
Foulant aux pieds les lois, armés contres les dieux,
Jusque dans les parvis de l'enceinte sacrée,
Encourageaient leur troupe au meurtre préparée.
Déjà coulait le sang; déjà, le fer en main,
Cassandre jusqu'à vous se frayait un chemin:
J'ai marché contre lui, n'ayant pour ma défense
Que nos lois qu'il oublie, et nos dieux qu'il offense.
Votre mère éperdue, et s'offrant à ses coups,
L'a cru maître à la fois et du temple et de vous:
Lasse de tant d'horreurs, lasse de tant de crimes,
Elle a saisi le fer qui frappe les victimes,
L'a plongé dans ce flanc où le ciel irrité
Vous fit puiser la vie et la calamité. (acte IV, scène VIII)

¹¹² ARISTOTE, *La rhétorique*, Livre II, chapitre II, paragraphe V

Disponible sur le site : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/tablerheto.htm>

« Celui qui outrage méprise. En effet, l'outrage c'est le fait de maltraiter et d'affliger à propos de circonstances qui causent de la honte à celui qui en est l'objet, et cela dans le but non pas de se procurer autre chose que ce résultat, mais d'y trouver une jouissance ».

Avant de mourir, Statira désigne Antigone comme époux d'Olympie. Nous savons dès lors que Cassandre ne pourra jamais concrétiser son hymen. Cependant, nous pouvons nous demander s'il s'agit réellement du crime fatal de cette tragédie, car Olympie avait déjà juré à sa mère de ne jamais épouser le meurtrier de son père. Le suicide de Statira est éclairant à ce sujet. L'hiérophante dévoile les raisons de la mort de cette dernière : « Votre mère (...) l'a cru maître [Cassandre] à la fois et du temple et de vous [Olympie] ». Statira doit accepter de voir Cassandre parmi les initiés, c'est-à-dire pardonné de ses crimes. En outre, et c'est en cela que réside le crime fatal, Olympie avoua avant cette scène son amour pour Cassandre. Ainsi, malgré le pardon que Statira accorde à sa fille, elle ne semble pas entièrement se fier à cette dernière. Statira est bouleversée par cette révélation, qui programme sa mort :

O parole exécration!
Dernier de mes moments! cruelle fille, hélas!
Puisque tu peux l'aimer, tu ne le fuiras pas.
Tu l'aimes! Tu trahis Alexandre et ta mère!
Grand Dieu! j'ai vu périr mon époux et mon père;
Tu m'arrachas ma fille, et ton ordre inhumain
Me la fait retrouver pour mourir de sa main!
(...)

Je pardonne... et je meurs. (acte III, scène VI)

On constate qu'entre cet aveu d'Olympie et le suicide de Statira les deux femmes ne se revoient plus. Le dépit de Statira, de se voir en quelque sorte trahie par sa fille, la pousse au suicide. Mais le suicide lui permet surtout de la livrer aux mains d'Antigone et ainsi, d'enterrer la défaite de Cassandre.

Dans la tragédie *Les Scythes*, on pourrait penser que le crime fatal résulte du duel, entre Athamare et Indatire, qui aboutit à la mort de ce dernier. La mort d'Indatire est en effet à l'origine de la lutte entre Scythes et Persans, de la capture d'Athamare, de son meurtre programmé et enfin du suicide d'Obéide. Néanmoins, il semble que la passion d'Athamare pour Obéide, rende le duel avec Indatire inévitable. Athamare arrive au moment où Obéide est unie à Indatire par la loi scythe. Obéide tient des propos très explicites à Athamare au sujet de l'irréversibilité de son mariage : « Rien ne rompra mes fers ; Je me les suis donnés » (acte III, scène II). A l'acte III, lorsqu'elle rencontre Athamare, on constate que tout le discours d'Obéide est construit autour de la notion de temporalité, oscillant entre l'heure tardive des remords d'Athamare et l'éternité du malheur dans lequel elle se plonge :

Ah! que n'eus-tu plus tôt ces nobles sentiments
(...)
Mes jours étaient affreux; si l'hymen en dispose,
Si tout finit pour moi, toi seul en es la cause;
Toi seul as préparé ma mort dans ces déserts.

Dans ces trois derniers vers Obéide évoque sa situation passée afin de lui signifier sa nouvelle condition, la situation dans laquelle elle vit et dont elle rend Athamare responsable. Elle lui dévoile en outre l'horreur de son sort futur.

Nous avons constaté les difficultés que soulève *Les Guèbres* en ce qui concerne le crime originel ; nous ne prétendons pas les résoudre avec le crime fatal. Cependant, nous pouvons faire une observation satisfaisante. Cette tragédie présente une toute autre configuration que les deux précédentes. Le sous-titre, « la tolérance », est programmatique. Il laisse présager que la tragédie va être le lieu d'une évolution : de l'intolérance à la tolérance. Or, une telle évolution conduit à l'abolition même de tout crime. Ainsi, admettons que l'empereur, les deux frères et les prêtres soient tous trois responsables des persécutions. Il en résulte que le tragique réside dans le refus de l'un des partis de se conformer à la tolérance et perdure dans son obscurantisme. Si le sacrifice de la jeune Arzame constitue le nœud de la tragédie, c'est parce que c'est cet événement qui lui rend possible l'évolution vers la tolérance. Iradan et Césène, parce qu'ils sont en proie à un sentiment de culpabilité, sont favorables à cette évolution alors que les prêtres s'y opposent. Ainsi naît la crise, que seul l'empereur, absent, peut résoudre en donnant raison à l'un ou l'autre des deux partis. Son intervention est donc décisive puisqu'elle détermine le dénouement de la tragédie, et permet d'accréditer la tolérance.

Nous pouvons conclure à propos du crime fatal que la faction minoritaire, dans sa lutte contre une figure d'autorité, se veut elle aussi criminelle. Ce crime est une faute d'*hybris*, sans certitude de réussite. Il est souvent motivé par un désir de vengeance, par la piété filiale, ou par un sentiment humaniste tel que la justice, l'égalité ou la raison.

c. *L'ambivalence des crimes*

Notre attribution des crimes originel et fatal dépend de notre subjectivité de lecteur. Nous avons ainsi mis en évidence, parfois de façon critique, les crimes tels qu'ils sont présentés dans les tragédies, tels qu'ils s'offrent à l'interprétation : nous sommes amenés à considérer Cassandre, Athamare et les prêtres de Pluton comme coupables de tous les torts. Toutefois, il est possible – et en cet endroit réside l'une des richesses du théâtre – de déterminer d'autres couples de crimes en fonction du point de vue choisi.

Nous avons pris le parti de présenter les crimes d'*Olympie* selon le point de vue de Statira. Comme le fait remarquer l'hiérophante lorsqu'il sépare les deux monarques prêts à se battre, Statira a un pouvoir de décision qui, même s'il ne fait pas l'unanimité, est suffisamment puissant pour décider du sort de la pièce :

Mais surtout attendez les ordres d'une mère;
Elle a repris ses droits, le sacré caractère
Que la nature donne, et que rien n'affaiblit.
A son auguste voix Olympie obéit. (acte IV, scène III)

Mais Cassandre ne partage pas le même avis. Il ne se considère pas coupable. En effet, il est lui-même victime de la mort d'Alexandre, pour laquelle il fut trompé, et le coup qu'il porta à Statira ne se fit que dans le tumulte d'un affrontement nocturne et pour défendre son père. Cassandre serait ainsi une vertueuse victime qui combat pour faire valoir ses droits – l'hymen avec Olympie – qu'on lui refuse : et voici le crime fatal, le refus qu'impose Statira.

Du point de vue d'Antigone, Alexandre est responsable du crime originel, lassant tout le monde par son ambition démesurée et ses meurtres illégitimes. Enfin, Cassandre serait responsable du crime fatal qui sépare les deux alliés, par le secret de la naissance d'Olympie qui ravive sa dépendance à l'ambition. Antigone ne semble nullement impliqué dans les affaires de Statira et ne propose de l'aider que pour obtenir la main d'Olympie.

Dans *Les Scythes*, la critique a toujours voulu voir une critique de Voltaire contre les Persans, en l'occurrence les Français. Cependant, comme l'indique le nom de la tragédie, nous appréhendons les événements à partir du peuple scythe. Du point de

vue d'Hermodan, et des Scythes, il y a crime originel dans l'affront d'Athamare contre Sozame puis crime fatal dans le meurtre de son fils.

Toutefois, Athamare est certes coupable à l'encontre de Sozame, mais il pourrait dire, pour sa défense, qu'il a été influencé par le comportement tyrannique de son oncle Smerdis, le « persécuteur de la vertu », qui aurait été un mauvais exemple pour sa jeunesse. Tout récemment roi et veuf, il peut d'autant plus partir retrouver celle qu'il aime. Mais là intervient le crime fatal : Obéide, libre de ses choix en Scythie, épouse un homme sans l'aimer. Elle se lie ainsi à lui par une tromperie, une offense à l'encontre d'Indatire, d'où son suicide pour réparer l'affront et protéger son roi qu'elle considère innocent.

La gouvernante Sulma introduit un autre éclairage sur la pièce. Elle considère le père comme responsable du crime originel en forçant sa fille à rester sur ces terres étrangères, il est une « victime volontaire » (acte II, scène I). Sulma n'accepte pas le meurtre programmé d'Athamare et s'oppose vivement à Obéide. Elle ne peut concevoir d'assister à la mort de son roi, ce qui représente pour elle un crime absolu et innommable.

La tragédie *Les Guèbres* oriente notre lecture, à nouveau par son sous-titre, en faveur des deux frères et des Guèbres. Pour ces derniers, le crime originel se trouve dans les persécutions qu'ils subissent, puis le crime fatal est, pour le Jeune Arzémon, la volonté de mise à mort de sa sœur.

Cependant, cette diabolisation des prêtres semble altérer le fait que leurs crimes ne leur seraient pas imputables dans la réalité du XVIII^{ème} siècle. Selon les Romains, Arzame est hérétique, au même titre que ses compatriotes, et Iradan est un rebelle, un opposant au pouvoir. C'est pourquoi, aux yeux du Grand Prêtre, il y a crime originel dans l'impiété d'Arzame qui offense ses dieux, puis crime fatal dans l'insoumission, la rébellion et le défi ostentatoire d'Iradan – par toutes ses ruses déployées à la barbe des prêtres – face au pouvoir religieux.

Enfin, on observe un autre point de vue très intéressant, celui de César. Il se reconnaît une faute dans son comportement avec le peuple des Guèbres, ce qui peut nous permettre de la lui attribuer comme crime originel. Il place ensuite au rang de crime fatal, la cruauté des prêtres qui ont abusé de ses ordres pour les détourner à leur profit et les rendre condamnables, d'où le pardon qu'il octroie à la famille d'Iradan et Césène.

Nous remarquons qu'il est presque autant de schémas interprétatifs qu'il est de protagonistes, même si un prend le dessus sur les autres. Ce constat pose le problème de la responsabilité. Nul n'est entièrement bon, nul n'est entièrement mauvais dans la tragédie selon Aristote ; tout le monde souffre et fait porter la faute sur les autres.

Pourtant rien n'est irréversible dans le crime originel, comme le montre *Les Guèbres* qui s'achemine vers la tolérance. Le crime fatal résulte d'un aveuglement par des valeurs et aspirations.

Dans sa tragédie *Héraclius*, Corneille écrit : « la violence est juste là où la douceur est vaine » (acte I, scène I). Il postule une légitimité possible de la violence, quand la retenue et la maîtrise de soi – la douceur – ne peuvent composer avec l'emportement d'autrui. Corneille – ou le protagoniste – plaide pour une utilisation de la violence contre elle-même, puisque la douceur ne peut pas être « vaine » face à la douceur. En outre, ce vers est assez pessimiste puisqu'il révèle l'inefficacité de la raison contre la violence. Il rend légitime l'emploi de la violence pour qui se croit dans son bon droit et pense avoir essayé de raisonner celui qu'il considère comme le criminel.

Dans la tragédie, où chacun se croit dans son droit, la « marche fatale du microcosme (...) vers son propre anéantissement » devient plus compréhensible. Comment dialoguer quand toute discussion est rendue impossible, par le fanatisme des prêtres dans *Les Guèbres*, la rage de Statira qui crie vengeance contre Cassandre ou encore la loi aveugle des Scythes ? Quand la parole est univoque, si elle s'exprime par la violence, elle rend nécessaire un recours à la violence par les opprimés.

2. PROPAGATION DE LA VIOLENCE

Par un phénomène de propagation étrange, la crise prend de l'ampleur et gagne tous les milieux de la société : étatique, religieux, familial. Ainsi, la violence contamine et enrôle toujours plus de monde. Voltaire montre le lien qui existe entre la foule et la violence, par l'accumulation d'acteurs sur scène durant les scènes fortes. La force, l'intimidation viennent, en partie, du nombre. C'est que la violence semble prendre une

ampleur de transe collective, elle attire dans une dynamique où chacun se pense en droit d'intervenir pour le bien commun.

Car la violence, telle une épidémie, passe, ravage et s'en va jusqu'à son inévitable retour. Elle ne laisse aucune personne indifférente, tout le monde en a son avis. Il n'est pas un seul personnage qui ne l'attise, même involontairement et pour le bien commun, comme le Vieil Arzémon par sa révélation qui ne fait que renforcer le déterminisme de la nouvelle famille et l'incite à s'opposer jusqu'à la mort aux décisions des prêtres, ou l'hiérophante qui, même s'il se dit émancipé des intérêts des mortels, prévient toute violence en intervenant lors de tous les conflits. En outre, il fait pression sur Olympie pour qu'elle choisisse au plus vite un amant.

Dans ces tragédies de Voltaire, la violence amène toujours à des questions religieuses et politiques. Car si la violence peut se propager aussi facilement que Voltaire le montre, c'est qu'elle ne rencontre pas de réelle résistance face aux deux fondements politique et religieux de l'humanité. Au contraire d'endiguer la violence, Voltaire montre comment le pouvoir politique ou la religion semblent l'attiser ; se dessine alors, en creux, sa propagande philosophique.

a. Le sacré et le profane

Dans son *Essai sur les mœurs*, Voltaire pense que l'institutionnalisation de la religion intervient assez tardivement dans la constitution de la société des hommes : « Lorsque, après un grand nombre de siècles quelques sociétés se furent établies, il est à croire qu'il y eut quelque religion, quelque espèce de culte grossier »¹¹³. Pour lui, le sentiment religieux semble immanent à l'homme et vient avant tout d'une incompréhension du monde dans lequel il vit. Pour Voltaire, la religion reste une inconnue, mystérieuse et effrayante, tant qu'elle n'est pas soumise à l'exercice de la raison.

Ce sentiment ne relève pas d'une nécessité politique ou d'une création des hommes : « Une bourgade d'hommes presque sauvages voit périr les fruits qui la nourrissent; une inondation détruit quelques cabanes; le tonnerre en brûle quelques

¹¹³ *Essai sur les mœurs*, p.27

autres »¹¹⁴. Il semble donc tout à fait naturel pour Voltaire, de penser que ce fut le début des cultes rendus au divin, pour essayer de prévenir ses humeurs – colère, vengeance, insatisfaction – et de rendre des cultes pour s’en attirer les bonnes faveurs. Voltaire pense cependant que la conception du divin échappe à l’être humain, que « les hommes, alors uniquement occupés du soin de soutenir leur vie, ne pouvaient remonter à l’auteur de la vie; ils ne pouvaient connaître ces rapports de toutes les parties de l’univers, (...) qui annoncent aux sages un éternel architecte »¹¹⁵.

Ainsi, Voltaire postule que tout peuple vivant en société se caractérise par une organisation politique – du fait de la collectivité – et d’une conscience du divin, ce qui l’amène à le célébrer par un culte religieux. Cependant, pour les nations, les dieux restent un mystère qu’il s’agit de savoir interpréter, ce qui explique que « dès qu’une nation a choisi un dieu tutélaire, ce dieu a des prêtres »¹¹⁶. Les prêtres ont une fonction très précise, celle de servir d’intermédiaire, faire parler les dieux et agir en leur nom sur le reste des mortels. S’institutionnalise alors une conception de l’homme, composée de deux aspects de la vie humaine, la dimension temporelle, relative à la vie terrestre, ainsi que la dimension spirituelle, relative à la vie céleste, deux parts qui répondent à un système de lois et à des figures d’autorités. Logiquement, elles sont distincts et ne peuvent s’interférer, de plus la compréhension du divin n’est pas à la portée de tous : « La connaissance d’un dieu, formateur, rémunérateur et vengeur, est le fruit de la raison cultivée »¹¹⁷.

Un constat s’impose à partir de ces remarques : l’homme est un animal politique aux yeux de Voltaire. Mais cette religion qui le contamine vient le soustraire à ses craintes. De fait, il est quelques usurpateurs qui jouent de ces peurs pour permettre une perméabilité, une porosité de la politique au profit de l’institutionnalisation religieuse. Ce transfert progressif de pouvoir – une délégation fondée sur l’incompréhension du divin – est un vecteur d’extension de la crise, qui ainsi se mue et progresse. Il convient donc de l’endiguer par la raison.

Mettre en exergue ce détournement des sociétés permet à Voltaire de lutter contre le fanatisme, de dénoncer sa relation à la parole divine telle qu’elle est revendiquée et imposée.

¹¹⁴ *Essai sur les mœurs*, p.28

¹¹⁵ *Ibid.*, p.27

¹¹⁶ *Ibid.*, p.43

¹¹⁷ *Ibid.*, p.27

b. Parole sacrée, parole des hommes

Nous constatons une constante indécision et oscillation entre une seule divinité ou plusieurs, par l'emploi de « dieux » et « dieu ». Cependant, les diverses utilisations tendent à montrer que l'emploi de la forme plurielle se fait durant les imprécations, les exclamations ou injonctions faites aux entités célestes. Le singulier est employé par les hommes qui semblent les plus sages – en tout cas les plus renseignés sur la religion – tels le vieil Arzémon ou l'hérophante. Ainsi, outre la convention dramatique de l'apostrophe aux dieux qui répond à un *topos* tragique antique, cette indécision révèle une incapacité et donc une méconnaissance sur laquelle se greffent des mésinterprétations.

La malléabilité de l'interprétation est mise en évidence dans la tragédie *Olympie*, quand Statira et le prêtre accordent une signification tout à fait différente au tremblement de terre. Voltaire pointe ainsi la relativité du jugement, conditionné par un contexte qui relève d'un déterminisme social ainsi que des préjugés et préconceptions qui répondent aux attentes de la personne. Le prêtre comprend le tremblement comme manifestation des dieux au sujet du comportement blasphématoire des hommes :

On menace le temple, et les divins mystères
Sont bientôt profanés par des mains téméraires;
(...)
Voilà ce qu'annonçaient ces voûtes gémissantes,
Et sous nos pieds craintifs nos demeures tremblantes.
Il semble que le ciel veuille nous informer
Que la terre l'offense, et qu'il faut le calmer! (acte II, scène V)

Statira, elle, ressent une double émotion à la vue d'Olympie. D'abord la tristesse de voir une jeune fille se perdre dans une union avec Cassandre, jugement issu de ses préjugés à l'égard de ce dernier. Ensuite, on peut penser que ce tremblement, que Statira considère comme manifestation de la nature à la vue d'Olympie – on ne sait trop pourquoi d'ailleurs – est en réalité un transfert qu'elle fait de son propre choc émotionnel, dû à la reconnaissance intuitive des traits d'Alexandre sur le visage d'Olympie, qui suit de peu cette rencontre :

Lieux funèbres et saints,
Vous frémissez!... J'entends un horrible murmure
Le temple est ébranlé!... Quoi! toute la nature
S'émeut à son aspect! et mes sens éperdus

Sont dans le même trouble, et restent confondus! (acte II, scène III)

Le cardinal de Bernis, dans ses observations sur la tragédie *Olympie*, propose une correction à Voltaire :

[...] il vaut mieux qu'Olympie entende le bruit du tonnerre qui ébranle le temple, que si elle sentait un véritable tremblement de terre, parce que, dans ce dernier cas, il serait singulier que sa mère et elle s'en fussent seules aperçues. Il n'est point question dans toute la pièce de ce tremblement de terre, événement rare, qui n'aurait pas manqué de faire une vive impression sur les prêtres et sur les prêtresses.¹¹⁸

Mais Voltaire ne semble pas tenir compte de cet avis ; il n'est aucune mention spécifique de l'émission d'un bruit dans les didascalies ou les dialogues. Le seul bruit du tonnerre pourrait avoir une connotation qui renverrait, pour ce peuple grec, à Zeus. Or, en procédant de telle sorte, Voltaire ne pourrait pas jouer sur la correspondance rationalité/irrationalité du tremblement de terre et donc maintenir une certaine ambiguïté.

Les lois scythes, dont l'intransigeance et la cruauté effraient tout un chacun, reposent sur le modèle de la loi du talion et l'on peut penser, plus généralement, par la mise à mort systématique :

Les Scythes sont humains, et simples sans bassesse;
Mais leurs naïves mœurs ont de la dureté;
On ne les trompe point avec impunité:
Et surtout, de leurs lois vengeurs impitoyables,
Ils n'ont jamais, ma fille, épargné des coupables. (acte II, scène IV)

Comme l'explique Sozame, les Scythes ont des mœurs simples et défendent donc prioritairement les droits les plus légitimes. C'est pourquoi ils ne considèrent pas le duel entre Athamare et Indatire comme ayant une quelconque valeur qui le rendrait légitime, mais comme un meurtre. La famille s'estime donc en droit de réclamer la tête du meurtrier. Cependant cette loi comporte une lacune profonde, car en faisant reposer son principe sur une volonté divine : « les dieux les ont dictées » (acte IV, scène VIII), les Scythes n'entendent pas réparer un préjudice, mais répondre à un instinct pulsionnel de vengeance collective oblitérée derrière la volonté du « fils (qui) attend (d'Obéide) cette grande victime » (acte V, scène I) :

Il faut hâter ce juste sacrifice,
Mânes de mon cher fils, que ton ombre en jouisse ! (acte IV, scène VIII)

¹¹⁸ Lettre de 1762, du Cardinal de Bernis à Voltaire, n°4962, Moland, vol.42, p.183

De plus, par ce principe divin, les Scythes annihilent toute amélioration ou adoucissement de leur loi. Trop obnubilés qu'ils sont par leur désir impérieux de vengeance qu'ils cachent derrière « les mânes (du) cher fils » (acte IV, scène VIII), ils ne comprennent pas que cette loi se retourne contre eux, comme essaie de l'expliquer Sozame :

Il me faut révéler
Les lois que vos aïeux ont voulu consacrer;
Mais le danger les suit: les Persans sont à craindre;
Vous allumez la guerre, et ne pourrez l'éteindre (acte V, scène I)

Sozame présente la guerre comme un incendie dont on ne peut maîtriser les retours de flamme. A l'instar du feu, qui brûle indistinctement les hommes et se mue rapidement en brasier, la violence peut rapidement prendre des proportions démesurées.

Enfin, si l'on en croit les prêtres de Pluton des *Guèbres*, ils sont les dépositaires de la parole divine. Leur fonction est multiple, « à la fois et juges et témoins » (acte I, scène III), ils détiennent tous les droits et pouvoirs sur les corps religieux, politique et militaire. Le grand prêtre se présente comme l'incarnation des dieux sur terre :

Quand le courroux des dieux parle ici par ma voix,
Qui méprisez mon rang, qui bravez ma puissance;
Vous appelez la foudre, et c'est moi qui la lance! (acte II, scène V)

Il est intéressant de voir que nous retrouvons ici une évocation de la foudre, attribut de Jupiter. Se croit-il lui-même un dieu ? Il y a fort à parier. Cependant, l'on pourrait voir dans le discours du Vieil Arzémon, une intervention divine qui viendrait s'opposer à l'arrogance du Grand Prêtre :

Je voyais deux partis ardents, audacieux,
Se mêler, se frapper, combattre avec furie.
Je ne sais quelle main (qu'on va nommer impie),
Au milieu du tumulte, au milieu des soldats,
Sur l'orgueilleux pontife a porté le trépas;
Sous vingt coups redoublés j'ai vu tomber ce traître (acte IV, scène IV)

La main est un symbole religieux d'intervention et de création. Ce *topos* est récurrent dans la Bible où la « main de dieu » est évoquée à maintes reprises. L'univers chrétien présente une très grande richesse de représentations métonymiques et métaphoriques de Dieu sous forme de main, influencées par l'iconoclasme antique et médiéval ainsi que par les conventions picturales. L'incapacité du Vieil Arzémon de déterminer « quelle

main » tua le Grand Prêtre, peut inciter à croire qu'il s'agit de la main de Dieu. La mise entre parenthèse de la subordonnée traduit un commentaire subjectif et ironique, un aparté du Vieil Arzémon. Il prétend juger le coup porté au Grand Prêtre comme déicide alors qu'il relativise cette impiété. Dans l'optique de l'intervention de la main de Dieu, cette remarque de Voltaire s'inscrirait dans un processus de dénonciation de l'impiété des principaux représentants des dieux.

A partir de ces désaccords, la violence s'ouvre vers de nouveaux horizons. Délégitimée par les uns, légitimée par d'autres, la violence est assimilée par tous et l'appui sur un principe divin permet d'imposer sa suprématie. Mais les cadres interprétatifs varient et la violence s'épanche pour menacer toute la société.

c. Conflit d'intérêt national

Le phénomène de propagation de la violence est particulièrement perceptible dans les tragédies de Voltaire. Cette expansion est un *topos* tragique. En effet, puisque la tragédie est tenue de traiter d'une action *grave*, elle affecte les grands d'un état, et donc cet état dans son ensemble.

Mais Voltaire va plus loin. Il met systématiquement en relation des sphères profanes et religieuses, familiales, collectives et individuelles, afin d'étendre le plus possible la crise. On perçoit nettement le processus d'intensification de la violence qui conduit à faire de la crise une réelle et profonde question d'état.

Ainsi, il ne s'agit pas d'un changement de régime, de dirigeant ou de réputation, mais de la survie même d'un peuple, d'un groupe étendu d'individus, dont dépend l'intrigue tragique.

Prise comme métaphore, l'évocation du tremblement de terre est révélatrice d'une propagation sismique de la violence. Cette tragédie comporte de très nombreuses récurrences de ce phénomène de tremblement. Ne craignons pas de comparer « le théâtre [qui] tremble » de la troisième scène du second acte, c'est-à-dire les retrouvailles entre Olympie et Statira, au désastre de Lisbonne. A l'instar de l'hécatombe, Voltaire fait de ce phénomène le symbole d'une force destructrice, puisque de cette rencontre, entre la mère et la fille, renaît Statira et avec elle sa soif irrépressible de vengeance. Un noyau se constitue alors, un épicycle de violence et de destruction, permis par le

rapprochement des deux femmes et que Statira semble insuffler à Olympie :

Laissez-moi reprendre mes esprits...
J'ouvre à peine les yeux. Tremblante, épouvantée (acte, scène)

Tel un réel séisme, dont les ondes destructrices se propagent, un tremblement menace toute la Grèce par la reconnaissance d'Olympie : tout le monde tremble ou en est susceptible par crainte de se faire engloutir dans la propagation des ondes. Antigone envisage Olympie comme vecteur d'accession au trône de l'Asie, comme arme imparable :

La fille d'Alexandre a des droits assez grands
Pour faire armer l'Asie, et trembler nos tyrans (acte IV, scène II)

Pour s'attirer les bonnes grâces du peuple, Antigone revendique sa proximité avec Statira et Olympie. Il tâche de bien se situer vis-à-vis de l'épicentre destructeur. Sostène comprend le danger que cela représente pour Cassandre et le prévient :

Il atteste Alexandre, il atteste Olympie.
Tremblez pour votre amour, tremblez pour votre vie (acte IV, scène VI)

Par l'utilisation doublée de l'impératif « tremblez », Sostène évoque comment Antigone, par le vecteur Olympie, peut conférer à ses actes une réelle puissance destructrice. L'injonction de Sostène appelle au tremblement comme prémices d'un désastre imminent, à l'instar de l'interprétation du prêtre qui vient annoncer le conflit des deux rois :

Voilà ce qu'annonçaient ces voûtes gémissantes,
Et sous nos pieds craintifs nos demeures tremblantes (acte II, scène V)

Le tremblement d'Olympie annonce une force dévastatrice, mais elle est toujours contenue jusqu'à la fin de la tragédie, où elle se retourne contre elle-même par le suicide de l'héroïne. Le tremblement marque l'instabilité qui se propage, il est un indicateur de tension et révèle donc un trouble que Cassandre perçoit et qui se transmet à lui :

Elle tremble, ô ciel! et je frémis!...
Quoi! vous baissez les yeux de vos larmes remplis! (acte III, scène III)

Et personne ne semble échapper à la propagation de ce tremblement, pas même le prêtre qui pourtant ne se disait pas « troublé » par « les tristes passions » des hommes :

Pontife, où courez-vous? Protégez ma faiblesse.

Vous tremblez!... vous pleurez!... (acte IV, scène VIII)

Le pontife a été dépassé par les événements sur lesquels il n'a eu aucun contrôle ; la rage de Cassandre était sans compromis. Olympie ne peut plus trouver de réconfort chez l'hierophante, puisqu'il n'agit pas pour imposer des directives, mais pour orienter l'humanité dans une voie salutaire.

Nous pouvons tout de même constater une volonté de la part de Cassandre de restreindre l'ampleur du conflit qu'il conçoit comme affaire privée :

Si dans ton âme atroce il est quelque vertu,
N'employons pas les mains du soldat mercenaire
Pour assouvir la rage et servir ma colère.
Qu'a de commun le peuple avec nos factions?
Est-ce à lui de mourir pour nos divisions?
C'est à nous, c'est à toi, si tu te sens l'audace
De braver mon courage, ainsi que ma disgrâce (acte IV, scène II)

Pour Cassandre, Antigone est une manne de violence qui attise les conflits et pousse au crime :

Je ne fus pas admis au commerce des dieux
Pour aller égorger mon ami sous leurs yeux;
C'est un crime nouveau, c'est toi qui le prépares.
Va, nous étions formés pour être des barbares.
Marchons; viens décider de ton sort et du mien,
T'abreuver de mon sang, ou verser tout le tien (acte IV, scène II)

Cassandre dépeint un Antigone traître et manipulateur, à la poursuite de ses seuls intérêts. D'où la volonté de Cassandre de s'éloigner des lieux saints pour ce « crime nouveau » qu'il décrit en des termes violents dans une scène qui rappelle le meurtre d'Abel par Caïn. Cassandre sait qu'il devient criminel, d'où son pessimisme. La violence d'Antigone se transmet à Cassandre, puisqu'il dénie ses responsabilités religieuses d'initié, pour agir comme son nouvel ennemi. En outre, on constate que Cassandre se déresponsabilise de ce duel en faisant d'Antigone le sujet des principaux verbes d'action : « viens décider » ; « t'abreuver (...) ou verser ».

Cet exemple exprime une propagation de la violence en creux de l'intrigue et qui la scande tout au long de la pièce comme un leitmotiv lancinant. Il n'en est pas de tel cas dans les deux autres tragédies, même si elles ne sont pas pour autant dépourvues de phénomène de propagation.

Dans les trois pièces, la violence émane d'une question d'état : en attestent les guerres qui suivent la mort d'Alexandre, l'impérialisme des Persans avec Sozame, sa relation conflictuelle avec Athamare ou les persécutions contre les Guèbres rendues légitimes par la menace que ce peuple représente pour les Romains. Cependant, la situation semble s'être calmée, dans les deux premières tragédies, ou stabilisée, tel *Les Guèbres* où les prêtres de Pluton ne rencontrent pas d'opposition à leur politique offensive. La violence qui se propage dans la tragédie est une réactualisation d'une menace non-apaisée. Cassandre et Antigone se disputent Olympie et déstabilisent la fragile stabilité politique et religieuse. Sozame, qui fuit son ancienne vie, se voit rattrapé par son ennemi, mais de leur conflit naît le meurtre d'Indatire dont les répercussions menacent les Scythes. Les prêtres de Pluton se heurtent à une opposition qu'ils n'avaient pas prévue et qui remet en cause leur pouvoir oppressif.

Alors qu'elle émane d'une situation conflictuelle, la tragédie y conduit de nouveau. Si le conflit se pérennise ainsi et s'accroît toujours plus, c'est qu'il met en relation différentes sphères de la société qui ne peuvent se comprendre puisqu'elles dépendent de « vocabulaires finaux » – tels que définis par Richard Rorty¹¹⁹ – qui s'opposent sur ces points.

Voltaire met en scène cet hermétisme réciproque qui ankylose toute avancée de la raison et progresse implacablement, dans cette unité narrative, d'un crime à l'autre, vers une exacerbation constante de la violence.

Or, ce cloisonnement de la tragédie, sa progression, son organisation méthodiquement orchestrée par Voltaire, nous donnent l'impression qu'il joue, dans ces espaces, des différentes représentations de la violence. Bien plus, il en fait un lieu d'étude, un laboratoire quasi-empirique dans lequel évolueraient ses expériences. Mais leur évolution n'est pas libre, elle est maîtrisée, orientée par un Voltaire philosophe qui n'hésite pas à user de sa verve propagandiste pour diffuser son message.

¹¹⁹ RORTY, Richard. *Contingence, ironie & solidarité*. Paris : Armand Colin, 1993 (1989), p.27 : « Tous les êtres humains ont avec eux un ensemble de mots qu'ils emploient afin de justifier leurs actions, leurs croyances et leur vie. (...) Pour désigner ces mots, je parlerai du "vocabulaire final" d'une personne ».

B. LA « PROPAGANDE PHILOSOPHIQUE »

Si la violence existe dans l'univers tragique de Voltaire, si elle se meut en crise et, enfin, si elle menace la stabilité de la société, c'est qu'elle repose sur les fondements politiques et religieux des nations représentées. Ces deux pôles sont des éléments constitutifs de toute société humaine. Leur accaparement par un groupe, qui les détourne de leur fonction première, qui est de servir les hommes, produit une instabilité née d'une inégalité.

Cette minorité revendique une divinité qu'elle fait parler. Elle cherche ainsi à étendre injustement ses droits par la manipulation. L'accroissement du pouvoir trouve son corollaire dans celui de l'impunité. Cette inégalité n'est pas naturelle, et est même contraire à l'homme : elle repose sur une mauvaise interprétation – Volontaire ou non – de l'ordre primordial institué par le « grand horloger ». L'inégalité entre les hommes peut même autoriser et légitimer sévices et humiliations. De cette violence découle une négation de Dieu ; elle ouvre la voie à une réorganisation du monde par des démiurges autoproclamés.

Véritables microcosmes expérimentaux, les tragédies de Voltaire sont des champs d'analyses de la violence. Il en ressort une dénonciation virulente mais parfois implicite des institutions religieuses, ainsi que des défaillances politiques. Les reproches que les personnages adressent aux hommes et aux dieux, définissent ainsi en quelques sortes, les réformes à mettre en œuvre pour aboutir, sinon à l'Eldorado, en tout cas au « meilleur des mondes possibles » (*Candide*, Chapitre 1).

1. LA PERTE DU DIVIN

Les tragédies de Voltaire mettent en scène des atmosphères mystiques, propices à la manifestation d'une entité céleste ou divine. Mais aucun indice ne trahit une telle présence. Le constat est indéniable : dans ces tragédies où les protagonistes ne parlent que de dieux ou d'êtres supranaturels – tels le demi-dieu Alexandre, le défunt Indatire qui crie vengeance, ou le dieu des enfers dont le Grand Prêtre est tué par un jeune paysan ! –, de telles entités n'existent pas.

Afin de pallier ce problème, cette absence du divin, un groupe d'hommes s'arroge le pouvoir de faire parler la divinité en laquelle ils croient, ou prétendent croire.

Cette vision de la religion, au demeurant si critiquable, permet de comprendre la réalité de Dieu selon Voltaire.

On remarque, en premier lieu, une rationalisation de son théâtre. Si tout n'est pas expliqué, tout est explicable. Même le tremblement de terre dans *Olympie* peut être expliqué rationnellement. Il rappelle en effet le désastre de Lisbonne et perd ainsi son essence divine. Il serait paradoxal, après le trouble que ressent Voltaire à la suite de ce désastre, qu'il l'associe aux réjouissances de retrouvailles. En outre, les apostrophes aux dieux ne seraient qu'éléments de dramatisation pour les protagonistes à qui leur dieu ne répond pas. Ainsi, à l'instar de Corneille, les œuvres de Voltaire seraient ainsi essentiellement politiques, tout en traitant de religion.

Les didascalies ne font aucune mention de l'intervention des dieux sur terre, de leur présence ou influence sur le cours des événements. Lorsque le tremblement de terre survient dans *Olympie*, il est écrit : « Le théâtre tremble » ; cette didascalie de régie n'oriente ni le spectateur, ni le lecteur, sur la voie d'une interprétation divine.

Pourtant, le mystère qui plane au sujet de l'hiérophante invite à croire en la présence d'un Dieu : il perçoit ce qui doit être, mais ne le comprend pas. Il peut paraître étrange que ce soit au bout de quinze années que Statira soit désignée pour présider à une cérémonie. Pour le mariage d'un roi, qui plus est d'un initié, le choix de Statira comme prêtresse ne va pas de soi : elle est totalement inexpérimentée, elle vit recluse et n'adresse la parole qu'à peu de personnes parmi les membres du temple. De plus la surprise de l'hiérophante, quand il apprend l'histoire de Statira suggère que celui-ci n'avait aucun soupçon quant à son identité, qu'il ignorait tout d'elle :

O dieux! qu'ai-je entendu? dieux, que le crime outrage,
De quels coups vous frappez ceux qui sont votre image!
Statira dans ce temple! Ah! souffrez qu'à genoux,
Dans mes profonds respects... (acte II, scène II)

Dieu n'est pas éliminé des tragédies voltairiennes, mais est au contraire très présent dans le discours des hommes, qui croient tous en une divinité suprême. Toutefois, Voltaire écrit des tragédies dans lesquelles les hommes sont incapables de

communiquer avec Dieu ; où un nouveau rapport, entre Dieu et les hommes, créé une scission entre le terrestre et le céleste.

Aucun personnage n'est capable de communiquer avec les dieux. Le meurtre du Grand Prêtre, raconté par le Vieil Arzémon dans *Les Guèbres*, illustre la fausseté du lien qui l'unissait, selon ses dires, à la divinité Pluton :

Je l'ai vu se rouler sur la terre étendu:
Il blasphémait ses dieux qui l'ont mal défendu (acte V, scène IV)

La communication de l'hiérophante avec son dieu semble également faussée :

Ce jour est le seul jour où le sort l'a nommée:
Qu'on la fasse venir. La volonté du ciel
Demande sa présence, et l'appelle à l'autel (acte II, scène I)

L'hiérophante n'évoque à aucun moment les motivations qui ont orientées son choix : lui a-t-il été dicté, révélé ou inspiré ? Il ne peut s'agir que d'un choix arbitraire de sa part.

Dans *Les Scythes*, il y a une absence totale de figure divine ; le monde semble livré à lui-même avec une organisation sociale immuable.

Dieu existe, mais il n'intervient pas : on rejoint la conception platonicienne des divinités éternels, émancipées du temps et donc des émotions, contrairement aux hommes, mortels et soumis à leurs passions. L'hiérophante nous éclaire sur cette bipartition de l'univers :

Les mânes, affranchis d'un corps vil et mortel,
Goûtent sans passions un repos éternel;
Un nouveau jour leur luit; ce jour est sans nuage;
Ils vivent pour les dieux: tel est notre partage (acte II, scène II)

Sa pensée pourrait se traduire par un syllogisme : est éternel ce qui est immuable, or la passion est inconstance, donc tout ce qui est éternel ne peut avoir de passion ; et les mânes « goûtent (...) un repos éternel ».

Cette absence de Dieu est problématique pour les hommes ; elle est source d'une incompréhension récurrente des événements qui ne semblent pas justifiés. Tous les personnages importants sont sujets à cette mésinterprétation des évènements. On peut songer, par exemple, au réveil de Statira :

O ciel! après quinze ans qu'en ces murs écartés,
(...)

Pourquoi me tires-tu de mon obscurité ? (acte II, scène II)

Comme en témoigne ses paroles, la volonté des cieux lui échappe ; elle ne fait que constater :

Mais le ciel me ravit le bonheur qu'il m'envoie:
Il te donne à Cassandre! (acte II, scène III) ;

Dieux! m'avez-vous rendu la fille d'Alexandre?
Est-ce elle que j'entends? (acte III, scène IV)

Cassandre oscille entre confiance et incompréhension à l'égard des divinités, ce qui le conduit finalement à renier la légitimité des dieux :

Cassandre espère enfin des dieux moins inflexibles:
Mes jours seront plus purs, et mes sens moins troublés;
Je respire (acte I, scène I)

Puis :

Enlevons-la, te dis-je, aux dieux que j'ai servis,
Et par qui désormais tous mes soins sont trahis (acte IV, scène IV)

Quant à Antigone, malgré son apparente impiété et son désintéret pour tout ce qui relève du divin, il finit par s'interroger :

Dieux, dont le monde entier éprouve le courroux,
Maîtres des vils humains, pourquoi les formiez-vous?
Qu'avait fait Statira? qu'avait fait Olympie?
A quoi réservez-vous ma déplorable vie? (acte V, scène VII)

Nous avons vu que l'hiérophante lui-même, ne comprend pas pourquoi les dieux agissent de la sorte, qui plus est, à l'encontre de leurs serviteurs : « De quels coups vous frappez ceux qui sont votre image! ».

Au silence de Dieu fait échos le bavardage des hommes ; et parfois, certaines actions et paroles humaines se veulent investies d'une puissance sacrée :

Quand le courroux des dieux parle ici par ma voix,
(Vous) méprisez mon rang (et) bravez ma puissance;
Vous appelez la foudre, et c'est moi qui la lance! (acte II, scène V)

Dans cet extrait, le Grand Prêtre n'est plus un messenger de dieu, il en est la main. Ce prêtre est l'exemple d'un manipulateur fanatique, qui tente de recomposer une volonté divine selon ses propres aspirations. Il dévoie ainsi la loi naturelle, celle de l'horloger, du déisme en lequel les protagonistes sont nombreux à croire.

Il est intéressant de constater que dans la tragédie *Les Guèbres*, Iradan assimile les prêtres de Pluton à des fanatiques qui pervertissent la religion par un joug sanguinaire. Ces derniers sont si sûrs de leur autorité qu'ils ne la remettent jamais en cause. D'ailleurs, croient-ils à Pluton ? On peut penser que oui puisque le Grand Prêtre blasphème : comment comprendre l'abandon d'un dieu pour l'un de ses plus importants fidèles ? Le Grand Prêtre croit en une divinité qui n'existe pas ; il n'a fait qu'imaginer ses ordres et ses volontés. Pour Iradan, Dieu est parfait et bon ; le mal vient donc d'hommes comme les prêtres.

Dans la tragédie *Les Scythes*, le refus de légitimer le sacrifice – par la volonté des mânes d'Indatire – est latent, mais personne n'ose l'afficher ; Obéide s'y plie pour pouvoir sauver la vie de son amant.

La rébellion de personnages comme Iradan, Cassandre ou Athamare, trouve son origine dans un refus du sort qui les accable. Ils soulèvent ainsi une question qui concerne toute la société, celle du rapport entre l'homme et le divin. La tragédie naît du refus de ces personnages d'accepter l'idée de prédestination et celle de l'impossible rémission des péchés. Ils ne considèrent qu'un seul dieu, juste, et s'opposent ainsi aux doctrines fataliste, janséniste et manichéiste. Leur trop grande sensibilité à l'injustice du sort les éloigne de l'Optimisme.

Les Scythes sont mus par un désir compulsif de vengeance, de mise à mort, seule véritable justice à leurs yeux. On constate, alors que Sozame essaie de ranimer Hermodan, que ce dernier ne revient à lui qu'à l'annonce du mot 'vengeance', comme si la promesse d'un acte de violence lui redonnait vie :

Tous mes malheurs, ami, sont retombés sur toi...
Espère en la vengeance... Il revient... il soupire.
Hermodan! (acte IV, scène VI)

La notion de vengeance entre en résonance avec l'impartialité de la loi scythe. Cette dernière étant d'inspiration divine, elle rend légitime la substitution de la volonté des mânes à celle de vengeance.

Les prêtres des *Guèbres* corrompent eux aussi la religion, en la mettant au service d'intérêts personnels. Ils sont à l'origine de l'institutionnalisation d'une religion pervertie, dont les préceptes s'apparentent étrangement à ceux de l'Ancien Testament. Cette proximité permet à Voltaire de critiquer la religion chrétienne, ainsi que ses méthodes qui, avec l'exemple des prêtres, apparaissent exécrables. A l'accusation d'impiété contre Arzame – a qui l'on impute le crime d'adorer le soleil et de lui offrir

des libations – fait écho un commandement du deutéronome :

S'il se trouve au milieu de toi, dans l'une des villes que Yahvé ton Dieu t'aura données, un homme ou une femme qui fasse ce qui déplaît à Yahvé ton Dieu, en transgressant son alliance, qui aille servir d'autres dieux et se prosterner devant eux, et devant le soleil, la lune ou quelque autre de l'armée des cieux, ce que je n'ai pas commandé, et qu'on te le dénonce ; si après l'avoir entendu et fait une bonne enquête, le fait est avéré et s'il est bien établi que cette chose abominable a été commise en Israël, tu feras sortir aux portes de ta ville cet homme ou cette femme coupable de cette mauvaise action, et cet homme ou cette femme tu le lapideras jusqu'à ce que mort s'ensuive. On ne pourra être condamné à mort qu'au dire de deux ou trois témoins, on ne sera pas mis à mort au dire d'un seul témoin. (*Deut.*, 17 ; 2-6)

On constate, à la lecture de cet extrait, les nombreuses similitudes qui existent entre la Bible et notre tragédie : les prêtres, jugeant être en assez grand nombre pour être témoins, réclament la mort, totalement justifiée, de cet être ; par la suite, le second prêtre souhaite étendre la recherche des hérétiques :

Il faut savoir surtout quel mortel l'a séduite,
Quel rebelle en secret la tient sous sa conduite,
De son sang réprouvé quels sont les vils auteurs (acte I, scène IV)

Un autre chapitre du deutéronome nous éclaire à nouveau :

Si ton frère, fils de ta mère, ou ton fils, ou ta fille, ou la femme qui repose sur ton sein, ou ton ami que tu aimes comme toi –même, t'incite secrètement en disant: Allons, et servons d'autres dieux! – des dieux que ni toi ni tes pères n'avez connus, d'entre les dieux des peuples qui vous entourent, près de toi ou loin de toi, d'une extrémité de la terre à l'autre – tu n'y consentiras pas, et tu ne l'écouteras pas; tu ne jetteras pas sur lui un regard de pitié, tu ne l'épargneras pas, et tu ne le couvriras pas. Mais tu le feras mourir; ta main se lèvera la première sur lui pour le mettre à mort, et la main de tout le peuple ensuite ; tu le lapideras, et il mourra, parce qu'il a cherché à te détourner de l'Éternel, ton Dieu, qui t'a fait sortir du pays d'Égypte, de la maison de servitude. Il en sera ainsi, afin que tout Israël entende et craigne, et que l'on ne commette plus un acte aussi criminel au milieu de toi. (*Deut.*, 13 ; 6-12)

On comprend dès lors mieux l'absence de tout sentimentalisme de la part des prêtres, qui ne pensent qu'à éradiquer une engeance hérétique. Et Voltaire de faire un constat sur ce régime qui s'installe : « Non seulement la théocratie a longtemps régné, mais elle a poussé la tyrannie aux plus horribles excès où la démence humaine puisse parvenir; et plus ce gouvernement se disait divin, plus il était abominable »¹²⁰. Ces prêtres ont les mains déliées pour agir et légitimer leurs actes.

¹²⁰ *Essai sur les mœurs*, p. 44

Toute institutionnalisation ou appropriation de la loi divine est, pour Voltaire, une source intarissable de violence, et constitue une déviance vis-à-vis de la véritable loi de Dieu. Car « la morale n'est point dans la superstition, elle n'est point dans les cérémonies, elle n'a rien de commun avec les dogmes »¹²¹.

La figure de Dieu est altérée en idéalité personnelle, sur laquelle chacun fonde des espoirs, qui se révèlent le plus souvent vains.

Voltaire souhaite visiblement prémunir l'homme de toute intrusion de la religion au sein de la vie politique. L'institutionnalisation de la religion est un outils de domination, comme le prouve la description que fait Omar de Mahomet dans la pièce éponyme. Omar ne parle qu'en termes élogieux, qui trahissent une contamination religieuse du pouvoir de son maître :

Les mortels sont égaux ; ce n'est point la naissance,
C'est la seule vertu qui fait leur différence
Il est de ces esprits favorisés des cieux,
Qui sont tout par eux-mêmes, et rien par leurs aïeux.
Tel est l'homme, en un mot, que j'ai choisi pour maître;
Lui seul dans l'univers a mérité de l'être;
Tout mortel à sa loi doit un jour obéir,
Et j'ai donné l'exemple aux siècles à venir (acte I, scène IV)

Le pouvoir de Mahomet ne cesse de croître et fait de lui un acteur politique et religieux important. Son influence est telle qu'il parvient à convaincre Omar de tuer Zopire, l'illustre Sheikh de la Mecque.

2. POLITIQUE ET RELIGION

Voltaire, dans ses tragédies, met en scène une lutte acharnée entre le rationnel et l'irrationnel soit, en d'autres termes, entre ce qui relève de la politique et ce qui appartient au domaine de la religion. Les deux sont liés, ils sont consubstantiels. La religion a besoin de la politique, tout comme la politique doit prendre appui sur le religieux.

Il ne s'agit donc pas pour Voltaire de les départir, mais bien plutôt de définir la place que chacune de ces deux sphères doit respectivement occuper, ses fonctions et ses

¹²¹ *Dictionnaire Philosophique*, art. 'Morale', vol.20, p.116

limites. Ses tragédies sont l'occasion de mettre en scène des situations dans lesquelles ces deux pôles s'interfèrent ou s'interconnectent et ce, afin de pouvoir déterminer la mesure de chacun.

a. *Interférences*

Nous venons de voir comment la religion pouvait être dévoyée, aux yeux de Voltaire, en instrument de pouvoir et de domination. Cette altération entraîne une modification des rapports qu'elle pouvait entretenir avec la politique. Réciproquement, une crise politique menace directement le bon fonctionnement du système religieux.

La tragédie *Olympie* met en scène une période de troubles politiques. Le monde d'Alexandre s'est effondré. Au cours des quinze années de guerres qui suivirent, les monarques furent contaminés par la fièvre de l'ambition. La religion semble avoir résisté à ces guerres de successions. Toutefois, le différend qui frappe les deux amis, introduit la violence dans l'espace sacré que l'hiérophante tente de protéger. Le temple était néanmoins déjà largement profané par les quinze années de rancœur de Statira.

L'hiérophante prône une religion émancipée des querelles terrestres et qui se tourne vers la spiritualité, la quête de la paix. C'est certainement sans aucune ironie que Voltaire peut dire de l'hiérophante, qu'il est « d'une très grande utilité » :

[...] il serait à souhaiter qu'on ne les représentât [les prêtres] jamais autrement sur un théâtre public qui doit être l'école des mœurs. Il est vrai qu'un personnage qui se borne à prier le ciel et à enseigner la vertu n'est pas assez agissant pour la scène; mais aussi il ne doit pas être au nombre des personnages dont les passions font mouvoir la pièce. Les héros, emportés par leurs passions, agissent, et un grand-prêtre instruit. (note de l'acte III, scène II)

Voltaire valorise cette figure religieuse afin de mieux discréditer les prêtres catholiques. Le fait qu'il dise du théâtre qu'il s'agit de l'école des mœurs – même s'il n'y croit peut-être pas – invite à établir un parallèle entre son œuvre théâtrale et la réalité historique de son temps. Au XVIII^{ème} siècle, et bien avant déjà, les prêtres ne se comportaient pas de façon morale puisque les passions ne leur étaient certainement pas étrangères, et qu'ils instruisaient peu les fidèles. Dans *Olympie*, pourtant, le prêtre a un comportement exemplaire : il s'évertue à préserver la morale et la paix, se heurtant ainsi à un conflit politique grandissant. Il va même au devant des monarques, n'hésitant pas à s'interposer

entre eux afin de désamorcer le duel. Mais il est impuissant face aux déferlements des passions et doit se résigner, ne pouvant qu'espérer préserver une paix relative.

Ainsi, nous pouvons dire de l'hiérophante qu'il est un guide moral, désintéressé des affaires de ce monde. Son but est de tout mettre en œuvre pour le bien commun. Bien que son savoir soit limité, il prêche un déisme auquel Voltaire lui-même n'aurait pu se soustraire.

Dans la tragédie *Les Scythes*, c'est une fois encore la sphère politique qui vient perturber la religion établie. Le « culte [des Scythes] (...) est simple comme (eux) » (acte II, scène III), et il n'est nulle autorité en ce domaine, puisque tous connaissent la *simplicité* de leur culte, qui se fonde sur la Loi Naturelle. Le système religieux scythe semble donc préférable à celui des grecs d'*Olympie*, où le culte est institutionnalisé.

Si sur le plan religieux, les Scythes font figure d'exemple de par le déisme idyllique qu'ils ont instauré, le constat de leurs mœurs politiques est tout autre: ce sont des rustres. Le rapport harmonieux qu'entretient ce peuple avec la nature, le caractère rustique et bucolique de ses mœurs a certes de quoi séduire, mais il est très vivement critiqué par les Persans, par les Scythes eux-mêmes, à mi-mots, et surtout par Voltaire. Notons sur ce point, que le désaccord qui divise la critique, et que Voltaire favorisa par sa comparaison des Scythes avec les Suisses et des Persans avec les Français, est révélateur de sa volonté de s'abstraire du manichéisme. La politique des Scythes est trop idéaliste, nous y reviendrons. La religion lui est entièrement assujettie, là réside le tort des Scythes. Tout ce qui est d'ordre politique est transposé sur le plan religieux : l'égalité civile amène une égalité spirituelle – ils sont tous leurs propres prêtres –, le désir de vengeance légalisé par la loi du talion, trouve son corolaire dans la religion : l'âme d'Indatire crie vengeance. Bien plus, à leurs mœurs simples correspond un culte simple, et à leur naturel candeur fait écho des noces ludiques.

Les Scythes apparaissent donc comme un peuple doté d'une religion admirable, puisqu'équitable, pérenne et non-hermétique. Mais leur politique est figée, ce qui brise toute perfectibilité.

Dans *Les Guèbres*, le rapport entre politique et religion diffère des deux autres tragédies, puisque c'est la religion qui pervertit la sphère politique. Nous avons déjà évoqué l'altération de l'empire en théocratie, que désirent effectuer les prêtres de

Pluton. Les violences symboliques et morales sont leurs armes principales pour assujettir les populations et réduire l'armée au statut d'exécutrice des tâches.

La religion devient donc une menace pour le politique, et inversement. Il ne faut néanmoins pas dissocier trop rapidement ces deux instances, que Voltaire nous présente comme intimement liées.

b. Interdépendance

L'analyse de la violence dans les tragédies de Voltaire est la meilleure façon de se rendre compte des nécessaires liens qui doivent exister entre politique et religion. Voltaire peut penser que l'intérêt politique prime sur l'intérêt religieux dans la constitution des sociétés ; il est cependant convaincu qu'un démiurge existe et qu'il a conçu l'ordre primordial, dont dépend la Loi Naturelle.

Cette loi est au centre du lien qui doit unir politique et religion. Ces deux sphères partagent en effet un objectif commun : l'amélioration du bien-être de l'humanité. Voltaire pense que la morale qui en découle se suffit en elle-même comme élément de spiritualité. Elle doit trouver son corollaire dans l'organisation politique.

A travers la critique de ces différents systèmes, se dessine en filigrane, la conception politico-religieuse de Voltaire.

L'analyse précédente a révélé que les sphères, politique et religieuse, ne doivent pas être associées, et que l'une ne doit pas être assujettie à l'autre. Ainsi, selon Voltaire, leur séparation est nécessaire afin qu'elles conservent leur autonomie – puisqu'elles relèvent de champs d'action fort éloignés – tout en restant perméable l'une à l'autre. Le domaine politique a pour fonction d'établir des règles, que l'homme doit respecter pour vivre dans une société juste, organisée et prospère. Quant à la sphère spirituelle, son champ d'action reste essentiellement d'ordre moral puisqu'elle a le plus souvent vocation à conseiller, afin d'inciter l'homme à se libérer de ses pulsions, et ce, afin d'améliorer ses relations au sein de la communauté. On peut ainsi songer à l'hierophante dans *Olympie*, qui se comporte comme un guide moral, auprès des populations.

Pour Césène, la politique et la religion constituent les deux fondements de toute société humaine et correspondent respectivement à l'action et à l'instruction. Il résume

cette conception dans les vers qu'il adresse à son frère, à propos de la légitimation des persécutions de César :

Il se trompe; un sujet gouverné par l'honneur
Distingue en tous les temps l'État et sa croyance.
Le trône avec l'autel n'est point dans la balance.
Mon cœur est à mes dieux, mon bras à l'empereur.
Eh quoi! si des Persans vous embrassiez l'erreur,
Aux serments d'un tribun seriez-vous moins fidèle?
Seriez-vous moins vaillant? Auriez-vous moins de zèle (acte I, scène I)

Césaire évoque ici une conception idéalisée de la politique, et fait mention d'une élimination totale des institutions religieuses théocratiques. Politique et religion sont assimilées aux membres et organes d'un corps – il s'agit d'une version corrigée du Léviathan de Hobbes par la place qui est accordée à la religion¹²² – dont l'amputation en serait la privation. Ainsi, les deux frères doivent s'opposer à toute violence, trop rarement bénéfique pour qu'elle soit tolérée. La violence procède de l'orgueil, en ce que celui qui en fait usage se prétend capable de juger une vie qu'un dieu a créée. Voltaire s'oppose à l'idée d'appliquer la loi du talion, à l'instar des Scythes. Les Persans ne perçoivent que trop bien, à quelles extrémités risque de mener cette violence punitive. C'est à nouveau l'hiérophante qui est le guide : il faut pardonner.

Si elles sont destinées à protéger les hommes, la politique et la religion ne doivent en aucun cas menacer leur vie. Voltaire pense qu'en matière de justice civile, « on peut (...) à toute force se passer de tuer des hommes »¹²³. Une société fondée sur la loi du talion ne peut apporter de réelle réparation à un préjudice, et révèle ainsi les dysfonctionnements de son propre système.

Dissocier la religion du politique tout en veillant à conserver une relative porosité entre les deux, introduit une dynamique qui autorise l'éventualité d'une perfectibilité des systèmes en vigueur. La diffusion des idées des Lumières, est facilitée

¹²² *Dieu et les hommes*, chap. II, p.140 :

« Quel autre frein pouvait-on donc mettre à la cupidité, aux transgressions secrètes et impunies, que l'idée d'un maître éternel qui nous voit, et qui jugera jusqu'à nos plus secrètes pensées? Nous ne savons pas qui le premier enseigna aux hommes cette doctrine. Si je le connaissais, et si j'étais sûr qu'il n'alla point au delà, qu'il ne corrompit point la médecine qu'il présentait aux hommes, je lui dresserais un autel. Hobbes dit qu'il le ferait pendre. Sa raison, dit-il, est que cet apôtre de Dieu s'élève contre la puissance publique, qu'il appelle le Léviathan, en venant proposer aux hommes un maître supérieur au Léviathan, à la souveraineté législative ».

¹²³ *Prix de la justice et de l'humanité*, art. III, Moland, vol.30, p.641

par ce programme philosophique de Voltaire : il annonce ce qu'exprimera Kant un peu plus tard :

Une époque ne peut pas se liguer et jurer de mettre la suivante dans un état où il lui serait nécessairement impossible d'étendre ses connaissances (principalement celles qui sont du plus haut intérêt), de se débarrasser des erreurs et, d'une manière générale, de faire progresser les Lumières. Ce serait un crime contre la nature humaine, dont la destination originelle consiste justement dans ce progrès.¹²⁴

Toutefois, la religion, puisqu'elle est fondée sur la loi naturelle immuable et universelle, exclut l'éventualité d'un progrès. Elle joue le rôle de conscience de la politique qui, elle, évolue, s'altère ou se corrompt.

3. LA VIOLENCE ET LA POLITIQUE

Nous nous proposons dans ce développement, de s'intéresser au rapport complexe qu'entretient la politique avec la violence. Complexe, puisque la violence peut être légitimée, valorisée ou condamnée.

Nous analyserons donc la violence politique sous deux angles. Tout d'abord notre attention se portera sur la critique qui est faite à l'encontre des politiques de la violence. Dans un second temps, nous verrons quelle idéalité de la politique transparaît dans les tragédies, et fait œuvre de propagande. Enfin, nous nous interrogerons sur certaines situations complexes, qui semblent légitimer l'usage de la violence.

a. Critique de la violence politique

La politique est mise à mal sous la plume du dramaturge propagandiste. En effet, Voltaire dépeint des comportements qu'il présente comme politiquement inacceptables, voire criminels. Il utilise la même méthode pour analyser la politique, que celle qu'il emploie pour la religion : il met à l'épreuve différents systèmes afin d'en montrer les limites.

Tout d'abord, Voltaire stigmatise ceux qui outrepassent leur devoir de dirigeant dans le but de favoriser une politique au service de leurs intérêts personnels, fondée sur

¹²⁴ KANT Emmanuel, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, Paris : Hatier, 2007. p.10 (Classique & cie)

l'ambition et la démesure. On constate qu'un tel comportement nuit au maintien d'une société pérenne, dans laquelle prévaudraient les droits inaliénables de l'homme, un système politique juste.

Alexandre, dans *Olympie*, loin d'incarner un simple héros, est élevé de son vivant au rang de demi-dieu, notamment par Cassandre qui s'accuse d'avoir commis un « sacrilège impie » (acte I, scène II). Mais Antigone n'est pas du même avis : il oppose la vision politique des grecs aux aspirations exubérantes d'Alexandre :

Eh quoi! vos esprits abattus
Érigent-ils en dieu l'assassin de Clitus,
Du grand Parménion le bourreau sanguinaire,
Ce superbe insensé qui, flétrissant sa mère,
Au rang du fils des dieux osa bien aspirer,
Et se déshonora pour se faire adorer?
Seul il fut sacrilège; et lorsqu'à Babylone
Nous avons renversé ses autels et son trône,
Quand la coupe fatale a fini son destin,
On a vengé les dieux comme le genre humain
(...)

Ah! c'est notre valeur,
Notre bras, notre sang, qui fonda sa grandeur;
Il ne fut qu'un ingrat. (acte I, scène II)

On perçoit dans le discours d'Antigone, les vestiges d'un héritage démocratique grec, notamment à travers le refus de diviniser un monarque et chef militaire. Les grecs avaient conscience de la menace que constituait Alexandre, qui, élevé au rang de dieu, pouvait décupler son ambition et multiplier des exactions injustifiées :

Tous les Grecs demandaient cette grande victime:
L'univers était las de son ambition (acte I, scène II)

L'ambition d'Alexandre résultait de son impunité politique et religieuse. Voltaire souligne le fait qu'Alexandre était un monarque d'ascendance divine, et dénonce les dérives de l'absolutisme. Ainsi, l'impunité que procure le pouvoir politique est nécessairement l'antichambre du vice. Smerdis, qui fut certainement un exemple pour son successeur Athamare, est « de la vertu (un) persécuteur impie » (acte I, scène III). Il règne sur une cour malhonnête :

Les dignes courtisans de l'infâme Smerdis,
Monstres par ma retraite à parler enhardis,
Employèrent bientôt leurs armes ordinaires,
L'art de calomnier en paraissant sincères;
Ils feignaient de me plaindre en osant m'accuser,
Et me cachaient la main qui savait m'écraser (acte I, scène III)

Voltaire attire l'attention sur le comportement des *grands hommes* : de vils délateurs hypocrites. Le pouvoir corrompt s'il n'est modéré ou s'il ne sert les intérêts du plus grand nombre. Il est d'usage de reconnaître Voltaire dans le personnage de Sozame, le déchu exilé qui dénonce l'injustice des usages absolutistes de France, l'absence de mérite qui caractérise les courtisans, et le fait de mesurer la valeur selon sa seule naissance. De tels hommes s'aliènent dans une quête de la fatuité, au lieu de servir utilement leur royaume.

Le principal représentant du pouvoir royal fait peur. On peut penser que cela est dû à l'arbitraire qui le caractérise :

C'est un crime en Médie, ainsi qu'à Babylone,
D'oser parler en homme à l'héritier du trône » (acte I, scène III) ;

Et :

HIRCAN.

Eh quoi! cette nouvelle
A votre oreille encor, seigneur, n'a pu voler?

ATHAMARE.

Eh! qui des miens, hors toi, m'ose jamais parler? (acte III, scène I)

Le souverain est révééré. Pourtant, Voltaire souligne la relativité de ce statut, en se plaçant du point de vue des Scythes, qui ne voient en Athamare qu'un homme. Cette relativité échappe à ce dernier, qui croit – sans véritable prétention – être investi d'une force immanente à son statut :

Penses-tu qu'Indatire osera me parler?
(...) Qu'il vienne... Il doit trembler (acte IV, scène I)

Voltaire montre que le souverain n'est en rien exceptionnel et que le danger consisterait à croire en sa supériorité supposée, ou résiderait dans le fait que lui-même y croit. Accorder grandeur et divinité à un homme, c'est le délier des lois et lui laisser les mains libres pour faire le mal.

L'ambition, le pouvoir, la gloire, s'apparentent à une malédiction qui affecte tout ceux qui s'en approche. Sozame fut pris par cette ivresse qui dénature l'homme, l'avilit et le trompe :

Ah! crois-moi, tous ces exploits affreux,
Ce grand art d'opprimer, trop indigne du brave,
D'être esclave d'un roi pour faire un peuple esclave,
De ramper par fierté pour se faire obéir,

M'ont égaré longtemps, et font mon repentir... (acte I, scène III)

On remarque la lucidité de Sozame, qui dénonce le caractère paradoxal de cet état – l'apparente grandeur, « ce grand art », qui se révèle être une bassesse –, il révèle la perversion de ce système politique. De plus, le trône d'Alexandre est « devenu pour la terre un objet de pitié » (acte II, scène II), les hommes se battent pour s'en emparer, ce qui les conduit à leur perte, comme si une malédiction planait, qui défendait l'accès à ce trône. Il symbolise le plus haut statut hiérarchique qu'il est possible d'obtenir sur terre, comme en témoigne la périphrase qui caractérise Statira : « la maîtresse du monde ». Vouloir ce trône est l'ambition suprême des hommes, c'est aussi la plus grande source de violence et de déshumanisation :

Quels mortels ont été plus ingrats que nos pères?
Tous ont voulu monter à ce superbe rang (acte I, scène II)

L'ambition, thématique tragique récurrente, règne et conduit à justifier la violence, voire à la légitimer. En effet, elle substitue la gloire militaire à toute autre valeur. Elle constitue donc un cadre interprétatif dont elle est le souverain-bien.

L'organisation d'une société implique une juste répartition des droits et des devoirs, dont aucun ne doit être exempt. Briser cette organisation, c'est anéantir toute hiérarchie et détruire les liens sociaux qui existent entre les hommes. A Alexandre, « l'assassin de Clitus » et « du grand Parménion le bourreau sanguinaire » (acte I, scène II), les grecs opposent un frein : la mort. Césène et Iradan réagissent face à la violence de César à l'encontre des Guèbres, en décidant de s'opposer à ceux qui abusent de la loi de l'empereur : les prêtres de Pluton. Cette contre-violence est une opposition qui est engendrée en réaction de l'inégalité. La différence est accentuée par une comparaison, qui dévalue l'autre, sous prétexte qu'il représente un danger potentiel. Il en est ainsi des Guèbres, considérés comme « nation barbare », dont l'instabilité politique constitue une menace :

Le culte des Persans à ses yeux est un crime.
Il redoute, ou du moins il feint de redouter
Que ce peuple inconstant, prompt à se révolter,
N'embrasse aveuglément cette secte étrangère,
A nos lois, à nos dieux, à notre État, contraire;
Il dit que la Syrie a porté dans son sein
De vingt cultes nouveaux le dangereux essaim,
Que la paix de l'empire en peut être troublée,
Et des Césars un jour la puissance ébranlée (acte I, scène I)

Par la suite, lors de son soliloque devant les prêtres, Arzame prouve que les reproches d'inconstance que l'on adresse à son peuple sont infondés. Elle en est la preuve quand elle accepte de mourir pour défendre ses convictions et sa foi. La rumeur au sujet de ce peuple, qui a servi la campagne de propagande de Gallien l'empereur, et sur laquelle tous se sont appuyés pour légitimer les abus, se révèle donc être injustifiée. Iradan évoque la mesure d'exception qui est utilisée à l'encontre des Guèbres :

On prétend qu'à ce peuple il faut un joug de fer,
Une loi de terreur, et des juges d'enfer.
Je sais qu'au Capitole on a plus d'indulgence;
Mais le cœur en ces lieux se ferme à la clémence (acte I, scène I)

Les Persans aussi sont considérés comme potentiellement dangereux, à cause de leur goût immodéré pour le luxe et de leur obstination à dégrader les hommes, en les avilissant dans des rapports hiérarchiques :

Sur un coursier superbe à nos yeux se présente
Un jeune homme entouré d'une pompe éclatante;
L'or et les diamants brillent sur ses habits
Son turban disparaît sous les feux des rubis:
(...)
Ils présentent alors à nos regards surpris
Des chefs-d'œuvre d'orgueil sans mesure et sans prix,
Instruments de mollesse, où sous l'or et la soie
Des inutiles arts tout l'effort se déploie.
Nous avons rejeté ces présents corrupteurs,
Trop étrangers pour nous, trop peu faits pour nos mœurs,
Superbes ennemis de la simple nature:
L'appareil des grandeurs au pauvre est une injure (acte I, scène I)

Quant à Olympie, elle se distingue des hommes ambitieux qui briguent le pouvoir : « Les larmes sont pour nous, les crimes sont pour eux » (acte III, scène IV). L'ennemi, est pointé du doigt, il constitue une véritable menace, au point que la présence de l'armée devient une nécessité. Il s'agit, sinon de l'éradiquer, en tout cas de le contrôler par la violence. Ainsi, unis face à un ennemi commun, le combat militaire devient un moyen d'héroïser celui qui fait le plus de victimes dans le camp adverse. La violence n'est plus seulement légitimée, elle est alors glorifiée :

Que mes braves guerriers et vos Grecs invaincus
Une seconde fois fassent trembler l'Euphrate (*Olympie*, acte I, scène II) ;

Si vous la protégez, si vous vengez son père,
Je ne vois plus en vous que mon dieu tutélaire (acte III, scène V) ;

J'espérais près de vous montrer quelque valeur,
Combattre sous vos lois, suivre en tout votre exemple (*Les Guèbres*, acte I, scène I) ;

Le ciel nous rend justice, et le Scythe est vainqueur:
Tout l'art que les Persans ont mis dans le carnage,
Leur grand art de la guerre enfin cède au courage.
Nous avons manqué d'ordre, et non pas de vertu (*Les Scythes*, acte IV, scène VIII).

Ces quelques exemples tendent à montrer que la violence peut être considérée comme une qualité, un acte méritoire. Pour Sozame, la fascination pour la gloire est à l'origine de cette déviance :

Je portais la terreur aux peuples éperdus.
Ivre de cette gloire à qui l'on sacrifie,
Ce fut moi dont la main subjuguait l'Hircanie (*Les Scythes*, acte I, scène III).

Personne ne semble être à l'abri de cette quête de la gloire, pas même le jeune Indatire, ce qui le pousse à réclamer un duel contre Athamare et le conduit à sa perte.

Ainsi transparaît de ces exemples, une critique de l'héroïsme, comportement destructeur et égoïste, source de despotisme et d'absurdité. Le héros est une figure que Voltaire dévalorise, à cause de son caractère irrationnel. C'est une figure civique, et non héroïque, qui peut, seule, perpétuer un ordre pérenne, une politique équitable et toujours soucieuse du peuple.

b. Idéalités politiques

La propagande philosophique de Voltaire est discriminante. La meilleure façon d'interpeler le public, c'est de le confronter à des situations qui lui sont familières et de montrer en quoi elles peuvent menacer un peuple.

Nous avons évoqué précédemment, le fixisme politique qui caractérise le peuple scythe. Cet immobilisme politique est, en premier lieu, néfaste pour le peuple, qui peut subir les assauts d'un autre. L'orientation politique est définie par les hommes, elle peut donc évoluer. Or, la figer, c'est empêcher toute remise en question des principes qui la fondent. Athamare illustre ce renouveau politique par sa volonté de se rapprocher de ses sujets, d'être juste et de réparer ses erreurs, quand bien même quelques intérêts le pousseraient à agir ainsi. Il montre ainsi que le politique doit être ouvert à la critique et au changement, afin de rester dynamique, et de ne pas s'affaiblir et se corrompre. Le

souverain n'est pas au-dessus des lois, même si son titre lui confère un statut hiérarchique éminent ; en effet, la hiérarchie ne dispense pas des devoirs. Il en va de même pour Cassandre et Iradan : ils répondent à leurs devoirs – une éthique spécifique – et renouent avec les bienfaits perdus. Le pardon général qu'accorde l'empereur Gallien, fait échos à l'un des arguments utilisés par Voltaire lors de l'affaire Calas :

Il était évident que, si le parricide avait pu être commis, tous les accusés étaient également coupables, parce qu'ils ne s'étaient pas quittés d'un moment; il était évident qu'ils ne l'étaient pas; il était évident que le père seul ne pouvait l'être; et cependant l'arrêt condamna ce père seul à expirer sur la roue.¹²⁵

Voltaire dénonce ici l'absurdité de l'accusation, portée seulement contre le père, alors que tous auraient dû mourir ou être graciés. Dans la tragédie *Les Guèbres*, le Vieil Arzémon, lorsqu'il fait le récit de l'affrontement, ne précise pas qui a tué le Grand Prêtre. Il semble d'ailleurs que ce dernier tomba sous les coups de plusieurs personnes et non par le seul Jeune Arzémon :

Je ne sais quelle main (qu'on va nommer impie),
Au milieu du tumulte, au milieu des soldats,
Sur l'orgueilleux pontife a porté le trépas;
Sous vingt coups redoublés j'ai vu tomber ce traître (acte V, scène IV)

Pour agir avec justice, et puisqu'il semble impossible de savoir qui participa au meurtre du Grand Prêtre, César n'a donc comme autre choix que de punir tous les combattants ou aucun d'entre eux. Ce verdict met en lumière plusieurs éléments de la pensée de Voltaire. Tout d'abord, l'empereur fait preuve d'une capacité à se remettre en question et à reconsidérer ses actes et l'influence que certains peuvent avoir sur lui :

Les persécutions
Ont mal servi ma gloire, et font trop de rebelles.
Quand le prince est clément, les sujets sont fidèles.
(...)
Je vous pardonne à tous. C'est à vous de connaître
Si de l'humanité je me fais un devoir,
Et si j'aime l'État plutôt que mon pouvoir... (acte V, scène VI)

Ses efforts sont au service du bien-être de la nation. Néanmoins, César ne peut autoriser qu'un homme soit tué sans jugement, qui plus est un prêtre, figure importante dans la société. Il punit donc les deux frères, mais de telle façon que cela puisse servir à l'empire :

¹²⁵ *Traité sur la Tolérance*, Chapitre I, Moland, vol.25, p.26

Iradan, désormais, loin des murs d'Apamée,
Votre frère avec vous me suivra dans l'armée;
Je vous verrai de près combattre sous mes yeux:
Vous m'avez offensé; vous m'en servirez mieux (acte V, scène VI)

Il opère en outre une scission avec la situation politique en place, en renversant l'influence que pouvait avoir la sphère spirituelle sur la sphère politique. L'empereur était influençable, il entend dès lors établir des lois générales, pour le bienfait de l'humanité, et auxquelles tous les hommes seront soumis :

On m'a trompé longtemps; je ne veux désormais
Dans les prêtres des dieux que des hommes de paix,
Des ministres chéris, de bonté, de clémence,
Jaloux de leurs devoirs, et non de leur puissance;
Honorés et soumis, par les lois soutenus,
Et par ces mêmes lois sagement contenus;
Loin des pompes du monde enfermés dans leur temple,
Donnant aux nations le précepte et l'exemple;
D'autant plus révévés qu'ils voudront l'être moins;
Dignes de vos respects, et dignes de mes soins:
C'est l'intérêt du peuple, et c'est celui du maître (acte V, scène VI)

Toutes ces réformes et ses nouvelles préoccupations pour le bien des hommes, le conduisent donc à reconsidérer ses rapports avec le peuple opprimé. Il instaure une nouvelle ère de tolérance :

Les Guèbres désormais pourront en liberté
Suivre un culte secret longtemps persécuté:
Si ce culte est le tien, sans doute il ne peut nuire
Je dois le tolérer plutôt que le détruire.
Qu'ils jouissent en paix de leurs droits, de leurs biens;
Qu'ils adorent leur dieu, mais sans blesser les miens:
Que chacun dans sa loi cherche en paix la lumière;
Mais la loi de l'État est toujours la première.
Je pense en citoyen, j'agis en empereur:
Je hais le fanatique et le persécuteur (acte V, scène VI)

Enfin, il démontre l'importance d'un pouvoir politique fort, qui doit être apte à réformer entièrement ses principes, pour l'amélioration du genre humain. En effet, ce que dénonce Voltaire, c'est la substitution du pouvoir religieux au pouvoir politique. Le recours en est politique : César est absent, mais lorsqu'il revient, son pouvoir ainsi que la justice, sont rétablis.

On constate néanmoins que l'idéal politique qui se dessine à travers les tragédies de Voltaire, n'exclut pas totalement la violence.

Le rapport qu'entretient la politique avec la violence dans les tragédies de Voltaire, est paradoxal. Souvent condamnée, elle est parfois valorisée au nom du bien de l'humanité. Qu'est-ce qui peut justifier l'utilisation de la violence ? Qui peut faire le choix d'en user ? La violence est une fatalité, certes, mais cela justifie-t-il son utilisation ? Nous nous proposons d'analyser cette violence paradoxale, qui même politisée, conserve une dimension sacrée.

La violence politique peut être perçue comme une nécessité, étant restreinte à un champ d'action très spécifique, selon une éthique déterminée. Entre l'espace sacré et l'espace profane se constitue l'espace de la violence, régit par des codes, des idéaux, etc. Pour Césène, être légionnaire est une charge valorisante :

J'espérais près de vous montrer quelque valeur,
Combattre sous vos lois, suivre en tout votre exemple. (acte I, scène I)

Le statut de militaire semble auréoler les soldats de vertus particulières : honneur, courage, dévotion. On remarque que Césène éprouve de la fierté à « combattre sous (les) lois » de son frère. Assujetti volontairement au service de sa patrie, il se consacre au bien-commun.

Antigone tient un discours sensiblement similaire. Il considère que la violence peut être « légitime »¹²⁶, notamment lorsqu'elle est employée pour combattre Alexandre, puisque « tous les Grecs demandaient cette grande victime ». Antigone refoule tout sentiment de culpabilité et toute émotion, nés du spectacle de ses propres crimes :

C'est le sort des combats; le succès de nos armes
Ne doit point nous coûter de regrets et de larmes.

Une conception ordalique de la guerre semble se dessiner derrière ces propos. La métonymie dont use Antigone, allège sa part de responsabilité dans les crimes qu'il a commis : le « succès (des) armes » – l'arme étant le prolongement du corps – n'est autre que le succès de leur dextérité au combat. Il cherche ainsi à effacer sa subjectivité derrière une objectivité de la matière.

¹²⁶ Cette citation et les suivantes proviennent de la tragédie *Olympie*, acte I, scène II.

De plus, que penser de l'attentat commis contre le Grand Prêtre ? Malgré sa condamnation de la violence, Voltaire la légitime quand il la juge nécessaire :

Voyez s'il est nécessaire de le tuer quand on peut le punir autrement, et s'il faut gager un de vos compatriotes pour massacrer habilement votre compatriote, excepté dans un seul cas: c'est celui où il n'y aurait pas d'autre moyen de sauver la vie du plus grand nombre. C'est le cas où l'on tue un chien enragé.¹²⁷

N'était-ce pas ce que revendiquaient les prêtres de Pluton : sacrifier quelques Guèbres afin de sauver un grand nombre de romains ?

Voltaire montre qu'user de la violence peut se révéler efficace, voire bénéfique. Mais à quel prix ? Il suffit, pour se convaincre de son danger, de songer à la Saint-Barthélemy ou aux guerres absurdes que relate Voltaire dans *Candide* : à ses yeux, la violence est incontrôlable et ceux qui tentent de la légitimer entrent en contradiction avec eux-mêmes. Dans *Les Guèbres*, Césène véhicule une image valorisante de son statut militaire, pourtant il n'en demeure pas moins qu'il donne la mort, et ce, à des hommes tout aussi dignes de mérite que lui. Lorsqu'Antigone stigmatise la *grandeur* d'Alexandre, il ne réalise pas qu'il énonce un paradoxe : il affirme en effet, que ce sont les diadoques qui sont à l'origine de cette grandeur. Ces derniers sont donc en faute :

Ah! c'est notre valeur,
Notre bras, notre sang, qui fonda sa grandeur. (acte I, scène II)

Les généraux d'Alexandre devraient s'amender de leurs crimes et stopper toute violence. On peut également songer à Hermodan qui, malgré son amour de la liberté, décide de mentir par omission à son fils, en ne lui révélant pas le passé d'Obéide. En agissant de la sorte, Hermodan n'use-t-il pas d'une méthode autoritaire de mise sous tutelle de son fils qu'il juge irresponsable ou inapte ? Condamner Athamare, c'est aussi aller à l'encontre de la liberté qu'a pris Indatire de le provoquer en duel : « Ah! c'en est trop... suis-moi » (acte IV, scène II).

Dans les tragédies, la liberté et la vérité semblent incompatibles. Est-ce pour cette raison que Voltaire ne délivre pas de système et incite le spectateur à réfléchir par lui-même ? Quelle étrange *propagande* !

L'exemple de Cassandre nous pousse à croire en une telle incompatibilité entre liberté et vérité. Son comportement à l'égard d'Olympie, son esclave, le prouve. Il l'asservit. Toutefois, il agit ainsi afin de préserver sa liberté à elle. Grâce à son mariage

¹²⁷ *Prix de la justice et de l'humanité*, p.641

avec Olympie, Cassandre chasse de son esprit ses remords et sa culpabilité, puisqu'il élève son épouse du rang d'esclave à celui de reine. Cet évènement est l'occasion pour lui de racheter ses fautes, en contribuant de tout son être au bonheur d'Olympie. En outre, il ne cherche pas à accéder au trône d'Alexandre, car une révélation des origines d'Olympie attiserait un conflit entre les prétendants au trône et plongerait Olympie dans l'horreur de la guerre.

Un autre paradoxe ressurgit de l'utilisation de la violence. Voltaire condamne le recours à la violence en tant que châtiment. Lorsqu'elle est employée à cette fin, la violence engendre une situation paradoxale. En effet, que penser du bourreau, lui-même un criminel endurci ? Doit-il être puni ? De plus, quand bien même la violence serait contrôlée et juridiquement dispensée, elle ne protège pas des rancœurs.

Statira n'a de raison de vivre que pour la vengeance qu'elle a nourrie pendant quinze années. La violence est ainsi appelée à être reproduite. Les actes de violence perpétrés par Cassandre se retournent contre lui, puisqu'il est lui-même victime du complot contre Alexandre.

Et que penser de la loi scythe ? Cruelle, elle oblige une victime à devenir bourreau : le conjoint d'un être assassiné est contraint de tuer le meurtrier. Il en va ainsi d'Obéide, qui est obligée de tuer Athamare de sa propre main. Mais ne devient-elle pas, de fait, coupable ? Sera-t-elle sacrifiée à son tour pour meurtre ? La loi scythe est ici absurde. L'alternative proposée à Obéide est illogique : si elle ne tue pas Athamare, il sera plus durement supplicié, sauf qu'elle en perdra son honneur. N'aurait-elle pas plutôt intérêt, si elle éprouvait une réelle aversion pour Athamare, à le voir sous la torture ? On peut se demander s'il ne s'agit pas d'une profonde contradiction des Scythes ou d'une volonté de Voltaire d'accentuer l'effet dramatique et pathétique. Sans doute, il souhaite créer une situation dans laquelle Obéide serait contrainte de sacrifier son amant afin qu'il ait une mort plus douce. Ce raccourci théâtral servirait ainsi la propagande du philosophe qui cherche à étendre sa critique en pointant l'absurdité de certaines lois. De plus, que penser de cette violence des Scythes, soit disant réclamée par les mânes ? Voltaire a son opinion :

Ce serait bien mal connaître le cœur humain de soupçonner qu'il soit possible qu'un législateur profane eût jamais établi une seule de ces lois politiques au nom des dieux que dans la vue de son intérêt (aux dieux). On ne trompe ainsi les hommes que

pour son profit.¹²⁸

La religion n'est qu'un prétexte au service d'ambitions politiques.

Aucun argument ne semble donc à même de légitimer l'utilisation de la violence. Pourtant, l'empereur des *Guèbres*, alors qu'il stigmatise les prêtres fanatiques et œuvre pour la tolérance, prévoit, dès la fin de la tragédie, de retourner au combat :

Votre frère avec vous me suivra dans l'armée;
Je vous verrai de près combattre sous mes yeux. (acte V, scène VI)

Le recours à la violence peut-il être considéré comme légitime, juste, voire bénéfique, lorsqu'il est ordonné par un empereur à la conduite exemplaire ? Doit-on distinguer deux types de violence, l'une au service de la justice et de l'équité, l'autre employée comme instrument de tyrannie et d'oppression ? Faut-il en conclure que la violence est légitime quand elle est employée à une fin défensive, qui vise à préserver l'intégrité physique ou morale ?

Voltaire n'a pas constitué de système à partir de la violence : elle est inexplicable et fatale. Elle échappe à toute explication rationnelle. Toutefois, elle est inacceptable et l'homme doit la combattre. Cette lutte, perdue d'avance, est ce qui justifie d'en faire une tragédie.

La violence est soumise à des cadres interprétatifs, qui permettent à chacun de la relativiser ou de l'amplifier. Nous sommes donc face à une aporie. En effet, la complexité de la violence émane de sa relativité intrinsèque : elle est subjective et n'existe qu'à travers la subjectivité.

Pour que son utilisation soit légitime – puisqu'il apparaît qu'elle peut l'être – la violence doit demeurer la seule solution possible, selon Voltaire.

¹²⁸ *Essai sur les mœurs*, p.176

C. LA TRAGÉDIE : VERS LA RECOMPOSITION D'UNE UNION

Les tragédies de Voltaire soulèvent, certes, « un problème que la philosophie sait résoudre »¹²⁹. Notre analyse précédente le démontre assez. Mais suffit-il d'aimer la sagesse pour être sage ? Non, bien sûr. Et les hommes, quand bien même seraient-ils philosophes, n'en restent pas moins des hommes : la violence est inscrite au patrimoine génétique de l'humanité.

La philosophie est l'égide de la raison, elle éloigne la maladie ou permet de l'apaiser ; mais elle ne pourra jamais éradiquer ce mal. Pourtant, n'est-ce pas ce que propose la tragédie en supprimant les responsables de la crise ? Il semble bien que non. La crise tragique dépasse les limites de la représentation ; elle trouve ses prémices bien avant : quatre années dans *Les Scythes*, quinze dans *Olympie*, et l'on peut estimer autant dans *Les Guèbres*. Le récit tragique devient ainsi celui de la résolution d'une crise. Afin de remplir ce rôle, la tragédie doit passer par deux phases. Tout d'abord, est atteint l'apogée de la violence ; vient ensuite le dénouement de l'action. Mais de trop nombreuses questions, injustices ou tristesses, perdurent et récusent, dans les tragédies de Voltaire, l'idée d'un réel dénouement. Voltaire l'historien vient à nouveau à notre rencontre : l'histoire est en marche et chaque événement en amène un autre, mais rien ne se termine, rien n'est inébranlable.

L'homme a la faculté d'apprendre, et cette perfectibilité de l'être peut l'amener à gagner de l'indépendance, du jugement, le contrôle de soi, etc. L'engagement même de Voltaire serait vain s'il ne croyait pas, lui-même, au développement de la raison contre la fatalité pascalienne. La diffusion de la raison n'est pas étrangère à « l'aubergiste de l'Europe » qui écrit pas moins de 6000 lettres durant les vingt dernières années de sa vie. Voltaire entend prouver qu'une amélioration de la condition humaine est toujours possible, et la lutte, toujours nécessaire.

Nous allons voir comment la tragédie, par essence sous le signe du désespoir – motivé par l'impuissance de l'être qui est confronté à d'impossibles obstacles –, ne se comprend en réalité qu'au sein d'un ensemble organisé qui relativise la violence et annonce une réconciliation des hommes entre eux et avec eux-mêmes.

¹²⁹ MENANT Sylvain, *Op.cit.*, p.29

1. LA TRAGÉDIE SOUS LE SIGNE DU DÉSÉSPOIR

La violence est-elle vouée à se répéter dans la tragédie ? L'apaisement n'est que de courte durée et dépasse rarement le premier acte avant que ne germent les prémices d'un nouveau conflit. Confrontés à une telle fatalité, les protagonistes ne peuvent échapper au désespoir qui les envahit à mesure qu'ils prennent conscience de la fatalité qui les accable. Le lien qui se tisse entre crime originel et crime fatal mène inéluctablement à un apogée de la violence.

La violence qui s'abat sur chaque personnage de la tragédie permet une prise de conscience. De l'enchaînement d'un crime à l'autre, l'homme ne parvient pas à faire valoir ses droits, ses envies, et sombre dans le désespoir.

Alors intervient le dénouement et se joue le sort, plus ou moins funeste, des protagonistes. L'approche du dénouement est nécessairement accompagnée d'une certaine angoisse, partagée entre le personnage et le spectateur, puisqu'il ne semble pas y avoir d'issue possible.

Ainsi, nous verrons comment s'instaure ce désespoir, tout d'abord par l'échec de la réparation du crime. Ensuite, nous nous intéresserons au renversement qui fait de l'actant, devenu criminel, sa propre victime. Enfin, nous verrons quels sont les enjeux de ce désespoir qui affecte les protagonistes.

a. Entre reprise et répétition

Le crime originel est une transgression de la Loi Naturelle – qui « ne consiste ni à faire le mal (à) autrui, ni à s'en réjouir »¹³⁰ – dans son opposition à la bienfaisance, seule véritable vertu selon Voltaire¹³¹. Cette Loi Naturelle est essentielle à l'homme, elle maintient l'équilibre dans la justice et permet une équité entre les hommes. Aller à l'encontre de cette loi est une violence, un vecteur d'instabilité, puisque la personne ainsi méprisée est victime d'une injustice.

Ancien, Voltaire poursuit ici la tragédie classique, ce qu'elle a toujours mis en scène. Moderne, il lui supplée une nouvelle dynamique.

¹³⁰ *Dictionnaire Philosophique*, art. 'Loi Naturelle', vol.19, p.613

¹³¹ Voir : *Dictionnaire Philosophique*, art. 'Vertu', vol.20, p.587

A crime originel correspond donc un *péché originel*, qui autorise une rédemption du coupable par ses bons offices¹³². Rien n'est alors compromis et tout espoir semble encore possible pour réparer la faute commise. Les protagonistes ne naissent pas coupables, ils le deviennent.

Sulma, la nourrice d'Obéide, tient un discours qui tend à souligner l'importance de la Loi Naturelle, par l'évocation des bienfaits que procure la nature et qui, de droit, supplantent les convictions personnelles :

Votre rare vertu passe votre malheur :
Dans votre abaissement je vois votre grandeur,
Je vous admire en tout; mais le cœur est-il maître
De renoncer aux lieux où le ciel nous fit naître?
La nature a ses droits; ses bienfaisantes mains
Ont mis ce sentiment dans les faibles humains.
On souffre en sa patrie, elle peut nous déplaire;
Mais quand on l'a perdue, alors elle est bien chère (acte II, scène I)

Sulma enjoint Obéide, pour son bien, de convaincre son père de revenir sur sa décision, de ne plus tenir rigueur de l'affront d'Athamare. Par ce discours, elle autorise l'éventualité de ce que nous appellerons, une *reprise*, c'est-à-dire une possibilité de réparation de l'acte criminel originel. Cependant, nous allons voir comment cette reprise, tant aspirée, échoue systématiquement dans les tragédies de Voltaire pour faire place à la *répétition*, qui n'est qu'une reproduction du crime originel, une reprise échouée qui reproduit un crime. L'intérêt de cette approche est qu'elle nous permettra, à terme, de mettre en avant la responsabilité des hommes dans la progression de la violence et donc de relativiser la fatalité qui s'abat sur l'humanité, sans pour autant l'exclure.

La reprise correspond à une volonté de renouvellement, en opposition au statisme de la répétition. Le désir, que nous avons déjà évoqué, pour Cassandre, Athamare, Iradan et Césène, de réparer leurs erreurs passées, s'insère dans cette conception de la reprise qui vise à recréer une unité conçue comme nécessité vitale. Ils sont résolument tournés vers le futur qui ne leur semble pas irrémédiable, mais au

¹³² Contrairement au péché originel chrétien que Voltaire a beaucoup critiqué. Le péché originel chrétien est pour Voltaire un outrage fait à l'encontre de Dieu, « c'est l'accuser de la barbarie la plus absurde que d'oser dire qu'il forma toutes les générations des hommes pour les tourmenter par des supplices éternels, sous prétexte que leur premier père mangea d'un fruit dans un jardin ». *Dictionnaire philosophique*, art. 'Péché Originel', vol.20, p.159

contraire, qui se présente sous de bons auspices. Pour Cassandre, le jour de son mariage avec Olympie lui apparaît comme source de bonheur :

Hélas ! Cette seule journée
Voyait de tant de maux la course terminée.
Pour la première fois un moment de douceur
De mes affreux chagrins dissipait la noirceur (acte III, scène II)

Cassandre perçoit son mariage avec Olympie comme la fin de ses maux, le gain de la plénitude.

De son côté, Athamare reconnaît ses erreurs, ses torts et s'amende auprès de Sozame. Il souhaite se racheter, se faire pardonner :

Je te persécutai ; ma fougueuse jeunesse
Offensa ton honneur, accabla ta vieillesse ;
(...) la première idée
Dont (...) mon âme est possédée
Est de rendre justice à cet infortuné.
(...)
Je te donne cet exemple, et ton maître te prie ;
Entends sa voix, entends ta voix de ta patrie ;
Cède aux vœux de ton roi qui vient te rappeler,
Cède aux pleurs qu'à tes yeux mes remords font couler (acte II, scène IV)

Il joue sur son absence d'orgueil et de prétention, la simplicité de ses sentiments et sa culpabilité. Pour montrer qu'il a changé et qu'il est honnête, Athamare confère au peuple scythe – son ennemi – le statut de juge. Il revendique ainsi la justice et l'équité comme biens suprêmes et universels :

ATHAMARE.
Peuple juste, écoutez je m'en remets à vous:
Le neveu de Cyrus vous fait juge entre nous.

HERMODAN.
Toi! neveu de Cyrus! et tu viens chez les Scythes!

ATHAMARE.
L'équité m'y conduit... Vainement tu t'irrites (acte II, scène IV)

On remarque l'étonnement d'Hermodan face à la présence d'Athamare sur ces terres. Les origines de ce dernier font de lui un ennemi des Scythes, mais il rompt cette barrière par son postulat d'une recherche commune de la justice et de la raison, qui s'oppose au rapport conflictuel : « vainement tu t'irrites ». Le désir secret d'Athamare, que Sozame met à jour, est l'espoir de s'emparer d'Obéide avec la bénédiction du père, qui serait, lui, heureux de retrouver ses anciens privilèges.

Enfin, Iradan aussi souhaite se racheter de son passé douloureux et saisit l'occasion qui se présente à lui de défendre la jeune Arzame :

Puissances des enfers, et comme eux inflexibles,
Non, ce n'est pas pour moi que vous serez terribles:
Un sentiment plus fort que votre affreux pouvoir
Entreprend sa défense, et m'en fait un devoir;
Il étonne mon âme, il l'excite, il la presse:
Mon indignation redouble ma tendresse:
Vous adorez les dieux de l'inhumanité,
Et je sers contre vous le Dieu de la bonté (acte I, scène VI)

Iradan se dit animé par un sentiment plus fort que ceux des « puissances des enfers » et qui émane de son affection naturelle pour Arzame. Le devoir qu'il ressent à son égard n'est autre que la reconnaissance inconsciente de traits familiaux, ceux d'un membre de sa famille. Ce sentiment est aussi issu de sa volonté de servir un « Dieu de la bonté » après avoir exécuté les ordres des prêtres de Pluton pendant trop longtemps. Il voit dans ce nouveau sacrifice, l'occasion de racheter les fautes qu'il a commises en tant que Romain en ayant aveuglément obéi aux ordres.

Dans le théâtre de Voltaire, les protagonistes cherchent avant tout à se sauver, à se réconcilier avec eux-mêmes – premiers pas d'une réconciliation avec le monde. Mais cette volonté n'est pas bien accueillie, elle est même placée sous le signe du péché ! Statira annonce prophétiquement :

J'aimerais mieux encore une seconde fois
Voir ce sang répandu par l'assassin des rois,
Que de voir mon sujet, mon ennemi... Cassandre
Aimer insolemment la fille d'Alexandre (acte III, scène III)

Prophétique, car Statira scelle elle-même son destin en refusant à Cassandre toute lueur d'espoir. L'impossibilité de la reprise conduit à son corollaire, la répétition. Mais la celle-ci devient, dans ce cas – où l'espérance n'est plus de mise –, un vecteur de colère, de révolte et de dépression, puisqu'elle ne renvoie pas à la *rédemption*, mais à un nouveau crime. Ainsi, par cette répétition, se constitue un crime fatal qui plonge l'expirant-pécheur dans un horizon sans perspective, sans aucun espoir de fin à son malheur.

Cassandre, qui se voit refuser *ad vitam aeternam* celle qu'il aime, laisse exploser sa rage : « si je fus meurtrier, je serai sacrilège » (acte III, scène III). Athamare est autant révolté par le comportement de Sozame : « Mes remords douloureux se changent en fureur » (acte II, scène V).

Ceux qui désirent opérer une reprise sont confrontés à leurs opposants qui rendent impossible cette entreprise. La reprise devient ainsi répétition, qui ne fait évoluer l'action que de mal en pis. Nous citerons pour exemple le cas de Sozame, qui n'agit que dans la répétition. Tout d'abord il refuse d'accorder le pardon à Athamare ; ensuite, il assomme Obéide avec les mœurs des Scythes, ce qu'elle prend pour une entreprise d'intimidation :

Les Scythes sont humains, et simples sans bassesse ;
(...) Et surtout, de leurs lois vengeurs impitoyables,
Ils n'ont jamais, ma fille, épargné des coupables.

OBEIDE

Seigneur, vous vous borniez à me persuader ;
Pour la première fois pourquoi m'intimider ? (Acte III, scène III)

La stratégie de Sozame est de raffermir Obéide par le procédé de la répétition qui vise à actualiser des craintes de subir le courroux des lois scythes. Mais Sozame n'a pas pensé aux réactions que pouvaient susciter son comportement envers Athamare. Ce dernier est déshonoré en tant qu'homme, mais aussi en tant que roi. Peu après le départ de Sozame et d'Hermodan, Athamare, atterré, ne peut accepter d'essuyer un tel affront, ce qui motive – et rend légitime à ses yeux – son choix d'employer la force. Le constat d'Hircan soulève une donnée capitale, Athamare est désespéré :

Les Scythes, croyez-moi, connaissent peu la crainte;
Mais d'un tel désespoir votre âme est-elle atteinte
Que vous avilissiez l'honneur de votre rang (acte II, scène I)

L'homme, quand il n'a plus que le désespoir, n'a plus rien à perdre. Si la vertu ne peut aboutir, il use de la force. Athamare ne pouvait rien faire de plus pour obtenir le pardon de Sozame ; il invoque ses hommes comme s'il convoquait des troupes d'outre-tombe, des spectres mortifères et implacables pour détruire ceux qui s'opposent à lui. Contre ces dévastateurs tout espoir et lutte sont « de vains efforts » :

De sa retraite indigne enlevez Obéide;
Courez, dis-je, volez; que ma garde intrépide,
Si quelque audacieux tentait de vains efforts,
Se fasse un chemin prompt dans la foule des morts;
C'est toi qui l'as voulu, Sozame inexorable (acte IV, scène V)

Dans cet extrait, Athamare réagit en opposition d'un « Sozame inexorable », c'est-à-dire qu'il l'accuse d'être responsable des désastres qui surviennent.

Notre analyse met à jour le phénomène de répétition qui caractérise la tragédie. La possibilité d'une reprise n'est possible qu'au terme des tragédies, par la mort d'un personnage illustre. En attendant, l'inexorabilité de la répétition emprisonne de plus en plus les protagonistes dans un espace qui se rétrécit et se referme sur eux.

b. La fuite impossible ou le retour cyclique

On constate dans les tragédies de Voltaire un phénomène d'écho de certaines scènes significatives : une scène est vécue deux fois, mais ses implications et conséquences sont, ironiquement, inversées.

La reprise qui se meut en répétition produit une structure cyclique dans laquelle évoluent les personnages. Ce retour est le signe d'un enfermement de l'être dans une structure continue, similaire à une spirale qui se rapproche toujours un peu plus de son centre. Ainsi, dans les tragédies, où les personnages s'astreignent à subir la violence qui les menace afin de se rendre justice, les issues s'amenuisent et les emprisonnent : *topos* tragique qui met en balance la conviction ou la vie.

Dans le théâtre de Voltaire, la répétition d'une même scène peut s'interpréter comme leçon morale : tel est pris qui croyait prendre. En tout cas, elle introduit une ironie tragique qui doit être comprise par le spectateur critique.

Nous avons déjà évoqué comment la Scythie devenait un lieu d'emprisonnement pour Obéide dont le discours est jalonné par l'idée d'enchaînement. Olympie est au centre d'une double manipulation qui l'oblige à faire un choix et lui ôte tout espoir de fuite : « Quelque choix que je fasse, il doit m'être funeste » (acte IV, scène VI). Elle regrette même d'avoir retrouvé sa mère, instant où elle perdit sa liberté d'esclave – une liberté par l'absence de responsabilité – pour être effacée par un nom :

Je vois ce que je suis, et ce que je dois être.
Le plus grand de mes maux est donc de me connaître! (acte II, scène IV)

Quant à Iradan et Césène, las de la violence que leur impose César et les prêtres de Pluton, ils aspirent à une vie plus simple et plus saine. Mais ils savent qu'il n'est aucune fuite possible :

CESENE
Ah ! Laissons cette place et ces hommes pervers.

Sachez que je vivrais dans le fond des déserts
Du travail de mes mains, chez un peuple sauvage,
Plutôt que de ramper dans ce dur esclavage.

IRADAN

Cents fois, dans les chagrins dont je me sens presser,
A ces honneurs honteux j'ai voulu renoncer ;
Et, foulant à mes pieds la crainte et l'espérance,
Vivre dans la retraite et dans l'indépendance ;
Mais j'y craindrais encor les yeux des délateurs :
Rien n'échappe aux soupçons de nos accusateurs (acte I, scène I)

Le regret d'une autre vie, d'un bonheur manqué, est omniprésent et rend la fuite des responsabilités attrayante. Cependant, la crainte tonitruante du déshonneur, de l'inutilité de la fuite ou du devoir, pérennise l'enchaînement des protagonistes.

De plus, cette conception cyclique du temps permet un phénomène de répétition particulier. Dans la tragédie *Olympie*, un tel retour est perceptible dans la confrontation de deux scènes. A l'Antigone manipulateur qui réclame Olympie au début de la tragédie, Cassandre répond :

Vous verrez bientôt cette jeune captive;
Vous-même jugerez s'il faut qu'elle vous suive,
S'il peut m'être permis de la mettre en vos mains (acte I, scène II)

Cassandre joue alors de l'effet de surprise pour nier la demande d'Antigone ; par l'annonce du mariage de Cassandre et Olympie, Antigone ne peut avoir de droits sur cette dernière. Mais Cassandre est rapidement pris au piège et est confronté au retour tragique de cette scène, quand le prêtre essaie de l'inciter à modérer son enthousiasme :

En ces lieux ce moment la rappelle.
Voyez si vous avez encor des droits sur elle.
Je vous laisse.
(Il sort, et le temple s'ouvre.) (acte III, scène II)

A l'instar d'Antigone trompé par Cassandre, ce dernier l'est par Statira qui apparaît, voilée et qu'il ne reconnaît pas. Elle souhaite jouer sur l'effet de surprise pour le déstabiliser. L'ironie tragique intervient dans l'espoir de Cassandre, qui se voit alors intégralement remis en question par le retour improbable de Statira. Elle est pour lui comme un fantôme qui ressurgit du passé. Il est tétanisé ; il ne peut s'échapper et perd ses repères :

CASSANDRE.
A ses traits... à sa voix...

Mon sang se glace!... Où suis-je? et qu'est-ce que je vois?

STATIRA

Tes crimes.

CASSANDRE.

Statira peut ici reparaître! (acte III, scène III)

Il est possible qu'il croie en une hallucination, prisonnier de sa culpabilité qui revient le harceler, tel un retour freudien du refoulé.

Dans *Les Scythes*, ce retour tragique, contrairement à *Olympie* où il est mis en scène, est ici matérialisé. L'autel qui servit au mariage d'Obéide et d'Indatire, ironie tragique l'exige, est celui où Obéide doit sacrifier son amant secret :

Ma fille ... il faut parler ... voici ce même autel
Que le soleil naissant vit dans cette journée
Orné de fleurs par moi pour ton saint hyménée,
Et voit d'un crêpe affreux couvert à son couchant. (acte V, scène I)

Après avoir symboliquement tué Athamare sur cet autel, en épousant Indatire, elle est, dès lors, amenée à le tuer physiquement.

Les Guèbres présente aussi un tel retour cyclique à travers l'attentat du Jeune Arzémon : tout d'abord contre son père, puis à l'encontre du Grand Prêtre. Cependant, cet exemple diffère des deux autres ; il est plus ambigu. Le Jeune Arzémon devient déicide plutôt que parricide, et même si les convictions religieuses des prêtres de Pluton sont à nuancer, il n'en est pas moins coupable d'un meurtre, lui qui vient d'un peuple soumis, à l'encontre d'un haut représentant romain. Mais ce meurtre répare le parricide, sauve l'honneur du père et le sien propre. En ce sens, le Jeune Arzémon effectue une reprise.

Par ce procédé de retour cyclique, Voltaire confère plus de force à la répétition de l'acte criminel. Le jeu des correspondances entre les deux scènes, permet d'introduire une pluralité d'effets théâtraux. Un renversement s'opère : le coupable devient la victime de son propre stratagème. Voltaire propose par ce biais d'appréhender l'action sous l'œil de chaque figure afin de comprendre comment se déroule ce renversement. Autant l'acte initial – celui qui sera l'objet du retour – émane d'une volonté propre de celui qui l'effectue, autant le renversement lui est imposé : Cassandre n'a pas pu choisir la prêtresse qui doit présider à son mariage ; Obéide est

obligée de respecter la loi scythe ; le Jeune Arzémon ne peut survivre à son crime parricide sans être le misérable coupable de la mort de toute sa famille.

La tension dramatique s'accroît, et l'action s'accélère. La violence implacable et inévitable devient source de désespoir.

c. La violence sous le signe du désespoir

Alors que les tragédies de Voltaire approchent de leur dénouement, le désespoir se fait de plus en plus fort. Il se développe grâce aux tentatives de reprises avortées en répétitions ou aux retours cycliques que nous venons d'analyser. Tâchons maintenant de nous intéresser à ce qui caractérise ce désespoir, afin de comprendre son intérêt dramatique et son rapport à la violence.

Fondamentalement, le dernier acte des tragédies de Voltaire ne semble pas déroger à la tradition classique. Il est communément admis – et canonique – que la temporalité n'y est pas la même que durant le reste de la pièce : le rythme s'accélère. Le quatrième acte introduit un rebondissement dans l'intrigue qui laisse entrevoir un nécessaire et prompt dénouement, qui peut enfin démêler la complexité de l'histoire. Comme le souligne Jacques Truchet, la tragédie est le jour « où s'actualisent des menaces depuis longtemps accumulées »¹³³. Ainsi, l'intensité dramatique s'explique par le *différé* qui a caractérisé l'histoire jusque là. Le crime originel introduit une situation de fuite des victimes qui essaient de trouver un refuge ailleurs. Chacun fuit à sa manière : Sozame son pays et Obéide par son mariage d'intérêt. Or, si la fuite ne peut fonctionner, c'est qu'elle ne résout pas la déviance qu'introduit le crime originel. Elle n'est qu'un moyen de retarder les nécessaires retrouvailles des partis en conflit. Et l'attente permet d'exacerber les haines, comme Statira rongée par l'amertume depuis quinze années, ou de consolider la scission, à l'instar d'Obéide qui rompt définitivement avec Athamare en épousant un Scythe.

Les remords d'un coupable sont ce qui permet la mutation de la fuite en différé. La culpabilité, le repentir, poussent celui qui se considère coupable à réparer son crime. Il est donc amené à renouer avec ses victimes, comme Cassandre et Athamare, ou à s'opposer aux tyrans, comme Iradan qui s'oppose aux prêtres. Mais ces entreprises s'avèrent vaines, nous l'avons vu. Le désespoir naît donc de l'incapacité pour ces

¹³³ TRUCHET Jacques, *Op.cit.*, p.28

protagonistes d'assouvir leur dessein, d'obtenir ce qu'ils veulent et d'être en paix avec eux-mêmes. Résignés et révoltés, ils ne peuvent se contenir et alternent des comportements opposés.

Ainsi, le désespoir dans les tragédies de Voltaire n'est pas qu'une plainte à l'encontre de la fatalité. Le désespoir traverse donc deux phases : une première passive, qui se caractérise par une apathie, et une seconde phase, active, source d'une violence autodestructrice. Ces deux phases peuvent s'entremêler et se répondre dans les tragédies.

La première phase du désespoir est celle du pessimisme. Dans leur inaptitude à faire face à leur échec, les protagonistes chutent et sombrent dans une atonie. Ils se résignent à leur sort, parfois se complaisent dans leur martyr – telle Arzame qui semble ne pouvoir prouver sa foi que par cette voie – et se plaignent de l'injustice qu'autorisent les dieux à leur égard. Cassandre qui se croit dans son bon droit, se situe souvent dans cette optique :

Ciel tu me pardonnais. Plus tranquille et plus pure,
Mon âme à cet espoir osait s'abandonner:
Tu m'ôtes Olympie, est-ce là pardonner? (acte IV, scène IV)

Ces vers sont un réquisitoire contre la Providence et un plaidoyer pour lui-même. L'emploi de l'imparfait marque la fin d'une période d'espérance : il comprend que le sort est contre lui.

A l'approche des troupes de César, qui encerclent la famille d'Iradan, Arzame ressent un pessimisme profond et Iradan ne tarde pas à en être contaminé :

Ce nouveau coup nous perd; et ce monstre expiré,
Tout barbare qu'il fut, était pour nous sacré.
César va nous punir. Un vieillard magnanime,
Un frère, deux enfants, tout est ici victime,
Tout attend son arrêt. Flétri, dépossédé,
Prisonnier dans ce fort où j'avais commandé,
Je finis dans l'opprobre une vie abhorrée. (acte V, scène V)

Iradan avait déjà sombré dans une certaine apathie au début de la tragédie ; il se sentait coupable. D'abord Césène, ensuite les retrouvailles avec les deux enfants, lui ont permis d'espérer et de lutter contre la tyrannie des prêtres au péril même de sa vie. Mais, à ses yeux, la mort du Grand Prêtre ne peut pas être réparée et plus rien ne peut sauver sa famille :

Ah! son sang odieux répandu justement
Sera vengé bientôt, et payé chèrement. (acte V, scène IV).

Le voilà donc à nouveau la proie du désespoir. L'impuissance des victimes les amène à une remise en question – déjà dans la citation précédente – du sens même de leur vie :

ARZAME.
J'entends déjà sonner les trompettes guerrières,
Et je vois avancer les troupes meurtrières.
Depuis qu'on m'a conduite en ce malheureux fort
Je n'ai vu que du sang, des bourreaux, et la mort.

CÉSÈNE.
Oui, c'en est fait, ma fille.

ARZAME.
Ah! pourquoi suis-je née?

CÉSÈNE, *embrassant sa fille.*
Pour mourir avec moi, mais plus infortunée...
O mon cher frère et toi, son déplorable fils,
Nos jours étaient affreux, ils sont du moins finis.

IRADAN.
(...) Je vois César lui-même... A genoux, mes enfant.

ARZAME.
Ainsi nous touchons tous à nos derniers moments! (acte V, scène V)

La famille se soumet face à César, mais elle reste digne et conserve une noble éthique. Déjà ce désespoir passif – attendre la mort – se meut en combat : malgré leur résignation ils restent fiers et dignes.

La seconde phase est celle de l'acte inconsidéré ou suicidaire. Quand le désespoir est trop intolérable et révoltant, il devient un désespoir actif ; c'est-à-dire qu'il conduit à un comportement nihiliste et autodestructeur.

Olympie et Obéide, désespérées de perdre leurs amants, prennent le parti de se suicider. Leur acte est réfléchi et n'a rien de spontané – elles sont d'ailleurs obligées de simuler pour éviter qu'on interfère dans leur entreprise – mais il répond à une résignation qui ne peut plus continuer, car une insoutenable obligation impose un choix impossible : perdre leur amant. L'épée apposée sur l'autel au début du dernier acte des *Scythes* menace comme une épée de Damoclès, suspendue au-dessus des humains et attend une victime.

Quand ce désespoir actif est placé sous le signe de la colère ou de l'impulsivité, il devient une force destructrice qui dessert plus qu'elle n'est utile. Le Jeune Arzémon décide de tuer Iradan, sous l'emprise de la fureur, croyant être trahi. Il ne réfléchit pas à son dessein, ni à ses conséquences :

Ami, veille sur elle... O tendresse! ô nature!
(Avec fureur.)
Que vais-je faire? ah, Dieu vengeance, entends ma voix!
(Il embrasse sa sœur en pleurant.)
Je t'embrasse, ma sœur, pour la dernière fois
(Il sort). (acte III, scène II)

Les phrases exclamatives et interrogatives, lourdes de sens, révèlent son impulsivité débordante. Il sait qu'il va mourir, mais il sait qu'il n'aurait pas pu faire entendre sa voix : le terrorisme est son seul recours.

Il en va de même pour Athamare qui, alors qu'il essaie de convaincre celle qu'il aime, est rejeté. Elle lui fait part de l'irrémediabilité de sa situation de femme mariée et le prie de partir. Athamare, dépossédé de son bien le plus précieux, ne peut alors imaginer que la vengeance :

Juge de mon amour; il me force au respect.
J'obéis... Dieux puissants, qui voyez mon offense,
Secondez mon amour, et guidez ma vengeance ! (acte III, scène II)

A l'instar de Cassandre, Antigone exige l'exclusivité de son amour. Il combat contre une injustice et s'en remet aux dieux. Mais cette violence ne sert que la mort de l'aimée.

Ainsi, Voltaire dévoile comment, si ce n'est l'excès d'ambition qui pousse à affirmer une supériorité sur autrui, la violence peut émaner du désespoir. On comprend alors le caractère politique d'un tel constat : le désespoir peut ruiner un état.

Nous nous sommes efforcé de mettre en évidence une alternative à la – trop simple ? – fatalité. Cette idée de *reprise* dévoile une volonté d'amélioration, de dépassement de la faute. Mais peut-on réellement croire que, comme l'explique Hermas à Antigone, « C'est le sort de Cassandre / D'être toujours funeste au grand nom d'Alexandre » (acte V, scène I) ? Il faut plutôt se fier aux aléas de l'humeur de Cassandre. Désespéré, il est inoffensif comme lorsqu'il essaie d'enlever Olympie ; mais dès lors qu'il perçoit une lueur d'espoir, en l'occurrence quand Olympie lui avoue refuser la

main d'Antigone, alors son désespoir devient actif. Quelle fatalité à cela ? Si fatalité il y a, alors elle s'incarne dans les moindres faits et gestes de chaque personnage ; alors tous les agissements seraient prédéterminés selon un but ; alors tout le monde serait innocent. Quel intérêt aux tragédies, au combat philosophique, à la lutte contre « l'Infâme » ? Aucun.

Même si Voltaire n'accorde pas de liberté d'action et rit de la « liberté d'indifférence »¹³⁴, il s'oppose à l'idée d'un monde régi par la prédestination. Pour lui, le déterminisme seul est à l'œuvre et, sinon les besoins vitaux et lois naturelles mathématiquement vérifiables, rien n'est nécessaire.

Puisque ce sont les hommes qui agissent et influent sur les hommes, ceci nous amène à conclure que les tragédies ouvrent une alternative à l'idée d'une fatalité – autre que celles du mal ou de la violence –, à l'idée d'une prédestination.

2. LE MONDE COMME ENSEMBLE ORGANISE

Voltaire met en scène des tragédies où s'opposent deux systèmes de pensées. L'un et l'autre se basent sur des conceptions politiques et religieuses distinctes et conservent chacun leur légitimité. On constate en outre, que la religion est à l'image de la politique. Un premier système, celui du peuple le plus civilisé, semble rationnellement plus évolué et avant-gardiste que l'autre, plus fruste et primitif. La religion du premier, présente une structure complexe telle celle des prêtres de Pluton, dont la religion est composée de rituels et de codes précis. En revanche, la religion des *frustes* est simple, à l'image de leurs mœurs, à l'instar des Scythes. La confrontation de ces deux systèmes génère un conflit, car ils sont incompatibles, n'ayant ni les mêmes conceptions, ni les mêmes intérêts. L'opposition des religions romaine et zoroastrienne, à l'image d'une confrontation entre catholiques et protestants, se fonde sur des principes de base, qui éliminent toute compromission.

Les tragédies de Voltaire ne suivent pas une *logique du pire*, selon laquelle l'homme serait persécuté par des divinités cruelles et insatiables. Voltaire y substitue au contraire, une organisation modelée à l'avantage de l'homme.

¹³⁴ *Dictionnaire Philosophique*, art. 'liberté', vol.19, p.590

Dans ses tragédies, il parvient à concilier une dimension historique – exigée par le genre tragique et qui répond à son souci de véracité – ainsi que des éléments structuraux de la fable. A l'article 'fable' du *Dictionnaire Philosophique*, Voltaire écrit qu'« on ne peut guère parler à un tyran qu'en paraboles, encore ce détour même est-il dangereux ». Le théâtre est le lieu où sont mises en scène des paraboles, dont l'une des cibles – un tyran visé – est l'obscurantisme du public et, par extension, de toutes les figures d'autorités qui le conditionnent. En incorporant à ses tragédies des éléments relevant de la fable, et des données historiques, Voltaire peut proposer sa vision personnelle, émancipée de la réalité historique, de l'être humain.

Les tragédies de Voltaire ne se contentent donc pas de retracer l'histoire d'une transformation : ce sont de véritables invitations à la réflexion, qui dévoilent, à partir de la promesse d'une mise à profit de la raison, la possibilité d'une perfectibilité de l'homme, vers son accession aux Lumières. Nous verrons en outre, comment Voltaire fabuliste, fait de ses tragédies des récits de créations dont l'exemplarité appelle à la réflexion.

a. La raison mise à profit

Tous les protagonistes des tragédies de Voltaire sont coupables. Nous nous opposons, de fait, à l'assertion de Gianni Iotti, selon qui :

Voltaire a rempli son théâtre de victimes qui clament leur innocence : qu'elle triomphe ou qu'elle soit finalement sacrifiée, l'innocence menacée semble être une des situations dramatiques qui ont intéressé davantage l'auteur des tragédies.¹³⁵

Nos analyses précédentes sur les crimes et la violence, ont démontré que tous les protagonistes ont une faute à expier, notamment celle de n'avoir pas fait bon usage de leur raison, de ne pas l'avoir mise au service de l'humanité, quand bien même certains personnages, tels Athamare – réécriture d'Orosmane – ou Cassandre présentent une amélioration. De nombreux éléments dispersés dans les tragédies, nous amènent à penser qu'une telle mise à profit de la raison est possible.

La raison s'éduque, elle évolue. En ce sens, il est possible d'envisager la tragédie comme une confrontation entre deux stades de la raison. Elle permet de

¹³⁵ IOTTI, Gianni. « L'innocence menacée dans les tragédies de Voltaire : figure de l'idéologie ou figure du tragique ? ». *Voltaire et ses combats* [KÖLVING Ulla et MERVAUD Christiane]. Oxford: Voltaire Foundation, 1997. Tome II, p.1529

s'émanciper du comportement instinctif : « Il semble que, Dieu ayant donné la raison aux hommes, cette raison doit les avertir de ne pas s'avilir à imiter les animaux »¹³⁶. La raison s'aiguise avec le développement de la pensée et non avec l'obscurantisme, la démesure ou les bûchers.

Mettre à profit la raison, reviendrait à endiguer la violence, ou à apprendre à en tirer parti, puisque nous avons vu qu'une fatalité de la violence ne peut pas être évincée.

Nos tragédies mettent en scène des personnages qui ambitionnent de s'amender, comme Cassandre, Athamare et Iradan. Athamare et Cassandre sacrifient leur statut, leur pouvoir et leur trône, pour réparer leurs actes criminels. D'une certaine façon, Iradan agit de même quand il propose à Arzame d'en faire sa femme. Leurs victimes ne croient cependant pas à ces requêtes de réconciliation et souhaitent les punir. Pour Voltaire, le déterminisme n'élimine pas la responsabilité. Si un homme est déterminé à commettre un crime, il l'est également à être sanctionné. De façon récurrente dans l'œuvre de Voltaire, la peine qui sanctionne une faute est proportionnelle au délit, mais elle doit avant tout se révéler utile : les morts ne servent à rien. Or, Statira et les prêtres de Pluton veulent sévir. Statira dépeint Cassandre comme un criminel inhumain, qui se repaît du crime et de sa propre perversion. Elle n'accorde aucun intérêt à ses excuses, et ne prend nullement en considération les circonstances qui ont accompagné son crime : elle n'écoute que son désir de vengeance.

Pour Voltaire, l'exercice de la justice ne doit pas être synonyme d'exécutions systématiques à des fins préventives. La condamnation ne doit pas répondre à un désir de vengeance, mais résulter d'un exercice de la Raison, autrement dit de Dieu : « Punissez, mais ne punissez pas aveuglement. Punissez mais utilement. Si on a peint la Justice avec un bandeau sur les yeux, il faut que la Raison soit son guide »¹³⁷. Le meurtre du Grand Prêtre paraît inévitable, mais pas celui d'Athamare. En effet, ce dernier n'abuse pas de son pouvoir – sauf quand il se voit rejeté et insulté – il se comporte en homme, non en roi tyrannique.

Les victimes oublient cependant leurs propres fautes, tels Statira et Sozame, qui font preuve d'une intransigeance extrême au sujet du crime de Cassandre et Athamare. Ainsi, tout semble compromis. Pourtant, tant que le crime fatal n'est pas accompli, la

¹³⁶ *Dictionnaire Philosophique*, art. 'guerre', vol. 19, p.320

¹³⁷ *Prix de la justice et de l'humanité*, p.638

violence, dans les tragédies de Voltaire, peut toujours se désamorcer d'elle-même. Statira et Sozame, victimes du crime originel, ont un double statut qui leur permet de faire un choix capital. Statira est mère et s'apprête à devenir prêtresse : elle a donc le choix de réclamer vengeance, en tant que mère et veuve, ou de pardonner, en tant que messagère des dieux sur terre. Le double statut de Sozame est politique. Par le mariage de sa fille, il devient Scythe. Il n'est donc plus contraint d'obéir au roi perse et peut librement choisir de le pardonner ou non.

Mais le récit tragique est court, et les occasions sont rares de faire parler la raison. Le *kairos*, figure mythique grecque de la fortune, ne passe réellement qu'une seule fois ; il n'y a véritablement qu'un seul évènement qui détermine le tour que va prendre l'intrigue. Il s'agit de la révélation de Statira à Cassandre, de l'arrivée d'Athamare au mariage scythe, et du procès d'Arzame. C'est le moment où les deux partis se campent sur leurs positions définitives et se préparent à la lutte. Par la suite, les confrontations sont de moindre importance et les oppositions ne font que se renforcer.

Il est aussi des personnages qui prêchent la Raison, tels l'hierophante dans *Olympie* ou le vieil Arzémon dans *Les Guèbres*. Ils cherchent tous deux à infléchir le cours des évènements. Tout au long de la pièce, l'hierophante incite les personnages à se recueillir et à accorder leur pardon. Le vieil Arzémon s'illustre par sa générosité et par la rationalité de sa conduite. Il fait ainsi figure d'exemple, comme le rappelle l'empereur : « Il se fie à César ; vous deviez l'imiter » (acte V, scène VI).

Mais cette voix de la raison ne venant pas de ceux qui détiennent la force physique, n'est ni écoutée, ni prise au sérieux, même si la fréquentation de tels personnes ne peut qu'être bénéfique. En marge de la rapidité de l'action – chacun des deux partis essaie de frapper le plus vite et le plus fort possible – le non-exercice de la violence implique un effort de la raison. Dans le cadre de la tragédie, elle est soit anéantie, soit inefficace. Car celui qui est non-violent cherche un effet de scandale en montrant à son oppresseur que ses efforts son vains. Or, si cette personne est isolée, elle devient un martyr anonyme. Ce n'est qu'une grande figure, comme celle de César, qui peut accorder une réelle valeur au discours du Vieil Arzémon, afin de se tourner ensuite vers les prémices d'une paix.

Bien que la paix soit illusoire aux yeux de Voltaire, il nourrit l'espoir d'une réconciliation autour d'une valeur essentielle :

La seule paix perpétuelle qui puisse être établie chez les hommes est la tolérance: la paix imaginée par un Français, nommé l'abbé de Saint-Pierre, est une chimère qui ne subsistera pas plus entre les princes qu'entre les éléphants et les rhinocéros, entre les loups et les chiens. Les animaux carnassiers se déchireront toujours à la première occasion.¹³⁸

La raison peut contribuer à rendre l'homme meilleur : « Si on n'a pu bannir du monde le monstre de la guerre, on est parvenu à le rendre moins barbare ». ¹³⁹ Cet état d'apaisement correspond à l'aboutissement des tragédies, où l'ordre se reconstruit sur de nouvelles bases.

b. Une union recomposée

La métaphore du grand horloger – figure à laquelle renvoient implicitement certaines tirades déistes des protagonistes – se base avant tout sur l'idée d'un ordre primordial. Dieu a organisé le monde, et la réalité monstrueuse d'actes ponctuels de violence doit être comprise comme une nécessité, même si l'homme ne peut comprendre pourquoi. La violence doit être perçue comme rouage de la vie humaine. Ainsi Voltaire peut affirmer que la nature de l'homme n'est pas dominée par le mal :

[...] si les hommes étaient essentiellement méchants, s'ils naissaient tous soumis à un être aussi malfaisant que malheureux, qui, pour se venger de son supplice leur inspirerait toutes ses fureurs, on verrait tous les matins les maris assassinés par leurs femmes, et les pères par leurs enfants, comme on voit à l'aube du jour des poules étranglées par une fouine qui est venue sucer leur sang.¹⁴⁰ (*D.P.*, 'méchant').

La violence n'est qu'une étape, c'est ce que nous allons démontrer.

La nuit, c'est la tragédie, c'est le moment où l'obscurité propice déploie l'obscurantisme. Durant cette nuit de la raison, l'impunité règne et la vengeance détruit. La nuit c'est la Saint Barthélémy, l'expression la plus indicible du fanatisme et de la violence pour Voltaire. Mais à la nuit succède le jour, le matin où l'on dénombre les victimes, « les maris assassinés par leur femmes ». Le jour, c'est le retour de la raison, du calme, c'est le recommencement de la vie. La tragédie est l'histoire d'une résolution, elle est donc la résolution de cette nuit qui s'achemine inéluctablement jusqu'au jour. Ainsi, naît une nouvelle union, ce qui n'est possible que lorsque l'intégralité des sujets

¹³⁸ *De la paix perpétuelle*, chap. I, Moland, vol.28, p.111

¹³⁹ *Ibid.*, p.112

¹⁴⁰ *Dictionnaire philosophique*, art. 'méchant', vol.20, p.59

conflictuels est résolue. « Sortir de la nuit des préjugés pour accéder à la lumière de la raison, c'est-à-dire à la pensée libre »¹⁴¹.

A la tragédie *Olympie* ne survit aucune forme de rivalité. Le conflit entre Cassandre et Statira se termine par la mort de cette dernière. Olympie résout le conflit dont elle est l'objet par son suicide, Cassandre clôt son opposition à l'hiérophante et à Antigone par son suicide.

Dans *Les Guèbres*, le Grand Prêtre étant mort, il semble que personne n'ait osé prendre sa place. Qui plus est, les réformes apportées par Gallien s'opposent à la continuation de la violence.

Enfin, ce que les Scythes réclament, dans la tragédie éponyme, c'est la vengeance d'Indatire, dont la mort avait résolu le conflit qui l'opposait à Athamare. Par son suicide, Obéide répond aux attentes des Scythes et oblige Athamare à renoncer à ses prétentions envers elle. La mort d'Athamare n'est pas nécessaire puisque les Scythes sont vengés et que Sozame ne lui est plus opposé.

Le *topos* du suicide dans la tragédie affecte principalement des amants qui sont séparés ; Roméo et Juliette meurent ; Hémon, le fiancé d'Antigone, se suicide ; Phèdre se laisse mourir etc. Le suicide est la solution apportée au trouble que produit l'amour entre deux amants. Pour Voltaire, l'amour est « la seule consolation du genre humain, et la seule manière de le réparer »¹⁴².

Ainsi, l'amour est une tentative de ré-unification, comme pour Cassandre, qui cherche à travers son mariage avec Olympie, à rentrer en lui-même, à se libérer du joug de sa culpabilité. Il est son principal détracteur et se sent entaché d'une faute qu'il doit réparer. Cette réparation passe par un très long processus d'absolution, qui ne peut aboutir à un réel pardon, que dans l'union avec la principale victime de ses crimes, Olympie ; d'où son idée fixe de mariage qui revient comme un leitmotiv tout au long de la tragédie. La protection et l'union sont les moyens pour Cassandre de restaurer l'honneur de la lignée d'Alexandre. Cassandre ne s'est pas suicidé par dépit, parce qu'il tient à être utile avant tout, sa mort n'aurait pour effet que de maintenir Olympie dans sa condition d'esclave.

L'exemple de la division dans *Olympie* est d'autant plus fort qu'il relève d'un phénomène d'ironie tragique qui oppose deux partis qui étaient faits pour s'entendre.

¹⁴¹ MUGLIONI Jean-Michel, dans : KANT Emmanuel, *Op.cit.*, p.20

¹⁴² *Dictionnaire philosophique*, art. 'Guerre', vol.19, p.322

L'origine du conflit avec Alexandre fut qu'il devenait Perse et non plus Grec. Ainsi, les Grecs perdaient leur statut de vainqueur pour celui de perdants. La tragédie donne le point de vue de ces derniers, qui occulte ce message. Pour les Perses, il est à noter qu'Alexandre n'agissait pas en dictateur, mais en bienfaiteur qui lutta pour imposer aux deux peuples une cohésion, une harmonie. C'est justement contre cette union, qui abolissait la différence, les injustices et la violence, que se sont opposés les Grecs. Il semble ainsi tout à fait naturel que les Perses aient pris les armes pour défendre leur droits à la liberté que leur avait donné Alexandre. C'est peut-être pour cette raison que Cassandre considère Alexandre comme un grand homme, malgré de nombreux défauts, car tout homme, aussi grand soit-il n'en est pas exempt. Ainsi Statira lutta pour la liberté et Cassandre l'en empêcha alors qu'il est, de cœur, dans le même camp qu'elle. Il est vertueux et pour les bienfaits. Cassandre ne se reconnaît pas lui-même dans le massacre – pas plus qu'il ne lui accorde de légitimité : il reconnaît la faute du père qui l'influença. Il fut sacrifié par son père, qui lui fit commettre un crime à son insu. Ainsi, au lieu d'imputer la faute à son père, Cassandre se l'assigne à lui-même. Sa candeur et son obéissance le poussèrent à commettre un crime dont il se repend. Il se dit voler à nouveau vers la vertu, admet ses fautes afin de mieux s'en émanciper. Ironie tragique aussi dans le rapprochement des deux partis, intimement opposés et unis contre Cassandre, que sont Statira et Antigone.

Bien plus que la simple idée du mariage, Athamare devenu souverain, veut se laver de ses fautes. A l'instar de Cassandre, il erre dans le désespoir motivé par le refus du pardon ainsi que le refus de l'union avec l'aimée. Cette errance le rapproche pourtant de Sozame, tel Cassandre rapproché de Statira ; ils ont tous les deux – Athamare et Sozame – perdu tout ce qu'ils avaient, à ce si près que Sozame refuse à Athamare le soutien que lui-même a trouvé chez les Scythes.

L'on constate donc que la violence fait partie intégrante d'un ensemble, dont Voltaire s'efforce d'extraire une exemplarité. La violence, si elle ne peut pas être évitée, permet au moins une avancée notoire vis-à-vis de la situation de crise, ainsi que celle antérieure. Le regard critique permet l'instauration d'une jurisprudence ; c'est ce que laisse augurer la formule conclusive d'un Scythe :

Soumettons-nous au sort;
Soumettons-nous au ciel, arbitre de la mort...
Nous sommes trop vengés par un tel sacrifice.

Scythes, que la pitié succède à la justice (acte V, scène V)

Les Scythes semblent prendre conscience des limites de la loi du talion. Ils comprennent qu'ils sont eux-mêmes à nouveau des victimes, puisqu'ils perdent l'une des leurs ; la violence a donc l'effet contraire de celui escompté. Une nouvelle ère de pitié s'ouvre alors, pour des Scythes qui étaient réputés pour leur intransigeance. Il est important de noter que pour Aristote « la pitié naît du malheur non mérité »¹⁴³. Ainsi, les Scythes découvrent qu'il est une alternative nécessaire à la violence punitive systématique et qu'il est des degrés à nuancer dans la peine à infliger.

Le dénouement des *Guèbres*, avec toutes les réformes de l'empereur s'inscrit dans la lignée de la résolution des *Scythes*.

Il serait possible de résumer une partie de la pensée de Voltaire sur la violence, par un extrait du *Dictionnaire Philosophique* : « c'est le destin qui fait les prudents »¹⁴⁴. L'homme ne peut agir sur la destinée, mais il peut en tirer parti et apprendre. Malgré l'apparent pessimisme qui clôturait la tragédie *Olympie*, nous pouvons déceler dans le discours d'Antigone une certaine prudence qui devrait le caractériser dès lors :

Ainsi donc Alexandre, et sa famille entière,
Successeurs, assassins, tout est cendre et poussière!
Dieux, dont le monde entier éprouve le courroux,
Maîtres des vils humains, pourquoi les formiez-vous?
Qu'avait fait Statira? qu'avait fait Olympie?
A quoi réservez-vous ma déplorable vie? (acte V, scène VII)

Alors qu'il ne s'occupait pas de religion et qu'il semblait défier les dieux, comme le fait remarquer Cassandre : « J'ai craint le ciel du moins : tu ris de sa justice » (acte IV, scène II). Antigone apprend à douter.

c. *Un récit mythique*

Quel est le but de telles tragédies ? Dire sous couvert d'instruire ? Sans aucun doute Voltaire transmet un message idéologique, loin du prétexte usuel de purgation des passions avec lequel il prend ses distances : « je ne sais pas ce que c'est que cette médecine »¹⁴⁵. Toutefois, nous avons vu qu'il favorise volontairement la multiplicité

¹⁴³ ARISTOTE, *La poétique*, Chapitre XIII, 'Du choix des personnages principaux. Du dénouement'.

¹⁴⁴ *Dictionnaire Philosophique*, art. 'Destin', vol.18, p.375

¹⁴⁵ *Commentaire sur Corneille*, Premier discours

des points de vue, les ambiguïtés et surtout, qu'il attend du spectateur une participation totale. Après l'espace sacré puis l'espace profane, nous avons vu l'espace de la violence ; apparaît maintenant : l'espace théâtral.

La tragédie peut et doit – d'autant plus qu'elle incarne un récit exemplaire – être un récit mythique. La figure d'un Voltaire historien ne doit pas oblitérer celle du fabuliste. La simplicité de l'intrigue tragique – quoique parfois assez complexe chez Voltaire –, les morales qui émanent des tragédies, autorisent une récupération mythique des tragédies. Cette approche nous permet de nous éloigner de la critique habituelle qui fait de ce théâtre une peinture de mœurs, un théâtre fortement imprégné par l'histoire. La représentation théâtrale devient une célébration, une cérémonie commémorative, à laquelle – nous l'avons vu – le spectateur est convié à participer.

Mais qu'est-ce qui est ainsi célébré ? La rencontre entre le dieu créateur et les hommes ! Cette rencontre n'a toutefois aucune existence empirique ; elle est psychique. Voltaire transforme le théâtre en une nouvelle église dans laquelle l'homme prend la mesure de l'univers auquel il appartient. Le public devient une nouvelle forme de coryphée qui est transformé par l'œuvre théâtrale.

Perçue comme récit mythique, la tragédie autorise un dépassement de la violence. C'est-à-dire que cette dernière – à l'instar de la comparaison de la violence avec un rouage que nous venons de développer – nous apparaît comme créatrice. La violence devient un phénomène sacré ; elle porte en elle une force fondatrice insufflée par Dieu. Et Voltaire de dire, parlant de Dieu : « Pouvait-il former sans détruire? »¹⁴⁶. Cette idée de renaissance par la destruction nous évoque la figure mythique du phœnix : il se renouvelle à la suite de son auto-combustion. Cette conception du temps n'est pas sans rappeler le retour cyclique et les nombreuses répétitions que nous avons évoqués. De surcroît, elle retranscrit le cycle naturel : vie et mort qui se succèdent incessamment.

Mais qu'est-ce qui renaît des flammes du bûcher d'Olympie ? Ou de la lame des épées qui transpercent – et purifient ? – Obéide et le Grand Prêtre ? La *rencontre* avec Dieu est justement permise par cette mise en évidence de la violence dans la tragédie. Nous avons constaté que Voltaire implique le spectateur, qu'il l'invite à participer à l'œuvre, en alimentant sa curiosité et en lui faisant pénétrer la pièce. Le public est ainsi amené à subir la transformation qui s'opère lors du dénouement, il devient ainsi apte à

¹⁴⁶ *Dictionnaire Philosophique*, art. 'Toute puissance', vol.20, p.306

apporter la réponse à la question qui se pose à la fin de la tragédie : pourquoi ? C'est cette question qui introduit le plus significativement la figure de Dieu dans l'œuvre ; elle vise à donner un sens à l'enchaînement des événements. La tragédie *Les Guèbres* peut être lue comme le récit mythique de la création de la tolérance. Tout d'abord, le sous-titre programmatique préfigure une opposition au fanatisme dont l'achèvement s'apparente à l'Eldorado de *Candide*, où règnent harmonie et cohésion entre les hommes. Cette tragédie réécrit le jugement du Christ. Voltaire cite *Les actes des apôtres* : « Sachez (...) que jamais les Romains ne condamnent personne sans l'entendre »¹⁴⁷, puis il fait dire à Iradan : « Cette rigueur est grande; il faut l'entendre au moins » (acte I, scène III). En outre, les prêtres romains s'apparentent aux prêtres juifs de la *Bible*, qui exigeaient la mise à mort de l'impie. Et là où Ponce Pilate cède, Iradan l'emporte en tenant tête aux prêtres.

Les tragédies *Les Scythes* et *Olympie* présentent une relecture du premier meurtre de l'humanité, celui d'Abel par Caïn. A cet acte correspond la première punition, celle de Dieu contre Caïn, que ce-dernier trouve injuste :

Maintenant, tu seras maudit de la terre qui a ouvert sa bouche pour recevoir de ta main le sang de ton frère. Quand tu cultiveras le sol, il ne te donnera plus sa richesse. Tu seras errant et vagabond sur la terre. Caïn dit à l'Éternel: Mon châtement est trop grand pour être supporté (Genèse, 4.11-14)

Dieu ne semble pas vouloir accorder de pardon à Caïn, alors qu'il est lui-même à l'origine de l'élection d'Abel, source de jalousie pour Caïn. La réaction de ce Dieu s'apparente à celle de Statira et de Sozame, qui rejettent – voire maudissent – tous deux Cassandre et Athamare, leur ôtant toute possibilité de rémission.

Notre lecture des trois tragédies nous amènerait à penser que Voltaire raconte ici l'histoire de la création du pardon. D'ailleurs, Iradan le tient en très haute estime : « Je perds le plus beau droit, celui de faire grâce » (acte IV, scène II). Le Dieu Chrétien est le mauvais exemple, puisqu'il a créé les hommes pour les maudire. L'opposition aux institutions judéo-chrétienne se fait ainsi dans les fondements même de leurs principes. Le fruit du péché originel est celui de la connaissance, c'est celui de la raison : c'est le seul fruit qui ne se corrompt pas.

Même s'il participe de l'œuvre, le spectateur reste distinct de la tragédie. Elle est un univers très fermé, une nécessaire destruction, d'où jaillit une création. Le double

¹⁴⁷ *Dictionnaire Philosophique*, art. 'Morale', vol.20, p.116

rapport qu'entretient le public avec l'œuvre, de proximité d'avec l'action qui se déroule et d'éloignement de par son impossibilité d'intervenir dans cette fresque figée, est révélateur de l'aspect commémoratif et ré-actualisant de la représentation. C'est en ce sens qu'il est amené à pleinement saisir l'essence de Dieu voire de donner un sens à la violence : d'elle re-naît la vertu – émanant de la Loi Naturelle – pour un temps effacée par les abus. Quant au divin, il est compris par la transformation du public, qui a subi l'action et conserve comme acquis la perfectibilité de l'homme.

Alors même qu'il effectue ce rite, le spectateur opère un rapprochement avec son actualité. Les origines des maux sont dévoilées et s'offrent à son interprétation, afin que celui-ci comprenne – de façon simplifiée – à qui profite la crise et quels sentiments sont à l'origine des conflits.

Relativiser la violence en l'incluant dans un tout nécessaire tend, malgré tout, à accrédi-ter sa fatalité. Toutefois, énoncer qu'il est une possible *mise à profit de la raison* élimine nécessairement ce *fatum*. Cette analyse pose donc problème. Est-ce un paradoxe de Voltaire qui, malgré son pessimisme souhaite espérer et croire ? Doit-on voir ici une invitation à dépasser un stade premier dit 'tragique' ? Opère-t-il une altération de son propos philosophique pour répondre à des exigences littéraires ? S'agit-il sinon d'une scission entre le caractère visuel et auditif de l'œuvre théâtrale : le premier autorise la fatalité que remet en question le second ? Il est difficile de trancher.

Nous pensons que les deux discours existent et cohabitent. Et c'est l'association de ces deux messages qui donne son sens complet à l'œuvre : deux discours qu'il s'agit de savoir assembler. Il en ressort que les hommes luttent pour leur liberté, pour s'opposer à l'idée de *fatum*, mais des contingences surviennent et interfèrent dans le cours des événements. Ces imprévus sont liés à la fatalité de la violence, ils sont là, ils influent, mais ils tendent à être déjoués.

CONCLUSION DE PARTIE

Les tragédies se sont révélées être d'excellents moyens d'investigations de la philosophie de Voltaire. Nous avons pu développer comment étaient divulguées les

opinions du philosophe, comment, au moyen de la violence, Voltaire faisait de ces tragédies des lieux d'expérimentation philosophiques. En outre, l'analyse de la structure des tragédies a permis d'établir plusieurs constats. Nous avons souligné l'antériorité de la violence initiale vis-à-vis de la représentation, ce qui fait de la tragédie le récit de la résolution d'un conflit, l'épilogue d'une histoire non représentée sur scène.

« Propagande philosophique », avons-nous dit en accord avec Ridgway. L'analyse des tragédies soulève néanmoins une question. Ces pièces sont-elles réellement des œuvres de propagande philosophique ? S'agit-il – au sens premier – d'une propagation de la foi, en l'occurrence de la foi en la raison ? Le rejet du désespoir qui émane de façon générale des pièces et ce, malgré l'évidente fatalité de la violence, tend à le prouver. Car l'espoir illustre le triomphe de la raison sur l'obscurantisme et la fatalité. Voltaire espère, il veut croire. Cependant, si l'on se situe dans un contexte de *combat*, le terme de *propagande* peut néanmoins se charger d'une connotation péjorative. Il peut, en effet, renvoyer à l'idée d'un théâtre qui aurait vocation à exalter une doctrine, un système de pensée, et qui n'inviterait donc pas le public à la réflexion. Au contraire, elle le cantonnerait à un état de passivité, plus propice à l'endoctrinement. Certes, le théâtre de Voltaire promeut des valeurs, mais il incite avant tout les spectateurs à se poser des questions. Il invite le public à développer son esprit critique et à orienter sa réflexion en fonction de la Loi Naturelle. C'est donc un théâtre ouvert, aux ambitions humanistes, dont le programme philosophique pourrait être résumé dans ces deux vers du cinquième acte de son opéra *Pandore* :

Apprenons à la race humaine
A secourir les malheureux (acte V)

Enfin, nous avons pu constater que le microcosme expérimental, que constituent les tragédies, ne permet pas de donner sens à toutes les formes de violence. Voltaire ne résout pas la question du sacrifice, acte motivé par un désir d'éliminer la violence. Il ne semble pas le condamner, comme le suggère le dénouement de nos trois tragédies, qui se closent sur une mise à mort, aux fortes proportions sacrificielles. Mais c'est après avoir rejeté le sacrifice religieux. Comment s'effectue un tel transfert ? Comment la violence peut-elle se faire légitime ?

III. LA VIOLENCE PARADOXALE DU SACRIFICE OU LES REALITES D'UNE ŒUVRE MILITANTE

La violence sacrificielle se manifeste au sein des trois tragédies. Elle peut être à l'origine du conflit tragique, ou en constituer le dénouement. Le motif du sacrifice, que l'on retrouve dans nos trois tragédies, revêt une importance capitale dans *Les Guèbres*. L'acte sacrificiel est en effet au centre de l'intrigue de cette tragédie, dans laquelle les prêtres de Pluton luttent contre l'hérésie, en offrant en sacrifice à leur dieu, tous ceux qui refusent de l'adorer. Dans *Les Scythes*, le peuple scythe exhorte Obéide à tuer Athamare sur l'autel de la communauté, car il est reconnu coupable du meurtre d'Indatire. Cette mise à mort revêt une dimension sacrificielle, tant par sa mise en scène, fortement ritualisée, que par le motif profond qui préside à son exécution, à savoir l'apaisement d'une figure divinisée. Enfin, le suicide d'Olympie, très ritualisé, lié à des croyances divines et si lourd de conséquences, ne peut être interprété autrement que comme un sacrifice. Olympie, l'épicentre de destruction, saborde ainsi *sa violence* par son sacrifice.

Lutte contre l'hérésie, acte punitif, autodestruction : le sacrifice est polymorphe. De nature différente dans chacune des tragédies, sa fonction reste la même : réconcilier l'homme avec lui-même, et dans une plus large mesure, le réconcilier avec Dieu ou ses sbires. C'est donc sacralisée que la violence n'en est plus une. Le sacrifice confie le jugement à une instance supérieure – à l'instar d'une ordalie – et déresponsabilise ainsi les hommes de la violence. Le sacrifice intervient aux termes du processus de la violence, c'est-à-dire qu'il en est la dernière manifestation, d'où la possibilité d'une récupération mythique. Il sert à instaurer la paix. Un paradoxe subsiste néanmoins : s'il a pour vocation d'unir et de rassembler les hommes, pourquoi est-il la signature privilégiée du fanatisme, celle de l'injustice ou de l'impéiosité des passions ? C'est la question que soulève Voltaire, à travers la mise en scène de ces sacrifices, dont l'ambition est d'effectuer une relecture philosophique de ce *topos* tragique.

L'approche philosophique prend le pas sur la convention littéraire. De la réflexion sur le sacrifice transparaît l'actualité du combat voltairien. Il ne s'agit plus seulement d'expérimenter des violences dans de courtes fables philosophiques : Voltaire cherche également à représenter des mœurs, auxquelles le public peut s'identifier. Le philosophe militant souhaite ainsi réaliser une mise en abyme de la société elle-même, de ses contemporains.

Nous verrons dans un premier temps, comment se construit et s'organise la crise sacrificielle, ce qui nous conduira par la suite, à analyser comment le renouvellement d'une sacralité peut autoriser un nouveau sacrifice.

A. CRISE TRAGIQUE ET CRISE SACRIFICIELLE

La violence de l'acte sacrificiel dérouté les protagonistes dans les tragédies de Voltaire. Le crime qu'évacue le sacrifice, n'est pas toujours perçu, ou reconnu comme légitime. Le suicide d'Obéide répond ainsi à la condamnation des Scythes, la rébellion d'Iradan, à celle des prêtres. Quant au sacrifice d'Olympie, sa différence permise par le fait qu'il s'agisse d'un suicide prémédité, l'oblige à ne pas répondre aux questions de l'hierophante – ou de façon volontairement ambiguë – ainsi que de prétendre vouloir s'occuper du bûcher de sa mère, alors qu'elle ambitionne de s'y donner la mort. Elle agit ainsi afin de prévenir toute intervention contraire à son choix. Ce qui signifie qu'elle s'attend à une opposition. Dans ces trois cas de figure, le sacrifice perd sa légitimité car il n'est plus consensuel. Les motivations avancées pour son exécution ne font en effet plus l'unanimité. Le sacrifice devient dès lors, représentatif de l'exercice abusif de la violence, illustre la cruauté des prêtres de Pluton qui accumulent les victimes, et témoigne de l'aveuglement des Scythes qui réclament vengeance.

La distinction entre sacrifice et violence, se fait alors subtile. Le sacrifice correspond au paroxysme de la violence, pourtant une donnée essentielle l'en préserve. Car le sacrifice, par définition, s'oppose en effet à l'instinctif et au pulsionnel. Il s'agit au contraire, d'une violence froide et censément bénéfique. Il est apotropaique. Mais il ne peut être bénéfique, que s'il répond aux attentes de la communauté toute entière, ou si le motif qui préside à son exécution est l'apaisement des troubles et tensions. Loin d'être un acte de violence gratuit, le sacrifice ne se conçoit donc, que dans le respect de valeurs bénéfiques à la collectivité : « C'est ta gloire et la nôtre » (acte V, scène I), dit l'un des Scythes à Obéide, après lui avoir ordonné de mettre à mort Athamare. Alors qu'ils s'opposent à la violence, au duel, et à toute centralisation tyrannique ou monarchique du pouvoir, les Scythes font du sacrifice leur « gloire ». Il devient ainsi l'une des valeurs suprêmes de leur société – l'autre étant la liberté.

La ritualisation de l'acte sacralise la violence et la vide de son essence

destructrice et nihiliste. Elle devient ainsi une force positive. Le sacrifice n'est, dès lors, plus considéré comme une violence, mais comme un vecteur de communication entre les hommes et les divinités. Cependant, comme le démontre l'anthropologue René Girard dans son livre *La violence et le sacré*¹⁴⁸, ce sont principalement des enjeux politiques et sociaux, qui sont à l'origine du sacrifice et qui le légitiment. S'il ne sert pas de tels enjeux, le sacrifice produit une crise, source de violence, jusqu'au renouvellement d'un acte sacrificiel.

Sacrifice et violence semblent être les deux faces d'une même réalité, l'une sacrée, l'autre profane. Selon René Girard le sacrifice n'est pas dissociable de la violence : « Si le sacrifice apparaît comme violence criminelle, il n'y a guère de violence, en retour, qui ne puisse se décrire en termes de sacrifice, dans la tragédie grecque, par exemple »¹⁴⁹. L'œuvre théâtrale semble donc être le lieu où violence et sacrifice sont placés sous le signe de l'ambiguïté, l'un pouvant aisément se substituer à l'autre. Comme on peut le constater à la lumière de nos trois pièces, la tragédie, cellule expérimentale de la violence, contient nécessairement une dimension sacrificielle. En effet, l'assujettissement des hommes aux valeurs et aux aspirations qui les animent, leur impose une ligne de conduite qui aboutit au sacrifice, par leur nécessaire défense aveugle de leurs aspirations.

A l'instar d'*Iphigénie* de Racine, dans les tragédies de Voltaire, le sacrifice divise les hommes. Il est perçu, au mieux comme un abus de pouvoir, au pire comme un acte de fanatisme cruel et injuste. Le point de vue de Voltaire se dessine en filigrane derrière cette dénonciation du sacrifice. Le dramaturge se fait ainsi historien de son temps. Il condamne les comportements superstitieux et irrationnels de ses contemporains, ainsi que des institutions.

1. « *IL FAUT HATER CE JUSTE SACRIFICE* »¹⁵⁰, LA
SACRALISATION DU SACRIFICE

Pour que le sacrifice puisse être reconnu comme tel, et non comme un acte de violence gratuit, il doit répondre à plusieurs critères. Le principal, qui recoupe les trois

¹⁴⁸ GIRARD René, *La violence et le sacré*, Paris : Grasset et Fasquelle, 1972. (pluriel)

¹⁴⁹ *Ibid.* p.13

¹⁵⁰ *Les Scythes*, acte IV, scène VIII.

sacrifices que nous avons évoqués, est l'affiliation à la volonté divine.

Les prêtres romains immolent en l'honneur de Pluton ; les Scythes punissent pour soulager des mânes ; et Olympie se sacrifie pour honorer son père, le demi-dieu. Dans les trois tragédies, les êtres sacrifiés sont des êtres humains et le sacrifice répond à des nécessités religieuses qui dépassent l'entendement. L'acte réclamé par un dieu ne peut être que bénéfique pour la communauté : tel est le présupposé de ses adorateurs. Il faut donc que cet acte soit utile au dieu, ou qu'il soit nécessaire à la célébration de son culte. Cette nécessité est ce qui lui confère son caractère sacré, essentiel à l'épuration de la violence. Ce n'est pas que le sacré s'oppose à la violence – par définition un dieu « vengeur »¹⁵¹ est violent – mais la conséquence extatique de la violence sacrificielle qui procède d'une entreprise chamanique, permet de faire naître une énergie à partir d'un usage spécifique de la violence. Libérer cette énergie, autrement dit, rendre possible son effusion par la mise à mort, est indispensable pour que l'acte prenne une résonance sacrificielle. Cette ritualisation doit se faire lors d'un rituel collectif.

a. Le processus sacrificiel ou la violence apprivoisée

Voltaire accorde un soin particulier à la représentation des différents peuples, à la fois acteurs et spectateurs du drame qui se déroule sous leurs yeux. Ils n'interviennent qu'exceptionnellement, comme lorsque l'hierophante fait appel à la foule pour séparer les deux rois. Ils semblent être les vestiges muets d'un chœur antique, le nouveau public du sacrifice. Par ce procédé de mise en abyme, qui implique les spectateurs comme nous l'avons vu dans la première partie, Voltaire souligne le nécessaire consensus qui doit prélude à l'exécution de l'acte ritualisé, le sacrifice, la tragédie.

Le sacrifice s'inscrit dans un processus, qui le conduit à la destruction d'un être selon la volonté des dieux.

Il intéressant de noter que dans nos trois tragédies, les futurs sacrifiés sont des êtres déconsidérés. En effet, on constate de façon systématique que la victime du sacrifice est dépossédée de ce qui constitue son humanité : l'usage de sa parole, ainsi

¹⁵¹ Les protagonistes des tragédies assignent à la puissance divine une propension à la vengeance : Statira s'écrie « *O ciel vengeur!* » (acte III, scène VI) dans *Olympie* ; et le Jeune Arzémon « *ô Dieu vengeur!* » (acte II, scène VII), dans *Les Guèbres*. La loi Scythe est placée sous le signe de la vengeance : « *Que l'autel de l'hymen soit l'autel des vengeances* » (acte V, scène I).

que sa *liberté*.

Arzame, dans *Les Guèbres*, est méprisée par les prêtres. Aucune de ses paroles ne semblent entendues de ses persécuteurs – qu'elle parle ou qu'elle se taise : elle est coupable –, d'où leur désintérêt manifeste lors du discours de la jeune victime. Ils ne prennent jamais la peine de l'interroger ou de la contredire, mais dialoguent uniquement avec Iradan. Ils n'adressent qu'une seule fois la parole à Arzame, au moment de sa condamnation et de son exécution, et ce, sur un ton qui n'admet pas la réplique :

Vous avez à nos yeux, par un impur encens,
Honorant un faux dieu qu'ont annoncé les mages,
Aux vrais dieux des Romains refusé vos hommages;
A nos préceptes saints vous avez résisté;
Rien ne vous lavera de tant d'impiété. (acte I, scène IV)

Les prêtres accusent la jeune guèbre d'hérésie : elle est coupable envers les dieux, d'où son impossible rémission.

Dans *Les Scythes*, toute autonomie est ôtée à Athamare, comme en témoigne l'ordre d'Hermodan : « Qu'on le traîne à l'autel » (acte V, scène V). Athamare ne dispose plus de sa la liberté de mouvement : il est totalement réifié et déshumanisé. On peut noter une fois encore, l'importance du thème de la parole. Dans la dernière scène de cette tragédie, on constate ainsi que personne n'adresse la parole à Athamare. Personne ne lui répond non plus, comme s'il n'avait pas été entendu. Sulma et Sozame se contentent d'exprimer laconiquement, par des exclamations elliptiques, leur peine et leur révolte face à ce crime injuste : « Ah, dieux! » ; « Ah! ma fille!... » ; « Ah, madame!... ». Quant au discours d'Athamare, il semble être noyé au milieu des lamentations. Seule Obéide, après avoir rejeté la loi Scythe – en exprimant son amour à Athamare –, lui répond :

Vous jurez d'épargner tous mes concitoyens...
Il l'est... sauvez ses jours... l'amour finit les miens.
(Elle se frappe.)
Vis, mon cher Athamare; en mourant je l'ordonne.

Le dernier vers est révélateur du statut qui est concédé à Athamare. Ce n'est qu'après avoir déclaré qu'il était l'un de ses concitoyens, qu'Obéide s'adresse directement à lui. Elle le rétablit ainsi symboliquement dans son rang, et lui rend la vie qui allait lui être ôtée. Obéide détourne ainsi le sacrifice, ordonné par les Scythes, contre elle-même. Elle peut, dès lors, considérer à nouveau Athamare comme un être humain et comme son roi.

Nous avons démontré, dans une analyse précédente, que la violence était

fondamentalement subjective et essentiellement politique : elle émane de l'homme pour affecter l'homme. Or, comme nous venons de le constater, le sacrifice déshumanise la victime, puisque celle-ci est dépossédée de son corps, qui devient un support d'expression de la violence sacrificielle. Le sang du sacrifié est en effet un sang réparateur¹⁵². A travers cette mise en scène du sacrifice, Voltaire condamne une justice partielle aux peines excessives. En effet, priver le coupable – la victime sacrificielle – de la parole, c'est lui interdire de se défendre. Ainsi, au-delà de la dimension sacrificielle, cette réification a pour fonction d'empêcher toute alternative au jugement, et permet de précipiter l'exécution de la sentence. Cette précipitation est aussi stigmatisée : à travers la remise en question finale des Scythes, Voltaire montre que la précipitation du sacrifice leur est préjudiciable.

Dans nos tragédies, le sacrifice est présenté comme un acte social. La décision de l'effectuer, fait l'unanimité au sein de la communauté. Sa nécessité est unanimement reconnue car tout autre point de vue, qui viendrait à l'encontre de cette unanimité, est une menace qu'il s'agit d'endiguer.

Les prêtres de Pluton n'hésitent pas un instant à reconnaître la culpabilité d'Arzame : « Nous sommes à la fois et juges et témoins » (acte I, scène III). Ils ne nuancent aucunement leur jugement et ne le remettent à aucun moment en question : « Notre loi nous défend une fausse pitié » (acte I, scène III). Après qu'Iradan ait refusé de leur obéir, ils soumettent les soldats en leur faisant craindre le châtiment des dieux ; ils usent de la violence symbolique que nous avons analysée en première partie.

Dans *Olympie*, Antigone veut unifier la communauté afin de lutter plus efficacement contre son ennemi :

Entre Cassandre et vous le peuple se divise.

ANTIGONE, *en sortant*.

Je le réunirai. (acte IV, scène I)

Il entend ici user de la parole, pour « réuni[r] » « le peuple ». En rhétorique, tout discours est traversé par une dynamique, dont le but est de rassembler les divisions.

¹⁵² Dans les tragédies de Voltaire, le sang a cette particularité de pouvoir être vicié ou réparateur, selon qu'il est versé à la suite d'un crime ou lors d'un sacrifice. Il s'inspire certainement de la thématique du sang dans la Bible. A la suite du péché originel, le sang impur touche la femme et l'humanité par extension. A cette conception viciée du sang dans l'Ancien Testament, le sacrifice de Jésus Christ en propose une réhabilitation. Par le sang qui a coulé, l'humanité a pu être sauvée.

D'un postulat de scission, l'orateur souhaite faire émerger une communauté. Le discours véhicule un propos consensuel ou décisionnel. Pour les prêtres de Pluton, tout compromis est inenvisageable et aucune décision n'est à prendre : l'hérétique est coupable. Antigone en revanche, sait que « le peuple se divise ». Il va donc chercher à le réunifier par la prise de décision. Pour ce faire, l'orateur s'applique à projeter une certaine image de lui – l'ethos – ainsi qu'à nourrir des émotions chez son public – le pathos. Tout au long de la tragédie, Antigone accorde un soin particulier à son éthos, qu'il travaille afin de se faire passer pour loyal :

Vous voyez un des rois formés par Alexandre,
Qui respecte sa veuve, et qui vient la défendre. (acte III, scène V)

Réunifier le peuple revient à le convaincre, et c'est ce qu'Antigone entend faire par son ethos. Mais cela implique également de le séduire, de le persuader. A cette fin, il joue alors du pathos. Antigone n'hésite pas à mettre en œuvre de véritables mises en scène. Il demande ainsi à Statira et Olympie d'apparaître ensemble :

Montrez-vous avec elle aux peuples de l'Asie,
Sortez de cet asile, et je vais tout presser
Pour venger Alexandre, et pour le remplacer. (acte III, scène V).

Le but escompté est de se faire passer pour un protecteur de la vertu, et donc accréditer son ethos. Cette mise en scène remplit une double fonction, à la fois visuelle et auditive. Antigone brandit cette l'image d'Épinal d'une mère blessée, à qui l'oppresseur souhaite soustraire l'unique enfant. Il cherche ainsi à attendrir. De plus, à travers cette mise en scène pathétique, Antigone souhaite ternir l'image de Cassandre. En le présentant comme un persécuteur, Antigone cherche à le faire réagir et à émouvoir le peuple. Il sait que son ancien ami est sensible et qu'il est aisé de le provoquer. Ainsi, apparaît assez nettement qu'Antigone cherche à s'approprier une parole d'autorité, afin de discréditer Cassandre et en faire une victime sacrificable. Mais son plan échoue car il ne prend pas en compte l'amour qu'Olympie ressent pour Cassandre. Il en résulte que c'est elle qui perd l'usage de la parole et qui est conduite au sacrifice, comme nous l'avons évoqué précédemment.

Les Scythes agissent de façon similaire : ils reconnaissent unanimement qu'Athamare est coupable et qu'il doit expier son crime. Quand Hermodan demande à Obéide si elle a aimé Indatire, il s'agit d'une question rhétorique : la réponse ne l'intéresse guère. Cette dernière s'avère être, en outre, ambiguë et évasive :

Un vertueux penchant,
Mon amitié pour toi, mon respect pour Sozame,
Et mon devoir surtout, souverain de mon âme,
M'ont rendu cher ton fils... mon sort suivait son sort:
J'honore sa mémoire, et j'ai pleuré sa mort.

Obéide parle d' « amitié », de « devoir », et de « sort », mais nullement d'amour ou de passion, ce qui peut sembler paradoxal étant donné qu'elle a librement consenti à son hymen. A travers ces paroles, Obéide récuse la notion de liberté si chère aux Scythes. Elle souligne la pérennisation de ses anciennes valeurs : son asservissement au père. Mais Hermodan n'y prête guère attention. Il cherche à l'unir aux Scythes, pour qu'elle se sente l'une d'entre eux et agisse comme l'entend le groupe :

Le sang d'un époux crie, et ton délai l'offense.
Ma fille, il n'est plus temps de garder le silence;
(...)
L'hymen t'a fait ma fille, et tu n'as point d'excuse:
Il n'en mourra pas moins, tu vivras sans honneur. (acte V, scène I)

A son tour, Sozame évoque, avec euphémisme, les conséquences néfastes que pourrait entraîner le meurtre d'Athamare :

Il me faut révéler
Les lois que vos aïeux ont voulu consacrer;
Mais le danger les suit. (acte V, scène I)

Sozame ne souhaite pas être considéré comme un traître, au regard des lois de sa nouvelle patrie, ni voir l'unanimité du jugement se briser. C'est ainsi sur le ton de l'antiphrase, qu'il dit consentir au sacrifice d'Athamare et ce, afin de dénoncer l'archaïsme de ce rituel et souligner ses conséquences catastrophiques : la destruction du peuple Scythe. Sozame conteste également l'essence divine de telles lois, puisqu'elles proviennent des « aïeux » qui « ont voulu [les] consacrer ». Cette formulation place leur composante sacrée dans un mouvement ascensionnel provenant des hommes et qui donc n'émane pas d'une volonté divine.

L'exécution du sacrifice doit nécessairement avoir fait l'objet d'un consensus afin d'éviter toute scission au sein de la communauté. De plus, seule une uniformisation des jugements peut permettre la mise en place du sacrifice. Cette normalisation s'appuie sur la volonté des entités célestes. Nous avons déjà évoqué la critique de Voltaire sur ce point, et précisé qu'il s'agit d'une *parole projetée*, c'est-à-dire une volonté divine

fantasmée par les hommes.

Les apostrophes aux dieux, que Voltaire dissémine dans ses tragédies, renvoient à une convention littéraire du genre. On constate néanmoins, qu'un sentiment profond pousse les hommes à se tourner vers la figure du dieu afin d'y trouver un appui. Le sacrifice ne prend en effet sens, que s'il a vocation à entrer en contact avec une entité supraterrrestre, une force pensante supérieure, dont les hommes dépendent. Le sacrifice est un acte sacré qui a vocation à célébrer une puissance divine, à la solliciter ou à l'apaiser, si elle a été offensée. Les mânes d'Indatire ne crient-elles pas vengeance selon les dires d'Hermodan ? Afin que l'acte sacrificiel conserve sa valeur liturgique, il doit, néanmoins, rester exceptionnel. Le cas échéant, à l'instar des *Guèbres* où il est trop pratiqué, il perd sa valeur et sa crédibilité :

MÉGATISE.

Des prêtres d'Apamé
Une horde nombreuse, inquiète, alarmée,
Veut qu'on ouvre à l'instant, et prétend vous parler.

IRADAN.

Quelle victime encor leur faut-il immoler? (acte I, scène II).

Iradan devine sans peine le motif de la venue des prêtres. Le sacrifice, lorsqu'il est dénaturé car pratiqué trop souvent, se banalise et tombe en désuétude. Il ne devient plus que l'outil révélateur d'un abus. En revanche, s'il n'a pas fait préalablement l'objet d'un consensus, ou qu'il heurte les bonnes mœurs – comme celui d'Olympie –, le sacrifice est considéré comme un acte répréhensible. Il est alors déconsidéré :

L'HIÉROPHANTE.

Arrêtez!... O saint temple! Ô Dieu juste et vengeur!
Dans quel palais profane a-t-on vu plus d'horreur! (acte V, scène VII)

Le sacrifice est constitué d'une complémentarité d'éléments qui lui donnent sens et force. Cette partition, que nous venons de développer, est l'occasion pour Voltaire de constituer une scénographie particulière du sacrifice. En effet, sa mise en scène lui permet de donner une consistance réaliste à la ritualisation de l'acte.

b. Ritualisation et représentation

Le théâtre, tel qu'il est pensé par Voltaire, n'est pas un espace homogène. Il se divise en deux espaces : l'un sacré et l'autre profane. Cependant, nous avons vu

comment Voltaire soumet la scène à des évolutions qui en altèrent le statut. Les éléments matériels de la représentation, décors et accessoires, servent, la plupart du temps, à constituer un espace sacré sur scène. Voltaire déploie, en effet, un grand appareil lors de la mise en scène du sacrifice. Nous avons pu constater précédemment que la mise en scène du processus sacrificiel constitue un élément phare de la tragédie. Les scènes où apparaissent l'autel des *Scythes*, le bûcher d'*Olympie* ou le 'tribunal' des *Guèbres*, constituent les temps forts de nos tragédies : c'est au cours de ces scènes que la tension dramatique se fait la plus forte et que la mise en scène devient spectaculaire.

L'espace sacré est localisé, restreint, et éphémère. L'acte qui s'y joue se révèle particulièrement significatif.

Les flammes du bûcher d'*Olympie* peuvent symboliser la purification des péchés. Mais on peut également les interpréter comme le feu des enfers auxquels *Olympie* se destine, puisqu'elle refuse d'obéir à sa mère. L'hiérophante distingue l'espace sacré de l'espace profane, par la matérialisation du temple. Pour pouvoir y entrer, comme le rappelle *Cassandre* à *Antigone*, il faut être initié :

Les portes s'ouvriront quand il en sera temps.
Dans ce parvis ouvert au reste des vivants,
Sans vous plaindre de moi, daignez au moins m'attendre;
Des mystères nouveaux pourront vous y surprendre. (acte I, scène II).

Le temple est un lieu où le temps semble suspendu, comme en témoigne le très long sommeil de *Statira*. Pour l'hiérophante, ce lieu est celui de l'éternité. Il abolit donc le temps mais également les passions. Ses portes, qui s'ouvrent et se ferment, correspondent à des seuils : elles matérialisent la limite qui sépare l'espace sacré de l'espace profane. Le temple est un lieu symboliquement fort, puisque l'homme est censé y entrer en contact avec la divinité. Le cours de la vie n'y est plus le même. Les interrogations d'*Antigone* relèvent donc d'un questionnement métaphysique :

Dieux, dont le monde entier éprouve le courroux,
Maîtres des vils humains, pourquoi les formiez-vous?
Qu'avait fait *Statira*? qu'avait fait *Olympie*?
A quoi réservez-vous ma déplorable vie?

A cet instant, il se détache de ses préoccupations politiques, et s'interroge sur le sens de la vie.

Dans la tragédie *Les Scythes*, l'autel a une double signification :

Ma fille... il faut parler... voici le même autel
Que le soleil naissant vit dans cette journée
Orné de fleurs par moi pour ton saint hyménée,
Et voit d'un crêpe affreux couvert à son couchant. (acte V, scène I).

L'autel est au centre de l'espace sacré. Il est le lieu où s'accomplissent les hymens et les sacrifices : c'est donc le lieu où la frontière entre la vie et la mort est abolie. Cette progression – de vie à trépas – est celle des tragédies de Voltaire, dans lesquelles les hommes, prisonniers de leurs superstitions, s'acheminent d'eux-mêmes vers leur destruction. Après la mort d'Indatire, les Scythes font de leur pays un espace sacré. Ils font venir l'autel sur scène et, de fait, transforment l'espace scénique – à considérer comme métonymie de leurs terres – en espace sacré. Ils ne prennent pas en compte la dimension politique du sacrifice qu'ils projettent, c'est-à-dire les risques qu'ils encourent et l'importance du roi qu'ils menacent, ce qui scandalise Obéide, Sozame et Sulma.

Les Guèbres, quant à eux, sont iconoclastes. Ils offrent métaphoriquement leurs libations au soleil, métonymie de la puissance divine :

Sachez que ce soleil qui répand la lumière,
Ni vos divinités de la nature entière,
Que vous imaginez résider dans les airs,
Dans les vents, dans les flots, sur la terre, aux enfers,
Ne sont point les objets que mon culte envisage;
Ce n'est point au soleil à qui je rends hommage,
C'est au Dieu qui le fit, au Dieu son seul auteur. (acte I, scène IV).

Pour les Guèbres, peuple théiste, l'espace sacré semble immanent au monde créé par Dieu. Il est donc essentiel que leur culte soit le plus proche possible de la nature et que leur civilisation reste simple. On remarque néanmoins, qu'Arzame éprouve le besoin, justifié par les persécutions, de s'émanciper de la société afin d'entretenir un contact significatif avec la nature. Le choix d'établir son culte à proximité d'une montagne, et plus exactement « au pied du mont Liban » (acte I, scène III), symbolise l'aspiration ascensionnelle, mais fait également écho aux monts Sinäï, Olympe et à divers autres sommets, où sont érigés des sanctuaires et des temples dédiés à des divinités. Rendre un culte au pied de la montagne revient ainsi, symboliquement, à célébrer le dieu qui y réside. Pour les prêtres de Pluton, l'impiété d'Arzame réside, en partie, dans cette déviance géographique qu'introduit son culte profane :

Nous venons condamner une fille coupable,

Qui, des mages Persans disciple abominable,
Au pied du mont Liban, par un culte odieux,
Invoquait le soleil, et blasphémait nos dieux. (acte I, scène III)

On ne peut que reconnaître ici les critiques catholiques adressées contre les protestants, dont l'exercice du culte – en dehors des lieux saints canoniques – désacralisait l'espace sacré et devenait ainsi hérétique¹⁵³. De plus, à l'instar de l'hiérophante, les prêtres signifient à Iradan qu'il outre passe ses prérogatives en s'immisçant dans les décisions d'un concile religieux. Iradan n'a pas les qualifications nécessaires pour prétendre y jouer un rôle ; il n'est pas de la même obédience :

Nous sommes à la fois et juges et témoins.
Un profane guerrier ne devrait point paraître
Dans notre tribunal à côté du grand-prêtre,
L'honneur du sacerdoce en est trop irrité.

Les prêtres considèrent donc le tribunal comme un espace sacré, où seul leur pouvoir est recevable. Iradan, en revanche, rappelle la distinction nécessaire qui définit les droits de chacun, en enjoignant les prêtres à limiter leur pouvoir au seul espace sacré :

Je sais quels sont vos droits; mais vous pourriez apprendre
Qu'on les perd quelquefois en voulant les étendre.

La ritualisation d'un acte sacrificiel nécessite une mise en scène particulière, où sacrificateurs et public se rencontrent autour de la victime. Répartis sur la scène – théâtrale ainsi que sacrificielle – selon leur statut, leur implication ainsi que leur fonction, les personnages participent tous à l'action dans ces vastes tableaux de Voltaire. Chacun doit agir en fonction des tâches qui lui ont été assignées dans ce grand *theatro mundi*, où l'homme, à l'instar de l'acteur, ne fait que jouer un rôle prédéterminé. Les prêtres de Pluton se déchargent de toute responsabilité, mettant en avant leurs impératifs liés à leur fonction religieuse :

Notre loi nous défend une fausse pitié:
Au soleil à nos yeux elle a sacrifié;
Il a vu son erreur, il verra son supplice. (acte I, scène IV).

La disposition en hémicycle autour de l'autel, dans la tragédie des *Scythes*, est révélatrice d'une mise en abyme à travers laquelle les guerriers scythes deviennent un public, le collectif nécessaire au sacrifice. La mention didascalique de l'acte V, scène V,

¹⁵³ Nous pensons au très célèbre massacre de Wassy, qui fut justifié par le non-respect des directives catholiques concernant les localisations et célébrations des cultes.

indique : « SCYTHES, armés, rangés au fond, en demi-cercle, près de l'autel ». Le sacrifice est présenté comme un événement national, auquel tout le monde se doit d'assister. Et, à l'instar des *Scythes* rassemblés autour d'un acte particulièrement significatif, nous avons vu que le public est lui-aussi impliqué dans l'œuvre, qu'il participe à une cérémonie nationale.

A l'élaboration du processus sacrificiel, fait pendant, l'élaboration de la tragédie. Sacrifice et tragédie appartiennent à deux espaces qui ont leurs codes, leur éthique, leur ritualisation et leur imaginaire. Ils exigent tous deux une théâtralisation de l'action accomplie. Dans ses tragédies, Voltaire donne à voir le comportement de ses contemporains, ainsi que le pouvoir et la crédulité des masses. Le sacrifice, puisqu'il implique une éthique spécifique, devient ainsi pour Voltaire, un moyen de critiquer les mœurs superstitieuses de son temps.

Le sacrifice, à l'instar de la tragédie, doit répondre à une attente. Or, le suicide de Statira n'entend *répondre* à rien, mais *impose* au contraire. En ce sens, il ne peut pas avoir de portée sacrificielle, contrairement à ceux d'Olympie et d'Obéide, ritualisés et qui constituent une alternative à la violence. Concluons avec René Girard :

Avec quoi va-t-on nettoyer cette souillure ? Quelle substance extraordinaire, inouïe, résistera à la contagion du sang impur, parviendra même à le purifier ? C'est le sang lui-même, mais le sang des victimes sacrificielles, cette fois, le sang qui demeure pur s'il est rituellement versé.¹⁵⁴

Le sacrifice est l'aboutissement de la violence. A l'instar de la tragédie, il est la résolution d'un processus de violence qui s'achemine, par la violence, vers un retour à l'ordre. Le sacrifice est avant tout politique dans le théâtre de Voltaire.

2. « O POUVOIRS SOUVERAINS, ON VOUS (...) REND
COUPABLES ! »¹⁵⁵

Derrière l'acte sacrificiel se profile une nécessité politico-religieuse, paradoxalement, garante du maintien de la paix. Voltaire, l'historien, la perçoit très bien

¹⁵⁴ GIRARD René, *Op.cit.*, p.59

¹⁵⁵ *Les Guèbres*, acte I, scène V.

et le dramaturge la met en scène. Il ne conçoit pas le sacrifice comme une requête des dieux, mais comme un besoin des hommes. Ils espèrent ainsi, par l'utilisation d'une violence nécessaire, endiguer sa propagation. En accord avec cette réflexion, René Girard peut nous permettre d'approfondir les horizons anthropologiques du théâtre de Voltaire. Dans *La violence et le sacré*, l'anthropologue réfléchit sur les origines de la violence au sein d'une société. Il s'oppose à l'idée courante, selon laquelle le sacrifice serait une offrande réclamée par un dieu. Voltaire parvient à un rejet similaire par le déisme.

A l'instar de Voltaire, René Girard pense que la violence est une force contagieuse qui cherche à se libérer. Il constate que dès ses prémices, elle est prompte à se précipiter sur un objet de rechange, si elle ne peut aboutir dans sa voie initiale. Il en va ainsi de la violence dans *Les Guèbres* : les prêtres s'en prennent à la famille d'Arzame, puisque Iradan défend cette dernière :

Il faut savoir surtout quel mortel l'a séduite (...)
De son sang réprouvé quels sont les vils auteurs. (acte I, scène IV).

Le Jeune Arzémon n'a pas pu exprimer sa violence contre Iradan. En effet, en frappant ce dernier, le jeune Guèbre devient criminel ; il détourne donc sa violence vers les prêtres de Pluton.

Alors que la violence divise les sociétés humaines, le sacrifice contribue à renforcer les liens qui unissent les membres d'une communauté. Il permet, en outre, de canaliser la violence. Son intérêt est de l'expulser à l'extérieur du groupe. C'est la violence unanime qui, en prenant le pas sur la violence individuelle, fonde la communauté, puisque les hommes se trouvent ainsi liés par des intérêts communs. Par le sacrifice, cette collectivité substitue des êtres faibles, peu importants et étrangers, à ceux qu'elle souhaite protéger de la violence. On reconnaît l'ordre de César, dont usent les prêtres de Pluton pour légitimer le sacrifice d'Arzame. Les persécutions de César sont des mesures préventives : elles sont destinées à assurer la paix des Romains, par un contrôle du « peuple inconstant » et « prompt à se révolter » qu'est le peuple guèbre. Mais là où la politique de César est préventive et vise à endiguer un culte potentiellement subversif, celle des prêtres de Pluton se veut punitive et radicalise l'hégémonie romaine. Le contrôle exercé sur les Guèbres se mue ainsi en une domination tyrannique. La violence des soldats romains est détournée vers les Guèbres

puisque, pour César, « le culte des Persans (...) est un crime » qu'il s'agit de punir. Dans la tragédie *Les Scythes*, Voltaire met en scène une communauté qui souhaite sacrifier Athamare, un homme puissant, fort et disposant de solides relations, l'opposé exact d'Arzame. Si les groupes détournent si facilement leur violence vers des êtres faibles, c'est pour éviter toute forme de représailles. Les Scythes ne prennent pas cette précaution, ils appliquent scrupuleusement leur loi. De la lecture de nos trois tragédies, nous pouvons tirer le constat suivant : en désignant d'un commun accord la victime du sacrifice – que l'on songe à Cassandre, Arzame ou Athamare –, les membres d'une même communauté resserrent les liens qui les unissent. Or c'est cette union, retrouvée dans le sang, qui va rendre possible le retour de la paix. Qu'importe l'identité de la victime désignée, seule son existence et la valeur qu'on lui accorde comptent. Elle devient, en quelque sorte, un bouc émissaire et se substitue ainsi aux victimes potentielles qu'avait fait naître la crise sacrificielle. Toute la violence, diffuse dans la communauté, est transférée sur elle seule. Le rapport binaire de rivalité laisse place à une unité nouvelle. On assiste, en effet, à une réconciliation des protagonistes, rendue possible par la mort de la victime. Cette union n'est cependant qu'apparente dans les tragédies, puisqu'Olympie et Obéide la refuse et s'y opposent avec force.

Les Scythes le prouvent par la loi du talion : le concept de sacrifice est lié à la justice. Le sacrifice est une mise à mort dont la responsabilité ainsi que la volonté sont déléguées à des instances supérieures, voire divines. L'instabilité politique dans *Olympie*, la théocratie des prêtres de Pluton qui s'arrogent les pleins pouvoirs, ou la loi du talion des *Scythes*, qui relève plus de la pulsion instinctive que de la loi, sont représentatives d'une volonté de retour à la justice. La situation d'injustice, que crée un crime, rend légitime le recours au sacrifice, qui devient une manière de tromper la violence par la violence. Le sacrifice et la justice remplissent donc la même fonction : ils mettent fin à l'escalade de la violence ; la victime émissaire, désignée par la confluence des violences, devient ainsi une victime sacrificielle. En bon déiste, Iradan perçoit que le seul palliatif acceptable du sacrifice est un tribunal. Toutefois, celui qu'il organise se révèle vain au regard des mœurs superstitieuses.

La violence est nuisible à l'homme : tel est le constat que l'on peut tirer de nos trois tragédies. Elle fait donc l'objet d'un interdit. Le sacrifice correspond à une transgression ritualisée de cet interdit. Aboutissement de la violence, le sacrifice s'apparente à une destruction ; en ce sens, il reste criminel. Il se révèle néanmoins bénéfique, car il permet de tromper la violence en lui aménageant un exutoire sur lequel elle peut s'exprimer : dès lors qu'elle s'incarne, la violence s'essouffle.

Toutefois, dans les tragédies de Voltaire, la violence sacrificielle a tôt fait de se retourner contre ceux qui entendaient l'asservir à leur volonté.

3. LE DETOURNEMENT DU SACRIFICE

Premier paradoxe des sacrifices de Voltaire : il divise par sa violence. En effet, quelle que soit la tragédie – et cette assertion peut être lue comme vérité générale –, le projet du sacrifice, dont nous venons d'analyser les implications, rompt définitivement toute harmonie ou cohésion. Du statut d'aboutissement de la violence, il en devient la cause et en permet la régénérescence, la constitution d'un nouveau processus.

Ainsi, c'est à un véritable déchaînement de la violence qu'on assiste dans la tragédie : une violence incontrôlée et dégénérative. Pour caractériser cette dynamique renouvelée, René Girard introduit alors la notion de crise sacrificielle qu'il définit en ces termes :

la crise sacrificielle, c'est-à-dire la perte du sacrifice, est perte de la différence entre violence impure et violence purificatrice. Quand cette différence est perdue, il n'y a plus de purification possible et la violence impure, contagieuse, se répand dans la communauté.¹⁵⁶

Nous verrons comment s'opère ce détournement du sacrifice qui prépare la crise sacrificielle en deux étapes, tout d'abord par une convergence des désirs, puis nous verrons le déni de légitimité réciproque.

¹⁵⁶ GIRARD René, *Op.cit.*, p. 77

Cassandre et Antigone s'affrontent puisqu'ils convoitent le même objet : Olympie, et peu importent les raisons d'un tel choix. Il en va de même pour les deux frères, Iradan et Césène, décidés à préserver la vie d'Arzame que les prêtres s'acharnent à détruire. Ce constat, de la proximité des désirs, nous amène à une nouvelle théorie de René Girard : celle du « désir mimétique », qui lève le voile sur l'origine de la crise sacrificielle.

Pour René Girard, les hommes sont animés par le désir. Or, le désir est, à ses yeux, essentiellement mimétique. C'est-à-dire qu'une personne ne tend pas vers un objet pour lui-même, mais parce qu'il reproduit la convoitise éprouvée par un autre envers ce même objet. Cette théorie anthropologique peut prendre plus de profondeur littéraire, mise en relation avec la sémiotique narrative de Greimas. Elle viserait à réduire, dans le schéma actanciel, le rôle d'anti-destinateur à *l'ambition* de l'opposant. Ce dernier n'agirait pas pour défendre une valeur ou servir un supérieur, mais pour répondre à son propre intérêt – une soif de gloire ou pouvoir – à l'origine des excès et de la violence.

La crise dans *Olympie* résulte de l'opposition entre Cassandre et Antigone. A l'exception de Statira – et donc Olympie –, personne ne semble tenir rigueur à Cassandre de son double régicide. C'est, en effet, le conflit entre Antigone et Cassandre qui pèse comme une menace, tout le long de la tragédie, et conduit à une exacerbation de la violence. Insinuations, menaces, ordalie, affrontement : l'ascension de la violence rythme la tragédie dans un retour constant des deux hommes l'un face à l'autre. L'origine de cette opposition illustre parfaitement la théorie du *désir mimétique*. Elle réside explicitement dans l'attirance qu'éprouve Antigone pour Olympie, en réaction à celle de Cassandre. Antigone est attiré par le mystère de son ami :

Ce secret m'importune, il le faut arracher;
Je lirai dans son cœur ce qu'il croit me cacher. (acte I, scène II).

Il éprouve une suspicion compulsive – inhérente à son statut de stratège – qui l'amène à douter de tout et de tout le monde : « après quinze ans entiers ce scrupule m'étonne ». Il comprend qu'Olympie cache un secret particulier. L'attirance qu'éprouve Cassandre

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 63

pour elle fait douter Antigone. Il pense qu'il peut gagner, lui aussi, à la désirer :

Le sort de cette esclave est important peut-être
(...)
Sur le nom de l'esclave et sur ses aventures
J'ai formé dès longtemps d'étranges conjectures:
J'ai voulu m'éclaircir; mes yeux dans ces remparts
Ont quelquefois sur elle arrêté leurs regards;
Ses traits, les lieux, le temps, où le ciel la fit naître,
Les respects étonnants que lui prodigue un maître,
Les remords de Cassandre, et ses obscurs discours,
A ces soupçons secrets ont prêté des secours.
Je crois avoir percé ce ténébreux mystère. (acte I, scène III)

Ce phénomène se développe jusqu'à son déni, par la croyance en de réels sentiments qui l'animent et qui justifieraient sa position : « Cassandre est-il le seul en proie à la faiblesse [amoureuse] ? » (acte I, scène V).

Un mimétisme caractérise le Grand Prêtre des *Guèbres*. En l'occurrence, il ne s'agit pas d'un objet, mais du pouvoir politique qu'il essaie de s'accaparer. Comme nous l'avons déjà mentionné, les prêtres profitent de l'absence de César pour s'approprier les pouvoirs qui ont été délégués à Iradan.

Dans *Les Scythes*, Athamare semble succomber au charme d'Obéide, comme tous les autres « esclaves couronnés » (acte II, scène I). Il s'éprend d'elle avec passion et, le « jeune homme sans frein » (acte I, scène III) s'est certainement senti, à la manière d'un Valmont, happé par l'irrésistible envie de posséder la si désirée Obéide, l'inaccessible Tourvel. Alors que cette dernière prend de la distance avec son ancienne vie, elle révèle l'attraction qu'elle exerçait sur les hommes ainsi que la réputation qu'elle devait avoir :

Ce n'est plus Obéide à la cour adorée,
D'esclaves couronnés à toute heure entourée;
Tous ces grands de la Perse, à ma porte rampants,
Ne viennent plus flatter l'orgueil de mes beaux ans. (acte II, scène I)

Le discours passionné d'Athamare fait écho à cette description d'Obéide. La métaphore de l'esclavage lie les deux citations :

Ma passion m'emporte, et ne raisonne pas.
Si j'eusse été prudent, serais-je en leurs États?
Au bout de l'univers Obéide m'entraîne;
Son esclave échappé lui rapporte sa chaîne,
Pour l'enchaîner moi-même au sort qui me poursuit. (acte II, scène V)

Toutefois, par sa démarche et son excès, Athamare prouve qu'il n'est pas comme les autres courtisans. Son désir n'était pas mimétique, mais réel. Il ne se limite pas à la

courtoisie exubérante, mais éprouve une véritable passion débordante pour Obéide.

La rivalité s’instaure entre les deux partis et la violence va s’auto-entretenir par un phénomène de réciprocité. Cette opposition appelle nécessairement un déni de légitimation du rival.

b. Rejet et nécessité du sacrifice

La crise sacrificielle est une abolition de la différence entre la violence criminelle et la violence sacrificielle. Autrement dit, il s’agit d’une perte de la fonction cathartique du sacrifice qui laisse le champ libre au déferlement de la violence. Ainsi, crise tragique – comme nous avons pu le définir – et crise sacrificielle sont une même réalité que l’on peut assimiler.

En outre, de la délégitimation du sacrifice naît la crise sacrificielle. Et le rejet d’un sacrifice ne se fait pas sans la convocation d’un nouveau pour le remplacer.

Dans *Olympie*, Cassandre se reconnaît lui-même coupable d’un régicide et du meurtre d’une femme. Son sentiment de culpabilité l’amène à vouloir s’amender. Ce processus de rachat – nous l’avons signalé – doit s’achever par le sacrifice symbolique d’Olympie. Le nom ‘Olympie’ n’est pas sans évoquer l’élévation spirituelle que Cassandre confère à son esclave¹⁵⁸. Ce sacrifice consiste à la faire renaître par son mariage, à lui rendre un statut équivalent de celui qu’elle aurait pu avoir. Toutefois, Cassandre altère l’identité de la fille d’Alexandre : il achève ainsi la descendance d’Alexandre. Il est lui-même l’objet de cette entreprise de réconciliation, puisqu’il termine ainsi un processus de rédemption. En outre, Cassandre se réconcilie avec la lignée d’Alexandre, puisqu’il lui offre tout ce qu’il peut et essaie de lui rendre la place qu’elle mérite. Ce sacrifice symbolique est nécessaire à son pardon. Cassandre

¹⁵⁸ Il est difficile de savoir d’où vient le nom d’Olympie. La logique voudrait qu’elle tienne son nom de ses parents, mais Statira, en proie aux doutes quant à l’identité de cette fille, n’évoque pas son nom comme élément révélateur :

*Le lieu, le temps, son âge, ont excité dans moi
La joie et les douleurs, la tendresse et l’effroi.
Ne me trompé-je point? Le ciel sur son visage
Du héros mon époux semble imprimer l’image... (acte II, scène III).*

Il est donc légitime de penser que le nom *Olympie* vienne de Cassandre lui-même.

ambitionne aussi d'achever le conflit de succession d'Alexandre, qui peut encore s'intensifier si Olympie reparaît. Mais Antigone s'oppose au projet de mariage, galvanisé d'abord par le désir mimétique. Puis, quand il comprend quelle est l'ascendance d'Olympie, il est animé par son ambition politique. Animée par la vengeance, Statira s'oppose aussi au mariage. Ces deux refus, d'Antigone et de Statira, accréditent qu'ils ne reconnaissent aucune valeur, aucune légitimité au projet de Cassandre. Au contraire, ils le perçoivent comme la prolongation d'une violence à leur rencontre. Ainsi, le rituel de Cassandre est doublement compromis, par l'incompréhension puis la vengeance. Sa violence est alors comprise comme nouvelle injure et sert de départ à la rivalité. Pourtant Cassandre plaçait l'union sous le signe unificateur de l'amour et de la renaissance. Le mariage est l'abandon de la violence, la volonté de recourir à une force purificatrice sans être une réelle violence. Ainsi, le sacrifice symbolique que voulait accomplir Cassandre est rejeté. La faute reste impunie et la violence demeure en attente d'un nouvel exutoire.

La tragédie *Les Scythes* offre de nombreuses similitudes avec *Olympie*. Athamare est coupable. Cependant, il est roi. Aucun sacrifice, autre que symbolique, n'est donc envisageable de sa part. Sozame révèle l'ambivalence de la situation :

Ce sang que j'ai haï, mais que j'ai révééré,
Qui, coupable envers nous, n'en est pas moins sacré. (acte V, scène II)

La violence doit être détournée contre une autre victime. Il n'est personne qui puisse incarner un tel rôle en Scythie où un roi ennemi est une proie de choix. Athamare s'est évertué à se faire pardonner dès qu'il en eut l'occasion, c'est-à-dire dès qu'il fut roi et veuf. Il refuse de faire usage de la violence, même celle bénéfique du sacrifice. Il lui substitue un système judiciaire ; par son innovation il constitue une jurisprudence :

Nul monarque avant moi, sur le trône affermi,
N'a quitté ses États pour chercher un ami;
Je donne cet exemple, et ton maître te prie;
Entends sa voix, entends la voix de ta patrie;
Cède aux vœux de ton roi qui vient te rappeler,
Cède aux pleurs qu'à tes yeux mes remords font couler. (acte II, scène IV et suivantes)

Une analyse rhétorique du discours d'Athamare dévoile, dans son utilisation de l'éthos, sa volonté de se présenter comme juste : « L'équité m'y conduit », malgré des prédispositions contraires héritées de sa naissance :

Peuple juste, écoutez je m'en remets à vous:

Le neveu de Cyrus vous fait juge entre nous.

Il est roi, mais il se montre aussi comme un homme dont l'imperfection inéluctable le pousse à commettre des erreurs :

Je te persécutai; ma fougueuse jeunesse
Offensa ton honneur, accabla ta vieillesse;
Un roi t'a dépouillé de tes biens, de ton rang;
Un jugement inique a poursuivi ton sang.

Il est homme avant d'être roi. Cette nuance devrait, au contraire de son supplice, faire – paradoxalement – son apothéose, puisqu'il n'outrepasse pas les limites de sa fonction. Ainsi, il signifie le plus important à ses yeux : qu'il apprenne de ses erreurs ; ce qui lui permet de regretter ses actes puis de s'amender :

Scythes, ce roi n'est plus; et la première idée
Dont après son trépas mon âme est possédée
Est de rendre justice à cet infortuné ;

Puis :

Entends sa voix, entends la voix de ta patrie;
Cède aux vœux de ton roi qui vient te rappeler,
Cède aux pleurs qu'à tes yeux mes remords font couler.

Monarque authentique, juste, il sait reconnaître les erreurs et se fait ainsi roi rétributeur, qui sait pardonner à mesure de l'outrage :

Dans tes honneurs passés daigne à la fin rentrer:
Je partage avec toi mes trésors, ma puissance.

Mais ses largesses servent aussi à amadouer. Il fait vibrer la fibre orgueilleuse qui résonne en tout être ; il bouscule suffisamment Indatire pour qu'il accepte le duel. Son discours dénote aussi la proximité qu'il souhaite entretenir avec ses sujets. Il travaille à remodeler les rapports hiérarchiques, d'où l'intimité qu'il instaure avec Sozame, « [son] ami », ou comme le révèle plus tard son constat critique emprunt de regret adressé à Hircan : « Eh! qui des miens, hors toi, m'ose jamais parler ? ». L'utilisation du pathos est assez discrète. Elle tend à attendrir sur l'importance des rapports humains, de l'entraide et de l'harmonie qui rendent plus fort : « mais je suis assez grand si ton cœur me pardonne ». Il laisse entrevoir un idéal monarchique – celui idyllique pour lequel lutte Voltaire – où le monarque serait à l'écoute du bien commun, non émancipé des lois. Il s'approche du despote éclairé tant et vainement espéré par Voltaire. Athamare sait rester humble, sans démeriter :

Oui, Sozame, à tes pieds les dieux m'ont amené
Pour expier ma faute, hélas! trop pardonnable.

En sa qualité de roi, Athamare doit être pardonné. Sa démarche de réconciliation ne peut souffrir aucun refus sans affront. Et l'affront ne peut rester impuni.

La tragédie *Les Guèbres*, est nettement différente des deux autres. Aux yeux des prêtres, l'impiété des Guèbres est criminelle. Une vision que ne partagent pas Iradan et Césène. Ainsi, le sacrifice d'Arzame ne peut pas être unanimement reconnu. Les prêtres réclament un sacrifice tandis que les deux frères cherchent à réparer leurs crimes. La « main impie », qui s'abat sur le Grand Prêtre, est la violence unificatrice : un contre-sacrifice, né du *suicide familial*, de la famille d'Iradan.

On observe de surcroît une volonté imagée de dévaloriser l'opposant. Iradan disqualifie les prêtres de Pluton, autrement dit des enfers : « Je triomphe avec vous des monstres des enfers! » (acte II, scène I). Ce sont eux qui induisent les erreurs : « Les monstres ont conduit ce bras qui s'est trompé » (acte IV, scène VI). Obéide ne voit sur sa terre d'accueil que des « monstres de la Scythie » (acte V, scène IV). Statira caractérise Cassandre de « monstre inhumain » (acte III, scène III), une double critique qui l'exclut de l'humanité sur le plan physique, par la difformité, et d'un point de vue moral, pour sa cruauté. Ces deux aspects se répondent l'un l'autre, dans un rapport de causalité qui le referme sur lui-même et l'éloigne du reste des hommes. Il appert donc qu'afin de légitimer leur propre usage de la violence, les hommes doivent délégitimer celui de leurs ennemis. Ainsi, ils pensent maintenir une scission, influencer le public dans sa lecture de la pièce. Contre les monstres qu'ils affrontent, les différents protagonistes entendent légitimer leur bon usage de la violence et stigmatiser la cruauté de leurs ennemis.

Ce premier développement nous a permis, à partir des tragédies, de mettre à jour l'acuité du regard de Voltaire sur les hommes. Les masses, qui s'attroupent autour des holocaustes, dévoilent la standardisation des sentiments et volontés : l'absence de liberté et d'individualité de l'homme est latente. Voltaire dévoile, par le *désir mimétique*, un effet concret de la propagation de la violence, permise par le conformisme réifiant contre lequel lutte les Lumières.

Fables philosophiques. Les tragédies sont aussi d'excellentes analyses du

fonctionnement du sacrifice au sein des sociétés. Elles révèlent, en outre, l'incapacité des hommes à se contenter du sacrifice – simulacre de la justice contemporaine à Voltaire – dans un système où politique et religion sont au service de l'intérêt d'une très faible minorité ou sous le joug de la superstition. Ainsi, alors qu'il se voudrait bénéfique, le sacrifice voit sa violence détournée pour se retourner contre lui-même.

Voltaire utilise donc, dans son entreprise propagandiste, le thème du sacrifice humain dont il explore les richesses d'interprétation. Sous la plume du polémiste, le sacrifice devient multiforme, insaisissable, et se fait ressort tragique. Ses diverses implications sont l'objet d'un approfondissement de la nature humaine.

B. RENOUVELLEMENT DU SACRIFICE

L'univers tragique voltairien, que nous proposent ces trois pièces, se construit autour d'une dynamique alimentée par la violence. Une impression de mouvement et d'instabilité continue émane des œuvres de Voltaire. Ce dynamisme, cette quête d'un aboutissement par un acte de violence, nous amène à affirmer, ainsi que l'estime Henri Gouhier, que : « ce n'est pas reposant, la tragédie, et on n'[y] est pas tranquille »¹⁵⁹, contrairement à ce que pouvait penser Anouilh.

Dans cette entreprise de rejet du sacrifice, le déchaînement de la violence conduit à une crise généralisée, dont il est nécessaire d'échapper afin de créer un espace de stabilité où règne l'ordre. Voltaire évince toute divinité de l'action tragique. Il lui substitue la figure du père sur laquelle il fait reposer, en accord avec son déisme, la Loi Naturelle. Délivrée par le dieu créateur, cette loi est l'unique garante de la viabilité d'une communauté et elle incombe au père. Ce dernier est donc une figure centrale de la tragédie : il est au sommet de la pyramide familiale. Il conserve toujours une grande force, surtout symbolique, sur son entourage. Toutefois, dans les tragédies de Voltaire, le père est lié à une faute. Respecter le père c'est accepter sa faute ainsi que la violence qui sévit et se répand dans l'univers tragique. Ainsi, la loi paternelle est, paradoxalement, garante ainsi qu'une menace pour la cellule familiale. Quand l'ordre du père est défaillant, quand il est effacé par des passions qui s'opposent à la bienveillance, alors l'instabilité tragique s'accroît et la violence se répand.

¹⁵⁹ GOUHIER Henri, *Le théâtre et l'existence*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1987. pp.47-48

Les tragédies de Voltaire présentent une recomposition de la violence sacrificielle à partir de l'assimilation de ce crime par la victime. Alors que le sacrifice, qui se veut inspiré par les dieux, échoue, celui que permet le père est efficace et élimine la violence.

1. LA LOI DU PERE

Le père est l'une des figures majeures récurrentes des tragédies de Voltaire. Il s'agit peut-être d'une réminiscence de la vie même du jeune Arouet. Il met en scène des intrigues construites sur une relation père/fils ou père/fille. Le père est révérend dans *Zaire*, où la famille se reconstruit autour de lui ; il est l'opposant, assassiné par son propre fils, dans *Mahomet*, *La Mort de César* ou dans *Œdipe*. Enfin, il prend une place essentielle dans les trois tragédies de notre étude, où l'action se construit en fonction des décisions effectives ou imputées au père.

Le père permet à Voltaire d'éliminer la présence divine, sans pour autant l'effacer totalement. En effet, dans ces mondes déistes, le père est le détenteur de la parole primordiale. Son but est de défendre la structure familiale ou un groupe et d'assurer la prospérité collective.

Les pouvoirs qui émanent du père font de lui un être bienveillant, contre lequel l'enfant ne peut pas – ne doit pas – lutter. Tout s'organise – ou se réorganise – alors autour de lui afin de pérenniser l'héritage paternel et l'héritage classique. Tout se construit à sa ressemblance.

a. Un univers essentiellement masculin

L'univers tragique voltairien est essentiellement masculin. Cette importance du père, et du rôle masculin dans la tragédie, permet à Voltaire de l'associer à la violence. En effet, les rapports conflictuels sont présentés comme l'apanage des hommes, prompts à utiliser la violence. La faible représentation féminine ne déroge pas de la tragédie classique, quoique Voltaire les présente majoritairement comme soumises et passives dans l'intrigue. Il peut retirer, de cette répartition des rôles, un contraste assez fort. En effet, le pouvoir des hommes est exacerbé, notamment celui hégémonique du

père, et la soumission des filles tend à en faire des personnages de second rôle.

Olympie et Obéide ne révèlent leur force que dans un unique et ultime soubresaut : la révélation de leur amour et leur suicide. Le nom *Obéide*, si l'on se réfère à l'onomastique, est très proche du verbe *obéir*. Elle ne fait que servir son père et, obéissante et prévenante, s'oublie pour le satisfaire. En ce qui concerne l'esclave, Olympie, Voltaire dévoile son opinion sur ce rôle si particulier :

Olympie est une fille de quinze ans, simple, tendre, effrayée, qui prend à la fin un parti affreux, parce que son ingénuité a causé la mort de sa mère, et qui n'élève la voix qu'au dernier vers, quand elle se jette dans le bûcher. Ce n'est pourtant point Zaire; (...). Ce n'est point Chimène (...).

Belle gageure que de faire de l'héroïne éponyme un être – visiblement – effacé et si peu présent dans l'élaboration de l'intrigue.

Quant à Arzame, son unique souhait, scandé tout au long de la tragédie, est de mourir en martyr pour célébrer sa foi et son dieu. Ses interventions altèrent l'action à son insu, à l'instar de la révélation de la loi guèbre sur le mariage consanguin ou quand elle avoue à son frère le projet de mariage avorté d'Iradan. Elle n'est, explicitement, jamais à l'origine d'une action significative.

Si la fille s'oriente si résolument dans une fermeté de ses principes, c'est certainement dû à la relation étroite qu'elle entretient avec son père. La mère est une figure très largement ignorée du théâtre de Voltaire et qui ne trouve que quelques subterfuges pour s'imposer. Sa disparition n'est que très lapidairement évoquée dans *Les Scythes* :

De sa mère en ce temps les dieux l'avaient privée;
Par moi seul à ce prince elle fut enlevée. (acte I, scène III)

Voltaire n'en fait aucune autre mention.

En revanche, dans *Les Guèbres*, les mères sont certes décédées, mais Voltaire s'attarde sur leur histoire. Puis l'une d'elles est symboliquement incarnée dans la lettre tendue aux deux frères. Elle ne reprend 'vie' qu'à travers la lecture.

Enfin, Statira est la seule mère présente que l'on rencontre dans les trois tragédies. Toutefois, elle s'efface derrière la mission qu'elle se donne : celle de venger Alexandre. Elle n'a, cependant, presque aucune importance, sinon symbolique, et ne peut essayer de faire agir que par son suicide. Mais elle échoue.

S'ajoutent à ces figures féminines, que nous venons d'évoquer, les prêtresses d'*Olympie* ainsi que les villageoises des *Scythes*, toutes affairées à la préparation des lieux pour la célébration des hymens. D'utilité technique, elles permettent l'évolution de la scène au sein même d'un acte. En outre, elles aident à la peinture de l'événement, mais surtout, dans leur insouciance, elles sont le reflet du monde qui ne perçoit pas l'enjeu réel du drame qui se trame. Enfin, Sulma, la « compagne d'Obéide », semble être une relecture d'Ænone, la « nourrice et confidente de Phèdre »¹⁶⁰, expurgée des mauvais conseils que pouvait donner cette dernière. Sulma dispense une parole qui vise à réconcilier Obéide avec ses aspirations légitimes et naturelles, plutôt que de vivre contrariée sous un joug tyrannique : celui du père.

Mais, alors que les femmes scythes préparent l'autel du mariage, les hommes, eux, s'occupent de l'autel de la vengeance : « Un Scythe met un glaive sur l'autel » (didascalie de l'acte V, scène I). Dans cet univers essentiellement masculin, Voltaire peint avec force la relation immanente qui existe entre l'humanité et la violence. Les figures masculines détiennent majoritairement le pouvoir ; elles sont donc plus disposées à la violence par leur intérêt et leur ambition.

Autour des personnages féminins apparaissent les figures masculines. Ces derniers attendent des femmes qu'elles s'engagent selon leur dessein. Toutefois, ils deviennent rapidement inconciliables entre eux et avec la volonté des héroïnes. Olympie est soumise à l'image de son défunt père, qu'elle doit honorer ; elle s'est engagée auprès de son père/amant Cassandre, qu'elle doit rejeter ; elle est livrée à Antigone qui obtient, ainsi, des droits sur elle. Ces trois figures s'opposent fondamentalement et exercent toutes une pression sur la jeune fille. Olympie est donc déchirée, au même titre qu'Obéide. Cette dernière est piégée entre deux pères, Sozame et Hermodan, ainsi que deux amants, Indatire et Athamare. Dans les deux tragédies, la solution que trouvent les héroïnes, pour concilier tous les points de vue qui s'opposent, c'est de n'en favoriser aucun, à défaut d'en rejeter. Arzame, quant à elle, a deux pères, Iradan et le Vieil Arzémon, un amant qui est aussi frère/cousin ainsi qu'un oncle. Elle est le centre des préoccupations unies de ce groupe d'hommes. Elle est donc amenée à suivre l'évolution de l'action, n'ayant pas l'opportunité d'agir.

¹⁶⁰ Voir la distribution des personnages de la tragédie.

Eluder les figures féminines, c'est permettre d'introduire plus facilement des tragédies sans amour ainsi que des intrigues politiques, à l'instar de *Brutus* ou *La mort de César*. Voltaire accorde un rôle prédominant à l'homme. La femme est plus facilement victime de ses sarcasmes – le portrait dressé dans *La pucelle d'Orléans* est peu flatteur – et politiquement moins importante. Cette minimisation du rôle féminin s'étend à plusieurs œuvres de Voltaire, mais ne constitue en rien une généralité. Des tragédies comme *Œdipe*, *Zaïre*, *Mahomet* ou *Les lois de Minos*, font fi de l'indépendance des femmes, alors ballottées et soumises par les conflits masculins. Cependant, des œuvres comme *Sémiramis*, *Sophonisbe* ou *Le Triumvirat* présentent des intrigues où les femmes prennent une part significative dans l'élaboration de l'action. Elles sont, en outre, très liées à la valeur symbolique que véhicule la figure paternelle et qui conditionne leur comportement.

b. Symbolique du père

Remords d'un père pour sa famille dans *Les Guèbres*, honneur paternel bafoué et qu'il s'agit de restaurer dans *Olympie* et *Les Scythes*, nous l'avons dit, la tragédie se construit à partir de la figure du père. Elle est lourde de sens chez Voltaire. Car elle est avant tout un symbole : celui de l'autorité et de la loi. Le père relève, en outre, de tous les pouvoirs, qu'il s'agisse de l'exécutif, du pouvoir judiciaire ou législatif ; et de toutes les instances : politique, religieuse et sociale. Cette autorité se veut non-abusive car, dans son idéalité, le père incarne principalement l'ordre et la bienveillance : il est l'exemple de vertu.

Dans le théâtre de Voltaire, le père est tout d'abord le chef de famille. Il est là pour en maintenir la stabilité, le prestige et la cohésion, et tous les membres doivent respecter ses directives. La piété filiale est donc essentielle, puisqu'elle découle des lois naturelles imposées par Dieu. Pour Iradan et Césène, « venger la mort d'un père est toujours légitime » (acte I, scène I). Car le père est avant tout l'identité de la famille, il est le pilier à partir duquel tous les membres se reconnaissent et interagissent. Ainsi, Arzame, le Jeune Arzémon et Olympie retrouvent leur identité, leur statut et surtout leurs nouveaux devoirs, quand ils retrouvent leur père. Le choc est de taille pour Olympie qui découvre son identité, et donc, ses devoirs :

L'HIEROPHANTE

Espérez dans le ciel.

OLYMPIE.

Ah! Sa haine inflexible

D'aucune ombre d'espoir ne peut flatter mes vœux;

Il m'ouvrait un abîme en éclairant mes yeux.

Je vois ce que je suis, et ce que je dois être.

Le plus grand de mes maux est donc de me connaître! (acte II, scène IV)

Le poids des contraintes qui incombent à Olympie, et qui l'anéantissent, révèle très clairement le dilemme qui se trame en elle et qu'elle ne divulgue qu'à mi-mot. Par une certaine nostalgie de son statut d'esclave, elle dévoile la violence qu'elle est amenée à s'infliger pour remplir son devoir. Elle se résigne à son sort, elle, la fille d'un illustre roi qu'elle ne connaît pas et dont elle ne sait rien. Cet exemple montre comment une famille, campée sur ses positions de vengeance – qui n'existe donc que pour le passé au détriment du présent – se perd et ne peut pas se reconstruire.

Par le comportement attendu des fils et filles, se devine l'ensemble des vertus que représente le père et qui appellent à l'exemplarité. Obéide parle de « la gloire de (se) vaincre et d'imiter (son) père » (acte II, scène I) et, si Arzame reste stoïque face à la mort qui lui est promise, c'est qu'elle agit tel que lui a appris son père : « Mon père m'éleva dans sa religion » (acte I, scène V).

Le recours à la figure du père est essentiel dans l'entreprise de domination. En effet, il permet de conférer une valeur d'autorité aux arguments mis en avant. Il en va de même pour le domaine religieux, où le père – Dieu – est incessamment invoqué pour se légitimer. Ainsi, à l'absence de la figure paternelle, se substitue sa projection. Celle-ci n'engage que la subjectivité de celui qui en est l'origine. Elle vise à pérenniser les attentes supposées du père, comme la vengeance des mânes d'Alexandre.

Le père incarne en outre le pouvoir politique. Il est un grand guerrier, comme Alexandre, Iradan ou Sozame qui ont chacun fait leurs preuves. Alexandre devint un demi-dieu, « un grand roi, maître de l'univers » (acte II, scène III). Cassandre, dévoila sa grandeur en élevant Olympie, en devenant son père. Quant à Sozame, même s'il renie son ancienne vie, il fut un homme puissant et redouté :

Apprends que sous Cyrus

Je portais la terreur aux peuples éperdus.

Ivre de cette gloire à qui l'on sacrifie,

Ce fut moi dont la main subjuguait l'Hircanie. (acte I, scène III)

Si Iradan est un modèle pour son frère Césène : « J’espérais (...) combattre sous vos lois, suivre en tout votre exemple » (acte I, scène I), c’est qu’il s’est constitué une place par le mérite et ses propres qualités :

Mais que faire? et qui suis-je? un soldat de fortune
Né citoyen romain, mais de race commune,
Sans soutiens, sans patrons, qui daignent m’appuyer. (acte I, scène I)

Même si le constat d’Iradan sur sa propre situation est dépréciatif, il n’en demeure pas moins un modèle de réussite : il est arrivé, de « soldat de fortune », à devenir tribun à qui César délègue des pouvoirs.

Enfin, le père représente, de façon métonymique, l’incarnation de la volonté de Dieu, voire une divinité en lui-même. Olympie dit « révéler » Cassandre, Alexandre fut adoré et aspira à la divinisation : « Ce superbe insensé (...) au rang du fils des dieux osa bien aspirer » (acte I, scène II). L’assimilation de Dieu comme figure paternelle est explicite dans *Les Guèbres* où ce dernier est appelé à porter des « regards paternels » sur les hommes dont il « (voit) en pitié les erreurs » (acte IV, scène I).

Cependant, la figure du père est contestée. Alexandre fut tué, Sozame destitué et Iradan, sali, est menacé de mort pour son opposition aux prêtres de Pluton. Mais, si cette figure est critiquée par les opposants au père, extérieurs à la famille comme Sulma, elle est scrupuleusement respectée par les jeunes victimes, les descendants, qui ont à préserver un héritage.

c. Soumission et abnégation

Le père est donc le seul fondement stable sur lequel il est possible de se raccrocher et de légitimer ses actes. Il est surtout l’ayant droit le plus légitime sur ses enfants, qui n’existent que pour le servir. Car par son triple statut, il exerce sur la famille la pression la plus forte.

Risquer sa vie pour son père est le meilleur exemple d’abnégation, présent dans les trois tragédies. Cassandre blesse Statira pour sauver son père ; le Jeune Arzémon part se battre avec Césène contre les prêtres pour se racheter et sauver l’honneur de son

père. En outre, Obéide ne risque pas sa vie pour Sozame, mais elle abandonne tout pour le suivre et s'abandonne totalement à son service. Olympie, elle, se sacrifie pour préserver l'honneur de son père. Ainsi, la piété filiale est démontrée par le respect inconditionnel de l'enfant pour son père. La volonté paternelle est comprise comme un impératif catégorique. Le père ne peut vouloir que le bien pour sa famille et pour toute sa communauté en général. Il faut donc respecter sa volonté, même si elle s'oppose aux aspirations personnelles. Par son idéalisation du père, le fils ou la fille est ainsi amené à s'identifier à cette figure d'autorité et créer des liens plus étroits avec elle.

Apparaît tout d'abord un devoir de mémoire, le devoir de préserver intacte la figure du père et son honneur. Alexandre décédé, Olympie ne peut le servir qu'en préservant ce qui persiste de lui : « Rendez-moi digne au moins du grand nom qui vous reste » (acte II, scène VI). Héritière d'Alexandre, Olympie souhaite être reconnue comme digne de son nom, le défendre contre tous ceux qui le bafouent ou l'ont bafoué. Elle ne veut pas agir au nom d'Alexandre, mais pour son nom, puisqu'elle appelle de ses vœux – et comme unique espoir – « le devoir qu'il prescrit ».

Du vivant du père, ce devoir de mémoire se traduit par une soumission totale. Obéide se distingue particulièrement par son abnégation, comme le montre le long éloge qu'en fait Indatire :

Son adorable fille est encore au-dessus:
De son sexe et du nôtre elle unit les vertus;
Courageuse et modeste, elle est belle et l'ignore;
Sans doute elle est d'un rang que chez elle on honore;
Son âme est noble au moins, car elle est sans orgueil;
Simple dans ses discours, affable en son accueil;
Sans avilissement à tout elle s'abaisse;
D'un père infortuné soulage la vieillesse,
Le console, le sert, et craint d'apercevoir
Qu'elle va quelquefois par delà son devoir.
On la voit supporter la fatigue obstinée
Pour laquelle on sent trop qu'elle n'était point née;
Elle brille surtout dans nos champêtres jeux,
Nobles amusements d'un peuple belliqueux;
Elle est de nos beautés l'amour et le modèle;
Le ciel la récompense en la rendant plus belle. (acte I, scène I)

Pour Indatire – pourtant étranger au concept de supériorité –, Obéide n'est pas du même acabit que les autres humains. Elle se distingue par la grandeur de ses vertus et sa grandeur d'âme, qui la rendent nécessairement estimable. Émanent d'elle la piété et la force ; elle paraît grande et rayonnante. Indatire perçoit qu'Obéide est dévouée à son père, pour lequel elle se consacre corps et âme et pour qui elle irait encore plus loin :

J'ai fait depuis quatre ans d'assez grands sacrifices;
S'il en fallait encor, je les ferais pour vous.
Je ne craindrai jamais mon père ou mon époux.
Je vois tout mon devoir... ainsi que ma misère.
Allez... Vous n'avez point de reproche à me faire. (acte III, scène III)

Mais ce que ne perçoit pas Indatire, c'est qu'Obéide ne vit que par le prisme de son père, qu'elle n'existe plus en dehors de son respect filial. Sa vitalité suit le déclin du vieil homme. Obéide affirme à Sulma ne jamais pouvoir, ne serait-ce qu'intentionnellement, trahir son père :

On ne me verra point, lasse d'un long effort,
D'un père inébranlable attendre ici la mort
Pour aller dans les murs de l'ingrate Ecbatane
Essayer d'adoucir la loi qui le condamne,
Pour aller recueillir des débris dispersés
Que tant d'avidés mains ont en foule amassés. (acte II, scène I)

La parole du père n'est jamais explicitement remise en question. Cassandre ne reproche jamais à son père de l'avoir rendu coupable, et donc d'avoir compromis sa vie entière. Obéide non plus n'éprouve aucune rancœur à l'encontre de son père, responsable de leur fuite et déchéance.

De cet univers dominé par les hommes et leur violence, nous devons retirer l'infléchissement que confère Voltaire à la tragédie : aux dieux se substituent les figures paternelles. Symbole de l'émancipation de la superstition au profit de structures plus significatives, ce sentiment devient rapidement une nouvelle forme d'asservissement. Voltaire montre-t-il une humanité incapable de se libérer des jougs et qui cherche toujours un pouvoir pour lui déléguer sa liberté ? Est-ce une dénonciation des craintes que peut ressentir un homme à ne plus « être *mineur* »¹⁶¹ ?

Par ailleurs, l'idée de voir le père douter de son choix, voire de modérer son propos quand il comprend qu'il sert une loi injuste, pose problème. Le père, malgré sa force et ses devoirs, malgré l'éloge que semble en faire Voltaire, peut donc se tromper et commettre des fautes. Autant de funestes héritages transmis à leurs descendants.

¹⁶¹ KANT Emmanuel, *Op.cit.*, p.5

2. REAPPROPRIATION DE LA FAUTE

Voltaire joue sur l'opposition entre la frêle jeune fille et la dureté du monde masculin qui l'entoure, puisque les femmes incarnent plus facilement l'innocence et la faiblesse. Toutefois, l'accumulation de sa souffrance fait agir l'héroïne de telle sorte que s'éveille une force en elle. L'effet des tragédies de Voltaire gagne en puissance dans ce renversement de situation : la jeune fille faible, seule et opprimée trouve plus de force que ses ennemis, suffisamment pour les renverser.

Si un tel bouleversement de l'intrigue est possible, c'est parce que le père transmet une faute à sa descendance : il lègue la responsabilité d'un crime.

Nous observons alors un effet de dissonance, entre l'obéissance manifeste de la loi paternelle et les raisons qui amènent un tel respect. La faute du père est assimilée par ses enfants : ils se l'approprient afin de s'en émanciper par la suite. Ainsi, ils montrent que la composition est préférable au rejet.

a. L'héritage de la faute

Par son service à un être supérieur – selon une hiérarchisation politique ou religieuse – le père permet l'introduction d'une faute dans le cercle familial. Émancipée des considérations chrétiennes, cette faute intervient comme manquement à la Loi Naturelle. Juridiquement condamnable, cette faute n'est en rien indélébile. Cependant, elle est entretenue et cristallisée par le père. Elle est ensuite transmise à son héritier, soucieux de servir le père et de lui ressembler. Car ce dernier incarne un idéal, une exemplarité, à laquelle les membres de la famille aspirent.

La faute fait obstacle à la volonté des êtres, puisqu'elle impose une ligne de conduite, des devoirs et se révèle propice à produire des conflits.

Olympie présente une accumulation de délégations de la faute : Antipatre rend Cassandre responsable de la mort d'Alexandre, lors d'une suite de déresponsabilisations qui aboutissent à lui :

Tous les Grecs demandaient cette grande victime:
L'univers était las de son ambition.
Athène, Athène même envoya le poison;
Perdiccas le reçut, on en chargea Cratère;

Il fut mis dans vos mains, des mains de votre père
Sans qu'il vous confiât cet important dessein. (acte I, scène II)

Il apparaît à ce récit d'Antigone, qu'Antipatre trouva un moyen de se libérer du rôle de bourreau qui lui revenait en substituant son fils à son devoir. On remarque en outre qu'Antipatre n'avertit pas son fils de ce meurtre. Il prévenait ainsi l'éventualité d'un refus d'obtempérer. Devenu le père de substitution d'Olympie, Cassandre la prépare à leur mariage sans lui révéler ses forfaits. Olympie devient alors fautive sans le savoir : « Quoi! cet hymen si cher était un crime horrible! » (acte II, scène IV). Par les retrouvailles avec sa mère, elle n'échappe qu'à moitié au mariage, puisqu'elle s'est déjà promise à Cassandre devant les dieux. N'ayant plus d'exemple de père, nous avons déjà évoqué comment Olympie cherche dans la figure maternelle un modèle sur lequel copier son comportement. Mais elle comprend que l'attitude de Statira dessert la mémoire d'Alexandre : elle offre Olympie à Antigone. Elle plonge donc sa fille dans une nouvelle faute : celle de déshonorer son père en épousant l'un de ses conspirateurs. Le suicide d'Olympie ne sert pas à substituer Cassandre à Statira, mais à s'opposer au désir de cette dernière. Pour servir et honorer la mémoire de son père, Olympie s'oppose aussi aux volontés de Cassandre.

Obéide devient fautive par son mariage avec Indatire. L'héritage de la faute est toujours présent, car Obéide poursuit une politique de soumission au père et cherche à satisfaire – notamment par le mariage – toutes ses volontés :

J'ai cru vous plaire au moins... j'ai cru que sans fierté
Le fils de votre ami devait être accepté. (acte IV, scène III)

Elle répond ainsi – ou feint de répondre – au désir secret de Sozame :

Je mourrais trop content si ma chère Obéide
Haïssait comme moi cette cour si perfide. (acte I, scène III)

Ainsi, de son respect pour son père, de son abaissement à la vie que recherche ce dernier, Obéide commet une faute à l'égard de tous. Elle insulte Athamare en lui préférant un rustre, elle s'oppose à la liberté des Scythes en consentant au mariage par *devoir*. En revanche, elle n'est pas fautive envers son père, puisqu'il désirait cette union et n'a peut-être – implicitement – pas voulu qu'Obéide puisse choisir librement : « J'ai voulu cet hymen, je l'ai déjà pressé » (acte I, scène II). Quand elle parle de « la gloire de (se) vaincre et d'imiter (son) père » (acte II, scène I), Obéide anticipe – nouvelle occurrence d'ironie tragique par un retour cyclique – sur la « gloire » qu'elle est censée

retirer du « sanglant ministère » que lui ont confié les dieux :

OBÉIDE

Moi, vous venger?... sur qui? de quel sang? Ah, mon père!

HERMODAN.

Le ciel t'a réservé ce sanglant ministère.

UN SCYTHE.

C'est ta gloire et la nôtre. (acte V, scène I)

Obéide n'arrive pas à reconnaître de crime dans les actes d'Athamare ; l'ordre d'Hermodan – son père par alliance – devient une faute à ses yeux. Ainsi, à l'instar d'Olympie qui reproduit le comportement excessif de Statira, par l'emphase pathétique avec laquelle elle rejette Cassandre, Obéide endosse le rôle de son père. Toutefois, alors qu'Olympie cherche réellement à s'identifier à sa mère, Obéide dissimule et prépare en secret la libération d'Athamare. Pour ce faire, elle devient Sozame, elle adopte son comportement, son intransigeance, alors que lui-même balance :

OBÉIDE.

Achez donc, seigneur, de les persuader:
Qu'ils méritent le sang qu'ils osent demander;
(...)

SOZAME.

(...)
Ce sang de tant de rois que ta main va répandre,
Ce sang que j'ai haï, mais que j'ai révééré,
Qui, coupable envers nous, n'en est pas moins sacré.

OBÉIDE

Il l'est... Mais je suis Scythe... et le fus pour vous plaire:
Le climat quelquefois change le caractère. (acte IV, scène II)

A l'instar de Sozame, qui se revendique Scythe pour rejeter Athamare et ses propositions, Obéide revendique sa nouvelle nationalité pour légitimer le sacrifice. Elle en profite pour faire remarquer à son père qu'il est responsable de cette situation.

Dans *Les Guèbres*, Iradan et Césène semblent bien être, eux aussi, à l'origine des fautes de leurs enfants. Ils s'accusent du respect criminel des guerres auxquelles ils ont participé. N'ayant pas pu sauver leur famille, ils ont permis le statut d'exilés des deux enfants et ainsi la conception transgressive de leur union. En outre, par leur stratagème à l'encontre des prêtres – faire croire qu'ils acceptent la mise à mort d'Arzame afin de mieux la sauver –, ils ouvrent une brèche à l'impulsivité du Jeune Arzémon. Ce dernier se hâte d'être parricide. Il devient fautif envers son père, sa sœur –

puisqu'il la condamne – et lui-même, par l'ignominie de son acte.

De façon récurrente, une révélation ou une reconnaissance font prendre conscience de la méprise et donc de la faute accomplie. Olympie, Obéide, Arzame et le Jeune Arzémon illustrent ainsi les propos de Paul Ricœur : « l'homme tombe en faute comme il tombe en existence »¹⁶². Sortir de l'état de faute devient leur objectif, trouver une réparation qui soit conciliable avec leurs propres aspirations. Mais composer devient difficile quand tous les partis s'extrémisent.

Relectures du sacrifice d'Abraham, les tragédies de Voltaire prennent résolument le contre-pied du message biblique, c'est-à-dire de l'aveugle dévotion. Librement consenti, le sacrifice n'est pas un temps de doute ou de résignation, mais celui d'un dépassement par son appropriation symbolique.

La faute du père pose problème. Alors qu'il est censé protéger sa famille, il la conduit à sa destruction. Est-ce un avertissement de Voltaire quant à l'universalité et la fatalité de la violence ? S'agit-il d'une invitation à un doute cartésien qui incite à tout remettre en question et s'interroger sur la légitimité des pouvoirs ? Quoi qu'il en soit, Voltaire critique la trop grande centralisation des pouvoirs autour d'une seule et unique figure. Car de l'orgueil de cette dernière peut être engendrée son incapacité à assurer sa mission : la sauvegarde des membres qui lui sont proches.

b. Réappropriation et émancipation

Plaider le respect de la loi du père n'est pas satisfaisant pour rendre compte des suicides d'Olympie et d'Obéide, ainsi que du meurtre du Grand Prêtre. Il ne peut en aucun cas s'agir de l'aboutissement, voire de l'accomplissement de la parole paternelle. Car Sozame ne pouvait vouloir la mort de sa fille, même s'il remettait en cause sa haine pour Athamare ; il en va de même pour Iradan, qui ne pouvait certainement pas envisager la possibilité de l'assassinat du Grand Prêtre. Et par sa mort, Statira souhaitait assurer la vie de sa fille au nom du père, et non la compromettre.

S'opère donc une radicalisation des vœux paternels, eux-mêmes dépassés par l'ampleur que prend la violence ainsi que ses conséquences.

¹⁶² RICOEUR Paul, *Le conflit des interprétations*, Paris : Seuil, 1969. p.290

On constate que Sozame est perturbé après l'annonce du sacrifice d'Athamare. Il ne sait plus que conseiller à sa fille qu'il voit échapper à son contrôle : « Ma fille! » ; « Tu me glaces d'horreur » (acte V, scène III). Il n'entrecoupe les tirades d'Obéide que pour exprimer son désarroi ou obéir à ses injonctions, car elle vient d'accepter l'horreur de la loi scythe. Elle décide d'en faire une force. L'altération de son comportement est visible dans l'accumulation des verbes d'action : « j'ai pesé » ; « allez » ; « achevez » ; « laissez moi » ; « obtenez ». Elle va même jusqu'à couper la parole à son père et le plonge volontairement dans l'incertitude et l'ignorance : « C'est assez, seigneur, j'ai tout prévu » ; Sozame n'a pas à être tenu dans la confiance. Et pourtant, comme nous l'avons déjà mentionné, Obéide se re-construit dans l'imitation de son père :

J'ai pris un nouvel être; et, s'il m'en a coûté
Pour subir le travail avec la pauvreté,
La gloire de me vaincre et d'imiter mon père,
En m'en donnant la force, est mon noble salaire. (acte II, scène I)

Elle devient aussi intransigeante que lui et son « salaire » sera de se libérer de cette vie.

Dans *Les Guèbres*, Iradan est dépassé par l'impulsivité du Jeune Arzémon. Ce dernier est perturbé depuis son enfance – peut-être par les violences perpétrées lors de cette Saint-Barthélemy romaine¹⁶³ qui sépara Iradan et Césène de leur famille –, il est animé par une impulsivité que le Vieil Arzémon croyait éradiquée : « Dans son enfance (...) j'avais cru de ses sens calmer la violence » (acte IV, scène I). Mais Iradan n'en tient pas rigueur à son fils, puisque la rigueur est vaine si elle ne conduit pas à la perfectibilité :

La mort est sur nous tous, mon fils; à ses approches
Je ne te ferai point d'inutiles reproches. (acte IV, scène)

Iradan préfère unir la famille afin de la rendre plus forte face à l'adversaire.

La relation qu'entretient Olympie avec son père est univoque : d'ailleurs, ne le

¹⁶³ Voltaire fait une allusion plus qu'explicite à la Saint-Barthélemy au début des *Guèbres*, où l'on perçoit la fureur ainsi que l'absurdité de la violence débridée :

Triste sort d'un soldat! docile meurtrier,
Il détruit sa patrie et son propre foyer
Sur un ordre émané d'un préfet du prétoire;
Il vend le sang humain! c'est donc là de la gloire!
Nos homicides bras, gagés par l'empereur,
Dans des lieux trop chéris ont porté leur fureur.
Qui sait si, dans Émesse abandonnée aux flammes,
Nous n'avons pas frappé nos enfants et nos femmes?
Nous étions commandés pour la destruction (acte I, scène I)

connaissant pas, elle se fonde sur l'idée de vertu et de courage qu'elle peut se faire de son père. Le rapport paternel s'est construit avec Cassandre : « Je lui tins lieu quinze ans de père et de famille » (acte III, scène III), ce qui affecte beaucoup Olympie :

Depuis que je tombai dans ses augustes mains,
J'ai vu toujours en lui le plus grand des humains.
Je chéris un époux, et je révère un maître. (acte II, scène III)

La relation qu'elle entretient avec Cassandre va devenir d'autant plus forte qu'elle le considère comme amant, père et roi. Or, son devoir de fille d'Alexandre est de détester son père de substitution. Elle est donc amenée à suivre une double loi paternelle, présentée comme oppositionnelle, ce qui l'amène au suicide.

Cette récurrente radicalisation, que l'on observe dans les tragédies, s'explique par une recomposition de la loi paternelle. L'affirmation des héros ne devient possible que par un processus d'appropriation de la loi du père, pour pouvoir ensuite opérer un mouvement d'émancipation vis-à-vis de cette même loi. Elle est dévoyée par la faute que se découvre l'enfant et qui cherche alors à s'en libérer. Le Jeune Arzémon se réveille parricide. Bien que son père lui accorde le pardon, le jeune guèbre, à l'instar de Cassandre, est lui-même son pire détracteur : il n'aura pas de répit tant que son crime ne sera pas expié. C'est pourquoi, il détourne son attentat contre le Grand Prêtre, l'ennemi de son père. Afin de légitimer son acte, il rend le Grand Prêtre responsable de son erreur. Ainsi, le fils s'approprie le combat de son père dans le but de le résoudre selon ses propres aspirations.

Par ailleurs, nous avons pu constater, par notre distinction entre crime originel et crime fatal, que l'issue de la tragédie pouvait apparaître très rapidement aux yeux du spectateur. Le public devine l'impossibilité des unions telles que celles d'Olympie et de Cassandre, ou d'Athamare et d'Obéide, tout comme celle d'Arzame et du Jeune Arzémon, au contraire, apparaît nécessaire. Nous percevons même la mort qui se faufile adroitement pour imposer son pouvoir et qui rend « la catastrophe du cinquième acte (...) trop nécessaire et trop prévue »¹⁶⁴. Cette prescience sert à asseoir le déterminisme latent aux tragédies de Voltaire. Ainsi, à la lumière de l'émancipation de la loi du père, on constate que ce ne sont pas tant les actes déterminés qui sont importants, mais les raisons qui les animent et en altèrent le sens.

¹⁶⁴ LA HARPE, *Op.cit.*, p.213

Le suicide d'Obéide s'inscrit dans la logique d'intégration de Sozame au sein du peuple scythe. En acceptant de tuer Athamare, elle prétend accepter la loi qui le condamne. Par son suicide, elle reconnaît, cependant, sa propre culpabilité, qu'elle rend supérieure à celle d'Athamare. Elle a trompé Indatire, elle mérite donc que s'abatte sur elle, et par elle, la violence sacrificielle. Elle instaure ainsi une réflexion sur le crime, qui permet d'insuffler les prémices d'une justice humaine.

Quand bien même un phénomène de réappropriation dévoierait la volonté du père, celle-ci reste tout de même un carcan qui, ne serait-ce que formellement, impose une conduite particulière. En effet, l'accomplissement de la volonté du père est motivé par des raisons différentes. Cette réappropriation est le fait d'Olympie, d'Obéide et du Jeune Arzémon. On constate que l'infléchissement qu'ils apportent – un véritable coup de théâtre – bouleverse totalement la pièce. Alors, arrivée à son apogée, la violence ne peut dès lors que décroître, voire disparaître.

Principalement, il est à noter que la réappropriation marque une émancipation du père – peut-être à l'instar du vécu de Voltaire – dont le pouvoir hégémonique n'est plus justifié.

Ainsi, que penser de cette violence si particulière qui concilie la loi paternelle avec la volonté des jeunes criminels ? Il semble qu'une telle réappropriation autorise tout débordement et permette à chacun de vouloir utiliser la violence pour arriver à ses fins. Pourtant, ce repositionnement face à la loi paternelle est celui d'un recadrage de la violence autour de valeurs qui méritent d'être défendues et que l'on agisse pour elles.

3. UNE RECOMPOSITION PARTICULIERE DE LA VIOLENCE SACRIFICIELLE

Dans *Les Guèbres*, Arzame souhaite être sacrifiée afin de renouer avec les exigences des prêtres du début de la tragédie. Elle espère ainsi limiter les souffrances de ses proches. Mais le tragique de Voltaire n'est pas cyclique. S'il est le temps de la répétition, c'est sous le signe de la gradation ascendante dans l'ordre de l'expression de la violence. Cette croissance est liée à l'insolubilité de l'intrigue. Ainsi, le sacrifice

d'Arzame ne peut plus suffire aux yeux des prêtres. Ces derniers s'estiment insultés par l'accumulation des audaces d'Iradan et de Césène et « (veulent) de nouvelles victimes » (acte IV, scène VI).

L'intrigue progresse de telle façon qu'elle rend nécessaire un second sacrifice, qui puisse se substituer au premier. Olympie, Obéide, Arzame et le Jeune Arzémon sont les nouveaux héros par qui se recompose la violence sacrificielle. La célèbre formule de Jankélévitch stipule qu'il y a tragédie dès « que l'impossible au nécessaire se joint »¹⁶⁵. Dans les tragédies de Voltaire, la nécessité dépend de la loi du père ; l'impossibilité correspond aux aspirations des héros. De la rencontre de ces deux forces – la loi, la passion – naît une opposition qui provoque le recours à la violence. Les protagonistes ne sont animés que par une seule de ces forces. Pour certains, à l'instar d'Hermas ou Sostène, il s'agit de la loi politique : elle leur permet de légitimer leurs actes et de les maintenir dans leur juste logique. En revanche, d'autres sont plus affectés par leurs sentiments, tels Cassandre ou Athamare. Leurs agissements sont souvent exempts du respect des lois établies. Quant à Olympie, Obéide, Arzame et le Jeune Arzémon, ils sont au point de jonction de la loi et des passions : ils associent ces deux forces et peuvent donc stopper la violence qui oppose les *passionnés* aux *raisonnés*.

Sous ces lumières, la double dynamique de réappropriation puis d'émancipation de la loi du père permet de se rendre compte du processus de recomposition de la violence sacrificielle. Ce qui différencie ce processus de toute autre violence réciproque ou de tout autre sacrifice, c'est que la violence n'est plus subie, elle est vécue.

a. Assimilation et neutralisation de la violence

Le constat semble sans appel : le théâtre de Voltaire présente de jeunes victimes sans défense, ballottées au gré des volontés et violences des hommes. Elles seraient donc passives, effacées, tout en conservant une position centrale dans la tragédie. Or, l'assimilation de la violence n'est pas une marque d'inactivité, bien au contraire. Nous pensons que s'amorce, par ces filles, une longue et progressive marche vers la neutralisation de la violence. Pour ce faire, nous appuierons notre analyse sur la célèbre maxime, attribuée à Lavoisier, chimiste français et contemporain de Voltaire : « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ». Quand la violence est lancée, rien ne l'arrête jamais, mais tout la transforme.

¹⁶⁵ JANKELEVITCH, *L'Alternative*, Alcan, 1938, p.150, cité dans Gouhier Henri, *Op.cit.*, p.42

Deux phases jalonnent cette dynamique de transformation de la violence brute en violence sacrificielle particulière. La première phase correspond à une intériorisation de la violence puis, la seconde, à son extériorisation.

Tout d'abord, les jeunes héros sont les victimes de l'expression de la violence au sein de la tragédie. Ils sont au centre du rapport de force, ils en sont, de prime abord, l'objet. Mais ils ne sont pas passifs pour autant. La violence est une force qui cherche un exutoire sur lequel s'exprimer ; nos héros sont cet exutoire privilégié par quelques fanatiques comme les prêtres, ou l'exutoire inconscient de proches, comme peuvent l'être Obéide et Olympie par leurs familles et amants. Elles deviennent un exutoire parce qu'elles servent d'intermédiaires – leur but étant de créer une relative stabilité – entre les deux partis qui s'affrontent.

Les Scythes nous donne un exemple révélateur de ce statut d'intermédiaire à l'acte III, scène II, où Athamare retrouve Obéide pour lui parler. Peu après arrive Sozame, et Obéide enjoint son amant de partir. Cette alternance des interventions des deux partis en lutte, lourde de conséquences sur Obéide, dévoile le rôle central de cette dernière. A l'instar de l'opposition qui se déroule à l'acte III, scène III dans *Olympie*, la première rencontre entre les deux partis est aussi la dernière. Ainsi, Obéide, comme Olympie, reçoivent la pression de chaque côté, les doléances, les remarques et les reproches, qui sont, initialement, adressés à l'ennemi absent. Athamare menace de l'enlever, Sozame essaie de l'intimider : les deux hommes luttent l'un contre l'autre par procuration – par Obéide – en essayant d'obtenir sa parole, de la lui extirper. Olympie aussi se trouve au centre du conflit qui éclate entre Cassandre et Statira. Elle n'intervient pas, mais participe silencieusement et s'associe à la violence comme le montre sa réplique d'une scène suivante : « Je dois haïr Cassandre » (acte III, scène V). Le verbe *devoir* place la haine en dehors d'Olympie, qui ne la ressent pas. Ceci tend à prouver que la violence ne vient pas d'elle, mais d'une autre personne qui cherche à la contaminer, lui en insuffler le germe.

En revanche, pour Arzame, la religion est sans compromis et la mort est glorieuse. Savoir mourir devient à ses yeux un parfait indicateur de piété. Elle assimile idéalité et devoir, élude tout sentiment et s'enferme dans un statisme qui ne peut plus être redynamisé par l'imprévisibilité des passions. A l'instar d'Iphigénie, Arzame est inactive et impuissante, trop confortée dans le respect de son devoir, elle n'a aucun

pouvoir sur l'action et sa non-violence ne peut pas réellement aboutir.

« Rien ne se perd », la violence n'est donc aucunement évacuée, mais déviée, altérée. Les héroïnes la portent en eux, elles contiennent toute la violence qu'un parti a pour l'autre. La particularité de l'approche voltairienne consiste donc à éliminer l'acte sacrificiel, conçu comme riposte à la violence qu'il souhaiterait endiguer. La violence, quand elle affecte un personnage, reste en lui ; il la retient en sa qualité d'intermédiaire afin d'éviter autant que possible sa propagation. La récurrence des violences à l'encontre de cet être, exacerbe ce 'contenu' de violence. Remarquons que cette intériorisation s'effectue dans un mouvement de déception, lié à la figure paternelle révélée comme fautive. Olympie consent à prendre sur elle la violence du conflit dès lors qu'elle apprend la tromperie de Cassandre. Quant à Obéide, elle a tout accepté lorsqu'elle quittait sa patrie pour fuir avec son père. Elles deviennent ainsi des victimes volontaires, qui s'approprient symboliquement la violence qui les environne. Cette violence continue à vivre en elles, elle incube : Olympie et Obéide en sont des catalyseurs ; elle est active : Olympie demande après l'entrevue entre Cassandre et Statira de pouvoir « reprendre mes esprits ». La fille d'Alexandre fait le constat de la « foule de maux [qui] [l']environne en un jour ». Ainsi, la résignation, l'acceptation de la souffrance, sont des marques de cet état d'automutilation, où la violence est contenue dans le sein des héroïnes :

Ah! c'est trop étouffer la fureur qui m'agite;
Tant de ménagement me déchire et m'irrite;
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 s'approche. (acte IV, scène III)

Ce court monologue donne de nombreuses informations sur la condition dans laquelle évolue Obéide, partagée entre les conséquences physiques de sa position ainsi que son statut réifié d'esclave qu'elle entend modifier. Obéide sait qu'elle va se suicider à cet instant de la tragédie, il est donc intéressant de constater qu'elle assimile la liberté à une délivrance de la prison du corps.

Dans un second temps, apparaît l'extériorisation de cette violence emmagasinée. Elle se fait lorsque son assimilation ne devient plus possible, lorsque le crime est trop grand pour qu'il puisse être contenu, ou quand ce contenu même est trop éreintant pour son 'porteur'. La violence, se reconstruit alors, chez Olympie et Obéide, dans l'acte

sacrificiel. Le Jeune Arzémon n'agit pas comme Olympie et Obéide, mais il aboutit à un résultat sensiblement proche. Poussé par son impulsivité, il laisse s'échapper la violence qui arrive en lui – contrairement aux deux jeunes héroïnes – par un acte pulsionnel :

LE JEUNE ARZÉMON.

Les monstres ont conduit ce bras qui s'est trompé
J'en étais incapable; eux seuls vous ont frappé.
J'expierai dans leur sang mon crime involontaire...
Déchirons ces serpents dans leur sanglant repaire,
Et vengeons les humains trop longtemps abusés
Par ce pouvoir affreux dont ils sont écrasés.
Que l'empereur après ordonne mon supplice;
Il n'en jouira pas, et j'aurai fait justice;
Il me retrouvera, mais mort, enseveli
Sous leur temple fumant par mes mains démoli. (acte IV, scène VI)

Ainsi, torturées entre la loi et la passion, les héroïnes sont amenées à un dépérissement sensible.

b. La sensibilité

De la réappropriation de la faute par Olympie, Obéide, Arzame et le Jeune Arzémon, résulte la recomposition d'un acte sacrificiel fondé sur un nouveau rapport à la violence. Elle subvertit le respect du devoir afin d'exalter une véritable sensibilité.

Le sacrifice devient l'incarnation d'un sentiment éprouvé au bénéfice de l'humanité, plutôt qu'un respect fanatique pour une tradition désuète. Nous excluons de cette analyse la tragédie *Les Guèbres* où il n'est pas question d'un tel sentiment.

Voltaire associe à ses œuvres – essentiellement politiques – une véritable profondeur sensible et morale. L'amour est passionnel. Les couples de Cassandre et Olympie ainsi que celui d'Athamare et Obéide sont impossibles. Divisées, entre leur devoir qu'elles s'astreignent à respecter, voire à dépasser, et l'attrait irrésistible de leurs passions, les héroïnes deviennent des types dignes des romans sensibles :

[...] je souffre sans pouvoir dire le remède ; le passé et l'avenir, la vérité et les chimères ne me présentent plus rien d'agréable ; je suis importune à moi-même, je voudrais me fuir et je ne puis me quitter (...). Mon cœur n'a pas assez de place, il étouffe, il palpète violemment ; je veux respirer, et de longs et profonds soupirs s'échappent de ma poitrine. Où est donc la verdure des arbres ? Les oiseaux ne chantent plus. L'eau murmure-t-elle encore ? Où est la fraîcheur ? Où est l'air ? Un feu brûlant court dans mes veines et me consume ; des larmes rares et amères mouillent mes yeux et ne me soulagent pas. Que faire ? Où porter mes pas ? Pourquoi rester ici ? Pourquoi aller ailleurs ? J'irai lentement errer dans la campagne ; là, choisissant des lieux écartés,

j'y cueillerai quelques fleurs sauvages et desséchées comme moi, quelques soucis, emblèmes de ma tristesse : je n'y mêlerai aucun feuillage, la verdure est morte dans la nature, comme l'espérance dans mon cœur. Dieu ! que l'existence me pèse ! L'amitié l'embellissait jadis, tous mes jours étaient sereins ; une voluptueuse mélancolie m'attirait sous l'ombre des bois, j'y jouissais du repos et du charme de la nature (...).¹⁶⁶

Telles Claire d'Albe, Olympie et Obéide sont perdues et incomprises. Leur existence présente n'a plus aucune saveur sans celui qu'elles aiment. Toutefois, elles préfèrent se vouer à une vie de souffrance afin de respecter la morale et l'honneur de leur famille. Leurs discours dénotent un enfermement, on y distingue le signe d'un repli sur soi et la perte de leurs espoirs. En outre, leur incapacité à se projeter dans le futur préfigure leur fin funeste.

Cette incapacité n'est pas tant physique que psychique. Olympie et Obéide ne survivraient pas à la mort de leur amour. Obéide vivait sachant Athamare roi, elle l'enjoint même à recouvrer son statut et se détourner d'elle. L'annonce de sa mort lui est inconcevable et insupportable. Et Olympie se suicide par amour, pour en préserver la force et ne pas être amenée à s'opposer à Cassandre. Pourtant, Athamare serait heureux de mourir par la main de celle qu'il aime, lui qui, comme Cassandre, souffre depuis de longues années. De plus, tous deux n'ont rien de vils séducteurs tel Lovelace. Les scènes d'enlèvement – que nous avons appelées de violence sexuelle – évoquent l'un des plus grands *topos* sensibles : la scène de tentation, où l'érotisme atteint généralement son paroxysme. Or, dans ces tragédies, il n'en est rien. Les héros abdiquent devant le refus de leur aimée.

De plus, par leur mort, elles peuvent avouer leur amour et préservent la morale. Car ce serait aller contre les bienséances que d'accepter d'épouser le meurtrier de sa mère ou de son mari, persécuteurs de sa famille, voire l'assassin du père. Athamare et Cassandre, tel Des Grieux, pourraient dire : « je reçus d'elle des marques d'amour, au moment même qu'elle expirait »¹⁶⁷.

La force des passions fait de la sensibilité une part inaliénable de la nature humaine. En parallèle au rationalisme des Lumières, se développe un courant sensible. La sensibilité devient un moyen de connaissance supérieur, dont la quête de l'épanchement passionné rompt avec l'idéal classique, fondé sur le travail, la raison et le

¹⁶⁶ COTTIN Sophie, *Claire d'Albe*, Lettre XL. Disponible sur le site de l'université de Rouen : http://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/bovary_6/textes/claire0.html

¹⁶⁷ PREVOST Abbé, *Manon Lescaut*, Paris : Larousse, 2002. p.206 (Petits classiques)

bon goût. Cependant, comme le fait remarquer Jean Goldzink : « l'exacerbation de la sensibilité n'est peut-être, après tout, que le prolongement de la primauté accordée à la sensation »¹⁶⁸ autrement dit, elle puiserait à la même source que la raison. L'article 'Génie' de *l'Encyclopédie* ne fait-il pas du sentiment le chantre de l'imagination et de la curiosité qui caractérisent si bien Voltaire ?¹⁶⁹ Et Diderot de dire :

[...] les valeurs du sentiment sont plus inébranlables dans notre âme que les vérités de démonstration rigoureuse, quoiqu'il soit souvent impossible de satisfaire pleinement l'esprit sur les premières [...] le cœur et la tête sont des organes si différents ! Et pourquoi n'y aurait-il pas quelques circonstances où il n'y aurait pas moyen de les concilier¹⁷⁰.

Et Voltaire les concilie. C'est pourquoi, afin de donner plus de profondeur à ses convictions politiques, et surtout justifier de son choix, il intègre dans ses intrigues des êtres sensibles et moraux aux prises avec d'autres personnages rompus par l'ambition.

CONCLUSION DE PARTIE

Les tragédies de Voltaire semblent se dérober à nos interprétations. En effet, Tout laisse croire qu'un nouveau sacrifice, bénéfique et fondé sur une sacralisation de la figure du père, se substitue au précédent, instigateur de violence, d'abus et de maux divers, inspirés par le fanatisme et la superstition. Mais Voltaire brouille les pistes : il introduit une faute, un amour irrépensible. Il met en scène des personnages qui luttent désespérément, pour concilier les opinions contraires ainsi que leurs devoirs par leur sacrifice. Cette conciliation se révèle néanmoins vaine, sans une réappropriation de la cause litigieuse. L'assimilation va de pair avec une altération de la visée initiale : le sacrifié introduit sa propre subjectivité à l'acte en se faisant son propre bourreau. A nouveau sacrifice, nouveau paradoxe.

Toutefois, ce sacrifice, nouveau et paradoxal, est investi d'une force qui lui permet d'éliminer la violence. Cette analyse semble faire de ces pièces tragiques, des œuvres iconoclastes. En effet, ce nouveau sacrifice a des effets diamétralement opposés

¹⁶⁸ GOLDZINK Jean, *XVIIIe siècle*, Paris : Bordas, 1988. p.67.

¹⁶⁹ L'Encyclopédie : « L'étendue de l'esprit, la force de l'imagination, & l'activité de l'âme, voilà le génie. (...) L'homme de génie est celui dont l'âme plus étendue frappée par les sensations de tous les êtres, intéressée à tout ce qui est dans la nature, ne reçoit pas une idée qu'elle n'éveille un sentiment, tout l'anime & tout s'y conserve ».

¹⁷⁰ DIDEROT, *Lettre à Falconet*, février 1766.

à ceux escomptés. Il s'agit d'un contre-sacrifice qui, au nom de la vertu, va à l'encontre des motivations de l'opposant. Ainsi est détruite la figure divine pour laquelle devait être accomplie l'holocauste. L'abolition de la violence est rendue possible par les suicides d'Olympie et d'Obéide, qui, en passant à l'acte, détruisent l'objet de la discorde. Quant au Jeune Arzémon, il s'en prend, à travers la figure hautement symbolique du Grand Prêtre, à la religion de Pluton. Aux yeux de Voltaire « le seul moyen de rendre la paix aux hommes (c'est) de détruire tous les dogmes qui les divisent, et de rétablir la vérité qui les réunit »¹⁷¹, car « les dogmes n'ont été inventés que par des fanatiques et des fourbes: la morale vient de Dieu »¹⁷². En décortiquant les ambiguïtés du sacrifice, le fanatisme ou les actes de vengeance cachés, Voltaire permet donc au spectateur, de comprendre les enjeux politiques qui se cachent derrière le sacrifice religieux. Le contre-sacrifice, acte légitime – puisqu'il sert la vertu et que les protagonistes sont acculés à cet ultime recours – est accompli dans le but de mettre fin aux agissements de ceux qui briguent trop le pouvoir et usent de procédés tyranniques.

Voltaire exalte ainsi une nouvelle figure du héros. Alors qu'il dénigre le héros canonique qui cherche à s'illustrer par ses exploits, il célèbre celui qui élimine la violence au péril de sa vie. Voltaire ne fait néanmoins pas l'apologie du suicide fanatique : le sacrifice est avant tout une métaphore de l'engagement. Sacrifier, revient à endosser l'obscurantisme pour le déjouer : Voltaire dénonce l'inanité des superstitions, ses dangers. Car celui qui élimine la violence est un des avatars du philosophe lui-même, un homme incompris, peu écouté, mais qui recèle en lui un fort potentiel d'action, capable d'ébranler « l'Infâme » et, de sa « main impie », à même de lui assener le coup fatal.

Voltaire montre que l'usage de la violence n'est pas systématiquement nécessaire dans la lutte philosophique à travers la figure du Vieil Arzémon. Ce dernier joue un rôle capital, décisif et non-violent. On imagine aisément le patriarche sous les traits du Vieil Arzémon. Il est celui qui apporte la vérité, mais sans l'imposer aux autres. Il conseille les grands et œuvre pour le bien commun. Il est celui que l'on attend, que l'on vient chercher pour défendre les opprimés – comme Iradan – et que l'on écoute : sa parole – sa plume – est sa plus grande arme, celle avec laquelle il peut guider le peuple vers la raison et détourne la violence contre elle-même.

¹⁷¹ *De la paix perpétuelle*, chap. XXXII, vol.28, p.135

¹⁷² *Id.*

CONCLUSION

Au terme de ce parcours interprétatif, il peut paraître judicieux de reconsidérer la question de Ridgway que nous avons posé précédemment :

« Quel intérêt peuvent donc avoir pour nous ces dernières pièces de combat ? »¹⁷³.

Nous nous sommes proposé, à travers cette étude, d'interroger la violence des tragédies de Voltaire. Ses aspects, son traitement, ses enjeux, ont servis notre ambition initiale : prouver que Voltaire renouvelle et actualise la tragédie classique, voire le théâtre dans son ensemble. En effet, la violence s'est avérée être le fondement essentiel à la compréhension de ce théâtre, fort, dynamique et engagé. Elle véhicule un imaginaire scénique novateur, de nombreuses réussites, qui font que Voltaire « domine incontestablement la scène française tragique »¹⁷⁴.

Ridgway radicalise trop rapidement son propos. D'accord avec Moland pour qualifier ces tragédies de « thèses sous forme dramatique »¹⁷⁵, il voit en cela l'unique réponse possible à sa question. A ses yeux, le père de la tragédie philosophique s'essouffle et l'intérêt de son théâtre « ne réside plus dans l'originalité de l'entreprise »¹⁷⁶ philosophique. Prompt à officialiser la rupture de *ces dernières pièces de combat* avec nos attentes de spectateur/lecteur, Ridgway s'aventure sur la même pente que Roland Barthes, pour qui Voltaire était « le dernier des écrivains heureux »¹⁷⁷. Barthes considère en effet que la « philosophie (...) démodée »¹⁷⁸ de Voltaire, trop éloignée du lourd héritage du XX^{ème} siècle, ne présente plus qu'un intérêt historique. Ce constat, Barthes le formule à travers une question sans équivoque : « Qu'avons-nous de commun, aujourd'hui, avec Voltaire ? »¹⁷⁹.

Contrairement à ce que Barthes peut penser, les ennemis de Voltaire n'ont pas tous disparus. Il reste l'Homme lui-même ; l'Homme pour qui Voltaire écrit, et qui,

¹⁷³ RIDGWAY Ronald, *Op.cit.*, p.196

¹⁷⁴ GOLDZINK Jean, *Zaire*, Paris: Flammarion, 2004. p.8

¹⁷⁵ RIDGWAY Ronald, *Op.cit.*, p.197

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.196

¹⁷⁷ BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964. « Le dernier des écrivains heureux », pp. 94-100

¹⁷⁸ *Id.*

¹⁷⁹ *Id.*

comme nous avons pu le constater au sein des tragédies, entretient un rapport complexe et ambigu avec la violence. Barthes ne perçoit pas que ce qui fait de Voltaire un *écrivain heureux*, ce n'est pas la *faiblesse* de ses ennemis ou les facilités d'une vie bourgeoise, mais l'espoir qu'il pourchasse coûte que coûte. Et ce devoir moral *d'espérer* – presque obscène dans une société qui écartèle et brûle sur la place publique, dans un monde aux guerres incessantes et au sol qui engloutit les vies sous les décombres – conduit Voltaire bien au-delà de *l'immobilisme* étrange dont parle Barthes. En effet, si ses tragédies sont un combat, c'est celui du dépassement de soi, rendu possible par la faculté de se remettre en question, de douter et développer son esprit critique. Le théâtre de Voltaire illustre cette démarche et le met en pratique : le spectateur participe à la construction du sens. C'est pourquoi la pensée de Voltaire ne supporte pas les systèmes. Ce théâtre lutte contre l'obscurantisme de l'homme, puisque nous avons vu que le tragique émane de l'humanité et non d'une action directe d'une quelconque divinité. Et, même s'il est impossible de se départir de la violence, Voltaire fait office de guide qui montre comment sortir de la *caverne*. Devenir éclairé, c'est répondre à l'impératif socratique : « connais-toi toi-même ».

Nous avons toutefois essayé de relativiser cette *propagande*, et considérer le théâtre tragique, en soi, comme un *amour* de Voltaire. La vie de Voltaire laisserai à penser qu'il accordait la primauté au genre en lui-même, tantôt sacré et extatique, tantôt larmoyant. Voltaire aimait aussi y rire et pleurer abondamment : « Lisez, jugez; mais pleurez »¹⁸⁰. C'est certainement pour cette raison qu'il conféra au « combat de la Raison l'allure d'une fête »¹⁸¹. Cette fête, c'est le théâtre lui-même. Le théâtre, cet art par le biais duquel Voltaire diffuse certes sa philosophie, mais où, contrairement à ce que Ridgway peut affirmer¹⁸², le dramaturge excelle dans son art. Sur la scène, tout fait sens, tout sert à exciter les passions. Voltaire joue de la multiplicité des moyens scéniques dont il dispose, il les met en relation et les oppose même. Sous sa plume, le théâtre devient un art total, voire un mode de vie pour le philosophe. Nous avons vu que Voltaire ne se limite pas à la conception des pièces. Il contribue activement à défendre et faire reconnaître les professions liées au théâtre. Enfin, c'est surtout une esthétique, le goût classique, que recherche Voltaire. Restaurer la tragédie classique devait

¹⁸⁰ Lettre de 1761 au Comte d'Argental. Best. D6858, T.VI, p.624

¹⁸¹ BARTHES Roland, *Op.cit.*, p.95

¹⁸² RIDGWAY Ronald, *Op.cit.*, p.203 : « [...] si le dramaturge est en déclin, le propagandiste est plus rusé que jamais ».

nécessairement passer par une prise en compte de son propre siècle, de l'humanité et de la perfection du goût du siècle de Louis XIV.

Le théâtre tragique de Voltaire apparaît comme une porte d'entrée de sa philosophie. Ici sont posées les questions, sont faites les mises en situations, à partir desquelles Voltaire poursuit une réflexion théorique dans son œuvre. Son intérêt débordant pour le théâtre, son « engagement total »¹⁸³, se traduit par la guerre *totale* qu'il mène : l'adjonction des préfaces, des notes, des discours préliminaires font que « la pièce imprimée devient une sorte de supplément au *Dictionnaire philosophique* à l'usage de ceux qui fréquentent les spectacles »¹⁸⁴.

Enfin, même s'il n'est pas l'inventeur des tragédies philosophiques, Voltaire a largement contribué à leur diffusion et à perfectionner le genre. En outre, ses prises de position, son intérêt pour le discours théâtral et l'appareil scénique dans son ensemble, firent de Voltaire l'inventeur d'un théâtre pensé comme une *tribune*.

« On veut ici servir le théâtre voltairien, plutôt que s'en servir »¹⁸⁵.

¹⁸³ RIDGWAY Ronald, *Op.cit.*, p.193

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.200

¹⁸⁵ GOLDZINK Jean, *Op.cit.*, p.7

ANNEXE

- ***Olympie - 1762***

La tragédie se déroule devant un temple grec. Cassandre, nouvel initié et roi de Macédoine, y rejoint Sostène, son officier. Il lui annonce l'imminence de son mariage avec la jeune Olympie, la captive qu'il a toujours protégée. Mais Sostène n'entend rien à ce discours, à cet hymen si contraire au bon sens militaire. Il enjoint son maître à le suivre. Cassandre s'en défend ; il a trop de respect pour Olympie, trop de devoirs à son égard. Écrasé par la culpabilité du double meurtre qu'il a perpétré – celui d'Alexandre et de sa femme – il prétend tout réparer par le mariage. Mais pour ce faire, il doit maintenir Olympie dans l'ignorance et l'esclavage, la tromper sur ses origines.

Antigone, autre fils de diadoque, est suspicieux. Il soupçonne Cassandre de lui cacher un secret et nourrit des doutes quant à l'identité d'Olympie. Il décide de la réclamer comme gage d'amitié et pour sceller leur alliance. Cassandre diffère, cette proposition est tout simplement inenvisageable pour lui. Il quitte Antigone et revient peu après avec Olympie, en grande pompe, pour annoncer leurs bans. Antigone se sent humilié, il décide de tout faire pour obtenir Olympie, moyen le plus sûr pour prétendre au trône d'Alexandre.

Cassandre, sûr de son mariage ne se doute pas que Statira a survécu à sa blessure et qu'elle réside dans ce même temple. Enfermée durant quinze années, elle est appelée par l'hiérophante pour présider au mariage. Ce qu'elle accepte de faire, non sans avoir tout fait pour ternir l'image de son ennemi. Elle doit préparer Olympie.

Dès l'arrivée de cette dernière, le théâtre tremble, ce que Statira interprète comme un signe de la nature. Cette rencontre, vite fructueuse par le rapprochement des deux femmes effrayées, permet une reconnaissance : Statira retrouve sa fille. Olympie apprend alors la réalité sur Cassandre, qui attend leur venue devant le temple. Les deux femmes se présentent à lui, mais la rencontre tourne mal et Cassandre, qui se voit refuser Olympie, jure de tout détruire.

C'est alors qu'Antigone vient proposer ses services à Statira contre Cassandre en échange de la main d'Olympie. L'offre est acceptée. Mais Olympie ne peut cacher à sa mère son amour pour leur ennemi. Statira désespère.

Sachant le pouvoir que peut avoir Statira sur sa fille, Cassandre décide de rencontrer son aimée pour la convaincre de son droit ou l'enlever. Olympie se refuse et déjà Sostène vient le chercher. Antigone s'arme contre lui.

Peu après, Olympie restée seule arrête l'hiérophante affolé. Il lui conte les nouveaux malheurs, la guerre entre les deux rois et la mort de Statira. Elle s'est suicidée avec l'épée de Cassandre pour obliger sa fille à s'unir à Antigone. L'hiérophante la presse à faire un choix entre les deux rois afin d'apaiser le conflit. Mais Olympie diffère et souhaite s'expliquer devant le bûcher de sa mère.

Là, elle rejette Antigone et avoue son amour pour Cassandre avant de suicider dans les flammes. Cassandre l'imité avec son arme.

- ***Les Scythes - 1767***

Le Scythe Indatire doit se marier avec Obéide. Cette dernière, fille du Perse Sozame, ne consent au mariage que pour plaire à son père, sans rien laisser paraître. Elle aime en secret un autre homme, celui qui est responsable de son errance loin de leur patrie avec son père. En effet, le prince Athamare, quatre ans plus tôt, avait voulu forcer le vieux Sozame à lui donner sa fille. Il s'y était opposé, et malgré les pressions d'Athamare, il prit la fuite, préférant l'errance et la disgrâce plutôt que de perdre sa fille.

Mais voilà que des Perses ont traversé la frontière de la Scythie. Athamare maintenant roi, est venu, accompagné de ses hommes afin de s'excuser auprès de Sozame et chercher Obéide qu'il adore.

Obéide pour l'honneur de son père se refuse à lui, son roi, ainsi qu'à sa patrie qu'elle aime et qui lui manque. Mais il ne désespère pas et entend bien ne pas repartir les mains vides, même s'il doit pour cela employer la force.

Athamare va au devant d'Indatire. S'ensuit une dispute qu'Athamare souhaite régler d'homme à homme, d'honneur à honneur. Indatire meurt. Athamare et ses hommes se mettent alors en quête d'Obéide, mais face à la mort d'Indatire les Scythes prennent les armes.

Ces derniers prennent rapidement le dessus et Athamare est fait prisonnier.

La loi Scythe veut que ce soit l'épouse qui venge la mort de son mari. Mais Obéide ne peut se résoudre à tuer son roi et son amant. Sous la pression des Scythes elle y consent toutefois à la condition que tous les Perses soient libérés après qu'elle ait vengé Indatire. Son père qui éprouvait une aversion absolue pour Athamare, balance maintenant devant la mort de son roi. Qui plus est, la mort d'Athamare

ne peut qu'engendrer une vengeance terrible des Perses. Obéide est seule, face à la mort inévitable d'Athamare.

Le moment du sacrifice est venu. Athamare appelle la mort de ses vœux si elle lui vient d'Obéide. Mais cette dernière lui avoue alors publiquement son amour et se tue réclamant la libération de tous les Perses. Indatire vengé, Athamare est libéré.

- ***Les Guèbres ou la Tolérance - 1769 (jamais représentée)***

Iradan et Césène sont deux tribuns romains las des massacres que réclament sans cesse les prêtres contre ceux qui ne vouent pas un culte à leurs dieux. Ils parlent de quitter l'armée avant le retour de César, quand survint un garde qui vient prévenir qu'une nouvelle victime est apprêtée pour le sacrifice : la jeune Arzame.

Iradan va user de tout son pouvoir pour s'opposer au meurtre de cette jeune fille qui va le toucher par la force de son courage et de ses convictions. Il va se faire coûte que coûte son protecteur, sachant pertinemment qu'il se perd. Que peut un militaire face aux porte-paroles des dieux, ceux qui jouent avec les peurs des soldats. César n'étant pas là, Iradan ne peut réellement avoir du poids.

S'ensuivent maints conflits entre Iradan et les prêtres, jusqu'au moment où il trouve la solution : faire d'Arzame sa femme. Alors que le mariage se prépare, celle-ci lui signifie son impossibilité de se marier avec lui. En effet, sa loi exige qu'elle épouse son frère. Iradan, offensé par ce refus, n'en demeure pas moins le protecteur d'Arzame. Peu après intervient l'impétueux Arzémon, le frère d'Arzame, qui vient pour mourir et/ou sauver sa sœur. Iradan le rassure, lui assurant que tout est en place pour la libérer.

Mais face à l'annulation du mariage, les prêtres reprennent confiance. Iradan et Césène mettent alors une nouvelle stratégie sur pied. Il s'agit de faire croire qu'ils acceptent le sacrifice afin de libérer Arzame au moment opportun grâce à l'effet de surprise.

Le jeune Arzémon entend parler du revirement d'Iradan – sans en connaître les objectifs. Se croyant trahi, il l'attaque pour le tuer. Il parvient à le frapper, mais la blessure n'est pas mortelle. Le jeune Arzémon est fait prisonnier et annule par ce geste toute possibilité de sauver sa sœur. Iradan consent à laisser faire les choses, l'outrage est légalement trop important.

C'est alors que le vieil Arzémon, père d'Arzame et du jeune Arzémon vient apporter la rançon d'Arzame. Il apprend alors le malheureux geste de son fils. Face à l'intransigeance de Césène, il assure que ses enfants ne seront pas tués et dévoile le contenu de sa rançon. Il s'agit d'une preuve stipulant qu'Arzame est fille de Césène et le jeune Arzémon fils d'Iradan. En effet, mariés avec les femmes guèbres, Iradan et Césène les avaient perdues lors d'un raid romain contre leur propre village. Une des mères avait survécu assez longtemps pour mettre les deux enfants en sécurité.

Le groupe se réunit alors. Unis, ils s'opposent aux prêtres, le jeune Arzémon allant jusqu'à tuer le grand prêtre. César arrive au camp. Ils sont entourés par ses troupes et alors que tout espoir semble perdu, l'empereur se montre clément avec ces deux familles.

BIBLIOGRAPHIE

- **Œuvres de Voltaire :**

- **Corpus :**

Les trois tragédies sont extraites du sixième volume de l'édition des œuvres complètes de référence de l'œuvre de Voltaire, établie par Louis Moland :

Œuvres Complètes de Voltaire. Edition numérique de BOUDIN René, établie à partir de l'édition de MOLAND Louis. Paris : Garnier, 1883. 50 vols. Disponible sur le World Wide Web : <<http://www.voltaire-integral.com/>>

- **Autres œuvres de Voltaire :**

Correspondance. Edition définitive de Théodore BESTERMAN. Paris : Gallimard, [1968-1975] 13 vols. (Bibliothèque de la Pléiade).

La mort de César. Ed. critique par ROUSSEAU, André-M. Paris : SEDES, 1964.

Œuvres Complètes. Edition numérique de BOUDIN René, établie à partir de l'édition de MOLAND Louis. Paris : Garnier, 1883. 50 vols. Disponible sur le World Wide Web : <<http://www.voltaire-integral.com/>>

Œuvres Complètes. Deuxième édition. Paris : Baudouin frères, 1825-1830. 75 vols.

Zaire. Ed. critique par VAUBOURDOLLE René. Paris : Hachette, 1935. (Classiques illustrés Vaubourdolle)

Zaire, Ed. critique par GOLDZINK Jean. Paris : Flammarion, 2004.

- **Etudes critiques sur le théâtre de Voltaire :**

FLAUBERT, Gustave. « Le théâtre de Voltaire » dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*. Genève : Institut et Musée Voltaire, Les Délices, 1967. 2 vols.

LA HARPE, Jean François. *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*. Paris : Auguste Desrez, 1837. tome 2.

POIRSON Martial, « Jouer Voltaire aujourd'hui ? ». *Cahiers Voltaire*, 2007, n°6

RIDGWAY, Ronald, « La propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire » dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*. Genève : Institut et Musée Voltaire, Les Délices, 1961.

SCLIPPA, Norbert. *La loi du père et les droits du cœur. Essai sur les tragédies de Voltaire*. Genève : DROZ, 1993.

- **Etudes, essais et biographies sur Voltaire :**

- **Biographies et essais sur Voltaire :**

BACZKO, Bronislaw. « Une révolte contre la fatalité du mal », *Le Magazine Littéraire*, septembre 2008, n°478, pp. 62-65

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964. « Le dernier des écrivains heureux », pp. 94-100

GALO, Max. « *Moi, j'écris pour agir* ». *Vie de Voltaire*. Paris : Fayard, 2008.

GOLDZINK, Jean. *Voltaire*. Paris : Hachette, 1994. (Portraits littéraires)

LEPAPE, Pierre. *Voltaire. Le Conquérant*. Paris : Seuil, 1994.

ORIEUX, Jean. *Voltaire*. Paris : Flammarion, 1966.

POMEAU, René. *La religion de Voltaire*. Paris : A.-G. Nizet, 1995 [1969].

POMEAU, René. *Voltaire*. Paris : Seuil, 1989 [1955]. (Points)

POMEAU, René. *Voltaire en son temps*. Paris: Fayard, 1995 [1985-1994]. 2 tomes

PUJOL, Stéphane. *Voltaire, entre la légende et l'histoire*. [en ligne]. Document « .rtf ». Consulté le 22 mai 2009. Disponible sur le World Wide Web : www.culturesfrance.com/adpf-publi/folio/textes/voltaire.rtf

- **Etudes et essais critiques de l'œuvre de Voltaire :**

FAGUET Emile. *Dix-huitième siècle, Etudes littéraires*. Paris : Boivin & Cie, (sine dato) [1898]. « Voltaire » pp. 200-288. (Nouvelle Bibliothèque littéraire)

GOULEMOT, Jean. MAGNAN, André. MASSEAU, Didier (dir.). *Inventaire Voltaire*. Paris : Gallimard, 1995.

HAWCROFT, Michael. « Propagande et théâtralité dans les tragédies de Voltaire ». *Voltaire et ses combats* [KÖLVING Ulla et MERVAUD Christiane]. Oxford: Voltaire Foundation, 1997. Tome II, p.1490

IOTTI, Gioanni. « L'innocence menacée dans les tragédies de Voltaire : figure de l'idéologie ou figure du tragique ? ». *Voltaire et ses combats* [KÖLVING Ulla et MERVAUD Christiane]. Oxford: Voltaire Foundation, 1997. Tome II, p.1529

LANSON, Gustave. *Les grands écrivains français. Voltaire*. Paris : Hachette, (sine dato). (Les grands écrivains Français).

MENANT, Sylvain. *L'esthétique de Voltaire*. Paris : SEDES, 1995. (Esthétique).

NAVES, Raymond. *Le gout de Voltaire*. Genève : Stalkine, 1967 [1938].

POMEAU, René. *La politique de Voltaire*. Paris : Armand Colin. (Collection U.)

TROUSSON, Raymond. VERCRUYSSSE, Jeroom (dir.). *Dictionnaire général de*

Voltaire. Paris : Honoré Champion, 2003.

VERSAILLE, André. *Dictionnaire de la pensée de Voltaire par lui-même*. Paris : Editions Complexes, 1994.

- **Etudes critiques et historiques sur le XVIII^{ème} siècle :**

GOLDZINK, Jean. *XVIII^e siècle*. Paris : Bordas, 1988. (Histoire de la littérature Française)

KANT, Emmanuel. *Qu'est-ce que les Lumières ?* Ed. critique par MUGLIONI Jean-Michel. Paris : Hatier, 2007. (Classique & cie)

VIER, Jacques. *Histoire de la littérature française du XVIII^e*. Paris: Armand Colin, 1970. Tome II.

- **Romans :**

COTTIN Sophie. *Claire d'Albe*. Consulté le 20 juin 2009 sur le site de l'université de Rouen. Disponible sur le World Wide Web : http://flaubert.univ-rouen.fr/bovary/bovary_6/textes/claire0.html

PREVOST, Abbé. *Manon Lescaut*. Paris : Larousse, 2002. (Petits classiques)

- **Etudes critiques sur le théâtre et les tragédies :**

- **Le théâtre :**

FRANTZ, Pierre. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^{ème}*. Paris : Presses universitaires de France, 1998. (Perspectives littéraires)

GAIFFE, Félix. *Le drame en France au XVIII^e siècle*. Paris : Armand Colin, 1971 [1910].

ISSACHAROFF, Michael. *Le spectacle du discours*. Paris : Editions José Corti, 1985.

SOUILLER, Didier. FIX, Florence. HUMBERT-MOUGIN, Sylvie. ZARAGOZA, Georges. *Etudes Théâtrales*, Paris : Presses Universitaires de France, 2005.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*, Paris : Belin, 1996 [1977]. (Lettres sup)

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*. Paris : Belin, 1996 [1981]. (Lettres sup)

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*. Paris : Belin, 1996. (Lettres sup)

ZARAGOZA, Georges. *Le personnage de théâtre*. Paris : Armand Colin, 2006.

- **Les tragédies :**

ARISTOTE. *La poétique*. [en ligne]. Page « .html ». Consulté le 16 mars. Disponible sur le World Wide Web : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/tablepoetique.htm/>

BIET, Christian. *La tragédie*. Paris : Armand Colin, 1997.

COUPRIE, Alain. *Lire la tragédie*. Paris : Nathan, 2001 [1998]. (Lettres sup)

DELMAS, Christian. *La tragédie de l'âge classique (1553-1770)*. Paris : Seuil, 1994.

DOMENACH, Jean-Marie. *Le retour du tragique*. Paris : Seuil, 1967 (Points)

GOUHIER Henri, *Le théâtre et l'existence*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1987.

SIMON, Alfred. *Les signes et les songes*, Paris : Seuil, 1976.

STEINER, George. *La mort de la tragédie*. Paris : Gallimard, 1993 [1961]. (Folio)

TRUCHET, Jacques. *La tragédie classique en France*. Paris : Presses Universitaires de France, 1975. (collection sup)

- **Autres ouvrages de référence :**

ARISTOTE. *La rhétorique*. [en ligne]. Page « .html ». Consulté le 16 mars 2009. Disponible sur le World Wide Web : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/tablerheto.htm>

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris : Hachette, 2002 [1972]. (Pluriel)

Dossier de presse de la comédie *L'Ecossaïse*. [en ligne]. Document « .pdf ». Consulté le 21 juin 2009. Disponible sur le World Wide Web : <http://www.compagnievincentcolin.com/spectacles/06-07/ecossaise.html>

- **Méthodologie et théorie littéraire :**

ECO, Umberto. *Les limites de l'interprétation*. Paris : Bernard Grasset, 1992.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1978.

JAUSS, Hans Robert. « Littérature médiévale et théorie des genres ». *Théorie des genres*. Paris : Editions du Seuil, 1986.

LYOTARD, Jean-François. *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris : Galilée, 1989 (Livre de poche)

RICOEUR, Paul. *Le conflit des interprétations*. Paris : Seuil, 1969

RORTY, Richard. *Contingence, ironie & solidarité*. Paris : Armand Colin, 1993 (1989).

- **Résumé :**

Ce mémoire se donne pour objectif de montrer l'intérêt littéraire et dramaturgique du théâtre tragique de Voltaire, le grand dramaturge du XVIII^{ème} siècle. Le théâtre est un art de vie pour le célèbre philosophe, une passion qui l'anime toute sa vie. Etudier la violence dans les tragédies de Voltaire, notamment des pièces de 1760 à 1770, revient à s'interroger sur la promiscuité qu'entretient la dramaturgie avec le reste de son œuvre, l'engagement de Voltaire dans la lutte philosophique des Lumières, ainsi que sa volonté de renouveler le célèbre art de la tragédie selon ses propres aspirations et le goût du siècle de Louis XIV.

La violence se révèle être, avant tout, un outil majeur de réflexion sur la tragédie. Elle permet d'en comprendre les enjeux dramatiques et scéniques. Elle est aussi, chez Voltaire, un questionnement de la politique et de la religion, une invitation à la réflexion ainsi qu'à la remise en question des superstitions. Une dynamique extraordinaire ressort de ces œuvres où le tragique émane de l'homme lui-même et alimente son propre anéantissement.

A la fois armes de combats, œuvres littéraires et prémices d'un profond renouvellement du théâtre, les tragédies de Voltaire sont de ces œuvres méconnues dont la richesse est occultée par les préjugés.

- **Mots-clefs :**

- Voltaire / *Olympie* / *Les Scythes* / *Les Guèbres*
- Violence / Tolérance / Sacrifice
- Propagande philosophique / Philosophe militant
- Tableau / Théâtre / Tragédie classique
- Lumières / XVIII^{ème} siècle