

**UNIVERSITE MARC BLOCH  
STRASBOURG II**

***LES PERSONNAGES FEMININS DANS LES  
TRAGEDIES DE VOLTAIRE A SUJETS ANTIQUES***

**Thèse pour le doctorat en littérature française,  
générale et comparée**

**Présentée par  
Mme Halima OUANADA**

**Sous la direction du  
Professeur Pierre HARTMANN**

**Année  
2007**

## **REMERCIEMENTS**

*Mes premiers remerciements sont adressés à mon directeur de thèse, Monsieur Le Professeur Pierre Hartmann, sans qui ce travail n'aurait pas vu le jour. Je lui suis reconnaissante pour la qualité scientifique et pédagogique de son encadrement et pour la disponibilité dont il a fait preuve à mon égard.*

*Je remercie aussi Messieurs les membres du jury : M. Pierre Frantz, M. Gérard Freyburger et notamment M. Abdeljelil Karoui, mon ancien professeur à la faculté des sciences humaines et sociales de Tunis I, pour sa grande disponibilité, sa bonne volonté à lire ce travail, ses encouragements, ses conseils précieux, ainsi que son accueil chaleureux.*

*Je remercie tout particulièrement M. Jean-Pierre Perchellet, pour sa disponibilité et sa bonne volonté à relire et corriger une partie de ce travail. Je tiens à lui témoigner toute mon amitié et ma sincère gratitude.*

*Je tiens à exprimer également toute ma gratitude et mes sincères sentiments à mon mari Mohsen pour la patience dont il a fait preuve durant les années de préparation de ce travail. Son soutien moral m'a permis de tenir bon et de ne pas abandonner dans les moments difficiles. Qu'il soit certain de toute ma reconnaissance et de tout mon amour.*

*A ma mère*  
*A mon mari*

# TABLE DES MATIERES

<b>TABLES DES MATIERES</b> .....	4
----------------------------------	---

<b>INTRODUCTION</b> .....	9
---------------------------	---

La passion du jeune Arouet pour le genre tragique ; la place que son théâtre occupe dans la production théâtrale du XVIIIe siècle. Sa volonté de réformer le goût du public. L'intérêt que le dramaturge porte au théâtre gréco-romain. Le personnage féminin entre exclusion et intérêt. Définition de la méthodologie.

<b>PROLOGUE : LE PERSONNAGE FÉMININ EST-IL REGI PAR UNE THÉORIE OU DÉFINI PAR UNE ATTITUDE ?</b> .....	19
--	----

<b>1- Entre « Anciens et Modernes »</b> .....	19
---	----

Le personnage féminin entre *l'imitatio* et *l'aemulatio*. L'attachement de Voltaire à l'Antiquité gréco-romaine s'inscrit en réaction contre la décadence de la tragédie de son temps. L'importance accordée au goût dominant de l'époque.

<b>2- L'expérience personnelle</b> .....	27
--	----

Voltaire et sa quête perpétuelle d'amour. Le sentiment de l'amitié, véritable substitut de l'amour. Le personnage féminin : une panacée à la désillusion de l'expérience personnelle. La jeune fille, la mère et l'épouse : reflet de l'idéologie de l'auteur.

<b>3- Le caractère sentimental de Voltaire</b> .....	33
--	----

Voltaire, un sentimental ? La création de ses héroïnes tragiques s'en ressent. La tragédie : « remède d'amour » pour Voltaire. L'importance du rôle des

femmes dans les sujets antiques. Le personnage féminin : fruit d'une attitude personnelle et d'une connaissance intime des questions dramaturgiques.

**PREMIÈRE PARTIE : UNE FIGURE TRADITIONNELLE ; UN MODÈLE  
SUBLIMÉ.....41**

Parallèle entre les personnages féminins de Voltaire et leurs modèles antiques. L'attachement sans concession au sens du devoir familial. Le cas de la jeune fille, de l'épouse et de la mère.

**CHAPITRE PREMIER : *La jeune fille*.....42**

La pureté, le dévouement au devoir paternel : éléments fondamentaux du caractère de la jeune fille. L'exemple d'Iphise et de Julie.

A- Figure de *Virgo*.....46

B- Une figure dévouée. ....58

**CHAPITRE II : *L'épouse*.....67**

Le souvenir d'un amour enfoui, source de malheurs. L'épouse entre devoir et sentiment amoureux. Le cas de Jocaste, d'Artémire et d'Irène.

A- La vertu : une hantise.....72

B- Le devoir conjugal : une loi.....79

**CHAPITRE III : *La mère*.....92**

Le personnage de la mère entre abnégation, dévotion maternelle et prérogatives morales et politiques. L'exemple de Mérope, de Statira et d'Hippodamie.

A- L'amour maternel.....99

B- La mère, substitut du père.....	108
------------------------------------	-----

## **DEUXIÈME PARTIE : *UNE FIGURE REVOLTEE*.....**

118

Parallèle entre les personnages féminins de Voltaire et leurs modèles antiques. L'héroïne rebelle : une autre catégorie du personnage féminin de Voltaire. La transgression de toutes les lois familiales.

### **CHAPITRE PREMIER : *La mère*.....**

120

La mère coupable, les dangers de l'amour : l'adultère, le régicide et l'abandon du fils. Le cas d'Eriphyle et de Clytemnestre.

A- Une passion coupable.....	127
------------------------------	-----

B- Dégradation de l'amour maternel.....	135
---	-----

### **CHAPITRE II : *L'épouse*.....**

150

Le devoir conjugal n'est plus une valeur absolue. Transgression des lois établies. Le cas d'Aurélie, d'Erope et de Fulvie.

A- Amour ou devoir ?.....	155
---------------------------	-----

B- Transgression de la loi conjugale.....	162
---	-----

### **CHAPITRE III : *La jeune fille*.....**

174

Le personnage de la jeune fille déraisonnable. Le cas d'Aurélie, d'Electre et d'Olympie.

A- Une figure rebelle.....	174
----------------------------	-----

B- L'amour familial intéressé.....	189
------------------------------------	-----

**TROISIÈME PARTIE : DEUX MODÈLES EN PROCÈS.....200**

Confrontation des deux modèles précédemment étudiés. Leurs limites et les conséquences qui en découlent.

**CHAPITRE PREMIER : Une figure défailante.....203**

Le sens du devoir poussé à l'extrême, défaut principale de l'héroïne.

A- Figure de soumission.....204

B- Un personnage marginalisé.....212

C- L'obsession de culpabilité.....218

**CHAPITRE II : Une figure réhabilitée.....229**

La violence n'exclut pas le sens de l'humain : une sensibilité attestée, des remords libérateurs.

A- Une humanité restituée.....231

B- Les remords de l'héroïne : véritable purgatoire.....249

**CHAPITRE III : D'un modèle éventuel vers une société idéale.....261**

Trois principales institutions mises en cause : l'Etat, la religion et la famille.  
La tragédie des *Lois de Minos* : une panacée. Les traits indispensables au modèle idéal.

A- Le personnage féminin, incarnation d'un réquisitoire contre l'Etat, la religion et la famille.....262

B- Astérie, un modèle éventuel.....282

**CONCLUSION.....312**

Des constantes se dégagent de cette étude : l'activité théâtrale est consubstantielle à Voltaire ; Volonté de réformer la dramaturgie classique. Deux modèles féminins seraient à souligner : les personnages soumis et les personnages révoltés. Le résultat de leur confrontation. Les héroïnes mythologiques et historiques de Voltaire soutiennent l'intérêt. La place des tragédies de Voltaire aujourd'hui et l'importance de les reconsidérer. Le message de tolérance et d'espoir que ces tragédies véhiculent.

**ANNEXES.....319**

Annexe I :

Tableaux.....320

1- Corpus (tab.1 et 2).....320

2- Sources (tab.3 et 4).....320

3- Ratio personnages féminins / personnages masculins (tab.5).....323

4- Typologie des personnages féminins. (Tab. 6).....324

5- Présence des personnages féminins. (Tab. 7).....325

6- Statistiques : temps de parole des principaux personnages de chaque pièce. (Tab. 8 à 19).....329

Annexe II :

Résumé des pièces.....336

**BIBLIOGRAPHIE.....349**

## **PREMIERE PARTIE**

### ***UNE FIGURE TRADITIONNELLE ; UN MODÈLE SUBLIMÉ***

« La véritable tragédie est l'école de la vertu ».

*Dissertation sur la Tragédie, M. IV.*

## ***INTRODUCTION***

La première ambition du jeune Arouet, au sortir du collège, est d'être un poète, un grand poète tragique et épique que le pseudonyme de Voltaire devait consacrer. Parmi les ouvrages littéraires, rien ne vaut pour le jeune Arouet, une belle oeuvre en vers, dans le genre noble. En cela ses maîtres jésuites, admirables éducateurs, ont su ancrer en lui cette conviction qu'il conservera jusqu'à son dernier souffle. Comme nombre de ses contemporains, Voltaire tentera de se forger une place dans un siècle réputé être, à l'instar du siècle de Louis XIV, un véritable « âge de théâtromanie<sup>1</sup> ». Il en devient même le représentant le plus emblématique car presque personne n'a conçu passion plus ardente ni plus durable pour tous les aspects de son métier que lui. Le démon de Melpomène l'avait hanté dès son adolescence. Jusqu'à sa mort, Voltaire n'a cessé de composer des pièces, connaissant tantôt un franc, tantôt un demi succès, parfois des déboires, mais ces derniers n'ont jamais pu le rebuter. Il était presque toujours en train d'ébaucher, d'écrire, de corriger, de refaire, de monter ou de répéter une pièce de théâtre<sup>2</sup>. « Ecrire, évoluer sur les planches, user de mimiques et de gestes

---

<sup>1</sup> G. Defaux, « L'idéal politique de Voltaire dans *La Mort de César* », *Revue de l'Université d'Ottawa*, 40, 1970, p.418. Voir aussi J.-P. Perchellet, *L'Héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, H. Champion, 2004.

<sup>2</sup> Voici le portrait malicieux mais plausible du vieux Voltaire par le critique Geoffroy : « On voit... un vieillard que la vanité et la manie théâtrale ont fait tomber en enfance, qui se passionne pour des farces, comme les petites filles pour leur poupée qu'elles font coucher avec elles. Je ne sais pas si l'illustre vieillard couchait avec ses habits de théâtre ; mais on assure que, lorsqu'il devait jouer, il les endossait dès le matin, et les portait toute la journée, afin de se mieux pénétrer du rôle qu'il avait à remplir le soir. » Geoffroy, *Cours de littérature dramatique*, Paris, Blanchard, 1825, t.III, p. 121.

est, note à juste titre A. Karoui, quasiment un acte biologique, c'est respirer, boire et se sustenter<sup>3</sup>. »

Son énorme production dramatique, qui n'est certes pas un gage de qualité, témoigne assez de son engouement et de sa totale abnégation pour ce genre sur lequel il comptait pour accéder à une gloire semblable à celle de Corneille et de Racine. D'ailleurs, la gloire que pouvait lui valoir des genres moins nobles tels les essais ou les romans, voire le travail d'érudition, n'était recherché que par surcroît. Les pièces, au nombre d'une cinquantaine, jalonnent la vie de l'auteur au rythme d'une tous les dix huit mois en moyenne (d'*Œdipe à Irène*). Par leur nombre, Voltaire rivalise très avantageusement avec Corneille (33 pièces), et laisse Racine loin derrière lui (12 pièces) ; comparaison qui ne tient pas compte bien évidemment de la masse des autres oeuvres du philosophe.

C'est principalement comme poète tragique que Voltaire était connu de son temps, depuis le coup de maître de son *Œdipe* (1718), et c'est peut-être sur ses tragédies qu'il comptait le plus pour éclairer ses contemporains<sup>4</sup>. Dès 1731, Voltaire fustige la fade galanterie<sup>5</sup> et les « conversations à la glace » qui ont envahi la scène française, mais ses attaques contre la médiocrité du « tripot » parisien deviennent de plus en plus nombreuses et de plus en plus virulentes dans les dernières années. Il se plaint de la médiocrité des acteurs et des salles de spectacles<sup>6</sup> et, dans la polémique

---

<sup>3</sup> Abdeljelil Karoui, *La Dramaturgie de Voltaire*, publication de la faculté des lettres de la Manouba, Tunis, 1992, p. 421.

<sup>4</sup> Il considère en effet que le but du théâtre, « premier des beaux-arts », est d'instruire les nations, en accoutumant les hommes « à nourrir leur esprit de ce que la raison a de plus pur ». *Commentaires sur Corneille. Œuvres complètes*, Voltaire Foundation, vol. 54, p. 459.

<sup>5</sup> M. II, *Lettre au père Porée, jésuite*, dans la préface d'*Œdipe*. Nous désignons ainsi l'édition Louis Moland des *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Garnier, 1877-1885, 52 volumes. Sauf indication contraire, c'est cette édition, la dernière complète de Voltaire, qui est prise en compte. Le chiffre suivant le « M. » indique le volume. Il existe par ailleurs une édition en cours depuis 1969 publiée par la Fondation Voltaire (Oxford), mais étant incomplète, nous la citerons seulement quand il est question de ou des écrits de Voltaire déjà parus.

<sup>6</sup> Voltaire souligne dans la *Lettre à un premier commis* (1733) qu'au contraire des temps modernes, l'Antiquité consacra de vastes monuments au théâtre et au spectacle : « Les anciens Romains élevaient des prodiges d'architecture pour faire combattre les bêtes et nous n'avons pas depuis un siècle bâti seulement une salle passable pour y faire représenter les chefs-d'oeuvre de l'esprit humain. »

qui divise ses contemporains à propos de la moralité du théâtre, Voltaire devient un des plus fervents partisans des modèles à l'antique dont il exalte les qualités.

Son attitude à l'égard de l'Antiquité témoigne d'un vif intérêt pour le théâtre grec et romain, intérêt qu'il fait valoir à l'encontre du goût décadent des tragiques contemporains. Le dramaturge assure à leur propos que « le mépris des anciens modèles, la négligence à les étudier, et l'indocilité à s'y conformer, mènent nécessairement à l'erreur et au mauvais goût<sup>7</sup>. » Déjà l'abbé d'Aubignac, au milieu du siècle précédent, dans sa *Pratique du théâtre* qu'il garnissait de maints exemples empruntés à Eschyle, Sophocle et Euripide, pose pour maxime indubitable « que jamais personne ne sera savant dans la poésie dramatique, que par le secours des anciens et l'intelligence de leurs ouvrages<sup>8</sup>. » La Harpe, à son tour désireux de trouver chez les Anciens la confirmation des principes généraux de l'esthétique classique, dira la même chose. Et Diderot d'ajouter : « Celui qui a un peu de tact, discernera bientôt l'écrivain qui n'a point eu de commerce avec eux<sup>9</sup>. » B. J. Dacier déclare, quant à lui : « Si les modèles du goût et de la perfection dans les lettres, modèles que nous devons aux Grecs et aux Romains qui se sont, pour ainsi dire, identifiés avec eux, venaient à disparaître, la littérature s'égarerait et éprouverait bientôt une décadence dont elle ne se relèverait peut-être jamais<sup>10</sup>. » Et Mme de Staël d'ajouter enfin avec beaucoup de conviction « [qu'] il est impossible d'être un bon littérateur, sans avoir étudié les auteurs anciens<sup>11</sup> ». L'Antiquité gréco-romaine est présentée ainsi comme une véritable panacée à la dénaturation, par les contemporains, de la tragédie racinienne. Cette Antiquité offre par ailleurs des ressources considérables pour quiconque y cherche des sujets à traiter.

Par conséquent, bien qu'elles ne soient guère lues aujourd'hui, puisqu'on limite généralement l'âge d'or de la tragédie française à Corneille et Racine, les tragédies de Voltaire n'en méritent pas moins d'être examinées, ne serait-ce que pour

---

<sup>7</sup> Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, *The Complete Works of Voltaire*, Oxford, 1992, t. 31A.

<sup>8</sup> L'abbé d'Aubignac, *Pratique du théâtre*, Paris, éd. Martino, Champion, 1927, p. 23.

<sup>9</sup> Diderot, *Plan d'une Université*, AT, III, p. 478.

<sup>10</sup> B. J. Dacier, *Rapport historique sur les progrès de l'histoire de la littérature ancienne depuis 1789 et sur leur état actuel*, Paris, 1810, p. 21.

<sup>11</sup> Mme de Staël, *De la littérature*, éd. P. Van Tieghem, Genève, 1959, I, 9.

avoir une meilleure appréciation du goût et de la sensibilité de leur auteur, et surtout du développement d'un genre littéraire important. Il serait faux, par ailleurs, de penser que ce théâtre n'aurait rien à nous apprendre quand on sait que Voltaire a eu beaucoup de succès de son temps et même auprès de la postérité immédiate. Son talent était loin de laisser indifférents public et critique et lui a même valu une image que les plus grands pourraient lui envier. Témoin cette affirmation de La Harpe : « Si parmi nos trois tragiques français du premier ordre, Corneille, Racine et Voltaire la prééminence est susceptible de contestation, suivant les différents rapports sous lesquels on les envisage, au moins la supériorité de ce dernier sur tous ses contemporains n'est pas contestable, et n'est plus disputée même par ses ennemis, ou s'il en reste encore quelques uns qui lui opposent ou lui préfèrent Crébillon, c'est par une sorte d'entêtement puéril à soutenir ce que personne ne croit plus, c'est l'imperceptible reste d'un vieil esprit de parti qui a longtemps fait du bruit, et même du mal, et dont aujourd'hui l'on ne s'aperçoit que pour en rire<sup>12</sup>. »

Jusqu'au début du XIXe siècle, il fut considéré comme le plus grand dramaturge de son époque, égalant et même, dans ses meilleures productions, dépassant ses illustres prédécesseurs du siècle classique. En effet, dans les *Annales dramatiques*, ou *Dictionnaire général des théâtres*<sup>13</sup>, on lit à l'article « Voltaire » que « le théâtre de Voltaire, toutes ses pièces comprises, est à nos yeux le plus beau, le plus moral, le plus intéressant, et surtout le plus varié qu'il y ait jamais eu chez aucune nation du monde. » Madeleine Fields, qui a analysé la revue des théâtres dans le *Mercur de France*, précise que dans la période allant de 1717 à 1754 le nom de Voltaire est celui qui apparaît le plus souvent après ceux de Racine et de Corneille. En 1756, il est mentionné presque aussi fréquemment que Racine (170 mentions pour Racine, 140 pour Voltaire, 100 pour Corneille). Après 1756, « nous assistons à la montée en flèche de Voltaire [...] qui dépasse même d'une façon spectaculaire le grand Racine » (110 mentions pour Voltaire, contre 40 pour Racine, et seulement 27 pour Corneille). Pendant cette période Voltaire devient pour le *Mercur de France* le « Sophocle français<sup>14</sup>.»

<sup>12</sup> La Harpe, *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, nlle éd., t.VIII, Paris, 1898, pp. 1-2.

<sup>13</sup> Il en existe neuf volumes, 1812, p. 373.

<sup>14</sup> Louis Moland, « Introduction » aux *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Garnier Frères, 1877, II, p.

10 Madeleine Fields « Voltaire et le *Mercur de France* », dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth-century*, vol. XX, 1962, p.209-210. *Le Mercur de France*, juin 1767, p. 11.

De nombreuses études ont certes été consacrées au répertoire dramatique de Voltaire, et il semble même que, paradoxalement, cet intérêt aille croissant alors que ce répertoire continue à être négligé par le grand public. Martine de Rougemont ne manque pas de souligner ce paradoxe tout en regrettant aussi le fait que nous n'avons toujours pas une connaissance satisfaisante de sa dramaturgie alors qu'il est, écrit-elle, « pour le XVIIIe le grand carrefour de toutes les recherches théâtrales, le grand inspirateur de toutes les initiatives<sup>15</sup> ».

Néanmoins ce regain d'intérêt est encourageant notamment quand il est question pour nous d'aborder son répertoire tragique à sources gréco-romaines par le biais des seuls personnages féminins, lesquels sont à leur tour trop peu connus et trop peu étudiés à notre sens. Les études qui leur sont consacrées semblent se réduire à la portion congrue. En effet, en dehors de l'article de M. R. Raaphorst, de celui de Lucette Desvignes, et de l'étude de Norbert Sclippa<sup>16</sup> qui portent directement sur la question de la femme dans le théâtre de Voltaire, il n'existe aucun examen complet et précis de la manière dont Voltaire traite ou parle du personnage féminin. Par ailleurs, les travaux consacrés à son théâtre sont généralement soit axés sur des questions d'ordre général<sup>17</sup> soit centrés sur l'examen d'un thème précis dans telle ou telle tragédie où les personnages masculins occupent généralement une place prépondérante<sup>18</sup>, alors que le personnage féminin semble être voué à une quasi-indifférence.

Ce silence à l'égard du personnage féminin nous a particulièrement interpellée suite à l'examen de quelques pièces tragiques de l'auteur, pièces connues

<sup>15</sup> Martine de Rougemont *La vie théâtrale au XVIIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1988, p. 38.

<sup>16</sup> M. R. Raaphorst, « Voltaire et le féminisme : un examen du théâtre et des contes », *SOVEC*, éd. Besterman, vol. 89, The Voltaire Foundation, Oxford, 1972 ; Lucette Desvignes, « Le Théâtre de Voltaire et la femme victime », *Revue des sciences Humaines*, Lille, n° 168, 1977 ; Norbert Sclippa, *La loi du père et les droits du cœur : Essai sur les tragédies de Voltaire*, Genève, 1993.

<sup>17</sup> Allan K., Holland, *Le Pathétique dans les tragédies de Voltaire*, Paris, 1963 ; Charles Mazouer « Les Tragédies romaines de Voltaire », XVIIIe Siècle, n°18, 1986.

<sup>18</sup> René Pomeau, « Voltaire et le héros », *Revue des Sciences Humaines*, 1951 ; Roger Francillon, « L'*Oreste* de Voltaire ou le faux triomphe de la nature », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, vol.41, n°1, gennaio-marzo 1988 ; José-Michel Moureaux, *L'Edipe de Voltaire, introduction à une psycholecture*, Archives des Lettres Modernes, 1973, n°146.

pour être spécialement des tragédies « romaines<sup>19</sup> ». L'une d'entre elles, *La Mort de César*, tragédie en trois actes et en vers imitée directement de Shakespeare, représentée pour la première fois le 29 août 1743, a retenu notre attention en raison de l'absence de personnage féminin. Cette « déféminisation » de la tragédie, Geoffroy, tout en trahissant son animosité envers Voltaire et La Harpe, l'a expliquée par la décadence artistique du dramaturge, puisqu'il déclare :

« Avant la Révolution, notre théâtre n'offrait que deux exemples de cette singularité, *La Mort de César* de Voltaire et le *Philoctète* de La Harpe [...]. Les copies de ces deux originaux se sont depuis multipliées car il est plus aisé de faire une tragédie sans femmes que de faire une bonne tragédie<sup>20</sup>. »

L'exclusion de la femme est justifiée dans cette tragédie par une représentation destinée au collège de garçons<sup>21</sup>, fait que Geoffroy a omis de signaler. Cependant, notre documentation à ce sujet nous a révélé aussi l'existence de deux autres tragédies qui n'ont pas été représentées, mais qui ont été réservées au seul sexe masculin puisque aucun rôle n'y a été attribué à une femme. Il s'agit de deux tragédies en trois actes : *La Mort de Caton*<sup>22</sup> et *Le duc d'Alençon ou les frères ennemis*<sup>23</sup>. Force est de constater que la longueur de la tragédie semble dépendre en quelque sorte de la présence ou de l'absence du personnage féminin, puisque les trois pièces en question sont en trois actes. Mais ces pièces sont-elles bien suffisantes pour juger de toute une production dramatique et surtout pour admettre *a priori* que la tragédie voltairienne est principalement une affaire d'hommes ?

---

<sup>19</sup> Il s'agit de *Brutus* (1731), *La Mort de César* (1743), *Catiline ou Rome sauvée* (1752), et *Octave et le jeune Pompée ou le Triumvirat* (1764).

<sup>20</sup> Geoffroy, *op. cit.*.

<sup>21</sup> La tragédie de *La Mort de César* fut publiée en 1735 à l'insu de Voltaire tout juste après avoir été représentée par les élèves du collège d'Harcourt.

<sup>22</sup> *La Mort de Caton*, tragédie en trois actes et en vers, par M. de Voltaire, Paris, chez Delalain, *Pièces de théâtre*, LVIII, 7.

<sup>23</sup> *Le duc d'Alençon ou les Frères ennemis*, tragédie en trois actes par Voltaire, ouvrage inédit, publiée pour la 1ère fois par M. L. Dubois, Paris, Pluquet et Brissot-thivars, 1821. La pièce figure aussi dans l'édition Beuchot théâtre II, T.3, Paris, Garnier, 1877.

Que Voltaire opte pour des tragédies exclusivement « mâles » nous a semblé étrange, surtout que l'on sait, à travers sa *Correspondance*, la place qu'occupe la femme dans sa vie. Il suffit de lire les lettres qu'il écrivait à Mme du Châtelet, à Mme Denis et à beaucoup d'autres femmes, pour se rendre compte de la singularité et du caractère paradoxal de ces tragédies au masculin. D'autre part dire comme Lanson que « les femmes [...] ne le troublaient pas profondément. Plus sensible que passionné, son cœur avait besoin d'amitié plus que d'amour<sup>24</sup> », ou aller jusqu'à taxer cet auteur de misogynie comme l'écrit un critique lui reprochant ses « misogynistic proclivities<sup>25</sup> », nous paraît excessif car chez un écrivain aussi complexe que Voltaire, toute généralisation risque de nous induire en erreur.

Il est par ailleurs significatif de constater que la plupart des titres des pièces tragiques de Voltaire font explicitement référence à un personnage féminin qui donne le plus souvent, son nom à la pièce. Sur trente et une tragédies, neuf portent le nom de leur héroïne : *Adélaïde du Guesclin*, *Artémire*, *Eriphyle*, *Irène*, *Méropé*, *Olympie*, *Sémiramis*, *Sophonisbe* et *Zaïre*. Parfois, le titre accole le nom de l'héroïne à un autre nom soit d'un personnage masculin (*Hérode et Mariamne*, *Amélie ou le Duc de Foix*), soit d'une catégorie de personnages (*Alzire ou les Américains*), ou bien le nom est précédé par une formule générale (*Les Lois de Minos ou Astérie*).

Ses autres tragédies, même si elles ne portent pas le nom de leur héroïne, mettent en scène un ou deux personnages féminins. *Oreste* (1750) est une exception avec trois femmes. Ces héroïnes sont certes moins nombreuses que les personnages masculins, qui eux varient entre quatre et neuf, mais sont le plus souvent presque aussi présentes dans toutes les scènes.

Quelques pièces enfin sont dédiées à des femmes, *Alzire* à Mme Du Châtelet, *Oreste* à la duchesse du Maine, d'autres sont précédées d'une épître à une femme : *Zulime* est précédée d'une épître dédicatoire à Mlle Clairon, *Tanocrède* d'une épître à Mme de Pompadour.

<sup>24</sup> G. Lanson, *Voltaire*, Paris, Hachette, 1924, p. 18.

<sup>25</sup> C. Cherpak, *Voltaire's 'Histoire de Jenn'— A Syntihetic Creed, Modern Philology*, Chicago, 1956, t.54, pp. 26-27. «Ses penchants misogynes», (la traduction des citations en anglais est personnelle.)

Aussi, loin de souscrire à l'avis de D. J. Adams qui déclare dans son étude *La Femme dans les contes et les romans de Voltaire* que « les héroïnes [des] tragédies [de Voltaire] ne sont guère intéressantes<sup>26</sup> », nous pensons au contraire qu'elles occupent une place de choix et sont aussi importantes que les personnages masculins. Loin d'être de simples figurantes qui assurent une fonction purement décorative, les femmes, nous semble-t-il, occupent une place essentielle dans la plupart des tragédies de Voltaire. Elles en constituent l'un des éléments constants, et par conséquent, intéressants notamment de par la variété de leur rang social, de leur âge et de leur origine. Elle jouent d'ailleurs un rôle de premier plan dans la plupart d'entre elles.

En raison de la gamme des sujets abordés par Voltaire dans ses tragédies nous avons jugé plus opportun de nous contenter de l'examen des types féminins qui évoluent dans les seules pièces tragiques à sources gréco-romaines. Seul leur rôle fait l'objet de notre enquête. La confidente n'en fera pas partie en raison de son absence dans plusieurs pièces, et parce que son rôle est par nature mineur, sauf exception notable.

Le choix d'examiner les personnages féminins dans les seules pièces à sources antiques s'expliquerait d'abord par le fait qu'elles nous ont semblé représenter un groupe assez homogène et donc plus pratique à aborder. Par ailleurs, et bien que l'histoire n'ait retenu que son œuvre philosophique et romanesque, Voltaire a marqué son entrée en littérature par une tragédie d'inspiration grecque : *Œdipe*, tragédie composée en 1718 dont le sujet montre l'attachement de l'auteur aux sujets antiques. Il cultiva le genre pendant soixante ans jusqu'en 1778 avec la représentation d'*Irène*, tragédie d'inspiration romaine jouée un mois avant sa mort. Il est assez significatif que ses premiers et ses derniers pas aient été pour le théâtre à sujet antique. D'ailleurs sur les trente et une pièces tragiques de Voltaire, plus d'une dizaine puisent dans l'antiquité gréco-romaine (huit de sources grecques et quatre de sources latines).

Notre choix s'appuie enfin sur cette déclaration de Voltaire : « J'avoue que j'aime à voir dans un ouvrage dramatique les mœurs de l'antiquité, et à comparer les

---

<sup>26</sup> David James Adams, *La femme dans les contes et les romans de Voltaire*, A.G. Nizet, Paris, 1974, p. 50.

héros qu'on met sur le théâtre avec la conduite et le caractère que les historiens leur attribuent. Je ne demande pas qu'ils fassent sur la scène ce qu'ils ont réellement fait dans leur vie ; mais je me crois en droit d'exiger qu'ils ne fassent rien qui ne soit dans leurs mœurs : c'est là ce qu'on appelle la vérité théâtrale<sup>27</sup>. »

Saisir ainsi l'écart entre cette « vérité théâtrale » et la vérité historique chez ce dramaturge rompu aux exercices proposés par les régents jésuites de Louis le Grand est l'une des questions à laquelle nous tenterons d'apporter quelques éléments de réponses. Afin d'arriver à une juste appréciation de ces personnages féminins, il convient de procéder à un examen de leurs origines, examen indispensable à la compréhension du rôle de la femme dans ses tragédies à sujets antiques. Aussi, remonter aux sources antiques s'avère-t-il une nécessité qui contribuera à mieux les situer dans le contexte de sa pensée, ainsi qu'à la revalorisation de l'œuvre tragique de Voltaire et des personnalités historiques et mythologiques qu'il choisit de traiter.

Pour ce faire, nous fonderons notre méthode essentiellement sur l'examen des textes antiques avant de passer à leur commentaire pour ensuite les confronter aux textes de Voltaire. Cela nous permettra enfin de nous prononcer non seulement sur le degré d'originalité du dramaturge par rapport aux modèles qu'il dit imiter, mais surtout sur sa méthode quant à l'approche des sujets et des textes antiques.

Nous essayerons de montrer également que l'écart apparent qui semble séparer ses héroïnes n'est que de surface et qu'elles se rejoignent chez lui, malgré la diversité de leur origine, de leur âge et de leur rôle dans la tragédie, dans une perspective à portée à la fois morale, sociale et philosophique.

Dans cette optique, établir une typologie de ces mêmes personnages féminins s'imposait comme une condition *sine qua non* pour jeter quelques lumières sur la conception voltairienne du personnage féminin et surtout pour pouvoir esquisser les grands traits du modèle qu'il semble préconiser ou du moins de celui qu'il veut qu'on devine à travers les méandres de sa production tragique.

---

<sup>27</sup> Préface de l'éditeur en tête du *Triumvirat*.

Aussi et à la lumière de cette typologie avons-nous classé les personnages féminins qui sont au nombre de dix-sept, selon le rôle social qu'il jouent dans la pièce à savoir : jeune fille, épouse, mère. Nous avons, par la suite, identifié deux modèles de personnages féminins que le dramaturge semble nous proposer et qu'il n'hésite pas à renvoyer aussitôt dos à dos : d'un côté (c'est le propos de notre première partie) le modèle sublimé pour son attachement sans concession à l'idée de vertu qui le hante constamment ; d'un autre côté (c'est le propos de notre deuxième partie), le modèle révolté, qui se situe tout à fait à l'opposé du premier dans la mesure où il évolue dans une atmosphère marquée par la transgression de toutes les lois familiales.

Quant à notre troisième partie, elle est consacrée à la question de la mise en procès par le dramaturge de ces deux modèles précédemment exposés. La question à laquelle nous tenterons d'apporter quelques éléments de réponse est la suivante : quel modèle féminin nous propose Voltaire ?

De tout son répertoire tragique à sources antiques, une seule tragédie *Les Lois de Minos ou Astérie* (Rédaction 1771-1772) semble à notre sens fournir un début de réponse que nous tâcherons d'exposer.

Nous souhaitons enfin que cette étude contribue pour une modeste part, à réhabiliter quelque peu cette œuvre, ne serait-ce que pour sa qualité purement littéraire dans la mesure où elle constitue un moyen indéniable non seulement pour sonder la capacité de l'écrivain—défenseur d'une nature humaine universelle— à établir et à maintenir un va et vient permanent entre modernité et Antiquité en jouant des barrières chronologiques et spatiales, mais aussi à évaluer son rôle pour tisser un véritable et essentiel lien de transition entre la tragédie classique et le drame romantique<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> « Si nous voulons être justes à notre tour », estime de son côté Brunetière, « ce n'est pas à Diderot, à Beaumarchais ou à Mercier, comme nous faisons quand nous sommes très savants, c'est à Voltaire que nous ferons l'honneur de la plupart des innovations qui, de la tragédie classique, ont dégagé le drame romantique et moderne. » Ferdinand Brunetière, « Les poésies et le théâtre de Voltaire », dans la *Revue des deux mondes*, 80<sup>e</sup> année, nov.-déc.1910, p. 328.

## CHAPITRE PREMIER

### *LA JEUNE FILLE*

La recherche du pathétique, qu'elle corresponde à un goût personnel de Voltaire ou qu'elle ait eu pour but de provoquer l'adhésion du public — et il semble bien que l'une et l'autre cause soient en jeu — prend appui chez le dramaturge sur un type de femme dont les caractéristiques respirent le désir de gloire à travers un comportement sans tache. Les pièces qui traitent de la femme vertueuse sont assez nombreuses dans le répertoire tragique à source antique de Voltaire. Elles comprennent, *Œdipe*, *Artémire*, *Méropé*, *Oreste*, *Olympie*, *le Triumvirat*, *Les Pélopidés* et *Irène*. De la jeune fille à la mère en passant par l'épouse, le personnage féminin permet au dramaturge de mettre en scène de nombreuses apostrophes à la vertu qui « flattaient évidemment le nouveau public bourgeois » comme le note à juste titre Robert Niklaus, et marquaient « une façon de jouir nouvelle<sup>1</sup> ».

Soucieux de « défaire [petit à petit] le théâtre français des déclarations d'amour, et cesser de peindre *Caton galant et Brutus dameret*<sup>2</sup>», le dramaturge entreprend de récrire à sa façon le mythe des Atrides sous le titre *Oreste*. Notons que Voltaire n'est pas le premier à être inspiré par le thème de la vengeance et du matricide. Plusieurs dramaturges avant lui se sont penchés sur le sujet. On a vu, par exemple, l'apparition de l'*Electre* de Longepierre (1719) et surtout celle de Crébillon dont la première eut lieu en 1709. On peut se demander à bon droit pourquoi Voltaire a choisi un tel sujet. A cette question, il est possible de répondre en allant chercher des causes profondes

---

<sup>1</sup> Robert Niklaus, « La propagande philosophique au théâtre au siècle des Lumières », dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century*, vol. 26, 1963, p. 1234.

<sup>2</sup> Best. II, le 31 décembre 1749, p. 148. Voltaire cite Boileau, *Art Poétique*, III, 118.

qui puisent leur source dans l'inconscient du dramaturge. Le mythe de la vengeance du père et du matricide devait, sans doute, éveiller au fond de lui des résonances comme l'a bien montré, à propos d'*Œdipe*, J.-M. Moureaux<sup>3</sup>. Mais avant de faire appel au lien direct avec la personnalité de l'auteur d'*Oreste*, il est possible de trouver d'autres causes plus concrètes relevant cette fois de l'ordre des circonstances. Ecrite au cours de l'année 1749 et peu avant la mort de Mme Du Châtelet<sup>4</sup>, la tragédie d'*Oreste* est contemporaine de celle de *Rome sauvée*, tragédie d'inspiration romaine. Les deux pièces s'inscrivent en réalité dans le cadre de la rivalité du dramaturge avec son censeur Crébillon. Elles sont la réécriture des tragédies d'*Electre* et de *Catilina* de ce dernier. Aux d'Argental, il écrit le 12 août 1749 : « Si je peux réussir à venger Cicéron, mordieu je vengerai Sophocle<sup>5</sup> ». Et le 4 septembre, dans une lettre où il annonce le récent accouchement de Mme du Châtelet à l'un de ses amis, il écrit plaisamment : « [...] pour moi, dès que j'ai été délivré de *Catilina*, j'ai eu une nouvelle grossesse, et j'ai fait sur-le-champ *Electre*. Me voilà avec la charge de raccommodeur de moules dans la maison de Crébillon. Il y a vingt ans que je suis indigné de voir le plus beau sujet de l'antiquité avili par un misérable amour, par une partie carrée, et par des vers ostrogoths. L'injustice cruelle qu'on a faite à Cicéron ne m'a pas moins affligé. En un mot, j'ai cru que ma vocation m'appelait à venger Cicéron et Sophocle, Rome et la Grèce des attentats d'un barbare<sup>6</sup> ».

C'est *Oreste* qui fut jouée en premier le 12 janvier 1750. Pour désarmer ses adversaires partisans de Crébillon, Voltaire fit lire lors de la première par un des acteurs le discours suivant : « Messieurs, l'auteur de la tragédie que nous allons avoir l'honneur de vous donner n'a point la vanité téméraire de vouloir lutter contre la pièce d'*Electre*, justement honorée de vos suffrages, encore moins contre son confrère qu'il a souvent appelé son maître, et qui ne lui a inspiré qu'une noble émulation, également éloignée du découragement et de l'envie ; émulation compatible avec l'amitié, et telle que doivent la sentir les gens de lettres. Il a voulu seulement, messieurs, hasarder devant vous un tableau de l'antiquité ; quand vous aurez jugé cette faible esquisse

---

<sup>3</sup> José-Michel Moureaux, *L'Œdipe de Voltaire, introduction à une psycholecture*, Archives des Lettres Modernes, 1973, n° 146.

<sup>4</sup> Best. III, le 1<sup>er</sup> octobre 1749, Voltaire écrit à d'Argental qu'il a composé et achevé sa tragédie entre le 15 août et le 1<sup>er</sup> septembre. Mme Du Châtelet meurt le 10 septembre.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

d'un monument des siècles passés, vous reviendrez aux peintures plus brillantes et plus composées des célèbres modernes<sup>7</sup> ». Cette déclaration n'a guère pu duper les spectateurs dont la majorité, ses adversaires, était prêts à faire tomber sa pièce. En fait, ce n'est que lors de la reprise de 1761 que cette pièce put obtenir tout le succès que, selon l'avis des critiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment La Harpe, elle méritait pleinement<sup>8</sup>.

Voltaire, au moment où il écrit sa version de l'*Electre* de Sophocle pour venger le tragique grec du « barbare » Crébillon, a donc à l'esprit la pièce de ce dernier, quoique pour en prendre le contre-pied. En effet, en reprenant le mythe d'*Electre*, Crébillon avait imaginé un double amour partagé mais entravé entre d'une part *Electre* et *Itys*, fils d'un premier lit d'*Egisthe* et d'autre part entre *Oreste* qui se présente comme un chevalier inconnu nommé *Tydée* et *Iphianasse*, elle aussi fille d'*Egisthe*. C'est cette *partie carrée*, ainsi que la nomme Voltaire avec fureur, qui va le déterminer à garder un rapport plus qu'étroit avec le texte grec afin d'assurer son rôle de défenseur de l'Antiquité. Voltaire déclare dans son Epître à la Duchesse du Maine : « Je n'ai point copié l'*Electre* de Sophocle, il s'en faut beaucoup, j'en ai pris autant que j'ai pu, tout l'esprit et toute la substance. Les fêtes que célébraient *Egisthe* et *Clytemnestre*, l'arrivée d'*Oreste* et de *Pylade*, l'urne dans laquelle on croit que sont renfermées les cendres d'*Oreste*, l'anneau d'*Agamemnon*, le caractère d'*Electre*, celui d'*Iphise*<sup>9</sup>, qui est précisément la *Chrysothémis* de Sophocle, et surtout les remords de *Clytemnestre*, tout est puisé dans la tragédie grecque<sup>10</sup> ». En 1749, il déclare à d'Argental : « Je suis à l'ébauche du cinquième acte d'*Electre* et d'*Electre* sans amour [insiste-t-il]. Je tâche d'en faire une pièce dans le goût de *Mérope*<sup>11</sup> ». Quand il déclare à la duchesse du Maine avoir fait *Oreste* dans le but de plaire à son Altesse Sérénissime, c'est surtout parce qu'il a « besoin de la présence de *Minerve* pour écraser [ses] ennemis<sup>12</sup> », forcer le public « aux plus grands applaudissements » et

<sup>7</sup> M. V, *Discours prononcé au théâtre français par un des acteurs avant la première représentation de la tragédie d'Oreste*.

<sup>8</sup> La Harpe, *Lycée ou cours de Littérature ancienne et moderne*, t. XIII, Paris, 1898.

<sup>9</sup> L'*Iphianasse* de Crébillon qui est présentée comme la fille d'*Egisthe*, bien-aimée d'*Oreste*, devient chez Voltaire *Iphise*, la propre soeur d'*Oreste* et d'*Electre*.

<sup>10</sup> « Epître à la duchesse du Maine », dans *Voltaire, The Complete Works of Voltaire*, éd. Oxford, 1992.

<sup>11</sup> Best. III, le 1<sup>er</sup> septembre 1749.

<sup>12</sup> Best. III, le 21 janvier 1750.

affirmer sa supériorité sur son rival dans une période où leurs rapports atteignent le paroxysme de l'animosité.

La rivalité avec Crébillon allait, en effet, exciter la fièvre créatrice du dramaturge décidé à battre coup sur coup son rival honni sur son propre terrain. Il reprend sous le même intitulé ou presque non seulement *Catilina*, *Sémiramis* et *Atrée et Thyeste* mais aussi *Le Triumvirat ou La Mort de Cicéron* à propos de laquelle il écrit : « On a joué à Paris la tragédie du *Triumvirat*. Je l'ai lue et je n'y ai rien compris. Elle est du vieux Crébillon, cela m'avertit que les vieillards doivent cesser de se montrer au public<sup>13</sup> ». Avec la reprise de ces pièces, Voltaire compte ouvrir les yeux, écrit-il, des « jolis Français » sur le fait que « l'amour n'[a] rien à démêler » avec les sujets antiques<sup>14</sup>. Le 13 juillet 1763, il écrit au comte d'Argental qu'il avait en tête un drame un peu barbare, un peu à l'anglaise, « destiné à faire un très-grand effet sur le théâtre ». Il ne voulait le donner qu'incognito : « Soyez persuadé que le public ne se tournera jamais de mon côté, quand il verra que je veux paraître toujours sur la scène ; on se lasse de voir toujours le même homme ». Pour dérouter le spectateur, il voulait y mettre un style dur. Il y aurait de l'assassinat. La pièce serait bien loin des mœurs douces de l'époque ; le spectacle serait assez beau, quelquefois très pittoresque. Ce drame serait l'œuvre d'un jeune homme qui promettrait quelque chose de bien sinistre, et qu'il faudrait encourager. « Ne serait-ce pas un grand plaisir pour vous de vous moquer de ce public si frivole, si changeant, si incertain dans ses goûts, si volage, si français ?<sup>15</sup> » Il s'agissait d'*Octave et le jeune Pompée ou le Triumvirat*, tragédie en cinq actes et en vers représentée le 5 juillet 1764, et publiée deux ans après. Le titre est fait pour réveiller, selon les termes du dramaturge, l'attention : « Il présente à l'esprit une image plus forte et plus grande<sup>16</sup> ». Avant la représentation, cette pièce avait au départ pour titre *Les Roués* ou encore *Le Partage du monde*, ce dernier titre étant jugé par Voltaire « emphatique qui promet trop, qui ne tient rien, et qui n'est pas le sujet de la pièce<sup>17</sup> ». Destinée, selon ses termes, plus à la lecture qu'à la représentation, la tragédie offre matière à réfléchir sur le caractère des Romains, « sur

<sup>13</sup> Best. IV, le 29 janvier 1755, à la duchesse de Saxe-Gotha.

<sup>14</sup> Best. VI, le 22 juillet 1761.

<sup>15</sup> Best. VII.

<sup>16</sup> M. VI, Préface de l'éditeur.

<sup>17</sup> Best. VII, à Henri-Louis Lekain, acteur, le 13 août 1764.

ce qui intéresse l'humanité, et sur ce qu'on peut découvrir de vérité historique<sup>18</sup> ». Le sujet, le second Triumvirat, est l'occasion de mettre l'accent sur les turpitudes sous-jacentes à un grand événement historique, tout en faisant la satire d'une Rome livrée à des monstres tels qu'Antoine, troisième mari de Fulvie, et Octave-Auguste. Le troisième triumvir, Lépide, n'y figure pas à dessein. « Cet indigne Romain<sup>19</sup> » est évoqué mais n'intervient pas dans la pièce.

En composant *Oreste* et *Le Triumvirat*, le dramaturge tente donc de faire accepter à son public la tragédie sans amour certes, mais pas sans personnages féminins. A travers celui de la jeune fille profondément vertueuse sans pour autant être mue par un quelconque amour comme l'exige le parterre, le dramaturge compte émouvoir en faisant appel à d'autres ressorts tragiques que l'amour. Le personnage d'Iphise, sœur d'Oreste dans la tragédie éponyme, comme celui de Julie, dans la tragédie du *Triumvirat*, représentent une véritable figure de *Virgo*. Modèle de pureté et de vertu, Voltaire la présente jeune, belle, aux mœurs irréprochables et entièrement dévouée à son devoir. Projetée dans un monde périlleux sans la moindre expérience, en véritable victime du sort, elle inspire à la fois la compassion et la sympathie non seulement des spectateurs mais aussi des autres personnages qui évoluent en même temps qu'elle.

### **A- Figure de *Virgo*.**

Dans la tragédie d'*Oreste*, Iphise, inaugurant la première scène, est aussitôt interpellée par Pammène, vieillard attaché à la famille d'Agamemnon, par des expressions telles que « respectable Iphise », « pur sang de mon roi » (I, 1), ou encore, dans la scène qui suit, « race divine et chère » (I, 2). Ainsi, de prime abord, Voltaire pose les jalons du caractère qu'il compte attribuer à ce personnage incarnant la figure de la jeune fille intégralement pure ; caractère qui va se confirmant au fur et à mesure de l'évolution des événements.

---

<sup>18</sup> Préface de l'éditeur, *op. cit.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

Notons le tout de suite, il n'existe aucun rapport entre ce personnage et celui de Crébillon. En effet, dans son adaptation de l'*Electre* de Sophocle, Crébillon fait de la Chrysothémis grecque une Iphianasse, soeur d'Itys et fille d'Egiste à laquelle il impute un amour entravé avec un beau chevalier inconnu nommé Tydée<sup>20</sup> qui a sauvé le trône d'Egiste en guerre contre les rois de Corinthe et d'Athènes après avoir échappé à un naufrage<sup>21</sup> et qui se révélera être Oreste en personne. « Tous les ingrédients du roman d'aventures sentimental, tel qu'on pouvait encore les trouver dans le *Grand Cyrus* de Mlle de Scudéry ou dans la *Cléopâtre* de La Calprenède, sont ici présents<sup>22</sup> ». Il est alors aisé de noter que les deux personnages ne présentent aucun élément commun. C'est cette entorse que Crébillon fait à la mythologie qui détermine Voltaire à maintenir un rapport étroit avec le texte grec dans un souci de fidélité au modèle antique, comme il le prétend dans son Epître à la Duchesse du Maine<sup>23</sup>. Ainsi, soucieux de présenter une Iphise<sup>24</sup> semblable à Chrysothémis, Voltaire rejette rageusement cet épisode d'amour que Crébillon introduit dans sa tragédie pour nous présenter un personnage dans le caractère de celui de Sophocle. Iphise est donc la jeune fille respectueuse, emblème de l'innocence et de la dévotion filiale qui, incapable de supporter la vue d'Egiste, accepte avec résignation un asile loin du palais pour faire du tombeau de son père son seul et unique refuge, où elle peut, dit-elle, pleurer tranquillement la mort de cet être si cher. Dans une lettre adressée à Mlle

---

<sup>20</sup> Iphianasse est promise au roi de Corinthe avec lequel Egiste vient de conclure la paix. Oreste, quant à lui, apparaît sous les traits de Tydée, fils du sage Palamède que ce dernier a fait passer pour sien afin de le protéger des entreprises d'Egiste.

<sup>21</sup> L'idée du naufrage d'Oreste et de Pylade vient de Crébillon. Voltaire l'a reprise, sans doute pour exciter la compassion des spectateurs pour ce héros qu'il fait apparaître d'emblée comme une victime du Ciel.

<sup>22</sup> Roger Francillon, « L'*Oreste* de Voltaire ou le faux triomphe de la nature », *Rivista di letteratura moderna e comparate*, Vol.41, Fascicule 1, janvier 1988, p. 11.

<sup>23</sup> « Je n'ai point copié l'*Electre* de Sophocle, il s'en faut beaucoup, j'en ai pris autant que j'ai pu, tout l'esprit et toute la substance. [...] Le caractère d'*Electre*, celui d'*Iphise*, qui est précisément la Chrysothémis de Sophocle... », *The Complete Works of Voltaire*, Oxford, 1992.

<sup>24</sup> Nous pensons que le nom d'Iphise vient probablement du nom Iphianassa, qui est, avec Chrysothémis et Laodicé, une des trois filles d'Agamemnon dans l'*Iliade*, IX, 145. Laodicé est le vrai nom d'*Electre* (cf. *Il.*, 9, 145) ; son surnom d'*Electre* (Ἠλεκτρος), venait de ce qu'elle était longtemps non mariée.

Clairon le 15 janvier 1750, Voltaire rassure son actrice sur ce premier rôle qu'il lui destine et lui déclare qu'il va faire d'Iphise un double très atténué de sa sœur Electre : « Comment vous portez-vous, belle Electre<sup>25</sup>. [...] Vous demandez qu'on raccourcisse la scène des deux sœurs ; cela est fait, sans qu'il vous en coûte rien. J'ai coupé les cotillons d'Iphise, et n'ai point touché à la jupe d'Electre.» Iphise est loin d'avoir le caractère de sa sœur Electre, certes, mais en même temps elle est loin d'être son double atténué. Si Voltaire n'a pas donné au personnage d'Iphise la même ampleur que celui d'Electre, il n'a pas voulu pour autant en faire une simple réplique. En réalité, l'auteur a attribué à Iphise une personnalité théâtrale à part entière au sein du couple sororal. Aussi toute la pièce développe-t-elle ce rapport entre deux personnalités conflictuelles : l'une, Electre, guidée par des sentiments effrénés, l'autre, Iphise menée par la dévotion et la force de la raison. Dès le début de la pièce, Iphise marque sa position par rapport à sa sœur :

On m'a laissé du moins, dans ce funeste asile,  
Un destin sans opprobre, un malheur plus tranquille.  
Mes mains peuvent d'un père honorer le tombeau,  
Dans ce séjour de sang, dans ce désert si triste. (I, 1.)

Tout en déplorant avec beaucoup d'amertume le terrible sort d'Electre qui se trouve condamnée à l'esclavage, elle ne respire cependant, dans sa retraite imposée, que pour rendre les honneurs suprêmes au défunt. Veiller sur la mémoire de ce père trahi par une épouse indigne est la tâche que la seconde fille d'Agamemnon s'est attribuée et qui constitue désormais sa raison d'être. Un vers qu'elle prononce résume déjà la position qu'elle conservera tout au long de la pièce :

Dans ce séjour de sang, dans ce désert si triste  
Je pleure en liberté, je hais en paix Egisthe. » (I, 1.)

Elle reproche à Electre ses décisions hâtives et lui conseille d'observer la prudence et de modérer ses plaintes et ses « transports » qu'elle sait impuissants notamment en l'absence du secours de leur frère dont elles ignorent le destin :

---

<sup>25</sup> Il s'adresse à l'actrice Mlle Clairon, qui joue le rôle d'Electre.

Qui peut nous seconder ? comment trouver des armes ?  
 Comment frapper un roi de gardes entouré,  
 Vigilant, soupçonneux, par le crime éclairé ? (I, 2.)

Si Electre est plus prolix qu'Iphise<sup>26</sup>, il faut pourtant remarquer, cependant, que ses propos et ses décisions ne témoignent d'aucune réflexion ; bien plus encore, elle fait preuve de témérité. Si Electre est dans les fers, c'est qu'à la différence de sa soeur, elle n'a pas su se plier à la loi du plus fort. C'est précisément ce que lui reproche Clytemnestre à la scène 3 de l'acte I en lui demandant de prendre exemple sur Iphise et d'arrêter de vouloir se venger à tout prix d'Egisthe :

Pliez à votre état ce superbe courage ;  
 Apprenez d'une sœur comme il faut s'affliger,  
 Comme on cède au destin, quand on veut le changer.

Iphise abhorre et condamne certes le tyran, mais contrairement à Electre, elle n'envisage pas la vengeance sans un appui sûr. C'est pour cette raison qu'elle refuse dès le départ le projet mal conçu de sa sœur. Mais quand Iphise se rend au tombeau de son père et voit cet étranger y déposer des offrandes<sup>27</sup>, elle reprend espoir puisque pareil geste est en lui-même un acte héroïque ; elle pense reconnaître son frère sans pour autant en être tout à fait sûre :

C'est le signe éclatant du jour de la vengeance :  
 Et quel autre qu'un fils, qu'un frère, qu'un héros,  
 Suscité par les dieux pour le salut d'Argos,  
 Aurait osé braver ce tyran redoutable ? (II, 7.)

---

<sup>26</sup> Voir tableaux annexes.

<sup>27</sup> C'est Iphise qui aperçoit la première la boucle des cheveux et l'épée laissés par Oreste sur le tombeau d'Agamemnon en guise d'offrandes, véritables signe de reconnaissance qui ne fait que renforcer le mystère, comme c'est le cas chez Sophocle. Par ailleurs, en retardant la scène de la reconnaissance, le dramaturge tente sans doute de créer un suspens dramatique.

Julie, dans la tragédie d'*Octave et le jeune Pompée ou le Triumvirat*, représente une variante de la figure de la jeune fille. Mais contrairement à Iphise, elle semble sortir directement de l'imagination de Voltaire. Aucune personnalité de ce nom n'a en réalité marqué l'histoire du second Triumvirat, encore moins une Julie, fille d'un certain Lucius César, et qui plus est amoureuse de Sextus Pompée. Néanmoins, l'histoire romaine nous a livré deux célèbres femmes portant ce nom : la première est Julia, fille de César, née en 76 av. J.C., qui épousa le grand Pompée en 59 et trouva la mort en 54 av. J. C., bien avant le second Triumvirat. Cette Julie est réputée pour sa bonne conduite et sa vertu. La deuxième, elle, se trouve être Julia, fille d'Auguste et de Scribonia ; née en 39 av. J.-C., elle épousa en 25 Claudius Marcellus, son cousin, puis Agrippa en 21, et enfin Tibère en 12. Elle se signale par son inconduite, qui lui vaut d'être abandonnée par Tibère et reléguée par Auguste dans l'île de Pandateria, puis à Reggio où elle décède la même année que son père, c'est-à-dire en 14 ap. J.-C. Quant à ce Lucius César, prétendu père de Julie, nous savons par une note dans la pièce du *Triumvirat*<sup>28</sup>, ajoutée par l'éditeur qui n'est autre, probablement, que Voltaire lui-même qu'il avait épousé une tante d'Antoine, et que ce dernier le proscrivit. Il fut sauvé par les soins de sa femme, qui s'appelait Julie. La version proposée par Plutarque est toute différente. En effet, l'historien rapporte dans sa *Vie d'Antoine* que ce Lucius César n'est autre que l'oncle d'Antoine du côté maternel, proscrit par les triumvirs et sauvé par sa sœur (donc la mère d'Antoine) qui se prénomme Julia, et qui fait partie de la famille et de la maison de Jules César «laquelle en honnêteté et pudicité ne céda à nulle dame de son temps<sup>29</sup> ».

Cela dit, au sujet de la descendance de ce Lucius, Plutarque ne nous apporte aucun renseignement, et ne nous aide pas à résoudre l'énigme de cette mystérieuse

---

<sup>28</sup> M. VI., note 1.

<sup>29</sup> Voici ce que nous en dit Plutarque : « Son oncle Lucius César, ainsi qu'on le cherchait et qu'on le poursuivait partout pour le tuer, s'enfuit chez sa sœur, là où comme les meurtriers fussent allés, et voulussent par force entrer dans sa chambre, elle se tint les bras étendus à la porte, criant à haute voix par plusieurs fois : « Vous ne tuerez point Lucius César, que premièrement vous ne me tuez moi qui ai enfanté votre capitaine » ; par ce moyen sauva-t-elle la vie à son frère. » § XXIII *La vie des hommes illustres*, trad. J. Amyot, Paris, Gallimard, 1985. Il est fort probable que l'éditeur de la pièce, et nous supposons qu'il s'agit vraiment de Voltaire puisqu'il nous a parlé lui-même de la référence Amyot qu'il consultait, se soit trompé en rapportant cet épisode.

Julie qui n'a, semble-t-il, pas d'existence dans l'histoire. Aussi pensons-nous qu'elle ne peut être qu'un personnage purement fictif créé par Voltaire mais qui s'inscrit tout de même dans la tradition romaine. Il nous renseigne lui-même dans la note précédemment citée sur le fait qu'il n'a trouvé dans aucun historien que Lucius César ait eu une fille du nom de Julie. Il ajoute : « Je laisse à ceux qui connaissent mieux que moi les règles du théâtre et les privilèges de la poésie, à décider s'il est permis *d'introduire sur la scène un personnage important qui n'a pas réellement existé*. Je crois que, si cette Julie était aussi connue qu'Antoine et Octave, elle ferait un plus grand effet. Je propose cette idée moins comme une critique que comme un doute<sup>30</sup> ».

Nous pensons également que Voltaire aurait pris comme modèle pour son personnage de Julie la vertueuse fille de César qui porte le même nom et qui a fait l'objet d'un pacte secret conclu entre Pompée, César et Crassus, mais lors du premier triumvirat et non lors du second. Les historiens parlaient, en effet, d'un véritable amour qui liait Julia au grand Pompée ; amour que le peuple ne pouvait s'empêcher de considérer comme proverbial<sup>31</sup>. On répétait, avec admiration et un peu d'étonnement, que Pompée était fidèle à sa femme, qu'il n'avait aucune aventure, mais lui appartenait à elle seule. Aussi Voltaire aurait-il transposé cet amour en imaginant un couple qui transcrit l'ancien couple historique, mais qu'il veut plus jeune, portant les mêmes noms, et surtout ayant une filiation directe avec le précédent. Sextus Pompée n'est autre que le fils du fameux Pompée le Grand, vaincu par Octave, plus tard appelé Auguste, et mis à mort en 35 av. J.-C. Aucun historien ne rapporte cependant qu'il ait eu une relation quelconque avec une certaine Julie, fille de Lucius César.

Une autre hypothèse est également plausible. Nous savons qu'avant Voltaire, Crébillon avait composé et fait représenter en 1754 une tragédie portant le même titre, le *Triumvirat*<sup>32</sup>. Dans cette pièce, Crébillon présente un jeune Sextus Pompée déguisé

<sup>30</sup> M. VI, note 1. C'est nous qui mettons ces termes en italique.

<sup>31</sup> Plutarque, *Pompée*, LIII, 2.

<sup>32</sup> A propos du titre de cette pièce, voilà ce que nous raconte Voltaire dans une lettre à Argental du 27 septembre 1763 : « Je ne sais s'il faut intituler la pièce *Le Triumvirat* ; le titre me ferait soupçonner, et on dirait que je suis le savetier qui raccommode toujours les vieux cothurnes de Crébillon. Cependant, il est difficile de donner un autre titre à l'ouvrage ». Mais dans sa *Préface de l'éditeur*, en tête du

sous un autre nom, Clodomir, et amoureux lui aussi, contrairement au personnage de Voltaire, de la fille chérie de Cicéron, Tullie. Il est fort possible que Voltaire ait voulu utiliser le même couple dans sa propre tragédie et que son souci de se démarquer de son contemporain lui ait fait remplacer tout simplement le personnage de Tullie par celui de Julie, hypothèse qui semble d'autant plus fondée que dans les deux tragédies, le fils du grand Pompée est présenté comme le rival d'Octave. Lèpan, dans ses commentaires, note à propos de cette rivalité : «Voilà ce que les deux ouvrages ont de commun ; ils sont d'ailleurs fort différents<sup>33</sup> ».

Quoi qu'il en soit, la seule information dont nous disposions est le nom de «Julie» ; nom qui s'inscrit certes dans la tradition romaine, mais qui revêt une importance capitale dans l'univers tragique voltairien dans la mesure où ce personnage de Julie souligne une évolution dans le traitement voltairien du personnage de la jeune fille. Elle incarne la pureté et l'innocence mais non pas à l'état pur comme c'est le cas d'Iphise. En effet, si celle-ci a eu la chance (si on peut parler de chance dans l'adversité) de bénéficier d'un « asile tranquille » sans un quelconque souvenir d'amour, Julie, elle, se trouve ballottée par un destin qui la condamne à la fuite perpétuelle sans jamais trouver d'asile paisible surtout quand la seule famille auprès de laquelle elle peut espérer le salut se trouve à son tour objet de persécution. Son père, Lucius César, et son amant le jeune Sextus Pompée sont menacés tous deux de mort suite aux proscriptions des triumvirs. Non seulement Julie est menacée dans sa vie, mais surtout et c'est le plus important à ses yeux, dans son honneur, puisque l'agresseur de sa famille, en dépit de ses crimes, projette de l'épouser. Dès lors les tourments de Julie se trouvent alourdis et c'est justement ce qui la rend encore plus intéressante aux yeux de Voltaire, qui a choisi cette jeune fille pour faire d'elle le symbole même de la constance dans le malheur. Elle est surtout la première des jeunes filles de Voltaire à être l'objet d'une rivalité entre deux prétendants, en l'occurrence Octave et Sextus Pompée dont elle est éprise. Voltaire mise beaucoup sur cette relation estimant que « tout ce qui ne concerne pas le péril de Pompée et le

---

*Triumvirat*, Voltaire semble décidé : « Le manuscrit de cette tragédie est intitulé : *Octave et le jeune Pompée* ; j'y ai ajouté le titre du *Triumvirat* : il m'a paru que ce titre réveille plus l'attention, et présente à l'esprit une image plus forte et plus grande. »

<sup>33</sup> Lèpan, *Chef-d'œuvre dramatique...* : 1808, 4 vol. in-12.

cœur de Julie doit indisposer les spectateurs<sup>34</sup> ». N'oublions pas que Voltaire critiquait Crébillon pour avoir introduit cette partie carrée dans le sujet du triumvirat.

La contradiction n'est pourtant qu'apparente car Voltaire tente d'attirer le public en lui faisant croire à une histoire d'amour. Il sait pertinemment que « le sujet n'en est pas fort touchant » ; il ajoute « je sais même que l'Opéra-Comique où l'on joue les contes de La Fontaine et où il n'est question que de tétons, de baisers, et de jouissance, inspire beaucoup de froideur pour tout spectacle sérieux, mais il y a un petit nombre de gens qui aiment les sujets tirés de l'histoire romaine, et si ce petit nombre est content, vous tirerez alors quelque parti de l'impression<sup>35</sup> ». On comprend dès lors le pourquoi de cet épisode amoureux dans un sujet historique. « Il faut bien du temps pour fixer le jugement du public », écrit le dramaturge à La Harpe en 1764<sup>36</sup>. D'un autre côté, il admet que « cette pièce ne sera pas du nombre de celles qui font répandre des larmes », précisant : « Je la crois très attachante, mais non attendrissante<sup>37</sup> ». Ainsi, Julie est attendrissante parce qu'elle se trouve ballottée par le destin et acculée à l'errance de peur d'être atteinte dans ce qu'elle a de plus cher. Avec Sextus Pompée<sup>38</sup>, elle fuit Rome, ensanglantée par les proscriptions, pour échouer, à son insu, sur l'île même des triumvirs à la quatrième scène de l'acte II. Là, perdue, l'œil hagard et prise de panique, elle cherche son amant. Découverte d'abord par Fulvie, femme de Marc-Antoine, elle est ensuite aperçue par Octave lui-même qui la somme de le prendre pour mari, projetant de l'emmener avec lui à Rome :

Vous ignorez mes droits, ainsi que mon pouvoir.

Vous vous trompez, Julie, et vous pourrez apprendre

Que Lucius sans moi ne peut choisir un gendre ;

Que c'est à moi surtout que l'on doit obéir.

Déjà Rome m'attend, soyez prête à partir. (III, 4.)

---

<sup>34</sup> Best. VII, aux Argental le 12 septembre 1764.

<sup>35</sup> *Ibid.*, à Henri-Louis Lekain, le 13 août 1764.

<sup>36</sup> *Ibid.*, le 25 mai 1764.

<sup>37</sup> *Ibid.*, le 27 septembre 1763.

<sup>38</sup> A ce propos, Voltaire écrit : « le Sextus Pompée [...] était un très grand marin ; il désola quelque temps ces marauds de triumvirs sur mer ». Best. VIII, aux Argental, le 18 avril 1766.

Ravir des femmes à leurs époux s'avère selon les historiens, suivis en cela par Voltaire, un trait de caractère qui vient s'ajouter aux habitudes de débauché et aux débordements effrénés d'Octave. Voltaire écrit à son propos : « On sait qu'Auguste avait répudié la mère de Julie le jour même qu'elle accoucha d'elle, et il enleva le même jour Livie à son mari, grosse de Tibère, autre monstre qui lui succéda<sup>39</sup> ». Les vers que Voltaire prête alors à Julie en réponse à Octave-Auguste témoignent de l'impact de cet ordre sur l'héroïne. Celle-ci se rebelle au seul nom des Césars, soulignant du même coup la dimension qu'acquiert ce nom chez elle. Elle parle avec beaucoup d'audace et ses répliques deviennent de plus en plus acerbes pour finir par ce vers qui témoigne de l'opinion que se fait Voltaire de ce tyran : « Il fut meurtrier, il devient ravisseur ! » (III, 6.) Ravisseur, aux yeux de Julie, mais aucunement aux yeux d'Octave qui réclame un droit dont il pense disposer et qui devient une loi en raison de son appartenance à ce nom des Césars. En effet, selon Octave et selon la tradition, Julie ne peut s'unir par le mariage à un étranger au sang des Césars, en l'occurrence Sextus Pompée. Octave se proclame alors son protecteur malgré elle et agit lui aussi selon un code d'honneur. Pour ce triumvir, « un fils de César ne doit jamais permettre » (III, 6) un tel affront. Julie conteste ce prétendu droit, non seulement en lui refusant cette filiation (« Vous n'êtes point son fils, je ne vous connais pas » (III, 6), mais surtout en assimilant son dessein à un viol semblable à celui commis par Appius Claudius sur Virginie. Se projetant dans un avenir *a priori* semblable à celui de cette femme, Julie lui déclare, sous l'emprise de la colère :

Un nouvel Appius a trouvé Virginie ;  
 Son sang eut des vengeurs ; il fut une patrie ;  
 Rome subsiste encor.

Sur l'histoire de Virginie que Voltaire connaît très bien, les historiens, dont Tite Live, nous apprennent que celle-ci fut victime d'un viol commis par Appius Claudius, le décemvir, qui fut « fou d'amour » d'elle<sup>40</sup>. Ce parallèle établi par Julie témoigne en premier lieu de la gravité de cet éventuel acte d'Octave ; « le viol d'une fille de

---

<sup>39</sup> Voltaire, *Dictionnaire Philosophique : mœurs d'Auguste*, *The Complete Works of Voltaire*, Oxford, 1994.

<sup>40</sup> Tite-Live, *Histoire romaine* III, 48, trad. G. Baillet, Paris, «Les Belles Lettres», 1969.

citoyen, écrit G. Achard, est un crime abominable» ; « faire violence à une jeune fille est le comble de la tyrannie<sup>41</sup> » assure-t-il ; il témoigne, en second lieu, de l'image que l'héroïne se fait d'elle-même et que Voltaire veut qu'on garde d'elle. Julie, en s'identifiant à la fameuse plébéienne qui incarne dans la mémoire des Romains la traditionnelle *virgo*, la vierge, dont la *pudicitia* fut exemplaire, s'approprie du même coup ses qualités. Jeunesse, virginité et pureté sont donc les attributs de Julie ; attributs qui assurent la gloire qu'Octave envisage de lui ravir.

Nous savons par Fulvie que Julie est jeune. Fulvie le déclare explicitement deux fois dans le quatrième acte, d'abord en s'adressant à Albine, sa servante : « Porte-lui tes conseils, son âge en a besoin » (IV, 1), ensuite à Julie elle-même : « J'ai pitié de votre âge » (IV, 4). Par ailleurs, l'insistance de Fulvie sur ce trait qui traduit un manque d'expérience chez Julie, relève de cette tradition romaine qui fait de la jeunesse une garantie d'innocence, donc de pureté. Il s'agit là d'un principe fondamental sur lequel est fondée l'image de la jeune fille dans le théâtre antique de Voltaire, principe qui demeure la seule vraie richesse, voire la seule raison d'être de la jeune fille. On comprend pourquoi Julie le défend avec une audace mêlée à la fois de colère et de peur, car son honneur est une garantie de sa liberté et surtout de sa vertu. La menace proférée par Octave signifie, en fait, sa condamnation à l'humiliation. Aussi Julie, préfère-t-elle la mort en femme vertueuse à une vie honteuse à côté de lui :

Moi, j'atteste ici Rome et son divin génie,  
Tous ces héros armés contre la tyrannie,  
[...]  
Qu'à vos proscriptions vous joindrez mon trépas  
Avant que vous forciez cette âme indépendante  
A joindre *une main pure* à votre main sanglante. (III, 6.)<sup>42</sup>

Par ces vers Julie insiste sur cette pureté qu'elle risque de perdre à cause d'un prétendu amour qui n'est qu'humiliation. Aussi ne peut-elle envisager la libération que par la mort, seule issue lui permettant de préserver sa vertu. L'héroïne fait preuve d'un courage qui nous ramène au type de la stoïque romaine. La vertu doublée de

<sup>41</sup> Guy Achard, *La femme à Rome*, P. U. F. Collection « *Que sais-je* », 1995, p. 25.

<sup>42</sup> C'est nous qui mettons ces termes en italique.

courage dont Julie fait preuve est sans doute appréciée par le public puisque digne d'une Romaine, mais elle cache en même temps la crainte de perdre une liberté qu'elle doit à son rang et à son sang. C'est cette peur qui lui fait dire évoquant César en présence d'Octave :

Osez-vous à son sang ravir la liberté ?  
Pensait-il qu'en ces lieux sa nièce fugitive  
Du fils qu'il adopta deviendrait la captive ? (V, 3.)

Par ailleurs, l'éventuelle mort de Julie aura pour bénéfice secondaire de la libérer d'un autre fardeau, celui de l'infidélité forcée. Julie, nous le savons, a choisi Sextus Pompée pour époux, béni à la fois par les parents et par les dieux. Fulvie nous l'apprend avant même que Julie fasse son entrée en scène :

Julie abhorre Octave ; elle n'est occupée  
Que de livrer son cœur au fils du grand Pompée. (I, 1.)

Il s'agit pour cette jeune fille d'une véritable affaire de cœur. Dès lors, on parlera d'un amour partagé entre les deux amants, ce qui donne encore beaucoup plus d'ampleur et de sens à sa résolution. Ne déclare-t-elle pas à Octave avec beaucoup d'audace :

Oui, je l'aime, César, et vous l'avez dû croire.  
Je l'aime, je le dis, j'en fais toute ma gloire.  
J'ai préféré Pompée errant, abandonné,  
A César tout-puissant, à César couronné. (V, 3.)

Julie tient autant à son honneur qu'au jeune Pompée. Et comme elle est prête à sacrifier sa vie pour le premier, il est évident qu'elle sera prête également à sacrifier pour le second. N'implore-t-elle pas le ciel de préserver cet homme<sup>43</sup> : « O dieux !

---

<sup>43</sup> Voltaire trouvait les prières de Julie déplacées à cet endroit de la pièce. Le fait d'envoyer Julie prier Dieu quand on va assassiner les gens est capable, selon lui, de faire tomber la pièce. Best. VII, aux Argental, le 20 août [1764].

prenez ma vie, et veillez sur Pompée ! » (II, 5) Ne brave-t-elle pas cet Octave, irrité, en osant lui déclarer :

Je mourrai pour le fils ; cette mort m'est plus chère  
Que ne l'est à vos yeux tout le sang des proscrits :  
Sa main les rachetait ; mon cœur en fut le prix. (V, 3.)<sup>44</sup>

Par conséquent, tout, dans la tragédie de Voltaire, témoigne de cette vertu exemplaire dont fait preuve cette Julie : emblème de la *virgo* et dévouée à son sang, à son rang et à son amant, Sextus Pompée, elle nous offre une image de la femme aux mœurs irréprochables. Noble et fière, c'est l'opinion que Fulvie se fait d'elle : « Votre noble fierté ne s'est point démentie » (II, 5.) Le jeune Pompée d'ailleurs ne manque pas de partager son point de vue : « Noble et tendre moitié d'un guerrier malheureux. » (III, 3.)

Si Julie déclare avec ardeur son amour pour Sextus Pompée, un amour qu'elle a su défendre d'abord par son acte courageux en prenant la fuite avec lui et ensuite par sa résistance face à Octave, Sextus Pompée lui, semble ne se préoccuper que de sa vengeance. Voltaire s'est d'ailleurs rendu compte de cette défaillance dans le caractère de ce personnage. Ne confie-t-il pas aux d'Argental en juin 1764 : « N'est-il pas vrai que Pompée en arrivant sur le théâtre au troisième acte ne parlait pas assez de Julie ? Il l'a perdue, il la cherche et il ne parle que de Caton et de Cicéron. Ce n'est pas là un véritable *amant* <sup>45</sup> ». Faut-il croire Voltaire quand il dit qu'il était apparemment dans son « humeur noire <sup>46</sup> » pendant la composition de « cette besogne », alors qu'il sait que « peu de belles dames pleureront à cette tragédie <sup>47</sup> ». On pourrait trouver une raison plus profonde, en rapport avec le sujet traité. L'historien prenait visiblement le dessus sur le dramaturge puisqu'il avoue que cette pièce était « plus faite pour ceux qui lisent l'histoire romaine que pour les lecteurs d'élégies. On ne peut pas toujours être tendre. Le genre dramatique a plus d'une ressource. » Ainsi, comme « le sujet ne comporte pas ces grands mouvements de

<sup>44</sup> D'Argental voyait une ressemblance entre Julie face à Octave et Junie face à Néron. Best. VII, le 11 janvier 1764.

<sup>45</sup> Best. VII, le 22 juin 1764. C'est l'auteur qui met ces termes en italique.

<sup>46</sup> *Ibid.*, au cardinal François-Joachim de Pierre de Bernis, le 29 juillet 1763.

<sup>47</sup> *Ibidem*, le 29 juillet 1763.

passions qui arrachent le cœur, ce pathétique qui fait verser des larmes<sup>48</sup> », c'est dans la ressource historique que le dramaturge se réfugie ; et sa pièce, si elle n'attendrit pas<sup>49</sup>, a du moins le mérite d'attacher puisque on y trouvera, écrit-il « un assez fidèle portrait des mœurs romaines dans le temps du triumvirat<sup>50</sup> ». « Le sujet est ingrat, ajoute-il, et les connaisseurs véritables me sauront peut-être quelque gré d'en avoir surmonté les difficultés. » En témoignent également les longues remarques en bas de pages où Voltaire expose le fond de sa pensée à propos de la plupart de ces hommes célèbres, tels que César, Pompée, Antoine et Auguste, pour ne citer que les plus illustres.

### ***B- Figure dévouée.***

Le dévouement est un autre élément constitutif et même fondamental qui s'ajoute au caractère de la jeune fille dans la tragédie à source antique de Voltaire. Le plus souvent en effet, ce personnage s'intègre, chez Voltaire, dans un univers dont l'amour et le dévouement à l'autre sont des mobiles naturels. Julie comme Iphise, chacune à sa manière, sont des modèles représentatifs de ce personnage de la jeune fille. Julie, par exemple, est toute dévouée à son devoir envers le sang paternel mais surtout envers son amant, véritable substitut paternel, qu'elle suit au péril de sa vie. En effet, échouée sur l'île des triumvirs comme nous l'avons vu, Julie qu'« un déluge effroyable », qui a englouti les compagnons, avait égarée avec un « seul guerrier » (II, 4), se retrouve sur les bords d'une île qu'elle méconnaît. Elle nous explique plus tard que ce guerrier qui l'accompagnait n'est autre que son futur mari Sextus Pompée : « L'intérêt de la terre » précise-t-elle, « a formé notre hymen au milieu de la guerre. » (II, 4) Avec lui, Julie fuyait Rome, lieu de carnage, dans le dessein d'atteindre le camp de ce héros, installé à Césène, où sa « renommée » avait assemblé « les débris d'une armée ». Néanmoins, livrée à elle-même, elle est involontairement laissée seule

---

<sup>48</sup> Best. VIII, aux d'Argental, le 10 juillet 1765.

<sup>49</sup> Best. VII, le 14 mai 1764.

<sup>50</sup> *Ibidem.*

par Sextus Pompée, parti scruter les lieux afin de trouver un passage : « Pour sortir avec [elle] de cette île sauvage<sup>51</sup> », dit-il.

De prime abord Julie explique la raison de sa présence seule dans un lieu si loin de sa demeure, comme si elle éprouvait le besoin de se justifier devant Fulvie — et Voltaire devant les spectateurs —, surprise de la voir débarquer dans ce qu'elle appelle « le séjour du crime ».

En effet, Julie n'a fait qu'obéir à son devoir de femme en accompagnant un amant proscrit. En vraie Romaine, elle n'a pas hésité à partager le sort de Sextus Pompée. Ce qui lui vaut déjà le respect et l'estime du spectateur charmé par son courage exemplaire. Son récit dévoile le portrait d'une femme agissant dans le sens de son devoir, dont l'accomplissement honore ses ancêtres, son « rang », et le « sang » des Césars. Dès lors, quand Octave lui reproche sa fuite de Rome avec ce même Sextus Pompée, dans la scène 6 du troisième acte, Julie, se sentant blessée dans son honneur, laisse éclater, malgré elle, une animosité doublée d'un désir de se justifier. Elle insiste alors sur le caractère légitime de cette fuite, qu'elle n'a entreprise que sur l'ordre de son père, Lucius César :

Ah ! ce n'est pas à vous à m'enseigner les mœurs.

[...]

J'ai quitté mon pays que vous ensanglantez.

Mes parents et mes dieux que vous persécutez.

J'ai dû sortir de Rome où vous alliez paraître ;

Mon père l'ordonnait, vous le savez peut-être.

Toucher à son honneur lui est insupportable, ce qui la rend de plus en plus agressive à l'égard de son prétendant, le tout-puissant Octave, dont elle ne craint pas de repousser hardiment les avances :

---

<sup>51</sup> Voltaire, sans doute pour répondre à d'éventuelles objections de la part d'érudits, écrit à ce propos : « Cette île, où les triumvirs commencèrent les proscriptions, est dans la rivière de Reno, auprès de Bononia, que nous nommons Bologne. Elle n'est pas si grande qu'elle semble l'être dans cette tragédie, mais je crois qu'on peut très-bien supposer, surtout en poésie, que l'île et la rivière étaient plus considérables autrefois qu'aujourd'hui ; et surtout ce tremblement de terre dont il est parlé dans Plin peut avoir diminué l'une et l'autre ». M. VI, *Le Triumvirat*, note n°1.

Commandez, s'il le faut, à la terre asservie ;  
 Mon cœur ne dépend point de votre tyrannie.  
 Vous pouvez tout sur Rome, et rien sur mon devoir.

Si Julie défend avec tant d'ardeur ce « devoir » auquel Octave ose porter atteinte, c'est parce qu'il constitue la raison même de son existence. Tout au long de la tragédie, Julie ne cesse de se définir par rapport à ce devoir dicté par le nom même qu'elle porte ; nom des César que le destin a réuni avec celui des Pompée, et qui, somme toute, est pour elle à la fois source de gloire et de malheur. D'ailleurs, à la faveur du nom qu'elle incarne, les autres personnages de la pièce ne la considèrent qu'avec beaucoup de respect. Le jeune Pompée la qualifie de « noble » (III, 3) ; Octave lui rappelle que ce nom lui vaudrait un retour triomphal à Rome (III, 6). Il ajoute dans la même scène :

Il n'appartient qu'à moi d'honorer dans Julie  
 Le sang, l'auguste sang dont vous êtes sortie.  
 Je dois compte de vous à Rome, aux demi-dieux  
 Que le monde à genoux révère en vos aïeux.

Si Julie n'existe que pour et à travers ce nom des César qu'elle compte perpétuer à travers celui de Sextus Pompée auquel elle est attachée à présent par les liens sacrés du mariage, Iphise, elle, est toute dévouée à une famille qui se déchire. Inspiré directement de Chrysothémis, dans la tragédie d'*Electre* de Sophocle, le personnage d'Iphise manifeste sa tendresse envers Electre dès le début de la pièce. Elle se meut entièrement dans l'univers de la fraternité, comme en témoigne l'emploi répété des expressions : « la malheureuse Electre », « ma sœur », « chère Electre » (I, 1). Chez Sophocle, l'affection de Chrysothémis pour sa sœur Electre est incontestable, car elle ne cesse tout au long de la pièce de donner des conseils de prudence pour sauver la sœur qu'elle chérit. Dès le début de la pièce, Chrysothémis vient avertir Electre qui, pour elle, est φιλάτη<sup>52</sup> « très chère » ou φίλη<sup>53</sup> du danger qui la menace,

---

<sup>52</sup> *Electre*, v. 871.

<sup>53</sup> v. 916.

un κακὸν μέγιστον<sup>54</sup>, « un très grand malheur ». Son affection se traduit par des conseils de mesure et de prudence, et c'est ainsi qu'elle lui recommande au v.394 d'être plus sage (εὖ φρονεῖν) et qu'à la fin de la pièce elle lui reproche de ne pas « observer la prudence », εὐλάσειαν.

Chez Voltaire, la tendresse d'Iphise pour Electre se traduit tout d'abord par son impatience de la voir. Elle pleure cette sœur qui, dit-elle, est « si chère » à son cœur (I, 1) ; elle se lamente sur sa condition d'esclave et condamne la barbarie d'Egisthe et la cruauté de Clytemnestre à son égard :

Ma sœur esclave ! ô ciel ! ô sang d'Agamemnon !  
 Un barbare à ce point outrage encor ton nom !  
 Et Clytemnestre, hélas ! cette mère cruelle,  
 A permis cet affront, qui rejaillit sur elle ! (I, 1.)

Elle se réjouit de la revoir et laisse éclater sa joie, véritable manifeste d'amour. Un amour qui se révèle aussi dans sa peur pour sa sœur qu'elle supplie tout au long de la pièce de « modérer ses transports » (I, 2) non seulement devant le tyran qui risque de les entendre (« Commandez, chère Electre, au trouble de vos sens ») mais aussi face à Clytemnestre : « Renfermez ces douleurs et cette plainte amère ; / Votre mère paraît. » (I, 2) Voltaire fait d'Iphise un personnage clé dans sa pièce puisque c'est souvent par elle que passe l'information, et que c'est toujours elle qui a accès peu ou prou à la vérité. Contrairement à Electre qui s'empresse d'aller percer le secret de ce mystérieux étranger, au risque de précipiter sa mort, Iphise, elle, arrive à contenir sa joie afin de préserver la vie de ce même étranger qui n'est autre qu'Oreste. Elle supplie sa sœur de faire de même et d'être patiente, surtout devant le tyran impitoyable qui les guette :

Vous vous perdez ; songez qu'un maître impitoyable  
 Nous obsède, nous suit d'un œil inévitable.  
 Si mon frère est venu, nous l'allons découvrir ;  
 Ma sœur, en lui parlant, nous le faisons périr. (II, 7.)

---

<sup>54</sup> v. 374.

Si Iphise exhorte Clytemnestre (à la scène 5 de l'acte V), de prendre la défense d'Oreste, c'est parce qu'elle voit en Clytemnestre une force qui pourrait contrecarrer les projets d'Egisthe :

Suivez-le, montrez-vous, ne craignez rien, parlez,  
Portez les derniers coups dans les cœurs ébranlés.

La démarche est la même que celle que suit la Chrysothémis de Sophocle. Cette dernière — dans une tentative de convaincre sa sœur de se plier à la loi du plus fort, en l'occurrence Egisthe, qui menace de l'expédier « dans des lieux où elle ne verra plus la clarté du soleil, si elle n'arrête pas ses lamentations<sup>55</sup> »— s'adresse à Electre en ces termes : « Je t'en conjure donc par les dieux de nos pères, crois-moi et ne vas pas te perdre par sottise. Si tu repousses ma prière, c'est toi qui à ton tour courras à ma recherche, quand le malheur sera sur toi<sup>56</sup> ». Toutefois, contrairement à l'héroïne de Sophocle, Iphise ne se contente pas de dire son amour sororal, mais va plus loin. Elle sera l'élément médiateur entre Electre et Clytemnestre. C'est elle qui implore le pardon et la grâce de Clytemnestre pour cette sœur trop arrogante et trop fière pour les demander elle-même :

N'affligez plus Electre : on peut à ses douleurs  
Pardoner le reproche, et permettre les pleurs<sup>57</sup>.

La seule préoccupation d'Iphise, c'est de trouver le moyen de mettre fin à la souffrance d'Electre. Elle accourt vers sa sœur pour lui annoncer le retour d'Oreste et donc partager sa joie avec elle : « Chère Electre, apaisez ces cris de la douleur » (II, 7). Tout en jugeant sa sœur insensée et en refusant de l'imiter, Iphise ne peut s'empêcher de vouloir servir cette sœur qu'elle aime malgré tout : c'est dans son intérêt qu'elle essaie de la faire changer de conduite, et, en véritable messagère, elle la prévient des projets d'Egisthe à son sujet. D'ailleurs, pour assurer cette fonction de

---

<sup>55</sup> *Electre*, v. 378-382.

<sup>56</sup> v. 428-430.

<sup>57</sup> *Oreste*, I, 3.

messagère, Voltaire fait d'elle un personnage presque omniprésent : si Chrysothémis n'apparaît que deux fois chez Sophocle, Iphise, elle, apparaît dans tous les actes de la pièce, et elle est presque tout le temps présente aux côtés d'Electre, pour l'informer, la rassurer, la soutenir, bref la défendre.

Cependant, Iphise dans son amour pour sa sœur avec laquelle elle partage la souffrance et la haine du tyran, paraît moins discrète dès lors qu'on parle du, « malheureux Oreste » (II, 4.) Pour ce frère, Iphise éprouve une profonde affection qu'elle traduit d'abord par sa joie non dissimulée, persuadée de l'avoir reconnu sous les habits d'un étranger, et donc de le savoir vivant, par sa précipitation ensuite à annoncer la bonne nouvelle à Electre et enfin par son récit qui décrit celui qui serait son frère comme ayant « l'air, le port, le front des demi-dieux » (II, 7.) C'est l'appel du sang qui a fait qu'Iphise reconnaisse à moitié et avant Electre, son frère Oreste. Elle témoigne de la même peur pour la vie d'Oreste que pour celle d'Electre.

Chez Sophocle, Chrysothémis, à l'instar d'Iphise, aime, elle aussi, cette sœur qui la fait passer de l'inquiétude à l'angoisse, et éprouve une grande tendresse pour Oreste. Ce frère est conçu par les deux soeurs comme étant « le plus cher de tous les hommes<sup>58</sup> ». Ce qui les sépare c'est que l'une, Chrysothémis, réserve sa tendresse aux vivants — Oreste, Electre —, alors que l'autre, Electre, la destine à un mort, Agamemnon. La tendresse portée par Chrysothémis à son frère lui fait ressentir d'autant plus cruellement sa mort qu'elle la croit effective. Son désespoir est encore avivé par la désillusion et elle ne peut que s'écrier au v.934 : □ δυστυχής, «malheureuse ». Mais son affection pour Oreste ne se limite pas aux paroles, elle est aussi matérialisée sur la scène. Chrysothémis ne dit-elle pas qu'elle vient annoncer le retour d'Oreste « au mépris de toute tenue » τ□ κόσμιον μεθε□σα σ□ν τάχει μολε□v<sup>59</sup>. Le mépris des convenances qui la fait se précipiter sur la scène du théâtre montre bien tout l'amour qu'elle conçoit pour son frère. Voltaire, admirateur du théâtre antique, aurait aimé naturellement braver toute règle de bienséances rien que pour reproduire ce charmant mouvement, mais courir sur la scène n'est guère convenable pour une jeune princesse et n'est pas du tout permis à une héroïne

---

<sup>58</sup> v. 903-904.

<sup>59</sup> v. 872.

tragique. Cela est capable même de faire tomber la pièce. Du moins a-t-il réussi à faire d'Iphise une jeune fille qui respire, à l'instar de Crysothémis et d'Ismène<sup>60</sup>, cette fraîcheur qui manque à Electre. Elle est d'ailleurs la seule à mettre une note de jeunesse dans ce sombre drame. Douceur, naturel, spontanéité, sont les qualités indéniables d'Iphise. Et si sa douleur à la nouvelle de la mort d'Oreste paraît moins intense que celle d'Electre, c'est parce que celle-là n'y croit pas.

Néanmoins, le voir démasqué dans l'acte V et sur le point d'être massacré par Egisthe, fait exploser sa grande affection pour lui : elle se jette aux pieds de l'assassin de son père, demandant grâce pour cet être qui lui est cher ; bien plus, elle exhorte sa sœur, toujours fière, à faire de même : « Avec moi, chère Electre, embrassez ses genoux » (V, 3). Le personnage d'Iphise est voué tout entier au salut de ses proches, même à celui de Clytemnestre, cette mère qu'elle dit « cruelle<sup>61</sup> », mais devant laquelle elle se désarme facilement, notamment quand celle-ci l'appelle ma fille : « Hélas ! ce nom sacré dissipe mes alarmes<sup>62</sup> » ; et qu'elle défend devant Electre, qui nourrit le désir d'immoler à ses pieds cet amant qu'est Egisthe :

Vos douleurs lui font trop d'injustices ;  
L'aspect du meurtrier est pour elle un supplice.  
Ma sœur au nom des dieux ne précipitez rien. (IV, 3.)

Ses propos sont plus attendrissants encore quand elle vient rapporter à Electre l'effort que Clytemnestre a tenté pour défendre l'infortuné Oreste et retenir le bras implacable d'Egisthe. Ce dernier voulait, en effet, tuer les deux faux étrangers, Oreste et Pylade :

Elle le voit [Oreste], l'entend ; ce moment la rappelle  
Aux premiers sentiments d'une âme maternelle ;  
Ce sang prêt à couler parle à ses sens surpris,

---

<sup>60</sup> Dans son analyse de la tragédie de Sophocle, Voltaire établit un parallèle entre les deux héroïnes. Il écrit : « Ismène et Chrysothémis ont la même compassion et la même tendresse pour Antigone et pour Electre, pour Oreste et pour Polynice : la différence est qu'Antigone ayant un peu moins de dureté qu'Electre, Ismène de son côté, a un peu plus de fermeté que Chrysothémis ». *Dissertation sur les principales tragédies anciennes et modernes, op. cit.*

<sup>61</sup> M. V, note 110.

<sup>62</sup> *Ibid.*, note 71.

Epouvantés d'horreur, et d'amour attendris.  
 J'observais sur son front tout l'effort d'une mère,  
 Qui tremble de parler, et qui craint de se taire. (V, 2.)

Notons enfin que c'est Iphise qui, la première, fait preuve de subtilité et de discernement, en révélant le dilemme mère-épouse qui tiraille Clytemnestre.

Ainsi le type de la jeune fille que Voltaire a mis en scène dans *Oreste et Le Triumvirat* répond à la fois à ces deux conditions qu'il s'est imposées avant même de composer ces deux tragédie à source antique. Tout d'abord, peindre les héroïnes connues telles qu'elles ont été dans la fable ou dans l'histoire. De l'aveu du dramaturge, Iphise est, en plusieurs points, conforme à la Chrysothémis de Sophocle : même douceur, même pureté et surtout même dévouement absolu pour sa sœur Electre et son frère Oreste. L'autre condition et qui n'est pas la moindre, consiste à peindre l'héroïne telle que le public l'imagine. C'est le cas ici de Julie, qui, même si elle n'a pas réellement existé, a l'étoffe de la jeune fille romaine. Elle ne cède en rien à Iphise et répond parfaitement au modèle de la *virgo*, véritable incarnation de la jeunesse, de la pureté et de l'innocence que le parterre aime à voir évoluer sur la scène tragique. Mais au-delà de la conformité à ces conditions, que Voltaire considère comme *sine qua non* pour faire réussir une tragédie, le dramaturge, en effectuant un véritable aller-retour entre l'exigence dramaturgique et le goût du public, tente de trouver un compromis entre son goût pour le théâtre antique et celui du parterre. Iphise est la première dans ses tragédies antiques à incarner ce type de jeune fille dont le dévouement est un motif naturel. Son refus de faire d'Iphise une femme amoureuse, à l'instar de celle de Crébillon, découle de son désir de faire recevoir une tragédie sans amour. Dans sa nouveauté, la pièce n'eut qu'un succès mitigé et n'a commencé à triompher qu'à partir de 1761. Deux ans après, comme pour pallier cette défaite, Voltaire présente un autre sujet qu'il dit sans amour, mais dont l'intrigue n'est autre que le péril de Pompée et le cœur de Julie. Il déclare explicitement que tout ce qui ne relève pas du cœur de Julie doit indisposer les spectateurs. A cet égard, son héroïne nous paraît intéressante non seulement parce qu'elle est le produit de l'imagination voltairienne, mais surtout parce qu'elle marque le début de la « conversion » du dramaturge à la tragédie à épisode. Représentée pour la première fois le 5 juillet 1764, *Le Triumvirat* a essuyé un échec complet et la pièce fut retirée après la cinquième

représentation, et ne fut plus reprise ; et Voltaire d'admettre le 12 septembre de la même année : « J'avais manqué à cette règle en m'attachant trop à développer le caractère d'Auguste. Mais ce qui est bon dans un livre n'est pas bon dans une tragédie. Ces dissertations d'Octave et d'Antoine étouffaient toute l'action<sup>63</sup> ». Ainsi l'historien a pris le pas sur le dramaturge. Cet échec est le tribut qu'a du payer Voltaire pour avoir voulu se soumettre au goût du public avec l'introduction d'un épisode amoureux dans un sujet historique qui ne le supporte pas. Seulement, cet échec n'est pas pour décourager ce féru du théâtre tragique. Il continue, sa vie durant, de composer des pièces où il cherche à marier le goût dominant du parterre à son propre goût. La source antique ne tarit pas pour le dramaturge ; bien au contraire, elle lui offre un éventail d'héroïnes qu'il s'emploiera à faire monter sur scène.

---

<sup>63</sup> Best. VII, aux Argental, le 12 septembre 1764.

## CHAPITRE II

### *L'ÉPOUSE*

« Je vois que notre sexe est né pour l'esclavage ;  
Les usages, les lois, l'opinion publique,  
Le devoir, tout [n]ous tient sous un joug tyrannique. »

*Irène*, III, 5.

La femme vertueuse, incarnée par le personnage de la jeune fille, sans un amant et sans même un quelconque souvenir d'amour, semble peu faite pour attirer les faveurs du parterre. Aussi, reconnaissant de nouveau l'inflexibilité du goût du public, Voltaire, à quatre-vingt-deux ans, fait-il d'Irène, dans la tragédie éponyme, une épouse tourmentée, écrit-il, par le « combat éternel de l'amour et de la vertu<sup>1</sup> ». Le projet de cette tragédie fermentait dans la

---

<sup>1</sup> Best. XII, aux Argental à propos de la tragédie d'*Irène*, le 1<sup>er</sup> janvier 1777. Cette tragédie est composée en même temps qu'*Agathocle*. Son projet était de représenter cette dernière en premier, mais, trouvant « ces cinq pâtés, trop froids et trop insipides », il a changé d'avis notamment suite aux remarques du comte d'Argental du 31 août 1777. Il déclare en effet à Bernard-Joseph Saurin, le 26 septembre 1777 : « *L'Agathocle* dont vous a parlé M. d'Argental, est une témérité qui n'est pas faite pour être publique. J'ai un théâtre à Ferney, et je me suis amusé à faire jouer cette rapsodie, uniquement pour quelques amis. Il faudrait travailler deux ans pour mettre cette pièce en état d'être sifflée à Paris (*sic*). Je n'en aurai assurément ni le temps ni la force. » Best. XII. D'Argental en parle d'ailleurs dans la lettre qu'il envoie le 15 novembre à Decroix : « Votre remarque est juste sur *Agathocle* mais ce n'est plus de cette pièce dont il est question, M. de Voltaire m'en a envoyé une autre à laquelle il donne, avec raison, la préférence attendu qu'il y a beaucoup plus d'intérêt. C'est *Alexis* qu'il avait mis d'abord en trois actes et qui est à présent en cinq. *Agathocle* dormira et au retour de M. de Duras *Alexis* sera mis sous sa protection et on la jouera le plus tôt qu'il sera possible. Je ne manquerai pas de vous informer de son succès, je suis très aise d'avoir fait connaissance avec quelqu'un dont les sentiments pour le grand homme s'accordent si fort avec les miens. » Best. D 20899.

tête du dramaturge depuis 1776. Le 15 décembre de la même année, il écrit au comte d'Argental : « Je me démêlerai peut-être aussi des affaires très embrouillées et très mal conduites de notre pauvre petit pays de Gex, mais je ne me tirerai pas si bien de l'entreprise dont mon opinion<sup>2</sup> (*sic*). Si ce n'est pas elle qui vous en a parlé c'est l'abbé Mignot. Le commencement de l'ouvrage me donnait à moi-même de très grandes espérances, mais je ne vois sur la fin que du ridicule. J'ai bien peur qu'on ne se moque d'une femme qui se tue de peur de coucher avec le vainqueur et le meurtrier de son mari, et qu'elle adore ce meurtrier. Cela ressemble aux vierges chrétiennes de la légende dorée qui se coupaient la langue avec leurs dents, et la jetaient au nez des païens pour n'être pas violées par eux. Il y a quelque chose de si divin dans ces catastrophes qu'elles en sont impertinentes. D'ailleurs, la pièce roulant uniquement sur le remords continuel d'aimer à la fureur le meurtrier de son mari ne pouvait comporter cinq actes. J'étais obligé de me réduire à trois, et cela me paraissait avoir l'air d'un drame de M. Mercier<sup>3</sup>. C'est bien dommage, car il y avait du neuf dans cette bagatelle, et les passions m'y paraissaient assez bien traitées ; il y avait quelques peintures assez vraies, mais rien ne répare le vice d'un sujet qui n'est pas dans la nature. Vous ne trouverez pas une femme dans Paris qui se tue pour n'être pas violée. *Bérénice*, qui est le plus mince et le plus petit sujet d'une pièce de théâtre, était beaucoup plus fécond que le mien, comme beaucoup plus naturel ; cela me fâche et m'humilie. Un père n'est pas bien aise de se voir obligé de tordre le cou à son enfant. Voilà trois mois entiers de perdus, et le temps est cher à mon âge ».

Ce moment de découragement passé, grâce à Mme Denis qui l'a rassuré par ses pleurs, le dramaturge écrit : « Hier j'ai surmonté mon dégoût et ma crainte ; je lui ai donné la pièce à lire, elle a pleuré, et cela m'a rassuré. Quand je dis rassuré, ce n'est pas auprès du parterre ; car vous savez qu'à présent notre ville est divisée en factions. J'ai contre moi le parti anglais, le parti juif, le parti dévot, tous les auteurs, tous les journalistes, et Dieu sait quelle joie quand toute cette canaille se réunira pour siffler un vieux fou qui dans sa quatre-vingt-troisième année abandonne toutes ses affaires pour donner un embryon de tragédie au public<sup>4</sup> ». Le 25 octobre de la même année, le ton de la lettre, soutenue par la répétition du superlatif, est plus à l'enthousiasme : « Je vous envoie quelque chose de plus passionné, de plus théâtral, et de plus intéressant. Point de salut au théâtre sans la fureur des passions. On dit qu'*Alexis*<sup>5</sup> est ce

---

<sup>2</sup> *Irène*.

<sup>3</sup> La plupart des drames en prose de Sébastien Mercier sont en trois actes.

<sup>4</sup> Best. XII, au comte d'Argental, le 1<sup>er</sup> janvier 1777.

<sup>5</sup> *Alexis* est le titre primitif d'*Irène*.

que j'ai fait de moins plat et de moins indigne de vous, si on ne me trompe pas. Si cela déchire l'âme d'un bout à l'autre comme on me l'assure, c'est donc pour Alexis que je vous implore, c'est ma dernière volonté, c'est mon testament [...] ». L'année suivante, le découragement s'empare à nouveau de lui, mais le respect observé des règles classiques le rassure. Il écrit en effet dans une lettre à l'Académie française : « La tragédie d'*Irène* ne peut être digne de vous ni du théâtre français ; elle n'a d'autre mérite que la fidélité aux règles données aux Grecs par le digne précepteur d'Alexandre, et adoptées chez les Français par le génie de Corneille, le père de notre théâtre<sup>6</sup> ».

Mais où Voltaire a-t-il puisé son sujet ? Le 18 décembre 1776, dans une lettre adressée au marquis de Thibouville, Voltaire annonce explicitement : « On vient de m'envoyer un nouveau tome des *Lettres édifiantes et curieuses* du révérend père Patouillet, ci-devant jésuite. Dans ces *Lettres* qui ne sont ni curieuses, ni édifiantes il s'en trouve une du révérend père Bourgeois, convertisseur secret à la Chine, et qu'on dit parent de M. de Boynes<sup>7</sup>. Ce maraud raconte qu'il avait baptisé une fille de quinze ans, laquelle était possédée d'un démon de luxure. Adressez-vous à la Sainte Vierge, lui dit le père Bourgeois, prions-la de vous faire mourir plutôt que de vous laisser succomber. La fille le crut, et mourut pendant la nuit de sa goutte remontée<sup>8</sup>. C'est précisément le sujet de ma petite drôlerie. C'est une femme amoureuse à la fureur du meurtrier de son mari, et qui finit enfin par se tuer au lieu de se laisser violer par son cher amant. Cela est si peu dans la nature, et surtout dans la nature française, que je parierais pour les sifflets. Je me suis aperçu très tard de mon mauvais choix. Je peignais des couleurs les plus vives et les plus tendres, un tableau qu'il faut jeter dans le feu. J'en suis bien affligé, car il n'y a pas d'apparence qu'à mon âge je fasse encore des enfants ; et celui-là aurait été intéressant s'il n'avait pas été ridicule<sup>9</sup> ». Auparavant, il s'était

---

<sup>6</sup> M. VII, en tête de la tragédie d'*Irène*.

<sup>7</sup> De Boynes avait été secrétaire d'Etat pour la marine, et c'est à ce titre que Voltaire lui avait recommandé Rieu, par une lettre perdue (Best. D17207) ; Voltaire lui avait encore écrit pour lui demander de favoriser le commerce de ses montres outre-mer (Best. X, D12430). De Boynes avait été déchargé de ses fonctions en mai 1774. Il s'appelait effectivement Bourgeois de Boynes.

<sup>8</sup> Voltaire interprète de façon plus que libre un passage des *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des Missions étrangères*, Paris, 1776, XXXIII, 399-404. Ce volume fut publié par les soins de [Louis] Patouillet, mais le passage auquel Voltaire se réfère est bien du père Bourgeois ; *Catalogue Ferney, Bibliothèque de Voltaire : catalogue de livres*, 2104, Moscou, Leningrad, 1961.

<sup>9</sup> Best. XII.

dit être fort content<sup>10</sup> de l'*Histoire de l'impératrice Irène*, écrite sous l'anonymat par un certain Vincent Mignot<sup>11</sup> et qu'il avait sans doute à l'esprit lors de la composition de sa tragédie. Malgré les craintes du dramaturge, qui espérait<sup>12</sup> beaucoup de sa pièce, la première représentation fut très bien accueillie le 16 mars 1778<sup>13</sup>. Avec ce succès, Voltaire, alors affaibli par la vieillesse et la maladie, assiste enfin à sa consécration dans une pièce dont le thème principal— le combat de l'amour et de la vertu— a auparavant fait l'objet d'autres tragédies moins prisées du public parisien. Les tragédies d'*Œdipe* et d'*Artémire*, par exemple, en font partie. Rappelons-nous, que dans sa première tragédie, *Œdipe*, le dramaturge avoue s'être heurté comme Corneille au défaut de matière pour remplir ses cinq actes : « on se trompe fort lorsqu'on pense que tous les sujets traités autrefois avec succès par Sophocle et par Euripide. L'*Œdipe*, le *Philoctète*, l'*Electre*, l'*Iphigénie en Tauride*, sont des sujets heureux et aisés à manier : ce sont les plus ingrats et les plus impraticables : ce sont des sujets d'une ou deux scènes tout au plus et non pas d'une tragédie... Il faut joindre à ces événements des passions qui les préparent<sup>14</sup> ». Mais, il n'y a pas que cette difficulté, les actrices ainsi que le parterre exigeaient des héroïnes amoureuses. Et Voltaire de faire de Jocaste une héroïne qui se consume d'un souvenir d'amour, si bien que sa tragédie fut un succès pour son auteur. Ce ne fut pas le cas pour son *Artémire*, représentée deux ans après *Œdipe*, et qui n'existe plus que dans les fragments du rôle de l'héroïne. Aucune trace, aucune mention de cette pièce dans la *Correspondance* de Voltaire. La cause en est, sans doute, le mauvais accueil du parterre lors

<sup>10</sup> Best VI. A Marie-Elisabeth de Dompierre de Fontaine, marquise de Florian, le 29 décembre 1762.

<sup>11</sup> Vincent Mignot avait publié, sous l'anonymat, *Histoire de l'impératrice Irène*, Amsterdam, 1662 (*sic*). *Catalogue Ferney, op. cit*, 2455.

<sup>12</sup> Depuis longtemps Voltaire comptait sur un succès au théâtre pour justifier et motiver un voyage à Paris. *Irène* lui semblait l'occasion idéale pour ce projet. L'avènement d'un nouveau monarque était d'ailleurs une circonstance favorable.

<sup>13</sup> Tout ce que Paris comptait de plus illustre, écrit Moland en substance, s'était donné rendez-vous à la Comédie. La reine Marie-Antoinette, le comte d'Artois, le duc et la duchesse de Bourbon y assistaient. Il ne s'agissait pas de juger la pièce, mais de rendre hommage au grand homme du siècle. Et La Harpe d'écrire : « Le public a très-bien fait son devoir ; il a applaudi toute les traces de talent qui s'offraient dans cet ouvrage, où l'on voit une belle nature affaiblie, et a gardé dans tout le reste un silence de respect, à quelques murmures près qui ont été assez légers. La cabale des Gilbert, des Clément, des Fréron, était contenue par la foule des honnêtes gens qui remplissaient le parterre, devenu ce jour-là le rendez-vous de la bonne compagnie, qui s'était fait un devoir de défendre la vieillesse contre les outrages de l'envie ». *Correspondance littéraire*, Paris, 1804, T.II, p. 208, cité dans M. VII, p. 320.

<sup>14</sup> M. V.

de la première. Furieux<sup>15</sup>, le dramaturge a visiblement pris soins d’effacer tout souvenir de sa tragédie. L’arrêt sévère du public a manifestement fait tellement d’effet sur le jeune Arouet, qui cherchait alors à former son style, au point de déclarer la suppression de la pièce<sup>16</sup>. Deux ans après (1724), Voltaire reprend toutefois le même sujet dans une autre tragédie qu’il appellera *Mariamne*. La seule différence entre les deux pièces est que l’héroïne n’est pas amoureuse de l’amant qui vient la sauver.

Quoi qu’il en soit, cette pièce comme les précédentes présente un type d’héroïne dont les caractéristiques rappellent celles de la jeune fille : une épouse se trouve mise à l’épreuve par un souvenir d’amour qui provoque les soupçons injurieux d’un époux souvent injuste et qui met parfois sa vie en péril. Pourtant, hantée par son devoir de femme vertueuse, elle tente en vain de préserver la pureté de son cœur contre toutes les atteintes du sentiment.

---

<sup>15</sup> A ce sujet, Duvernet rapporte dans sa *Vie de Voltaire*, 1786, pp. 44 et 45 : « Artémire fut traitée avec si peu d’égards que Voltaire, ne se possédant plus, bondit, de la loge où il se tenait, sur le théâtre, et se mit à prendre à partie et à haranguer le parterre. Lorsqu’on sut que c’était lui, les clameurs s’apaisèrent ; il s’exprima avec tant d’adresse, d’éloquence, de pathétique même, que les murmures se convertirent en bravos ». Cité dans M. II, p. 122.

<sup>16</sup> La pièce fut jouée pourtant huit fois sans l’accord de son auteur qui, « n’ayant pu empêcher qu’on [la] reprît [le 23 février 1720], avait comploté, raconte le président Bouhier, lui et une petite troupe de ses amis, de l’interrompre par leurs clameurs, ce que les comédiens, avertis, s’étaient mis en mesure de prévenir en lui faisant refuser l’entrée. Il força la garde et se mit à crier au milieu du parterre qu’il priait tout le monde de s’en retourner, et que c’était une chose indigne de jouer une pièce malgré l’auteur. L’exempt des gardes voulut le faire sortir. Arouet, ayant fait quelque résistance, fut maltraité et mis dehors par les épaules, sans que personne osât prendre ouvertement sa défense. ». Probablement ce qui détermina Voltaire à retirer sa pièce fut la parodie que, le 10 mars, M. Dominique fit jouer aux Italiens sous le même titre d’*Artémire*. Cette parodie est imprimée dans le premier volume du recueil des *Parodies du nouveau théâtre italien*. Voltaire n’a jamais voulu laisser imprimer sa tragédie, d’ailleurs, « avant l’éclosion de la parodie », commente L. Moland, Voltaire « avait pris son parti ... Il garda son manuscrit, et se borna à utiliser plus tard dans *Mariamne* le peu de vers qui lui semblèrent dignes de survivre au naufrage de sa tragédie. » En outre, sa longue *Correspondance* n’y fait jamais référence, comme s’il voulait effacer toute trace de cette pièce. Feu Decroix, l’un des rédacteurs de l’édition de Kehl, en ayant recueilli quelques fragments, les fit imprimer dans l’édition à laquelle il coopérait. De nouvelles recherches lui procurèrent une copie du rôle d’Artémire, corrigée de la main de l’auteur. Le comte d’Argental se rappela aussi quelques vers. Voir M. II, note 1, p. 121-122, de l’« Avertissement » à la pièce.

### *A- La vertu : une hantise.*

Dans son *Œdipe*, inspiré directement de l'*Œdipe-Roi* de Sophocle et de Corneille, Voltaire met en scène le célèbre mythe grec. Aux côtés d'Œdipe, qui pousse à la limite l'héroïsme et la liberté tragiques, puisqu'il pourrait, à chaque instant, arrêter l'enquête et assurer son salut, Voltaire a placé Jocaste, qui agit comme le personnage de Sophocle. Chez l'auteur grec, Jocaste est traitée par Œdipe presque avec vénération —celui-ci emploie en lui parlant le verbe *σέβειν* qu'on utilise en évoquant les dieux, et l'appelle au début du troisième épisode: « Jocaste, ma très chère épouse... »—, chez Voltaire, Œdipe semble également chérir Jocaste qui porte le « tendre nom d'épouse » et avec laquelle il partageait un « feu [...] si doux » (IV, 3). Le respect d'Œdipe pour Jocaste ne s'arrête pas au niveau des termes, mais se traduit par son comportement dans la mesure où il déclare que la seule et unique raison qui l'a empêché durant deux ans de rappeler les circonstances du meurtre de son feu époux est son respect pour les douleurs de Jocaste :

Madame, jusqu'ici, respectant vos douleurs,  
Je n'ai point rappelé le sujet de vos pleurs;  
Et, de vos seuls périls chaque jour alarmée,  
Mon âme à d'autres soins semblait être fermée. (I, 3.)<sup>17</sup>

On pourrait croire que ces expressions sont uniquement dues à la reconnaissance d'Œdipe envers Jocaste, qui, en lui accordant sa main, lui a ouvert les portes du pouvoir. Néanmoins, au-delà d'une union de circonstances, il existe entre eux une véritable intimité ; elle est la confidente à laquelle Œdipe révèle ses pires angoisses:

Après le grand secret que vous m'avez appris,  
Il est juste à mon tour que ma reconnaissance  
Fasse de mes destins l'horrible confidence. (IV, 1.)

---

<sup>17</sup> Voltaire tente ici de remédier à ce qu'il considère comme une invraisemblance criante : comment admettre qu'Œdipe ignore les circonstances de la mort de Laïus dans l'*Œdipe-Roi* de Sophocle ? *Lettres sur Œdipe*, M. II.

Dans l'*Œdipe-Roi*, cette intimité du couple est patente, puisque Jocaste déclare à son époux : « mais moi aussi, ne mérité-je pas d'apprendre ce qui te tourmente, seigneur ? — Je ne saurais te dire non : mon anxiété est trop grande. Quel confident plus précieux pourrais-je donc avoir que toi, au milieu d'une telle épreuve ?<sup>18</sup> » Seulement, malgré ces témoignages de tendresse, on est tenté de croire moins à un véritable amour qu'à une tendresse due aux années de mariage passées ensemble.

Si Jocaste, chez l'un et l'autre, bénéficie de toutes ces considérations, ce n'est sans doute pas seulement pour son statut de reine, mais aussi pour sa qualité de femme vertueuse. Mais si, chez Sophocle, Jocaste ne fait pas étalage de sa vertu, puisque son statut de reine et d'épouse en est la garantie, la Jocaste de Voltaire ne se lasse pas de le rappeler à l'envi, certainement pour chasser le démon de l'amour qui l'habite. Il faut noter que dans sa tragédie, Voltaire a modifié considérablement l'intrigue du mythe grec en attachant Jocaste, par le souvenir d'un ancien amour, à un certain Philoctète, personnage presque entièrement sorti de son imagination, même si la légende et la pièce de Sophocle avaient déjà popularisé la figure et les malheurs de ce héros ami d'Alcide, dont il eut l'honneur de porter les flèches.

Sur l'introduction de ce personnage de Philoctète, Voltaire s'explique en 1719 dans la quatrième lettre sur *Œdipe*. Il avoue s'être heurté comme Corneille au défaut de matière pour remplir ses cinq actes : « A l'égard de l'amour de Jocaste et de Philoctète, j'ose encore dire que c'est un défaut nécessaire. Le sujet ne me fournissait rien par lui même pour remplir les trois premiers actes : à peine même avais-je de la matière pour les deux derniers. Ceux qui connaissent le théâtre [...] conviendront de ce que je dis. Il faut toujours donner des passions aux principaux personnages. Eh ! Quel rôle insipide aurait joué Jocaste, si elle n'avait eu du moins le souvenir d'un amour légitime et si elle n'avait craint pour les jours d'un homme qu'elle avait autrefois aimé ?<sup>19</sup> ». Corneille avait alors imaginé Thésée et Dircé dont il a fait des amants ; Voltaire a créé le personnage de Philoctète qui sera le principal protagoniste de l'intrigue secondaire que le dramaturge a introduite dans son adaptation de l'*Œdipe* de Sophocle, conformément au goût de son temps.

---

<sup>18</sup> v. 769-73. Traduction de Paul Mazon, « Les Belles Lettres », 1972.

<sup>19</sup> M. II, p. 38.

Néanmoins, soit pour avoir cédé à la volonté des actrices qui insistaient pour que l'amour soit un des ingrédients de sa tragédie, comme il l'a prétendu plus tard<sup>20</sup>, ou de sa propre initiative, Voltaire introduit dans sa pièce l'intrigue secondaire des amours de Jocaste et de Philoctète, par laquelle son *Œdipe* inaugure la longue série des pièces à sources antiques à coloration sentimentale grâce à laquelle il allait devenir célèbre.

*Artémire* est une des œuvres les plus intéressantes de cette catégorie parce qu'elle est écrite immédiatement après *Œdipe* et qu'elle permet de mesurer le chemin parcouru par Voltaire depuis son premier succès. Dans *Œdipe*, Voltaire exploite pour la première fois le thème de la femme vertueuse mais malheureuse en raison de son amour enfoui. Dans *Artémire*, initialement intitulée *Artémise*<sup>21</sup>, Voltaire continue sa méditation sur ce thème qu'il ne cesse d'affiner pour en faire plus tard la source la plus féconde de sa dramaturgie. Représentée sans succès en 1720, deux ans après *Œdipe*, elle met en scène une héroïne, reine de Macédoine, qui est dans une situation semblable à celle de Jocaste dans la mesure où elle a été forcée de renoncer à son amant, Philotas<sup>22</sup>, pour épouser contre son gré, Cassandre, le mari que lui a donné son père, Antinoüs<sup>23</sup>. Elle continue cependant d'aimer en secret son amant. Soupçonnée d'infidélité, elle se trouve condamnée à mort par son époux. *Artémire* apparaît dès la première scène en proie à la plus vive douleur. Elle avoue à Céphise, sa confidente, les tourments que lui font éprouver l'humeur soupçonneuse et la cruauté de Cassandre, que la guerre a éloigné d'elle, et dont le retour la fait trembler. Ce mari, *Artémire* ne peut le décrire que comme un « persécuteur », un « cruel » dont le nom seul provoque « la douleur et l'effroi ». Il est l'« ennemi sanguinaire » de toute sa famille, « au bras toujours levé sur

---

<sup>20</sup> « Lorsqu'en 1718 il fut question de représenter le seul *Œdipe* qui soit resté depuis au théâtre, les comédiens exigèrent quelques scènes où l'amour ne fût pas oublié ; [...] il fallut en passer par ce que les acteurs exigeaient ; il fallut s'asservir à l'abus le plus méprisable », *Commentaires sur Corneille*, vol.55, *op. cit.*, p. 820.

<sup>21</sup> Best. I, à Nicolas-Claude Thieriot, le vendredi 1720. Il s'agit là de la seule indication concernant cette pièce.

<sup>22</sup> Sans doute est-ce un hasard si son nom nous rappelle celui de Philoctète : φιλεῖν signifie « aimer » en grec.

<sup>23</sup> Dans la tragédie de *Mariamne*, qui date de 1724, Voltaire reprend presque exactement la même intrigue— tout comme si *Artémire* n'en avait été que l'ébauche— en représentant une héroïne, *Mariamne*, dans une situation semblable à celle d'*Artémire*. En effet, princesse de la famille royale des Asmonéens, devenue captive d'Hérode, *Mariamne* a été forcée d'épouser son ravisseur responsable du massacre de son père et de sa famille. Elle vit dans la peur, car elle sait qu'Hérode, dont la jalousie naturelle est avivée par sa sœur Salomé, est capable de la tuer ainsi que le reste de sa famille. La seule différence importante est que l'héroïne de *Mariamne* n'est pas amoureuse de l'amant qui revient la sauver.

[elle] », qui est incapable d'honorer le « nom si doux » d'époux : « Pardonne, je n'ai pu le nommer mon époux. » (I, 1), déclare-t-elle.

Tout comme Artémire, Irène, l'héroïne de la tragédie éponyme, est confrontée elle aussi aux soupçons injurieux de Nicéphore, son époux. Ce dernier semble consumé par une jalousie de longue durée à l'encontre d'Alexis Comnène, ancien amant de l'impératrice. Non content de réduire ce rival, jadis prince de Grèce, au rang de soldat et de l'exiler dans des contrées lointaines, Nicéphore, empereur despotique de Constantinople, a en outre promulgué une loi lui interdisant tout retour au pays et surtout toute entrevue avec l'impératrice. Quant à cette dernière, elle a été réduite par Nicéphore à l'humiliation de l'abandon et de la captivité dans un « palais sanglant, séjour des homicides » (II, 1) :

Si Irène est seulement outragée par les soupçons injurieux de son époux, Artémire est acculée à supporter l'atrocité d'un mari dont les mains dégouttent encore du sang de sa famille. Artémire nous apprend en effet que Cassandre a immolé son père, Antinoüs<sup>24</sup>, sous ses yeux alors qu'elle l'implorait à genoux de l'épargner :

Dans ces funestes lieux, témoins de ma misère,  
Mon époux à mes yeux a massacré mon père. (I, 1.)

A l'atrocité de cet acte, Cassandre ajoute celle d'humilier sa propre femme en la réduisant au rang des esclaves. Prisonnière dans son propre palais, dit-elle, « Il [lui] laisse en partage / Sur ce trône sanglant la honte et l'esclavage » (I, 1). Artémire est dépossédée de tout pouvoir :

A mon obscurité Cassandre m'abandonne.  
Je n'eus jamais de part aux ordres qu'il prescrit. (I, 2.)

On est ainsi très loin de la relation affectueuse qui lie Œdipe à Jocaste ou même de celle qui lie Nicéphore à Irène. Celui-là présente quelques éléments de dissemblances avec le sanguinaire Cassandre. Il est plus proche d'Œdipe dans la mesure où sa jalousie est une preuve de tendresse envers son épouse. C'est en tout cas l'explication que Zoé, la confidente d'Irène, avance pour rassurer sa maîtresse. D'ailleurs Memnon, ami d'Alexis, confirme les dires de Zoé. En effet, si Nicéphore met Irène à l'écart c'est surtout pour lui éviter d'assister

---

<sup>24</sup> Aucune indication historique chez Voltaire à propos de ce personnage.

aux manifestations de sa « sombre jalousie » (I, 1.) Mais elle ne peut rien pour le soulager. Elle est consciente que « la calomnie », et les « mensonge[s] » des courtisans, ces « obscurs imposteurs » qui couvrent « [sa] vertu de leur ignominie » (I, 1), et que son incapacité à dissimuler à son époux les doux sentiments qu'elle éprouve en secret pour Alexis ne font que noircir encore son image aux yeux de son époux :

César aura surpris au fond de ma pensée  
 Quelques vœux indiscrets que je n'ai pu cacher.  
 Et qu'un époux, un maître, a droit de reprocher. (I, 1.)

Ainsi, la situation difficile dans laquelle se retrouvent nos héroïnes n'entame en rien leur sens du devoir et leur caractère vertueux. C'est la vertu que Jocaste favorise au milieu du combat qu'elle mène contre la rémanence du sentiment. C'est cette vertu qui anime la reine et constitue l'essentiel de son caractère, c'est elle donc qui dicte son comportement et guide ses choix. N'avoue-t-elle pas à sa confidente Egine que sa tendresse pour Philoctète est d'abord due à l'excellence morale de ce dernier : « ...il est *vertueux* puisqu'il m'avait su plaire. » (II, 2), alors que son second mariage avec Œdipe fut dicté par l'intérêt de l'Etat :

Par un monstre Thèbes alors ravagée  
 A son libérateur avait promis ma foi ;  
 Et le vainqueur du sphinx était digne de moi. (II, 2.)

Mais au-delà de son devoir envers l'Etat, si le cœur de Jocaste a pu pencher pour Œdipe, c'est surtout, comme elle le dit elle-même qu'

Œdipe est *vertueux*, sa *vertu* m'était chère ;  
 Mon cœur avec plaisir le voyait élevé  
 Au trône des Thébains qu'il avait conservé. (II, 2.)<sup>25</sup>

Aussi, est-ce au nom de cette vertu que Jocaste ne cesse de culpabiliser. L'amour secret qu'elle éprouve pour Philoctète provoque en elle un besoin perpétuel de se justifier :

---

<sup>25</sup> C'est nous qui mettons ces termes en italique.

Ne crois pas que mon cœur  
De cet amour funeste ait pu nourrir l'ardeur ;  
Je l'ai trop combattu. (II, 2.)

A quoi fait écho sa confidente, Egine : « Votre douleur est juste autant que *vertueuse* » (II, 2.)

Hantée par l'image qu'on doit garder d'elle, Jocaste se met intentionnellement à l'écart de ce qui se trame autour d'elle ; seule la présence de Philoctète devient une menace en ce sens qu'elle ouvre la voie aux commérages, ce qui entacherait forcément sa réputation. C'est sans doute pour cette raison entre autre qu'elle ne cesse de le presser de prendre la fuite face au peuple thébain qui exige sa tête, le croyant meurtrier de Laïus, car sa haine pour ce roi était notoire.

Elle l'invite à l'oublier pour toujours pour suivre un destin héroïque : que Philoctète, le cœur libre de toute passion, soit désormais le digne successeur d'Hercule en purgeant comme lui l'univers des tyrans et des monstres qui commencent à renaître (II, 3). La reine sait également que cette fuite ne pourrait que souiller la gloire du compagnon d'Hercule, mais son honneur à elle en dépend. La fuite de Philoctète est, pour Jocaste, l'ultime solution non seulement pour épargner la vie de son amant, mais surtout pour la préserver du déshonneur. Seulement Philoctète, dont la renommée a parcouru l'univers, et qui ne pourrait songer à partir que vengé de l'affront qu'on lui a fait de ces « soupçons honteux » (II, 4), ne peut que repousser la demande injurieuse de la reine : « Commandez que je meure, et non pas que je fuie » (III, 2). Comme on sait la passion qu'elle eut pour Philoctète, la reine craint de son côté qu'on ne l'accuse de sacrifier à son amour les plus hauts intérêts de Thèbes :

Mais une juste crainte occupe mes esprits :  
Mon cœur de ce héros fut autrefois épris ;  
On le sait : on dira que je lui sacrifie  
Ma gloire, mes époux, mes dieux, et ma patrie. (III, 1.)

A la fin de la tragédie, quand elle connaît son crime, qu'elle est mère de celui qu'elle a épousé, elle expire en affirmant « J'ai vécu vertueuse et je meurs sans remords. »

Artémire, à l'instar de Jocaste, et en dépit de l'irrespect d'un époux de qui, nous dit-elle, elle n'a « reçu d'autres bienfaits » (IV, 4) que le crime et la honte<sup>26</sup>, continue de faire preuve de constance. Le traitement qui lui est infligé par son époux n'a pu altérer ses qualités de femme vertueuse<sup>27</sup>. Et même si elle n'en fait pas étalage, comme la reine de Thèbes, son comportement l'atteste. Condamnée à mort par Cassandre qui la soupçonne d'infidélité, Artémire n'en résiste pas moins aux avances de Pallante, lieutenant et favori du roi, un fourbe dont les mensonges sont à l'origine de la cruauté de son maître. En effet, semant le doute dans le cœur de Cassandre, Pallante essaye d'utiliser à ses propres fins l'ordre du roi. Il propose à la reine de l'épouser après avoir éliminé Cassandre. Croyant comme il le déclare à Ménas son confident que la vertu des femmes n'est qu'une « adroite hypocrisie », Pallante tente en effet de fléchir la reine afin d'arriver à son but. Ménas, qui semble connaître Artémire, et qui n'est pas étonné de l'amour que lui porte Pallante, lui déclare que « la vertu d'Artémire est égale à sa beauté » (I, 2). Ménas ne s'est pas trompé, puisque la reine accueille la demande de Pallante avec dégoût en dépit d'une dépêche du roi lui laissant présager son exécution.

Artémire aurait donc de bonnes raisons de se laisser tenter, d'autant que son mari est l'assassin de son père. Cependant elle n'aime pas Pallante et sa réponse est catégorique : « Tranche mes tristes jours, mais respecte ma gloire, » (II, 3.) Par ailleurs, elle ne peut pas non plus accepter les offres de secours de Philotas, consciente qu'elle serait universellement condamnée si on la voyait « fuir un époux dans les bras d'un amant » (III, 1.) Mais la situation se complique encore, lorsqu'un nouveau mensonge de Pallante— il dénonce en son confident Ménas un amant de la reine— abuse aussi bien de Cassandre que de Philotas. Se sentant à la fois piégée et incapable de prouver son innocence, Artémire se tourne vers les dieux en les implorant de préserver son honneur sali par la perfidie de Pallante :

---

<sup>26</sup> Mariamne dans la tragédie éponyme qui est un remaniement de la tragédie d'Artémire, tient le même discours : « Et quel droit désormais avez-vous sur mon cœur / Vous qui l'avez rempli d'amertume et d'horreur ; / Vous qui, depuis cinq ans, insultez à mes larmes, / Qui marquez sans pitié mes jours par mes alarmes ; / Vous, de tous mes parents destructeur odieux ; / Vous, teint du sang d'un père expirant à mes yeux ? / Cruel ! ah ! si du moins votre fureur jalouse / N'eût jamais attenté qu'aux jours de votre épouse, / Les cieux me sont témoins que mon cœur tout à vous / Vous chérirait encore en mourant par vos coups. » M. II, (IV, 4.)

<sup>27</sup> Comme Artémire, Mariamne se trouve elle aussi accusée d'infidélité par son époux, Hérode. Ce dernier l'accuse d'aimer le gouverneur romain Varus, mais cette dernière se défend en répondant : « D'un si cruel affront cessez de me couvrir : / Laissez-moi chez les morts descendre sans rougir. » Elle dit avoir « un cœur / Qui jusqu'au tombeau conserva sa vertu, / Et qui vous eût aimé si vous l'aviez voulu. » La haine enfouie d'Artémire n'apparaît plus chez Mariamne. M. II, (IV, 4.)

Seigneur, au nom des dieux que le parjure offense,  
 Par le ciel qui m'entend, qui sait mon innocence,  
 Par votre gloire enfin que j'ose en conjurer,  
 Donnez-moi le trépas sans me déshonorer ! (IV, 4.)

Tel est le dernier recours de cette héroïne dont l'honneur et la vie dépendent d'un cruel époux. Tel est aussi le discours que tiennent toutes ces héroïnes, à commencer par Jocaste. Le sort de l'épouse dans ces trois pièces témoigne de la suprématie du sens de la vertu, de la « *pudicitas* » chez elle. Mais cette vertu ne serait pas complètement préservée si elle ne s'accompagnait d'un égal sens du devoir.

### ***B- Le devoir conjugal : une loi.***

Ce qui semble d'abord extraordinaire chez l'héroïne de ces pièces, c'est sa fidélité à toute épreuve : souffrant auprès d'un mari cruel et persécuteur, elle n'en continue pas moins à lui être complètement dévouée. Tout en s'estimant son esclave, et même en haïssant en secret son « maître », Artémire sait qu'elle « lui doi[t] obéir » :

...Cependant Cassandre est mon époux :  
 Sa parricide main, toujours prompte à me nuire,  
 A souillé nos liens, et n'a pu les détruire.  
 Peut-être ai-je le droit de le haïr,  
 Mais en le haïssant je lui dois obéir. (I, 1.)

Elle lui déclare même, alors qu'il est sur le point de l'exécuter : « Je vous respecte encore, en mourant par vos coups » ! (IV, 4.) Sa protestation de fidélité, alors que Pallante lui propose de trahir son mari, est un véritable *credo* de la femme mariée :

Mais il est mon époux, quoique indigne de l'être ;  
 Le ciel qui me poursuit me l'a donné pour maître :

Je connais mon devoir, et sais ce que je doi  
 Aux nœuds infortunés qui l'unissent à moi.  
 Qu'à son gré dans mon sang il éteigne sa rage ;  
*Des dieux, par lui bravés, il est pour moi l'image. (I, 2.)*<sup>28</sup>

Forcée de partager la vie de celui qui a osé assassiner son père sous ses yeux, et qui est sur le point de la tuer, Artémire demeure fidèle à son devoir et refuse l'aide de son amant qu'elle croyait mort au moment où son père la donna en mariage à Cassandre<sup>29</sup>. « Je suis soumise à lui », « les dieux nous ont unis » (III, I)<sup>30</sup> déclare-t-elle à Philotas. « Telle est ma destinée » avoue-t-elle à sa confidente, Céphise qui lui rappelle sa grandeur en tant que reine de Macédoine. « Il peut trancher mes jours, les siens me sont sacrés » (I, 2) dit-elle auparavant à Pallante qui ne désespère pas de vaincre sa résistance et s'enhardit dans son projet d'assassiner le roi. Soucieuse de son image de femme vertueuse, Artémire sait pertinemment que le secours que lui propose Pallante la condamne pour l'éternité à être doublement criminelle, car non seulement elle trahirait son propre époux en devenant la complice de son assassin mais elle épouserait aussi ce même assassin. Un tel acte souillerait à jamais son image et l'exposerait à la colère divine. Aussi, Artémire préfère-t-elle la mort plutôt que d'accepter un tel secours :

La mort est préférable à ton lâche secours,  
 Achève, et de ton roi remplis l'ordre funeste. (II, 3.)

---

<sup>28</sup> C'est nous qui mettons ces termes en italique.

<sup>29</sup> Dans la tragédie d'*Alzire*, représentée en 1736 après bien des remaniements, l'héroïne éponyme est une princesse américaine, qui croit elle aussi que son amant, le guerrier Zamore, est mort au moment où son père la donne en mariage au tyrannique Guzman, fils du gouverneur espagnol. La scène se passe en Amérique, à l'époque des conquêtes espagnoles. Comme Artémire, elle obéit à l'ordre paternel sans pouvoir s'y résigner : « Zamore, laisse en paix mon âme déchirée / Suivre l'affreux devoir où les cieus m'ont livrée ; / Souffre un joug imposé par la nécessité ; / Permetts ces nœuds éternels : ils m'ont assez coûté. » M. III.

<sup>30</sup> Tout comme Artémire, et parce qu'elle n'en considère pas moins que son devoir est dans la fidélité et dans le respect absolu à son mari, Mariamne refuse de s'enfuir avec le galant Sohême et de sauver sa vie. Elle proclame son soutien à l'époux qui s'apprête à la tuer : « Je fuyais ce matin sa vengeance cruelle ; / Ses crimes m'exilaient, son danger me rappelle. / Ma gloire me l'ordonne, et, prompte à l'écouter, / Je vais sauver au roi le jour qu'il veut m'ôter. » (V, 4)

Au courant, à présent, du projet criminel du fourbe Pallante, Artémire lui manifeste sa colère et tente de l'en dissuader au prix de sa vie :

Oui, vous pouvez verser le sang de votre roi ;  
 Mais je vous avertis de commencer par moi.  
 Dans quelque extrémité que Cassandre me jette,  
 Artémire est encor sa femme et sa sujette. (II, 1.)

Mais Cassandre, révoquant auparavant, on ne sait pourquoi, son ordre de tuer la reine, est mystifié une nouvelle fois par une seconde imposture de son lieutenant Pallante. Ce dernier l'a persuadé qu'il a surpris une intelligence criminelle entre la reine et Ménas. Le roi reprend alors toute sa fureur et, accusant la reine de trahison, il ordonne pour la deuxième fois qu'on l'exécute. Artémire fait preuve alors d'une constance sans pareille dans son respect pour son devoir même envers un mari criminel et soupçonneux :

Vous êtes mon époux et ma gloire m'est chère,  
 Mon devoir me suffit ; et ce cœur innocent  
 Vous a gardé sa foi, même en vous haïssant. (IV, 4.)

Le souci d'Artémire n'est pas de conserver une vie qu'elle déteste, mais son innocence, seul gage de son honneur et de sa vertu. De toute façon, il n'y a que sa gloire qui compte au milieu d'une vie de souffrance : « Qu'il me croie innocente, et c'est assez pour moi » (IV, 5) déclare-t-elle à Philotas. Le seul souhait d'Artémire se résume à présent à prouver son innocence même face à un criminel comme Cassandre. Ce qui apparaît comme paradoxal dans son cas. C'est que la reine s'estime elle-même criminelle en raison de son amour pour Philotas : « Mon amour est un crime ; il faut que je l'expie » (III, 1), dit-elle. Parallèlement, elle pense que la condamnation de son mari est en fait un « juste » châtement du ciel pour « [l]'en punir » (II, 2). Comme elle l'avoue à Philotas :

...Cette fatale flamme

Dans les bras de Cassandre a dévoré mon âme :  
 Aux portes du tombeau je puis vous l'avouer.  
 C'est un crime, peut-être, et je vais l'expier.  
 Hélas ! en vous voyant, vers vous seul entraînée,

Je mérite la mort où je suis condamnée. (II, 2.)

Ce thème de la femme vertueuse qui se sent coupable d'un ancien amour, on le retrouve également dans la tragédie d'*Irène*. Même si Nicéphore est présenté comme un odieux criminel, Irène estime lui devoir une fidélité et un dévouement sans condition. Sa tâche serait facile s'il n'y avait Alexis Commène, prince grec à qui Irène avait été promise depuis l'enfance. A l'instar d'Artémire et tout en faisant preuve de patience face à la jalousie de son époux, elle continue néanmoins et malgré elle de nourrir une secrète passion pour son ancien amant :

Et je pleure surtout ce fatal souvenir  
Que mon devoir condamne, et qu'il me faut bannir. (I, 1.)

C'est ce « fatal souvenir » qui ronge la reine. Mais ce qui complique encore sa situation, c'est l'entreprise audacieuse d'Alexis. Ce dernier, furieux de l'injustice de l'empereur, brave son ordre avec son retour surprenant et illégal à Byzance. En quittant les « bords du Borysthène » (I, 2) pour venir voir la reine et lui redire son amour, le prince s'expose à la fureur de l'empereur, laquelle concerne tout aussi bien la reine. Néanmoins, celle-ci a su, malgré la passion, préserver son honneur en restant fidèle à sa foi pour son époux. Comme Artémire, Irène s'estime indéfectiblement liée à son mari :

...Je suis esclave de ma foi.  
Seigneur, je l'ai donnée, elle n'est plus à moi. (I, 4.)

Ainsi, si son cœur est attaché à Alexis, sa foi l'est à jamais à Nicéphore. Son devoir, ses serments sont comme une « barrière éternelle » qui s'élève entre elle et son ancien amant :

Du jour où Nicéphore ici reçut ma foi,  
Vous le savez, tout est changé pour moi. (I, 4.)

Après son entrevue avec Alexis, à laquelle elle n'a pas pu se soustraire, la reine est plus que jamais déterminée à combattre son cœur. Une série de verbes à l'infinitif résumant les devoirs que la reine se doit de remplir : « *Garder* à [s]on époux une foi pure et sincère,

*Vaincre* [son] fatal amour, *Demeurer* de [s]es sens maîtresse souveraine, et [enfin] *ne déshonorer* ni [s]es jours, ni [s]a mort » (I, 6.)

Implorer les dieux pour un mari, même cruel, mais dont la vie est menacée est un autre devoir qui incombe à la reine, même quand l'adversaire est Alexis, son amant. « Je me jette en tes bras, ô Dieu qui m'a fait naître ! », s'écrie-t-elle, « Conserve mon époux ; commande que je l'aime. » (II, 5.)

Cependant, toutes les prières de la reine n'ont pu empêcher Alexis de triompher de son époux. Paradoxalement, en croyant libérer la reine du joug d'un cruel époux, Alexis commet l'irréparable et anéantit à jamais son espoir de se lier un jour à Irène. Celle-ci ne le savait que trop :

Nicéphore au tombeau me retient asservie,  
Et sa mort nous sépare encor plus que sa vie. (III, 6.)

Alexis a certainement tort de demander à Irène d'accepter sa main alors qu'il vient d'assassiner son époux. Voltaire est conscient de cette entorse faite à la règle de la bienséance : « On dira toujours, avoue-t-il, qu'Alexis a tort de vouloir épouser Irène immédiatement après avoir tué son mari. Je dirai, comme les autres, qu'il a grand tort, et que *c'est ce tort inexcusable que j'ai voulu mettre sur le théâtre*<sup>31</sup> ». Voici un aveu capital qui nous renseigne sur la conception voltairienne du théâtre tragique. Le dramaturge écrit dans son *Commentaires sur Corneille* « qu'on pourrait changer quelque circonstance principale dans les sujets reçus, pourvu que ces circonstances changées augmentassent l'intérêt, loin de le diminuer<sup>32</sup> ». Manifestement, Voltaire avait besoin de braver la règle des bienséances pour justifier le personnage de Léonce<sup>33</sup>, père de la reine. Ce dernier, avec son retour inopiné, offre

<sup>31</sup> Lettre à Charles-Augustin Ferriol, comte d'Argental, le 16 décembre 1777. C'est nous qui mettons en italique cette phrase.

<sup>32</sup> Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, III, dans *The Complete Works of Voltaire*, Oxford, 1975, p. 1047.

<sup>33</sup> Au départ Basile, mais vite changé en Léonce par le dramaturge sur le conseil de M. de Villette. Le dramaturge rend compte dans sa lettre du 25 octobre 1777 à son ami, le comte d'Argental de cette modification : « Votre voisin, lui dit-il, qui est à Ferney depuis quelques jours et qui a été témoin de la naissance d'Alexis, prétend que le nom de Basile est très dangereux depuis qu'il y a eu un Basile dans *Le Barbier de Séville*. Il dit que le parterre crie quelquefois, *Basile, allez vous coucher* (III, 11 de la pièce de Beaumarchais) et qu'il ne faut avec des Welches qu'une pareille plaisanterie pour faire tomber la meilleure pièce du monde. Je ne connais point *Le Barbier de Séville*, je ne l'ai jamais vu ; mais je crois que M. de Villette a raison. Il n'y aura qu'à faire mettre Léonce au lieu de Basile par le copiste de la Comédie supposé que ce copiste puisse être employé. Heureusement

une autre orientation à la tragédie. C'est ce personnage du père qui va non seulement provoquer la catastrophe finale mais surtout la précipiter en évoquant la même loi divine qui servait d'arrière-plan à *Œdipe* et à *Artémire* : « Tes mains à ton monarque ont arraché la vie ; / N'épouse point sa veuve » (IV, 3), déclare-t-il à Alexis, furieux. Et la reine de déclarer, non sans difficulté : « Non, jamais Alexis ne sera mon époux. » (IV, 1)

En effet, l'opposition de Léonce à l'union d'Alexis et d'Irène aggrave le sentiment de culpabilité que l'impératrice éprouve déjà. Se jugeant coupable de la mort du tyran Nicéphore, elle invoque la « Religion sacrée » (V, 5) et se poignarde en proclamant qu'elle venge ainsi Dieu d'Alexis et d'elle-même. Sur la mort d'Irène, Voltaire tente de se justifier devant la critique du marquis de Thibouville : « Permettez-moi de résister obstinément aux autres critiques qui sont trop contraires à l'esprit dans lequel j'ai fait Irène. J'avais tenté d'abord de rendre son mari tout à fait odieux, afin de la justifier. Je m'aperçus bien vite qu'alors elle devenait ridicule de s'obstiner à être fidèle, et de se tuer très sottement pour ne pas manquer à la mémoire d'un méchant homme. J'ai vu évidemment qu'il faut avoir quelques reproches à se faire pour qu'on soit bien reçue à se tuer entre son père et son amant<sup>34</sup> ». Ainsi on doit reprocher à Irène d'avoir été la cause de l'assassinat de son époux pour qu'elle ne soit pas regardée comme « une bégueule de dévote, qui aime mieux se tuer pour plaire à Dieu que de coucher avec son amant<sup>35</sup> ».

Le marquis le mettait par ailleurs en garde contre le suicide de la reine, capable seul de faire tomber la pièce. Et Voltaire d'argumenter encore une fois: « De mes deux anges il y en a donc un qui est devenu l'ange exterminateur. Il examine en effet ma pauvre Irène, il prétend qu'elle sera traînée à la morgue, et pendue par les pieds, parce qu'elle s'est tuée étant chrétienne. L'ange exterminateur aurait raison si l'impératrice de Constantinople prétendait avoir bien fait en se tuant, mais elle en demande pardon à Dieu, elle lui dit,

*Dieu, prends soin d'Alexis et pardonne ma mort<sup>36</sup> !*

---

le nom de Basile ne se trouve jamais à la fin d'un vers, et Léonce peut suppléer partout. Voilà je crois le seul embarras que cette pièce pourrait donner. Il y a quelques vers qu'on pourrait soupçonner d'hérésie, mais si quelques théologiens s'en scandalisent, je les rendrai orthodoxes par un tour de main. » Best. XII.

<sup>34</sup> Best. XII, à Henri-Lambert d'Herbigny, marquis de Thibouville, le 26 novembre 1777.

<sup>35</sup> Best XII, au comte d'Argental, le 19 décembre 1777.

<sup>36</sup> Ainsi finissait donc Irène (V, 5). Cette fin fut modifiée comme suit :

Irène

Elle ajoute même en faisant un dernier effort :

*Pardonne, j'ai vaincu ma passion cruelle,  
Je me meurs pour t'obéir, mourrais-je criminelle ?<sup>37</sup>*

Son dernier mot étant un acte de contrition, il est clair qu'elle est sauvée. Vous jugez bien que pendant qu'elle prononce ces dernières paroles avec des soupirs entrecoupés, son père et son amant sont à genoux à ses côtés, et mouillent ses mains mourantes de leurs larmes. Je crois fermement que tous les gens de bien pleureront aussi<sup>38</sup> ».

L'impasse où se trouvait Irène ainsi que son sens du devoir qui l'ont conduite au suicide, Artémire les avait connues bien avant elle. Néanmoins, si Artémire n'a pas eu à se donner la mort c'est en partie grâce à Cassandre dont la cruauté se situe à un degré supérieur à celle de Nicéphore. En criminel consommé, Cassandre est non seulement coupable d'avoir assassiné Antinoüs sous les yeux de sa fille, mais aussi d'avoir été l'un des principaux instigateurs et auteurs de l'assassinat d'Alexandre, ainsi que de sa famille, d'avoir tenté d'éliminer Philotas et d'avoir ordonné à maintes reprises d'exécuter sa propre femme. Artémire est liée à un mari dénué de tous scrupules. Par ses actes, il a porté atteinte aux deux figures les plus sacrées de la tragédie voltairienne : le roi et le père. Ce qui justifie probablement la fin de la pièce et la victoire pour une fois de l'innocence persécutée, lorsque

---

Ciel ! prends soin d'Alexis, et pardonne ma mort.

Alexis

Irène ! Irène ! ah, Dieu !

Léonce

Déplorable victime !

Irène

Pardonne, Dieu clément ! Ma mort est-elle un crime ?

<sup>37</sup> C'est Voltaire qui met ces vers en italique.

<sup>38</sup> Best. XII, A Henri-Lambert d'Herbigny, marquis de Thibouville, le 10 novembre 1777. Il écrit aussi au comte d'Argental, le 17 décembre de la même année: « Voyez comme à la fin Irène demande deux fois pardon à dieu de son suicide, et devinez quel effort prodigieux un père respectable et tendre, et un amant désespéré, ont fait par leurs cris douloureux en arrosant de leurs larmes les mains d'Irène, tandis qu'Irène demande deux fois pardon à Dieu d'une voix mourante. Tout est froid à votre théâtre à côté de cette catastrophe. »

Cassandre, blessé à mort par Philotas<sup>39</sup>, pardonne à son assassin et réhabilite publiquement Artémire<sup>40</sup>. C'est en effet l'atrocité des crimes du mari qui explique probablement l'acte insolite de l'héroïne clamant son innocence tout en demandant justice à son amant alors qu'elle est sur le point de périr des mains de son époux. Il s'agit d'un cas unique dans l'univers dramatique voltairien, où le destin de la femme vertueuse se conclut généralement par la mort. L'acte invraisemblable d'Artémire introduit, selon N. Sclipa, « un élément presque comique [...] qui déplaçait le champ sémantique de [l]a tragédie [de Voltaire] vers le mélodrame<sup>41</sup> ». Jugement sévère à l'encontre de celui qui fait à peine son entrée dans l'univers dramatique : *Artémire* est sa deuxième pièce tragique et Voltaire, alors âgé de vingt-six ans, ne maîtrise pas tout à fait les rouages de cet art. De toute évidence, le meurtre de Cassandre par Philotas ressemble plus à une vengeance qu'à un crime. Le repentir et le pardon du roi à la fin de la pièce en sont la preuve :

... Séduit par l'imposture

J'ai longtemps soupçonné la vertu la plus pure.

A présent, mais trop tard, mes yeux se sont ouverts ;

Je vous connais, enfin, madame, et je vous perds. (V, 10.)

De son côté, Artémire, dont l'honneur est restitué par son époux, « séduit par [un] lâche artifice » (IV, 5) et aveuglé par « l'imposture » (V, 10) lui pardonne tous ses crimes et tente même de trouver des justifications à sa cruauté. Il n'est plus à ses yeux que la victime des mauvais conseils de son ministre Pallante :

---

<sup>39</sup> Comme de la pièce il ne reste que des fragments du seul rôle de la reine, il est probable que ce soit Philotas qui ait tué le roi.

<sup>40</sup> Cette fin constitue l'une des raisons sans doute qui ont conduit à l'échec de la pièce notamment après la parodie d'*Artémire* par Dominique, où Cassandre, expirant, encourage Artémire à prendre Philotas pour époux :

« Consolez-vous, mon cœur, ne pleurez pas, de grâce.

Vous aimez Philotas, qu'il occupe ma place ;

Je veux que sur ma cendre il vous donne la main,

Et que vous l'épousiez au plus tard dès demain,

Puisse-t-il avec vous vivre longtemps tranquille ;

Il est jeune et bien fait, et vous assez gentille. »

« *Artémire*, Parodie en un acte », par M. Dominique, *Parodies du Nouveau Théâtre italien*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, réimpression de l'édition de 1738.

<sup>41</sup> Norbert Sclipa, *La Loi du père et les droits du cœur, essai sur les tragédies de Voltaire*, Droz, Genève, 1993, p. 110.

Je pardonne à Cassandre une erreur excusable ;  
Nourri dans les forfaits, il m'en a cru capable. (V, 1.)

Bien que dans la tragédie d'*Œdipe* Jocaste ne soit pas soupçonnée d'infidélité en raison de la survivance de ses premiers sentiments pour Philoctète, elle l'est par rapport à son premier mari Laïus. C'est Œdipe qui lui reproche sa négligence à venger la mort de ce roi. Jocaste tente alors de se défendre en invoquant la situation critique de la ville qui ne permettait pas une telle entreprise : « On ne pouvait guère, en un pareil effroi, / Venger la mort d'autrui quand on tremblait pour soi. (II, 3). En outre, à cette époque, le « cœur égaré » par cette terrible nouvelle de la mort du roi, elle ne savait quel comportement adopter. Paradoxalement, les justifications avancées par Jocaste à Œdipe ne paraissent pas la convaincre elle-même. L'hésitation, soulignée par la répétition de l'adverbe « peut-être » dans le discours de la reine, en rend bien compte :

Et peut-être le ciel, que ce grand crime irrite,  
Déroba le coupable à ma juste poursuite :  
Peut-être, accomplissant ses décrets éternels,  
Afin de nous punir il nous fit criminels. (I, 3.)

Les calamités successives que Thèbes subit ne pourraient être, pense-t-elle, qu'un châtement divin dont elle est la seule responsable. Sa négligence coupable dans la recherche du meurtrier serait cause du courroux céleste :

Du ciel qui nous poursuit la justice outragée  
Venge ainsi de ce roi la cendre négligée. (II, 3.)

Mais la reine détient toujours dans un endroit secret, Phorbas, conseiller et appui du feu roi et le seul témoin<sup>42</sup> oculaire de son meurtre. En effet, le Sphinx étant sur ces entrefaites venu

---

<sup>42</sup> Le seul témoin oculaire du meurtre de Laïus change totalement d'identité chez Voltaire. Chez Sophocle, ce n'était qu'un esclave berger qui, en trouvant de retour à Thèbes Œdipe assis sur le trône, supplie Jocaste sans autre explication qu'on le renvoie à la campagne. Chez Voltaire il s'agit de Phorbas, personnage dont le nom et le rôle proviennent de l'*Œdipe* de Corneille. C'est un ancien favori du roi Laïus, et même un ami avec lequel Laïus partageait « le poids de sa puissance » (I, 3).

désoler la ville, certains Thébains l'ont accusé d'avoir lui-même assassiné son maître, réclamant même sa tête à Jocaste. Le refus opposé par la reine témoigne de sa clairvoyance et de son sens de la justice :

Et moi, de tous côtés redoutant l'injustice,  
Je tremblai d'ordonner sa grâce ou son supplice.  
Dans un château voisin conduit secrètement,  
Je dérobaï sa tête à leur emportement. (I, 3.)

Taxer Jocaste de femme manquant de lucidité<sup>43</sup> nous semble injuste à son égard surtout que le tragique de la situation la place dans une position tout à fait singulière. Elle doit faire honneur à ses serments à la fois envers le défunt Laïus et envers Œdipe : elle doit venger le premier et protéger le second. Tout en se sentant coupable d'avoir failli à son devoir envers son premier époux, elle tente de se racheter auprès du second qu'elle veut protéger de lui-même. Incrédule, Jocaste engage Œdipe à ne pas se fier aux prêtres, ces « ministre[s] des dieux » qui l'ont jadis poussée au crime par le sacrifice amer de son fils unique. Par ailleurs, même quand elle apprend que l'homme qu'elle a reçu dans son lit est le meurtrier de Laïus, elle ne peut s'empêcher de l'exhorter à vivre : « Vivez, c'est moi qui vous en presse » Et quand Œdipe lui répond : « J'ai tué votre époux<sup>44</sup> » ; elle lui rétorque « mais vous êtes le mien » (IV, 3.) Bien plus, elle le disculpe et justifie son acte considérant que le meurtre de Laïus par les mains d'Œdipe était « involontaire ». Elle ne peut ni l'accuser ni se venger comme le lui demande Œdipe, elle ne peut que le plaindre et le soutenir dans son malheur :

Vous êtes malheureux, et non pas criminel :  
Dans ce fatal combat que Daulis vous vit rendre,  
Vous ignoriez quel sang vos mains allaient répandre ;

---

<sup>43</sup> Abdeljelil Karoui, *op. cit.*, p. 67.

<sup>44</sup> Comme chez Corneille, Œdipe apprend d'abord qu'il est le meurtrier de Laïus (IV, 2), ensuite qu'il n'est pas le fils de Polybe (V, 2) mais celui de Laïus et de Jocaste (V, 3). Voltaire jugeait en effet invraisemblable dans les *Lettres sur Œdipe* (M. II, 21) que le vieillard thébain de Sophocle qu'Œdipe a fait venir soit interrogé non sur les circonstances de la mort de Laïus mais sur l'identité des parents d'Œdipe. Le dramaturge souligne également une autre invraisemblance choquante qu'il a commise, lui-même, dans son *Œdipe* à savoir qu'Œdipe ne se souvient qu'au quatrième acte (IV, 1) de l'altercation qui l'a jadis opposé à un vieillard : « Il est triste d'être obligé, pour cacher cette faute, de supposer que la vengeance des dieux ôte dans un temps la mémoire à Œdipe, et la lui rend dans un autre » M. II.

Et, sans trop rappeler cet affreux souvenir,  
 Je ne puis que me plaindre, et non pas vous punir.  
 Vivez. (IV, 3.)

Elle s'applique ainsi à adoucir les souffrances d'Œdipe et consent même à être sacrifiée à sa place puisque il faut « une victime » à « ce peuple expirant » :

C'est à moi de chercher sur l'infernale rive  
 D'un malheureux époux l'ombre errante et plaintive ;  
 De ses mânes sanglants j'apaiserai les cris ; (III, 5.)

Jusque-là, Jocaste fait preuve de bravoure dans son dévouement absolu à ses deux époux. Mais quand elle apprend qu'Œdipe est son propre fils, elle accuse les dieux injustes pour enfin se donner courageusement la mort<sup>45</sup>, sans pour autant oublier de supplier le chœur de soutenir cet être à la fois fils et époux (« O mon fils ! hélas, s'écrie-t-elle, ! dirai-je mon époux »), qui s'est crevé les yeux avec l'épée ayant servi à tuer Laïus<sup>46</sup> :

Ne plaignez que mon fils, puisqu'il respire encore. (V, 6)

Ce souci chez Jocaste de sauver à tout prix son mari, souci qui lui a attiré la critique sévère de M. Mat-Hasquin jugeant l'héroïne « plus soucieuse du sort de ce héros que du salut du peuple<sup>47</sup> », apparaît également chez la Jocaste de Sophocle. Celle-ci ne cesse de différer la révélation de la vérité. En effet, quand il s'avère à peu près certain qu'Œdipe est le meurtrier de Laïus, elle ne songe qu'à retarder la convocation du seul témoin du crime : « Mais

---

<sup>45</sup> Les supplices d'Œdipe et de Jocaste ont été traités par Voltaire à l'inverse de ce qu'avait imaginé Sophocle. Dans l'*Œdipe-Roi* Jocaste se tue derrière le théâtre et avant qu'Œdipe ne se soit aveuglé. Celui-ci en revanche, les prunelles vides et le visage sanglant, revient sur scène exciter longuement la pitié des spectateurs. Mais chez Voltaire, Œdipe mutilé ne paraît plus et cette mutilation est à la dernière scène brièvement dépêchée en deux vers par le grand-prêtre. Bienséances obligent ; il s'agit visiblement d'estomper l'horreur du supplice. En revanche, le suicide de Jocaste est mis sur scène et ne se produit qu'après qu'Œdipe s'est mutilé.

<sup>46</sup> Chez Sophocle, Œdipe fait irruption dans la chambre de Jocaste et, la trouvant pendue, saisit les agrafes d'or dont elle drapait ses vêtements pour s'en frapper les prunelles à coups redoublés (v. 1260-1274). Chez Voltaire le grand-prêtre dit l'avoir vu : [...] enfoncer cette épée / qui du sang de son père avait été trempée (V, 6). Ainsi l'instrument même du crime devient celui du châtement.

<sup>47</sup> M. Mat-Hasquin, *op. cit.*, p. 161.

pourquoi désires-tu si ardemment sa présence » ; « il viendra » ; « mais pourquoi tel désir de le voir apparaître ? » Cependant, ne voulant pas déplaire à son époux, elle accepte finalement de faire venir le seul survivant de l'accident qui a coûté la vie à Laïus ; et c'est encore parce qu'elle est inquiète pour Œdipe qu'elle va supplier Apollon de ramener son mari au calme. Elle admire son époux et use d'une métaphore très élogieuse pour nommer celui qui « tient dans ses mains la barre de notre vaisseau ». Croyant tenir enfin le moyen ultime pour rassurer Œdipe, elle se réjouit de la mort de Polybe. Mais paradoxalement, et alors même qu'elle tente tout pour dissiper les craintes d'Œdipe, Jocaste met inconsciemment en marche le processus qui va permettre à la vérité d'éclater : à trop vouloir retarder l'entrevue avec le témoin oculaire, elle augmente encore plus l'inquiétude de son époux, et devient ainsi l'instrument même par lequel Œdipe va passer du doute à la certitude.

Chez Sophocle comme chez Voltaire et tout au long de ses répliques, Jocaste utilise un langage qui dépasse ses intentions. Sans s'en rendre compte elle donne des indices qui permettent d'entrevoir la vérité : la précision du lieu où fut tué Laïus, le moment, la ressemblance physique de Laïus et d'Œdipe. Et pour achever de le convaincre elle lui raconte comment aurait dû périr Laïus. A ce moment, au lieu de rassurer définitivement Œdipe, elle le trouble davantage : « Ah ! comme à t'entendre, je sens soudain, ô femme, mon âme qui s'égare, ma raison qui chancelle ! » Dés lors, chaque partie de son discours entraîne une nouvelle question de la part d'Œdipe : Où ? ; Quand ? Chaque nouvelle question la désarme davantage.

Cependant, et alors que l'héroïne de Voltaire se défend contre les reproches d'Œdipe d'avoir failli à son devoir de venger Laïus et ne cesse de rappeler qu'elle demeure l'épouse de « ce roi, plus grand que sa fortune » (IV, 1) qu'elle invoque en se donnant la mort : « Laïus, reçois mon sang » (V, 6) ; celle de Sophocle, semble ne plus s'occuper que du sort de son nouvel époux. « A tout prix, précise Gilberte Ronnet, elle veut le sauver, sans paraître aucunement gênée d'être, elle, la veuve de Laïus, l'épouse de son meurtrier<sup>48</sup> ». Pourtant Œdipe vient d'exprimer l'horreur qui le remplit à cette pensée. Il suffit pour elle que la chose ne se sache pas ; d'ailleurs, dit-elle, [le meurtre de] « *ce Laïus*<sup>49</sup> » devait être accompli par « le bras de mon fils ». Ainsi, Laïus ne signifie plus rien, seule compte la vie d'Œdipe en faveur

<sup>48</sup> Gilberte Ronnet, *Sophocle poète tragique*, Paris, éd. De Boccard, 1969, p. 126.

<sup>49</sup> C'est nous qui mettons ce démonstratif en italique.

duquel elle ira offrir au début du troisième épisode les offrandes à Apollon Lycien. La Jocaste de Sophocle donne ainsi l'impression que la mort de Laïus ne l'affligeait pas vraiment. Bien au contraire, ayant toujours en mémoire le souvenir atroce de ce fils innocent que Laïus a exposé au gré des oracles, elle considère, semble-t-il, la mort de celui-ci comme une vengeance posthume de ce fils innocent.

Quoi qu'il en soit, il est évident que l'honneur et le devoir sont le fil rouge qui lie nos trois héroïnes. En effet, malgré les affres d'une vie conjugale frappée par le sceau de l'injustice ou de la cruauté, l'héroïne-épouse demeure obsédées par sa vertu, son honneur, par l'image qu'on doit garder d'elle, à commencer par son époux. Symbole de vertu inébranlable et de constance dans le malheur, elle ne cesse de revendiquer une image qui nous confronte à tout un système de valeurs, fondement même de la société antique qui perdure à travers la société du dix-huitième siècle. En effet, à travers les personnages de Jocaste, en rapport avec celui de Sophocle, d'Artémire et d'Irène dont les origines sont plus historiques que mythologiques, se profile une volonté chez Voltaire de faire de l'épouse un être certes malheureux et pitoyable mais qui représente un idéal féminin traditionnel répondant sans aucun doute au goût d'un public désireux de voir ce type de personnage évoluer sur la scène française. Néanmoins, ni l'épouse ni la jeune fille ne demeurent les seules représentantes de cet idéal féminin à l'antique que Voltaire expose dans ses tragédies. Un autre personnage féminin plus âgé et pareillement malheureux, mais non moins important, fait son apparition dans une autre catégorie de pièces, venant ainsi compléter le tableau des héroïnes de Voltaire.

## CHAPITRE III

### *LA MERE*

« Si je n'ai plus de fils, que m'importe un empire !  
Que m'importe le ciel, le jour que je respire ? »  
(*Méropé*, I, 2).

Poursuivant sa croisade contre « les couleurs fades d'un amour déplacé<sup>1</sup> » et l'excès de galanterie qui affadissait selon lui la scène française et avilissait les plus beaux sujets de l'Antiquité, Voltaire entreprend une série de tragédies à l'antique où l'intrigue se veut simple et se réfère à la seule « nature » : « J'ai bien à cœur, écrit-il à Frédéric, de donner une pièce tragique qui ne soit point enjolivée d'une intrigue d'amour, et qui mérite d'être lue. Je rendrai par là quelque service au théâtre français qui en vérité est trop galant. Cette pièce est sans amour, la première que j'aurai l'honneur d'envoyer à Remusberg méritera pour titre *De remedio amoris*<sup>2</sup> ». Vingt-trois ans après, Voltaire revient une fois encore à la charge pour fustiger ce « détestable goût » du public de l'époque qui force les auteurs, écrit-il, à « tout défigurer par des intrigues puériles, étrangères au sujet. On en sentait le ridicule, poursuit-il, et on l'exigeait des auteurs ». Le combat que le dramaturge mène contre ce qu'il appelle « le mauvais goût » se poursuit alors dans une autre catégorie de pièces qui complètent le tableau des personnages féminins dont la vertu et le dévouement sont exemplaires. Moins nombreuses que celles qui traitent de la jeune fille ou de l'épouse, les pièces qui traitent de la mère comprennent, avec *Méropé* et *Olympie*, *Les Pélopidés ou Atrée et Thyeste*. Représentées à des

---

<sup>1</sup> M. II, *Lettre au père Porée, jésuite*, dans la préface d'*Œdipe*.

<sup>2</sup> Best. I à Frédéric, prince héritier de Prusse, le 8 mars 1738. Par « *Le Remède d'amour* », Voltaire fait allusion aux poèmes d'Aeneas Silvius, et généralement à toute la tradition érotique latine. Best. I

périodes différentes de la vie de Voltaire, (respectivement 1743, 1764 et enfin 1771), ces pièces marquent néanmoins une continuité thématique puisque dans les trois pièces l'amour maternel tient une place de choix, si ce n'est la place principale.

A travers ces pièces tragiques, Voltaire réalise l'une de ses premières ambitions dramatiques, celle de produire des tragédies dépourvues de cette galanterie qui aurait affadi de nombreux sujets où la simplicité tant recommandée par les Anciens est devenue, « insipide à Paris ». On sait aussi que *Méropé* a beaucoup ému les spectateurs<sup>3</sup>, même si l'absence d'amour n'allait pas avec le goût de ses contemporains. A propos de cette tragédie, le dramaturge déclare avec beaucoup de ferveur à Cideville, en 1737 : « c'est une tragédie, c'est *Méropé*, tragédie sans amour, et qui peut-être n'en est que plus tendre<sup>4</sup> ». Un an plus tard il revient à la charge pour commenter cette innovation dans une lettre à Mlle Quinault : « [*Méropé*] ne ressemble à rien parce qu'elle est sans amour<sup>5</sup> », puis dans une autre lettre à Thieriot : « Dieu garde *Méropé* de faire la Cornélie. *Flebilis Ino*<sup>6</sup>. Vous ne verrez là d'autre amour que celui d'une mère, d'autre intrigue que la crainte et la tendresse<sup>7</sup> ». Il ne faut donc pas chercher à trouver d'autres qualités chez *Méropé*. L'intérêt particulier que porte Voltaire à cette tragédie tenue dès lors pour le modèle de la pièce sans amour, tenant au seul sentiment maternel, ainsi que son besoin de défendre ce choix dramaturgique sont en partie justifiés.

En effet, représentée pour la première fois à Paris le 20 février 1743, *Méropé* est une tragédie significative : « C'est la première pièce où Voltaire se passe d'une intrigue amoureuse sans se passer d'une héroïne » écrit D. J. Adams<sup>8</sup>. Il est à noter toutefois que le sujet de *Méropé*, qui est celui d'une pièce perdue d'Euripide intitulée *Cresphonte* dont il reste

---

<sup>3</sup> « Elle a été reçue du public et par une très nombreuse assemblée, non seulement avec un applaudissement général, mais même avec transport : on ne saurait guère appeler autrement les démonstrations sans bornes que chaque spectateur a données de sa satisfaction. », *Mercure de France*, février, 1743, p. 377.

<sup>4</sup> Best. I, à Pierre-Robert le Cornier de Cideville, le 23 décembre 1737.

<sup>5</sup> Best. I, à Jeanne-Françoise Quinault, le 22 novembre 1738.

<sup>6</sup> Horace, *Art poétique*, v. 123, citant *la plaintive Ino*, personnage d'Euripide, dont parle aussi Ovide dans *Les Métamorphoses*, IV, 416 sq. La fréquence de ces citations de l'*Art poétique* ne doit pas être l'effet du hasard. Voltaire avait dû songer à le relire pour justifier son système dramatique dans *Méropé*.

<sup>7</sup> Best. I, à Nicolas-Claude Thieriot, le 10 avril 1738.

<sup>8</sup> D. J. Adams *op. cit.*, p. 40.

très peu de fragments et dont le résumé se trouve dans les *Fables* d'Hygin<sup>9</sup>, a été auparavant l'objet de plusieurs adaptations dramatiques. Voltaire cite en 1744, dans une lettre dédicatoire à Maffei, le *Téléphonte* du Cardinal de Richelieu (1641), *Méropé* de M. Gilbert (1643), *Méropé* de Jean de La Chapelle (1683), et l'*Amasis* de La Grange-Chancel (1701). Il leur reproche à toutes d'avoir un défaut majeur, celui d'être chargées, écrit-il, d'« un petit épisode d'amour, ou plutôt d'une galanterie<sup>10</sup> ». Sept ans auparavant pourtant, dans une lettre adressée à Mlle Quinault<sup>11</sup>, Voltaire nie en bloc avoir été inspiré des pièces de ses contemporains : « Je ne connais point du tout, [écrit-il] le *Télesphonte* de M. de La Chapelle. Je n'avais nulle idée de l'*Amasis*<sup>12</sup>, je viens de lire cet *Amasis* que M. d'Argental a eu la bonté de m'envoyer » et on « n'y trouve rien selon [s]on goût » ; la pièce lui paraissant même, ajoute-t-il, « un roman chimérique, chargé d'incidents à mettre dans les *Mille et une nuits* qui n'a eu aucun succès dans l'Europe ». Pourtant, une année plutôt, le dramaturge demandait à M. Moussinot de lui envoyer une « vieille tragédie intitulée *Cresphonte* ou *Méropé*<sup>13</sup> ».

Quoi qu'il en soit, le dramaturge n'admet en définitive comme modèle et source d'inspiration immédiate que la version de la légende de Méropé de son contemporain italien, le marquis de Scipion Maffei. Notons par ailleurs que cette pièce de Voltaire, comme celle d'*Œdipe* d'ailleurs, est initialement bâtie sur un projet de traduction de la pièce italienne que le dramaturge a révisé inlassablement dès sa réception en 1736 et qu'il trouve « simple, familière [...] sans incidents, sans intrigue » mais qui a « réussi prodigieusement en Italie ». Voltaire déclare en effet à Mlle Quinault le 2 janvier 1737 : « Je ne donnais ma *Méropé* que comme une imitation de la *Méropé* de M. Mafei, je comptais même la lui dédier » ; et il ajoute une année plus tard : « J'avais, dans le commencement, voulu imiter le marquis Maffei, car j'aime passionnément à faire valoir dans ma patrie les chefs-d'œuvre des étrangers. Mais petit à petit, à force de travailler, la *Méropé* est devenue toute française<sup>14</sup> ».

<sup>9</sup> Méropé, épouse de Cresphonte, héros grec, reconnu son fils au moment où elle allait l'immoler. *Fables* 88; 137, 184. Voir la tragédie d'Euripide, *Cresphontès*, *Tr. Gr. Frg.* Ed. A. Nauck, pp. 497-501. Voir aussi Apollodore, *Bibliothèque*, II, 8, 4, 5, 6 et Pausanias, *Voyage historique*, IV, 3, 3. Voir tableaux annexes.

<sup>10</sup> M. VI, p. 181-182.

<sup>11</sup> Best. I, à Jeanne-Françoise Quinault, le 2 janvier 1737.

<sup>12</sup> De La Grange-Chancel. La pièce est représentée pour la première fois le 13 décembre 1704 et reprise le 29 janvier 1731. Elle eut en tout seize représentations.

<sup>13</sup> Best. I. Selon Th. Besterman, Voltaire pensait à la pièce de Gilbert qui venait d'être republiée dans la collection du Théâtre-Français (1737), ou plutôt à celle de La Chapelle (D908, D909 )

<sup>14</sup> Best. I, à Frédéric, prince héritier de Prusse, vers le 1<sup>er</sup> septembre 1738.

Il existe par ailleurs une version anglaise de la légende représentée à Londres en 1731, que Voltaire cite dans sa lettre à Maffei sans nommer son auteur, qui aurait « poussé à l'excès la barbarie, l'indécence, et l'absurdité », et où « l'amour ridiculement amené, et traité de même, est encore le défaut le moins monstrueux<sup>15</sup> ». Ce dénigrement de l'auteur anglais, qui n'est autre que Goerge Jeffreys, a poussé un critique notable, Thomas Edward Oliver, à aller dans le même sens que cet auteur en accusant Voltaire de plagier ses idées<sup>16</sup>. Sans nous attarder sur cette question qui ne constitue pas le propos de notre étude, nous soutiendrons tout de même, avec J.-R. Vrooman<sup>17</sup>, qu'en dépit de plusieurs points de similitudes entre les deux pièces, l'influence de Racine demeure prépondérante, et que la *Méropé* de Voltaire porte le sceau du génie particulier de l'auteur. Avec *Méropé*, Voltaire inaugure par ailleurs l'ère de la tragédie simple, sans amour, enfin l'ère de la tragédie 'à la grecque'<sup>18</sup>. Les deux autres tragédies, *Olympie*<sup>19</sup>, représentée à Ferney le 24 mars 1762, puis à Paris le 17 mars 1764 et

---

<sup>15</sup> M. IV.

<sup>16</sup> Il écrit: « this omission greatly added to the suspicion which Voltaire's ironical words had already aroused in the mind of the present writer. » dans « The Merope of Goerge Jeffreys as a source of Voltaire's Méropé », University of Illinois Bulletin, vol. XII, Novembre, 1927, N° 4, p. 9 (Introduction). Edward Oliver Thomas procède à une comparaison entre les deux pièces par rapport à celle de Maffei. Il dresse même une liste des similarités entre les deux pièces notamment au niveau des écarts observés par leurs auteurs par rapport à la pièce source.

<sup>17</sup> J.-R. Vrooman, *Voltaire's theatre, the cycle from Œdipe to Méropé*, Studies on Voltaire and the 18<sup>th</sup> century, T. LXXXV, Genève 1970, p. 26.

<sup>18</sup> Best. I, au comte d'Argental, 12 juin 1738. Le sujet de cette pièce est dans *Vies d'Alexandre, d'Eumène et de Démétrius* de Plutarque ; *Bibliothèque historique*, IV de Diodore de Sicile ; *Anabase d'Alexandre* d'Arrien ; *Histoires de Quinte-Curce* ; *Historiae Philippicae ex Trogi Pompei historia excerptae*, XII, XIV ; Quinte-Curce, 4<sup>ème</sup> édition, par Vaugelas (*Bibliothèque de Voltaire* 924) ; Traductions d'Amyot et de Dacier des *Vies des hommes illustres* de Plutarque, éd. Anglaise, Traduction Terasson de Diodore de Sicile (*Bibliothèque de Voltaire* 1041) ; *L'Histoire ancienne* de Rollin, 2 éd. 1731-1737.

<sup>19</sup>*Olympie* est le dernier titre auquel s'est arrêté Voltaire après celui de *Statira fille de Darius et veuve d'Alexandre* (voir la lettre de Mme Charlotte Constant, note ci-dessous n°24) ou celui de *Cassandre*. Voltaire écrit aux Argental le 16 février 1762 : « J'avais fait ce *Cassandre* ou cette *Olympie* uniquement pour le cinquième acte. » Voir aussi sa lettre du 26 octobre 1761, Best. VI. En fait, si Voltaire s'est finalement décidé pour le titre d'*Olympie*, c'est vraisemblablement pour faire croire à l'actrice, Mlle Clairon, que le premier rôle lui est attribué comme il le déclare aux d'Argental dans sa lettre du 24 février 1762 : « On peut donner à la pièce le nom d'*Olympie*, afin que Mlle Clairon [...] paraisse jouer le premier rôle. » (Best. VI) Une année auparavant, le 12 novembre 1761, le dramaturge avoue à « ses anges » : « Nous pensons que vous vous méprenez infiniment sauf respect, quand vous croyez qu'*Olympie* est le premier rôle. Il ne l'est que quand *Statira* est morte. [...] C'est *Statira* qui est le grand rôle. »

*Les Pélopidés*, tragédie jamais représentée, n'en sont alors qu'une déclinaison<sup>20</sup> moins pure, puisqu'elles contiennent l'une et l'autre un épisode amoureux. Cependant, contrairement à *Méropé*, ces deux tragédies ont été écrites en un temps record si l'on en croit les déclarations de Voltaire : « J'ai imaginé comme un éclair et j'ai écrit avec la rapidité de la foudre<sup>21</sup> » écrit-il à propos d'*Olympie* qu'il a « broché » en six jours d'après la lettre de Mme Charlotte Constant. Quand à la tragédie des *Pélopidés*<sup>22</sup>, famille maudite qui est « l'atelier où l'on a dû forger les poignards de Melpomène<sup>23</sup> », Voltaire prétend l'avoir vu se faire « sous [s]es yeux en onze jours par un jeune homme<sup>24</sup> » auquel il donnera plus tard le nom de M. Durand<sup>25</sup>, un de ses nombreux pseudonymes. Avec ces deux pièces, le dramaturge promet des larmes<sup>26</sup> et

<sup>20</sup> Dans la tragédie de Crébillon, il n'est aucunement question du thème de l'amour maternel ; ni le rôle ni même le nom d'Hippodamie ne figurent sur la liste des personnages. D'ailleurs le personnage d'Hippodamie ne figure pas non plus dans la pièce de Sénèque. Voltaire a repris à sa manière le sujet traité par son rival en prenant manifestement soin de s'en écarter le plus possible et en s'attachant au mythe.

<sup>21</sup> Best. VI, au comte d'Argental, le 20 octobre 1761. Il déclare au Cardinal François-Joachim de Pierre de Bernis, le 26 octobre 1761 : « La rage s'empara de moi un dimanche et ne me quitta que le samedi suivant. J'allai toujours rimant, toujours barbouillant ; le sujet me portait à pleines voiles ; je volais comme le bateau des deux chevaliers danois, conduits par la vieille. Je sais bien que *l'ouvrage de six jours* trouve des contradicteurs dans ce siècle pervers, et que mon démon trouvera aussi des siffleurs ; mais en vérité deux cents cinquante mauvais vers par jour, quand on est possédé, est-ce trop ? », Best. VI. (C'est nous qui mettons en italique ces termes), voir aussi la lettre à d'Alembert écrite le même jour où Voltaire fait part de ses inquiétudes : « J'ai fait une tragédie en six jours, mais il y avait tant de spectacle, tant de religion, tant de malheurs, tant de *nature* que j'ai peur que cela ne soit ridicule. L'œuvre des six jours est sujette à rencontrer des railleurs. »

<sup>22</sup> D'après sa lettre du 19 décembre 1770 adressée à d'Argental, le titre de la pièce était *Les Pélopidés* avant de lui accoler *Atrée et Thyeste* : « Mes anges recevront par M. le duc de Praslin un paquet. Ce paquet est la tragédie des *Pélopidés*, c'est-à-dire *Atrée et Thyeste*. », Best. X. Le sujet de cette tragédie est dans la 88<sup>e</sup> fable d'Hygin et dans *Thyeste* de Sénèque à propos de laquelle Voltaire écrit : « Je n'ai jamais conçu comment ces Romains, qui devaient être si bien instruits par la poétique d'Horace, ont pu parvenir à faire de la tragédie d'*Atrée et de Thyeste* une déclamation si plate et si fastidieuse. J'aime mieux l'horreur dont Crébillon a rempli sa pièce » *Fragment d'une lettre*, M. VII. Le sujet est également évoqué dans les *Héroïdes* (XV. 207-12), l'*Art d'aimer* (I.327-30) et les *Tristes* (II. 391-92) d'Ovide et dans le *Théâtre des Grecs* de Brumoy (I, 221 ; II, 1).

<sup>23</sup> *Fragment d'une lettre*, M. VII.

<sup>24</sup> Best. X, au comte d'Argental, le 19 décembre 1770.

<sup>25</sup> Voir la lettre au marquis de Thibouville datée du 9 janvier 1771 « *Les Pélopidés* de M. Durand seraient plus faits pour la nation. », Best. X. Des pseudonymes de Voltaire on peut citer par exemple Châteauneuf, auteur prétendu du *Dépositaire* et le petit Lantin, celui à qui Voltaire attribue *Sophonisbe* mise au goût du jour.

<sup>26</sup> Le 23 octobre à minuit, Charlotte Constant écrit à son mari (Best. D10087) : « [...] Nous avons dîné à Ferney avec le duc [de Villars]. Voltaire nous a lu son admirable tragédie qui est son chef-d'œuvre au dire de tous ceux qui l'ont entendue, même du duc qui comme tu sais n'est pas flatteur. Elle a été imaginée, fait[e], finie et

compte déchirer les cœurs<sup>27</sup>, à condition bien évidemment qu'elles soient « joué[es], bien joué[es], joué[es], vous m'entendez, avec ces sanglots étouffés, ces larmes involontaires, ces silences terribles, cet accablement de la douleur, cette mollesse, ce sentiment, cette douceur, cette fureur qui passent des mouvements des actrices dans l'âme des écoutants, comptez qu'on fera des signes de croix<sup>28</sup> », écrit-il aux Argental à propos de la tragédie d'*Olympie* qu'il résume, avec beaucoup d'enthousiasme, par ces mots : « La scène est dans une église, il y a une absolution générale, une confession, une rechute, une religieuse, un évêque. [...] Ce sont les mystères de la bonne déesse, la veuve et la fille d'Alexandre retirées dans le temple. Tout ce que l'ancienne religion a de plus auguste, tout ce que les plus grands malheurs ont de touchant, les grands crimes de funeste, les passions de déchirant et la peinture de la vie humaine de plus vrai<sup>29</sup> ». Selon Voltaire, la pièce fournirait même aux peintres et aux graveurs de beaux sujets de tableaux tels que ceux de Greuze<sup>30</sup>.

Si *Olympie* suscite tout son enthousiasme, il fait de la tragédie des *Pélopides* une affaire personnelle, une véritable « déclaration de guerre » à son rival de près d'un demi-siècle, Prosper Jolyot de Crébillon, qu'il dit vouloir « enterrer », comme il l'avoue à la comtesse d'Argental : « Il faudrait avant que je mourusse, que j'enterrasse Crébillon qui m'avait enterré. J'ai revu son *Atrée*, cela m'a paru le tombeau du sens commun, de la grammaire et de la poésie. On croirait que c'est l'ouvrage d'un Vandale qui a quelque génie,

---

envoyée à Paris dans six jours ni plus ni moins, tous les actes en feraient un beau cinquième quoiqu'ils s'amènent merveilleusement les uns les autres et que l'intérêt croisse toujours. Le sujet est tout neuf, l'appareil superbe et presque tous les vers admirables. [...] ayant pleuré depuis la quatrième scène jusqu'à la dernière j'en suis encore émue et étonnée. Je voudrais bien t'en savoir faire l'analyse mais viens la lire si tu veux. Le titre est *Statira* fille de Darius et veuve d'Alexandre. »

<sup>27</sup> Voltaire écrit aux Argental le 20 octobre 1761 : « Il y a deux ans que je cherchais un sujet ; je crois l'avoir trouvé. Mais, dira Madame d'Argental, c'est un couvent, c'est une religieuse, c'est une confession, c'est une communion. Oui Madame, et c'est par cela même que les cœurs seront déchirés. »

<sup>28</sup> Best. VI, le 24 octobre 1761.

<sup>29</sup> Best VI, au Cardinal François-Joachim de Pierre de Bernis, le 26 octobre 1761. Voir aussi la lettre adressée aux Argental le 20 octobre 1761.

<sup>30</sup> Voltaire écrit en effet à d'Argental le 6 février 1762 : « ...j'ai fait *Cassandra* moi, et ce sont cinq tableaux pour le salon (Allusion aux « salons » dont Diderot rendait compte et qui le charmaient) : « Coup de théâtre du mariage (1<sup>er</sup> tableau) ; Statira reconnue, et reconnaissant sa fille (2<sup>e</sup> tableau) ; Le grand-prêtre mettant les holàs, Statira levant son voile et pétrifiant Cassandra (3<sup>e</sup> tableau) ; Statira mourante, sa fille à ses pieds et Cassandra effaré (4<sup>e</sup> tableau) ; Le bûcher (5<sup>e</sup> tableau). » Best. VI.

et qui a mal appris notre langue<sup>31</sup> ». Il mobilise toute sa troupe d'amis contre ce « Visigoth nommé Crébillon », et sa pièce devient alors « une affaire de parti » : « Le jeune provincial a envoyé aux anges *Les Pélopides*. Il vous prie de les lire avec attention. Il vous prie encore de relire si vous pouvez le barbare *Atrée* du barbare Crébillon, et de juger entre un Français et un Vandale. Ceci devient une affaire importante, une affaire de parti, et par conséquent très convenable au temps où nous sommes<sup>32</sup> ». Le 1<sup>er</sup> juillet de la même année, le ton est néanmoins au découragement et à la déception, si bien que le dramaturge réclame sa pièce à son « ange » : « Mon cher ange est prié de me renvoyer *Les Pélopides* de ce jeune homme, car je ne veux plus entendre parler de ces momeries dans un temps où le goût est entièrement perdu à la cour, et égaré à la ville. Il ne reste plus rien du dernier siècle ; il est enterré et je m'enterre aussi<sup>33</sup> ». La pièce ne sera jamais représentée, malgré ce qu'en dit son auteur : « Il (le comte d'Argental) ne doit point craindre que le jeune homme égorge son fils, il ne le redemande que pour lui donner un habit neuf qu'il prétend être assez propre, et assez bien fait, quoique par un tailleur de village<sup>34</sup> ».

Que de passion violente donc à l'origine de ces trois pièces pourtant éloignées par leurs dates de composition. Ces pièces exposent certes un thème cher à Voltaire, celui de l'amour maternel, mais elles introduisent en outre un thème non moins intéressant, celui de la mère substitut du père. L'intrigue est, à quelques différences près, similaire dans les trois pièces : une mère aux vertus irréprochables —la gloire et la vertu de Mérope par exemple retentissent jusqu'« au fond des déserts », dira Egisthe dans la deuxième scène de l'acte II—, se retrouve veuve à la suite de la mort violente d'un époux, (c'est le cas pour Mérope, pour Statira et aussi pour Hippodamie, même si Voltaire oublie de le mentionner dans la tragédie des *Pélopides ou Atrée et Thyeste*<sup>35</sup>), et qui, par son statut de reine doit assurer ses fonctions morales et politiques.

---

<sup>31</sup> Best. X, le 11 avril 1771.

<sup>32</sup> Comme il le dit dans sa lettre au marquis de Thibouville. Best. X, le 6 février 1771.

<sup>33</sup> Best. X.

<sup>34</sup> Best. X, le 17 juillet 1771, au comte d'Argental.

<sup>35</sup> A ce sujet voir Hygin, *Fables* 88, Paris, « Les Belles Lettres », 1997.

## *A- L'amour maternel.*

A propos du personnage de Mérope, R. S. Ridgway note : « Mérope est la personnification même de la force d'un instinct naturel. Tout fait parler en elle cette voix de la nature... Mais la première qualité de [cette] héroïne est d'être sensible et partant vertueuse. Elle connaît et fait connaître aux spectateurs la douceur des larmes<sup>36</sup> ». Auparavant, Voltaire lui-même déclare à Francesco : « J'ai vu, dans *Mérope*, l'amour maternel faire répandre des larmes sans le secours de l'amour galant. Ces sujets remuent l'âme la plus grossière, comme la plus délicate ; et si le peuple assistait à des spectacles honnêtes, il y aurait bien moins d'âmes grossières et dures<sup>37</sup> ». Si le personnage de Mérope<sup>38</sup> a été pendant longtemps l'objet d'éloge de critiques divers qui la considèrent comme l'incarnation même de l'amour maternel, elle n'est cependant pas la seule dans le théâtre tragique de Voltaire. Statira, dans la tragédie d'*Olympie* et Hippodamie dans *Les Pélopidés*, méritent, elles aussi, d'être mentionnées. Voltaire ne déclare-t-il pas lui-même, dans sa lettre à d'Argental<sup>39</sup> à propos de Statira : « Nous pensons que vous vous méprenez infiniment sauf respect, quand vous croyez qu'Olympie est le premier rôle. Il ne l'est que quand Statira est morte. [...] C'est Statira qui est le grand rôle. Ah comme nous pleurons à ces vers !

« *J'ai perdu Darius, Alexandre et ma fille,*  
Dieu seul me reste<sup>40</sup> ».

A une année d'intervalle et dans une autre lettre adressée à la marquise du Deffand, le dramaturge réitère sa déclaration : « La scène est dans un couvent, la principale héroïne est une religieuse ; et cette religieuse est la veuve d'Alexandre<sup>41</sup> ».

A côté de Mérope, ces deux héroïnes-mères défendent assez bien leur statut de mère et ne se définissent que par et à travers un amour maternel sans limites. D'ailleurs, cet amour,

<sup>36</sup> R. S. Ridgway, *op. cit.*, pp. 139-140.

<sup>37</sup> Best. VI, à Francesco Albergati Capacelli, le 23 décembre 1760.

<sup>38</sup> C'est Mlle Dumesnil qui a joué le rôle de Mérope. Elle y a, écrit Argenson, « mieux joué qu'en aucune autre pièce. » *Notices sur les oeuvres de théâtre, SVEC*, Vol. XLII, Genève, 1966, p. 299. « D'une manière inimitable », dit le *Mercur de France*, mars, 1743, p. 544.

<sup>39</sup> Best. VI, au comte d'Argental, le 12 novembre de l'an de grâce 1761.

<sup>40</sup> *Olympie*, II, 2. C'est Voltaire, lui-même, qui met ces vers en italique.

<sup>41</sup> Best. VI, le 2 avril 1762.

elles le manifestent tout d'abord par des lamentations et des pleurs qui signent généralement leur première apparition. Elles témoignent ainsi de leur inquiétude et de leur tendresse pour ces enfants qu'elles ont perdus il y a bien longtemps. Dans deux des tragédies de ce groupe, Voltaire précise la durée de cet éloignement. Il s'agit exactement de quinze années de séparation, ce qui correspond à l'âge effectif de leurs enfants<sup>42</sup>. La guerre civile constitue, en outre, le cadre sociopolitique des trois pièces.

Présenté dès la première scène de la tragédie<sup>43</sup>, le personnage féminin est introduit d'abord comme une mère affligée par le triste sort de son enfant, une mère qui se consume dans la douleur.

Ainsi, dans *Mérope*, l'héroïne au nom éponyme apparaît dans un état qui fait contraste avec la situation politique d'Argos, apaisée après plusieurs années de guerres civiles. Face à sa confidente Ismènie<sup>44</sup>, qui prévoit de meilleurs jours pour la Cité, Mérope tient un discours tout à fait singulier. Sa seule préoccupation est le sort du fils qu'elle a arraché jadis des mains de l'homicide. Sujette aux pleurs, elle ne cesse d'interroger les dieux sur le sort de ce fils chéri :

Me rendez-vous mon fils, dieux témoins de mes pleurs ?  
Egisthe est-il vivant ? Avez-vous conservé  
Cet enfant malheureux, le seul que j'ai sauvé ? (I, 1.)

Nous apprenons alors que la reine a dû assister au massacre de son époux ainsi qu'à celui de deux de ses fils, alors que le dernier, sauvé par ses soins, a été confié à Narbas, disparu depuis :

Crésphonte en expirant me serra dans ses bras ;  
Là, deux fils malheureux, condamnés au trépas,  
Tendres et premiers fruits d'une union si chère,  
Sanglants et renversés sur le sein de leur père,

---

<sup>42</sup> Dans *Les Pélopides*, la durée de la séparation comme l'âge des fils d'Hippodamie ne sont pas précisés. D'ailleurs les mentionner n'apporterait rien à l'intrigue. Thyeste et son frère Atrée sont déjà au pouvoir ce qui suppose qu'ils ont tous deux un âge assez avancé par rapport aux autres fils/fille de ce groupe de pièces.

<sup>43</sup> Statira seule fait exception ici. Elle n'apparaît pour la première fois qu'à la deuxième scène de l'acte II.

<sup>44</sup> Chez Maffei, source principale de la tragédie de Voltaire, la confidente de Mérope a pour nom Ismène.

A peine soulevaient leurs innocentes mains.  
 Hélas ! Ils m'imploreraient contre leurs assassins.  
 Egisthe échappa seul ... (I, 2.)

Elle implore les dieux de sauvegarder Egisthe et d'écarter loin de lui le danger (I, 1.) Malgré le peu de temps que Mérope a vécu avec son fils, à l'époque nouveau-né, elle en garde un souvenir ardent qui étonne sa confidente : « Je suis mère, et tu peux encor t'en étonner ? » (I, 1.) Pour Mérope, la séparation ainsi que l'éloignement placés sous le signe du danger ne font qu'accroître sa tendresse pour un fils malheureux :

Mon cœur a vu toujours ce fils que je regrette ;  
 Ses périls nourrissaient ma tendresse inquiète ;  
 Un si juste intérêt s'accrut avec le temps. (I, 1.)

Statira, la reine convertie en prêtresse dans la tragédie d'*Olympie*, a elle aussi assisté à l'assassinat de son époux le roi Alexandre, et à l'enlèvement de sa fille qu'elle ne cesse de pleurer et dont elle ignore le destin :

Je pleure, je l'avoue, une fille, une enfant  
 Arrachée à mes bras sur mon corps tout sanglant. (II, 2.)

Mais la rencontre d'Olympie, après les quinze longues années de séparation, l'a fait frémir et a fait parler en elle l'instinct maternel :

...Quoi ! toute la nature  
 S'émeut à son aspect ! et mes sens éperdus  
 Sont dans le même trouble, et restent confondus ! (II, 3.)

Voltaire a d'ailleurs pris soin dans cette scène de faire trembler le théâtre<sup>45</sup>, sans doute pour donner plus de crédit à cet instinct maternel et surtout pour porter à son paroxysme la scène de la reconnaissance entre la mère et la fille.

---

<sup>45</sup> En effet, une didascalie en tête de la scène 3 du deuxième acte précise que « le théâtre tremble » à la première rencontre entre la mère, Statira, et la fille, Olympie. C'est Statira qui en rend compte : « Lieux funèbres et saints, / Vous frémissiez !... J'entends un horrible murmure ; / Le temple est ébranlé », II, 3.

Hippodamie quant à elle, comme ses sœurs Mérope et Statira, marque son apparition par des cris de douleur face au sort qui accable ses deux fils, Atrée et Thyeste. En effet, contrairement aux deux précédentes tragédies où les malheurs de la mère sont causés par une personne étrangère à la famille royale, en l'occurrence un usurpateur, ce sont ici les propres fils de la reine qui sont causes des troubles. Celle-ci se plaint alors à son conseiller Polémon de la guerre intestine que ses deux fils sont en train de mener et qui ne semble pas avoir d'issue :

Ils sont nés pour ma perte, ils abrègent mes jours.  
 Leur haine invétérée et leurs cruels amours  
 Ont produit tous les maux où mon esprit succombe. (I, 1.)

Aussi les trois héroïnes se ressemblent-elles dans la quête d'un enfant perdu dont elles ignorent le sort et dont elles souhaitent impatientement le retour. C'est le cas notamment de Mérope que Vrooman qualifie de la femme qui « exemplifie maternel love<sup>46</sup> » et dont le favori, Euryclès nous décrit comme suit la souffrance morale :

Triste effet de l'amour dont votre âme est atteinte !  
 Le moindre événement vous porte un coup mortel ;  
 Tout sert à déchirer ce cœur trop maternel ;  
 Tout fait parler en vous la voix de la nature. (II, 1.)

C'est le cas également de Statira qui recherche sa fille dont elle a perdu les traces depuis la mort d'Alexandre. Hippodamie ne fait pas exception, pour peu que l'on invoque une perte non pas physique mais symbolique. Un vers nous conforte dans notre idée. C'est Hippodamie qui expressément exhorte Polémon, son conseiller d'aller, « lui rend[r]e ses enfants qui sont perdus pour elle. » (I, 1)

Par ailleurs, l'amour de ces mères pour leurs enfants ne se traduit pas seulement par des lamentations mais aussi par l'abnégation. Ainsi, dans ces pièces, Voltaire choisit un personnage apte à incarner le thème de l'abnégation. Et qui mieux que la mère pourrait le faire ! Dans cette quête de l'enfant, elle est entièrement dévouée. Ignorant presque tout de son

---

<sup>46</sup> Qui « illustre l'amour maternel », Jack Rochford Vrooman, *op. cit.*, p. 158.

sort, elle garde pourtant l'espoir de le retrouver tout en continuant de crier son dégoût pour la vie en son absence. Ainsi, dans la tragédie de *Méropé*, l'héroïne déclare : « Si je n'ai plus de fils, [...] Que m'importe le ciel, le jour que je respire ? » (I, 2). En choisissant le temple comme lieu de leur retraite, Statira ainsi qu'Hippodamie<sup>47</sup> rejettent toutes deux à leurs manières la vie sans l'enfant chéri. Par conséquent, en tournant le dos à la société, la mère renonce à la vie politique, malgré son statut de reine et toutes ses obligations : « Que m'importe un empire ! » s'écrie Méropé, si Egisthe n'est plus. L'offre de mariage que lui fait Polyphonte ne tarde pas à provoquer sa colère :

Que parlez-vous toujours d'hymen et d'empire ?  
Parlez-moi de mon fils, dites-moi s'il respire. (II, 2.)

Cette réaction surprend sa confidente, qui s'attendait à voir Méropé réagir en reine plutôt qu'en mère, surtout que la paix est rendue à Messène et que la couronne lui revient :

Mais quoi ! Cet intérêt et si juste et si tendre  
De tout autre intérêt peut-il vous détourner ?  
[...]  
Du sang dont vous sortez l'auguste caractère  
Sera-t-il effacé par cet amour de mère ? » (I, 1.)

Hippodamie et Statira ne réagiront pas différemment. Cette dernière déclare de son côté à Antigone qui convoite le pouvoir :

Mon cœur est détaché du trône et de la vie. (III, 5.)

En réalité, si la mère dans ces tragédies se refuse toute vie c'est parce qu'après la mort de l'époux elle semble n'exister que pour remplir son rôle de mère. Aucune autre fonction n'a d'intérêt à ses yeux. Toutes dévouées à l'enfant perdu, Méropé, Statira et Hippodamie nourrissent l'espoir de son retour. Aussi, quand la mère apprend que l'objet de sa quête peut apparaître d'un moment à l'autre et qu'il est entouré de dangers, c'est son instinct protecteur

---

<sup>47</sup> Nous supposons que c'est le cas également pour Hippodamie. Celle-ci rejette la vie parce qu'elle ne voit plus en ces fils que des tyrans.

qui refait surface. Elle rompt son isolement malgré le dégoût qu'elle éprouve envers le monde extérieur et se voue désormais entièrement à son nouveau rôle de mère protectrice.

Face à Polyphonte, qui la somme de choisir entre la mort de son fils Egisthe et son union avec lui<sup>48</sup>, la reine n'hésite pas à s'offrir en sacrifice en acceptant cet hymen qu'elle tient cependant en horreur. Ce projet de mariage avec Polyphonte avait auparavant suscité en elle une grande indignation alors même qu'elle ignorait du reste que ce même Polyphonte était l'assassin de son mari et de ses deux autres fils. Elle l'avait alors rejeté avec dégoût en envisageant ce que dirait et éprouverait son fils une fois revenu et confronté à la réalité d'un étranger installé sur le trône paternel par les soins de sa propre mère :

Non ; mon fils ne le souffrirait pas ;  
L'exil, où son enfance a languie condamnée,  
Lui serait moins affreux que ce lâche hyménée. (II, 1.)

Inversement, Euryclès, son favori et par ailleurs politique avisé, voit cette union d'un autre œil. Il la considère comme la manière la plus sûre de lui conserver le trône, sachant que Polyphonte n'a pas d'héritier (II, 2). Elle sera ainsi amenée ultérieurement à s'incliner devant la pression de Polyphonte et à accepter sa main, à contrecœur, pour sauver son fils d'une mort inévitable :

Mais cette honte horrible où je suis entraînée,  
Je la subis pour toi, je me fais cet effort :  
Fais-toi celui de vivre, et commande à ton sort. (V, 4.)

Bien auparavant, quand Mérope apprend que le jeune étranger récemment arrivé au palais<sup>49</sup> est soupçonné du meurtre d'Egisthe, prêtant foi aux rumeurs, elle décide de se charger de son exécution. Face à Egisthe qu'elle ne reconnaît<sup>50</sup> pourtant pas, elle s'écrie :

---

<sup>48</sup> *Mérope*, IV, 2. Non content de bannir de ce sujet les épisodes galants qu'avaient introduits La Grange, La Chapelle et Jeffrey, comme il le leur reprochait (*A Maffei*, M. IV, 181, 184), Voltaire écarta même de son imitation les propos amoureux tenus par le tyran à Mérope dans la pièce italienne.

<sup>49</sup> Dans la *Mérope* de Maffei, Egisthe est attaqué par un voleur sur la grande route. Mais Voltaire, par souci de bienséance, a substitué au voleur deux inconnus armés, « l'un dans la fleur des ans, l'autre vers son déclin » (II, 2). Cette substitution est sévèrement critiquée par Lessing : « [...] Voltaire pensait qu'un voleur dépouillant un

Barbare ! il te reste une mère<sup>51</sup> !  
 Je serais mère encor sans toi, sans ta fureur.  
 Tu m'as ravi mon fils. (III, 4.)

Ce n'est que grâce à l'apparition *in extremis* du vieux serviteur Narbas, reconnaissant Egisthe, que disparaît la fureur de Mérope<sup>52</sup>. Mais la reine n'a pas encore eu le temps d'assimiler ni de tirer les conséquences de cette reconnaissance que Polyphonte fait enlever le prisonnier pour le punir, si bien qu'Egisthe se trouve plus que jamais menacé. Bien plus, Polyphonte demande à Mérope de tuer Egisthe devant lui. La peur alors s'empare d'elle au point de ne plus pouvoir dissimuler son secret : elle révèle l'identité de l'accusé et elle implore Polyphonte d'épargner la vie de son fils en offrant la sienne pour le racheter :

Commencez donc par m'arracher la vie ;  
 Ayez pitié des pleurs dont mes yeux sont noyés.  
 Que vous faut-il de plus ? Mérope est à vos pieds ;  
 Mérope les embrasse, et craint votre colère. (IV, 2.)

---

prince est un tableau trop abject pour un parterre noble et délicat ; il crut qu'il valait mieux faire de ce brigand un révolté, voulant tuer Egisthe comme descendant des Héraclides. Et puis, pourquoi seulement un assassin ? Pourquoi pas deux ? L'acte d'Egisthe en sera plus héroïque ! etc. » dans M., IV, p. 213.

<sup>50</sup> Voltaire, à l'instar de Maffei, a choisi de cacher l'identité d'Egisthe non seulement à Mérope mais au jeune homme lui-même sans doute pour accroître l'intérêt.

<sup>51</sup> Dans la pièce de Maffei (acte III, scène 4), Mérope s'écrie : « Barbare, j'étais mère aussi, et c'est par toi seul que je cesse de l'être ! ». Voltaire déclare dans une lettre datée de 2 janvier 1737 adressée à Jeanne-Françoise Quinault : « J'ai toujours pleuré à ces paroles de Mérope,

*Hai madre ?  
 Barbaro, madre  
 Fui ben anch'io, e sol per tua cagione  
 Or no' l son più »*

<sup>52</sup> Voltaire imite la scène de reconnaissance, tant admirée par Aristote et par Plutarque (*A Maffei*, M. IV), du *Cresphonte* d'Euripide où Mérope, qui allait tuer Egisthe, son propre fils, est retenue par le vieux Narbas qui révèle l'horreur de l'acte qu'elle allait commettre. Cette scène était déjà racontée par Hygin dans sa fable 137. Elle figure dans la *Mérope* du dramaturge italien (IV, 7).

A la fin de la pièce, et suite à la mort de Polyphonte tué par Egisthe dans le temple où se déroula la cérémonie du mariage, Mérope présente son fils au peuple, qui ignore encore son identité, en ces termes :

Quels témoins voulez-vous plus certains que mon cœur ? (V, 7.)

Tout comme Mérope, Statira ne vit que pour protéger la fille qu'elle a perdue jadis, enlevée par Cassandre quinze ans auparavant, et qu'elle retrouve enfin dans ces mêmes contrées qu'elle a choisies pour exil. En effet, quand elle apprend par l'Hiérophante qu'Olympie est bien la fille d'Alexandre, Statira, avertie déjà, comme Mérope avant elle par « la romanesque voix du sang<sup>53</sup> » s'écrie :

Ah ! mon cœur déchiré me l'a dit avant vous.

O ma fille ! ô mon sang ! ô nom fatal et doux ! (II, 4.)

C'est pour cette chère fille qu'elle rompt cette « barrière » qui la sépare du monde des humains :

Ma fille, c'est par toi que je romps la barrière  
 Qui me sépare ici de la nature entière ;  
 Et je rentre un moment dans ce monde pervers  
 Pour venger mon époux, ton hymen, et tes fers.  
 Dieu donnera la force à mes mains maternelles  
 De briser avec toi tes chaînes criminelles. (III, 6.)

Ainsi, seul l'amour maternel a su tirer la reine déchue de sa retraite. Croyant Olympie en danger, elle ne pense qu'à l'arracher des mains de celui qu'elle tient pour l'assassin et l'usurpateur du trône de son époux défunt. Sujette à l'esclavage alors qu'elle est d'un rang élevé, Olympie est, selon sa mère, la plus malheureuse des filles de roi. Quoi de plus terrible en effet que d'être l'esclave du meurtrier de son père ?

---

<sup>53</sup> Il s'agit là d'un « *topos* éculé qui apparaît, dans la tragédie, dès le début du dix-septième siècle et restera populaire au dix-huitième siècle». Sur ce sujet, voir C. Cherpak, *The Call of blood in French classical tragedy*, Baltimore, 1958. Cité par M. Mat-Hasquin dans *Voltaire et l'antiquité grecque*, op. cit., p. 165.

N'ayant pour seules armes que ses pleurs et des paroles à opposer à la volonté inébranlable de Cassandre d'épouser Olympie, Statira implore ce dernier de lui laisser le seul bien qui lui reste de sa famille, surtout après les crimes dont il est coupable :

De ce sang malheureux laisse-moi ce qui reste,  
[...]  
N'arrache point ma fille à mon cœur, à mes bras ;  
Quand le ciel me la rend, ne me l'enlève pas. (III, 3.)

Quant à Hippodamie, ne voyant pas d'issue à la guerre qui sépare ses deux fils, elle veut s'offrir à la mort pourvu que ceux-ci mettent fin à leurs fureurs réciproques :

Que mon sang versé par mes malheureux fils  
Coule avec tout le sang que je leur ai transmis. (I, 4.)

Mais sa joie est sans limites quand elle apprend par Polémon que la paix est enfin conclue entre les belligérants, et elle accueille avec jubilation son fils Thyeste qui, plein de remords, vient retrouver les « bras maternels » (II, 2.)

Ainsi Mérope, Statira et Hippodamie sont trois figures de la mère idéale. Aimantes et toutes dévouées à l'amour de leurs enfants, elles ne peuvent concevoir leur vie en dehors de ce rôle. En réalité, ce thème n'est pas neuf, il a auparavant tenté de nombreux auteurs dramatiques. Voltaire ne peut donc qu'avoir conscience de renouer avec une tradition très ancienne. Racine, avant lui, a illustré le thème de la mère à travers le personnage d'Andromaque, héroïne de la pièce éponyme. Rappelons brièvement que l'héroïne de Racine, dont le souvenir a pu inspirer Voltaire, dit avoir partagé avec son époux Hector des sentiments de tendresse<sup>54</sup> ; qu'elle a assisté au massacre de son époux<sup>55</sup> et réussi, comme l'héroïne de

---

<sup>54</sup> « Ma flamme par Hector fut jadis allumée, / Avec lui dans la tombe elle s'est enfermée » déclare Andromaque à Hermione, III, 4. Racine, *Théâtre Complet*, éd. J. Rohou, Le Livre de Poche, 1998, p. 184.

<sup>55</sup> « J'ai tranché les jours de ma famille entière, / Et mon époux sanglant traîné sur la poussière », III, 6, Racine, *ibid.* p. 187.

Voltaire, à dérober par un subterfuge son fils à la mort<sup>56</sup>. Depuis, captive, avec son fils, de Pyrrhus, elle ne cesse de pleurer la mort d'Hector et les souffrances de son malheureux fils. Manifestement, l'héroïne-mère de Voltaire a tout d'une Andromaque. Imprégné par l'exemple et mû par le désir d'égaliser son illustre devancier, Voltaire exploite à sa façon ce thème de la mère alarmée, dont il nous propose des variantes.

Néanmoins, exclusivement définie par l'amour désintéressé qu'elle voue à sa progéniture, la mère voltairienne demeure avant tout une veuve, et qui plus est veuve de roi, ce qui exige d'elle une dévotion totale au défunt à qui elle a prêté serment de fidélité et dont elle évoque le souvenir avec une tendresse mêlée de nostalgie. Aussi l'amour maternel chez l'héroïne-mère se trouve-t-il doublé par des contraintes politiques et sociales qu'elle doit assumer. En ce sens l'enfant, notamment le fils, devient non seulement le prolongement du défunt, parfois même son incarnation vivante, mais surtout son successeur politique dont la présence est indispensable. Mais, en attendant de retrouver ce successeur masculin pour lui transmettre l'héritage paternel et faire ainsi barrage aux usurpateurs qui le briguent, c'est à la veuve seule d'assurer ses prérogatives politiques.

### ***B- La mère, substitut du père.***

Cet amour absolu pour l'enfant et ce désir inébranlable de le protéger trouve donc en partie sa justification dans l'image que reflète cet enfant aux yeux de sa mère. Il est l'enfant de l'amour, l'incarnation du défunt mari qu'elle ne cesse d'évoquer. Il est « l'image de l'époux dont j'adore la cendre (I, 1) », déclare Mérope en parlant d'Egisthe. Retrouver le fils consiste pour elle à faire perdurer l'image du défunt époux. Mérope ne rougit-elle pas malgré elle aux troubles et à l'attendrissement que lui cause la vue de cet étranger aux traits semblables à ceux de son époux Crésphonte :

Sa voix m'attendrissait, tout mon cœur s'est troublé.

---

<sup>56</sup> C'est Oreste qui parle : « J'apprends que pour ravir son enfance [Astyanax] au supplice, / Andromaque trompa l'ingénieux Ulysse, / Tandis qu'un autre enfant arraché de ses bras, / Sous le nom de son fils fut conduit au trépas », I, 1, Racine, *op. cit.*, p. 155.

Crésphonte, ô ciel !... j'ai cru... que j'en rougis de honte !  
 Oui, j'ai cru démêler quelques traits de Cresphonte.  
 Jeux cruels du hasard, en qui me montrez-vous  
 Une si fausse image et des rapports si doux ?  
 Affreux ressouvenir, quel vain songe m'abuse ! (II, 2.)

Tout cela reste un peu confus dans la tête de Mérope dont les tourments rappellent ceux de Phèdre et d'Andromaque mais l'âge du jeune homme la fait revenir à la réalité. Elle se ressaisit pour s'apitoyer sur le sort de son fils à travers les malheurs de cet étranger :

Il me rappelle Egisthe ; Egisthe est de son âge :  
 Peut-être, comme lui, de rivage en rivage,  
 Inconnu, fugitif, et partout rebuté,  
 Il souffre le mépris qui suit la pauvreté<sup>57</sup>.

Statira nous parle, elle aussi, de ces « doux » regards qu'elle perçoit chez Olympie et qui fait ressurgir en elle, non sans amertume, les souvenirs d'Alexandre :

Ne me trompé-je point ? Le ciel sur son visage  
 Du héros mon époux semble imprimer l'image... (III, 3.)

Cette ressemblance est l'élément essentiel qui préfigure à chaque fois la scène de la reconnaissance, et c'est notamment pour cette raison que, dans *Les Pélopidés*, le thème de la ressemblance entre les fils et leur père n'est pas évoqué puisqu'il n'est aucunement question de reconnaissance dans cette tragédie.

Manifestement, chez la mère, l'amour pour le fils/fille n'est qu'un prolongement de l'amour pour l'époux. Si Mérope nous parle d'Egisthe et ses deux frères comme des « tendres et premiers fruits d'une union si chère », (I, 1), Statira évoque Alexandre avec beaucoup de tendresse, soulignant sa fierté d'être la veuve du « plus grand des rois » (II, 2), la « veuve

---

<sup>57</sup> Il s'agit là d'une imitation de Maffei. En effet dans la Mérope de l'italien, acte II, 2, la reine dit : « hélas ! jeune sans expérience, sans compagnie, ignorant les chemins, les coutumes, et jusqu'aux dangers qui le menaceront, sans appui, pauvre, sans amis... combien de fois... implorera-t-il humblement un secours qu'on lui refusera peut-être ! », M. IV, p. 215.

d'un demi-dieu » (II, 2), bref la veuve d'un « héros » (III, 3) ; quant à Hippodamie, elle nous parle franchement d'un mariage d'amour :

Le trépas de mon père  
Fut autrefois le prix de mon fatal amour. (I, 1.)

Sans doute trouve-t-on dans ces héroïnes des échos du théâtre racinien. Cette image 'physique' du défunt époux que représente le fils, on la trouve chez Andromaque qui ne cesse de répéter qu'Asryanax n'est pour elle que l'image même de son époux<sup>58</sup>.

Ainsi l'amour que porte la mère à son défunt époux semble expressément commander celui du fils/fille. Le mari semble vouloir vivre à la fois « comme mort et comme substitut », écrit R. Barthes à propos d'Andromaque<sup>59</sup> dont le rapport au fils est ambigu<sup>60</sup>. La remarque vaut pour l'héroïne-mère de Voltaire. En effet, la confusion à laquelle sont sujettes Mérope, Statira ainsi qu'Hippodamie et l'assimilation du fils/fille à l'époux se trouvent, en partie, justifiées par l'imaginaire du sang commun. A ce sang, la mère doit faire preuve de fidélité absolue afin de préserver tout ce qu'il concentre comme valeurs. Ce sang charge la mère d'une fonction supplémentaire : celle de la veuve du roi. Dès lors, elle doit non seulement témoigner d'une fidélité éternelle, mais aussi et surtout le suppléer dans ses fonctions morales et politiques.

Aussi la veuve doit-elle avant toute chose assurer la perpétuation du nom du roi par la préservation de l'héritage qu'elle doit transmettre à l'enfant-héritier. La mort violente dont a été victime son époux ne fait qu'accroître son acharnement dans sa quête de l'enfant perdu, véritable outil de vengeance. En effet, les trois héroïnes dont il est question ici ont perdu leurs maris dans des circonstances effroyables : Cresphonte, époux de Mérope, a été assassiné avec deux de ses fils par Polyphonte ; Statira a vu mourir son époux et elle-même a été poignardée

---

<sup>58</sup> « Ce fils ma seule joie, et l'image d'Hector / Ce fils que de sa flamme il me laissa pour gage », III, 8. Racine, *op. cit.*, p. 190.

<sup>59</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, Seuil, 1963, p.75.

<sup>60</sup> « La fidélité au mari, écrit R. Barthes, est si dévorante, et l'assimilation du fils à l'époux si étroite, que la maternité en devient incestueuse : « Il m'aurait tenu d'un père et d'un époux. » (I, 4), *ibidem*. Déclaration à laquelle fait écho celle de Mérope : « Lui seul il [Egiste] me rendra mon époux... ». (IV, 2)

par Cassandre et laissée pour morte<sup>61</sup>; quant à Hippodamie, même si Voltaire ne mentionne pas dans la pièce les circonstances de la mort de son époux Pélops, la légende nous apprend qu'il a, lui aussi, subi une mort violente<sup>62</sup>.

Assumer les prérogatives de l'Etat après la mort de l'époux est la fonction qui incombe à la veuve du roi. Mais cette assumption constitue une tâche on ne peut plus difficile, notamment quand l'héroïne se retrouve entourée de chefs qui briguent le pouvoir comme c'est le cas dans la tragédie de *Mérope*, ou qui sont déjà au pouvoir, comme dans *Olympie*, ou au milieu d'une guerre comme dans *Les Pélopidés*.

Dans cette conjoncture, retrouver l'héritier du défunt, préserver son honneur et le protéger au prix de sa propre vie jusqu'à son ascension au trône constitue sa seule raison de vivre en même temps qu'un bois d'allumage pour une vengeance qu'elle espère imminente. La fibre maternelle se trouve chargée alors d'une fonction non seulement sociale, en sa qualité de veuve, mais surtout d'une fonction politique à un degré supérieur.

C'est Mérope qui occupe le sommet de cette catégorie, puisqu'il est question pour elle de défendre en même temps les droits de son fils Egisthe. En fait, pour cette héroïne dévouée à son rôle de mère, le fils incarne un rôle complexe. Il ne s'agit pas seulement d'un objet d'amour maternel, mais aussi d'un prince héritier légitime. Il est, dit Mérope, « le pur sang d'Alcide » le « reste précieux / Du plus juste des rois, et du plus grand des dieux ». Il est « le fils des dieux », s'écrie-t-elle à Polyphonte qui s'apprête à l'exécuter :

Tu tiens le fils des dieux enchaîné devant toi,  
L'héritier de Cresphonte, et ton maître, et ton roi. (IV, 2.)

---

<sup>61</sup> Selon Plutarque (*Vie d'Alexandre*, LXXVII, 6), Statira fut tuée sur l'ordre d'une autre épouse d'Alexandre, Roxane, et son corps fut jeté dans un puits. L'idée de « ressusciter » Statira vient manifestement de La Calprenède (Lancaster, *French tragedy in the time of Louis XV*, II, 421) où elle est sauvée par Perdiccas et non, comme le dit Voltaire, lecteur un peu rapide, retrouvée dans un puits. En effet il écrit : « La Calprenède fait retrouver Statira dans un puits : ne vaut-il pas mieux la retrouver dans un temple », (M. VI, note1).

<sup>62</sup> En effet, Hygin rapporte dans sa *Fable* 83 que « Pélops, fils de tantale et de Dioné fille d'Atlas, [a été] découpé par Tantale pour un festin des dieux [et que] Cérés dévora son bras... », Hygin, *Fables* 83, Paris, « Les Belles Lettres », 1997, p. 68.

Aussi refuse-t-elle d'accéder au pouvoir et repousse-t-elle catégoriquement toute idée de régner à la place d'Egisthe, bien qu'elle soit dans son plein droit en sa qualité de veuve du roi :

L'empire est à mon fils. Périssent la marâtre,  
Périssent le cœur dur, de soi-même idolâtre,  
Qui peut goûter en paix, dans le suprême rang,  
Le barbare plaisir d'hériter de son sang ! (I, 1.)

En fait, Mérope n'aspire qu'à rendre Egisthe maître de Messène :

J'ai supporté quinze ans mes fers et son absence ;  
Qu'il règne au lieu de moi : voilà ma récompense. (I, 1.)

A travers son fils qu'elle compte installer sur le trône paternel, elle pourra continuer à faire honneur à la mémoire de son époux. Elle repousse dès lors Polyphonte dont la proposition de mariage provoque son indignation:

Sujet de mon époux, vous m'osez proposer  
De trahir sa mémoire et de vous épouser ?  
Moi, j'irais de mon fils, du seul bien qui me reste,  
Déchirer avec vous l'héritage funeste ? (I, 3.)

Si Mérope tient tellement à ce qu'Egisthe accède au pouvoir, c'est aussi pour qu'enfin le sang d'Alcide, le sang de Cresphonte, soit vengé. Néanmoins, devant la menace de Polyphonte, qu'elle sait inébranlable, Mérope tente de faire appel au peuple en soulevant sa colère contre l'usurpateur et en lui montrant le fils de Cresphonte, et donc son légitime successeur :

Eh bien ! le désespoir m'a rendu mon courage.  
Courons tous vers le temple où m'attend mon outrage<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Lessing remarque à ce propos : « Au commencement du cinquième acte tous seront certainement dans le temple, d'où ils ne seront pas encore retenus ? Eh bien ! non, rien de tout cela ; les affaires ne vont pas aussi vite. Polyphonte a encore oublié quelque chose, il revient encore une fois ; et la reine aussi est encore une fois envoyée vers Egisthe ». M. IV, p. 241.

Montrons mon fils au peuple, et plaçons-le à leurs yeux,  
Entre l'autel et moi, sous la garde des dieux. (IV, 5.)

Dans la tragédie d'*Olympie*, Statira, qui retrouve à peine sa fille après une longue période de séparation, s'adresse à Olympie en la nommant « fille du roi des rois ». Une appellation riche de sens qui placera tout de suite Olympie face à des obligations à la fois morales et politiques qui transforment immédiatement sa joie de retrouver sa mère, son identité, bref son nom, en une fatalité :

Je vois ce que je suis, et ce que je dois être.  
Le plus grands des maux est donc de me connaître ! (II, 4.)

En effet, la reconnaissance entre la mère et la fille survient au moment où cette dernière s'apprête à conclure son mariage avec l'homme qu'elle croit son sauveur, dont elle est amoureuse et qui se révèle être, d'après sa mère, le meurtrier de son père, l'agresseur de sa mère et son propre ravisseur<sup>64</sup>. Que sa fille finisse par partager ses sentiments d'horreur vis-à-

---

<sup>64</sup> Se refusant à l'idée de faire de Cassandre un personnage odieux ou un criminel aux yeux du public, Voltaire demande à d'Argental, le 10 janvier 1762, de lui renvoyer sa pièce afin de réparer ce défaut en lui déclarant : « 1° Il ne faut pas qu'il ait été complice de l'empoisonnement d'Alexandre. 2° S'il a donné un coup d'épée à la veuve c'est dans la chaleur du combat, et il en est encore plus contrit que ci-devant. » Best. VI. Il ajoute dans une autre lettre à plus d'une semaine d'intervalle (le 18 janvier 1762) : « En toute tragédie, comme en toute affaire, il y a un point principal, d'où dépend le succès, et auquel tout doit être subordonné. Ce point principal, dans l'affaire de Cassandre, est qu'il ne soit pas odieux au public, et qu'il le soit horriblement à Statira. Il faut que son amour intéresse, et pour qu'il intéresse, il ne faut pas qu'on ait le plus léger soupçon que ce soit un lâche qui ait empoisonné Alexandre. Quelque soin que j'ai pris d'écarter cette idée, je vois qu'elle se loge dans beaucoup de têtes. Mes anges verront le soin que j'ai pris pour prévenir cette fausse opinion, par les deux scènes ci-jointes. Il me semble que ces deux scènes écartent toutes les objections qu'on pourrait faire au rôle de Cassandre. Il n'y a plus de reproches à faire qu'à Antipatre son père, c'est lui qui fit périr son maître, c'est lui qui emmena Olympie en esclavage, et Cassandre a élevé avec des soins paternels la prisonnière de son père ». Mais l'idée de faire de Cassandre le sauveur d'Olympie lui a été suggérée par l'académicien Bernis comme le déclare le dramaturge dans sa lettre au duc de Villars datée du 24 [25] mars 1762 : « le grand intérêt commença dès la première scène, grâce aux conseils d'un de nos confrères de l'Académie (voir la lettre de ce dernier du 25 février 1762) qui daigna me suggérer l'idée de supposer d'abord que Cassandre avait sauvé la vie d'Olympie :

*Seul je pris pitié d'elle, et je fléchis mon père,*

*Seul je sauvai la fille, ayant frappé la mère. » (Olympie, I, 1) Best. VI*

Ce trait ajouté au caractère du personnage de Cassandre est seul capable, aux yeux de Voltaire, de détruire l'idée de l'existence d'une quelconque ressemblance entre la tragédie d'*Olympie* et celle de *Zaïre*. D'ailleurs, il est

vis des crimes qui souillent les mains de Cassandre est une preuve qu'Olympie est bien la fille de son père. Elle est donc tout particulièrement chérie par sa mère à ce titre :

Je peux tout supporter, puisque je vois en toi  
Un cœur digne en effet d'Alexandre et de moi. (III, 4.)

Dans le cas contraire, où la fille persisterait dans son amour pour Cassandre, elle serait maudite par sa mère, devenant alors « cruelle », « fille dénaturée », « fille inhumaine », bref celle qui « trahi[t] Alexandre et [sa] mère » (III, 6). Pour Statira, défendre le sang d'Alexandre signifie lui éviter la souillure. Dès lors, toute union et même toute tendresse entre Cassandre et Olympie s'avèrerait le comble du déshonneur pour cette veuve plus que jamais déterminée à faire obstacle à l'union des deux amants :

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. (III, 3.)

Empêcher le sacrilège est désormais son ultime motivation. Dans cette conjoncture, l'exemple de Statira est assez intéressant. Sachant que l'honneur de sa famille est menacé par Cassandre, la mère sort de sa retraite pour endosser le rôle de la veuve du roi. Elle décide donc d'embrasser le parti d'Antigone contre celui de Cassandre. Parmi ses ennemis, Antigone représente le seul recours dont elle dispose pour venger la mort d'Alexandre et son honneur menacé :

Il me faut donc, ma fille, au déclin de mes jours,  
De nos seuls ennemis attendre le secours,  
Et chercher un vengeur au sein de ma misère,  
Chez les usurpateurs du trône de ton père ! (II, 4.)

---

impossible pour le dramaturge de céder à la proposition de M. l'ambassadeur Chauvelin de faire que Cassandre ignore la véritable identité d'Olympie. Outre le risque de la ressemblance avec *Zaire*, il y a aussi celui de le faire passer « pour un imbécile s'il ignorait la naissance de sa captive tandis qu'un étranger (Antigone) en est informé » donc « plus de ce mélange heureux et terrible de remords et d'amour, alors le coup de théâtre du mariage est affaibli etc., etc. », écrit-il le 8 février 1762. Best VI.

En effet, Antigone comme Cassandre prétend à la main d'Olympie, mais pour des raisons tout autres. Le premier est guidé par l'ambition d'accéder au trône, quand le second brûle d'amour pour Olympie. Un pacte est donc conclu entre Statira et Antigone : elle sera vengée, l'honneur de sa fille préservé, Antigone aura pour prix Olympie et à travers elle le pouvoir :

Mais si vous arrachez aux mains d'un ravisseur  
Le seul bien que les dieux rendaient à ma douleur,  
Si vous la protégez, si vous vengez son père,  
Je ne vois plus en vous que mon dieu tutélaire. (III, 5.)

Le choix que fait Statira est pertinent et émane d'un jugement plus politique que moral. En effet, la veuve du roi sait qu'en refusant sa fille à Cassandre, elle marque à jamais le pouvoir de celui-ci du sceau de l'illégitimité : il restera un éternel usurpateur. Antigone est certes un de ses ennemis, mais il est d'abord son unique recours. D'un autre côté il n'est pas, aux yeux de Statira, aussi criminel que l'est Cassandre : il n'a pas attenté directement à la vie de son mari ni surtout à la sienne. En offrant sa fille à Antigone, Statira lui promet une accession légitime au trône et l'arrache ainsi définitivement à Cassandre. Elle lui accorde sa bénédiction, celle des dieux, et se fait même le porte-parole de son défunt époux ainsi que de ses aïeux :

C'est vous qu'en expirant désignait Alexandre ;  
Il nomma le plus digne, et vous le devenez :  
Son trône est votre bien quand vous le soutenez. (III, 5.)

Néanmoins, ne s'attendant pas à une hésitation de la part de sa fille, et la soupçonnant toujours amoureuse de l'assassin de son père, Statira<sup>65</sup> se donne la mort après l'aveu d'Olympie, incapable d'arracher Cassandre de son cœur (III, 6). Le suicide de Statira, qui s'est jetée volontairement sur l'épée de Cassandre, est sa dernière tentative pour sauver

---

<sup>65</sup> C'est Mme Denis qui a joué Statira lors de la première représentation à Ferney. Voilà ce que nous rapporte Voltaire de cette représentation : « les larmes ont coulé pendant toute la pièce. Les larmes viennent du cœur. Trois cents personnes de tout rang, et de tout âge, ne s'attendrissent pas, à moins que la nature ne s'en mêle. Mais pour produire cet effet, il fallait des acteurs et de l'action ; tout a été tableau, tout a été animé. Mme Denis a joué Statira comme Mlle Dumesnil joue Mérope. Mme d'Hermenches qui faisait Olympie, a la voix de Mlle Gaussin, avec des inflexions et de l'âme. » Best. VI, au duc de Villars, le 24 [25] mars 1762.

l'honneur d'Alexandre. D'ailleurs, expirant dans les bras de Cassandre<sup>66</sup>, sa dernière volonté est qu'Olympie épouse Antigone :

Allez, m'a-t-elle dit, ministre infortuné  
 D'un temple malheureux par le sang profané ;  
 Consolez Olympie. Elle m'aime et j'ordonne  
 Que, pour venger sa mère, elle épouse Antigone<sup>67</sup>.

Ainsi, en se donnant la mort par l'épée de Cassandre, Statira trouve le moyen d'ôter définitivement à sa fille tout espoir de se voir un jour la femme de ce dernier. Elle sait désormais que sa fille ne peut jamais aller à l'encontre de ses dernières volontés et s'assure du même coup de la réussite de son entreprise.

Dans la tragédie des *Péloptides*, c'est le sang et le nom de Pélopos qu'Hippodamie entend pour sa part préserver. Rapprocher les frères sanguinaires et leur faire prononcer le serment de paix, les voir enfin « commencer dans [ses] bras leur concorde éternelle » (III, 1), est le rêve qu'elle caresse depuis bien longtemps :

C'est la paix que je veux : il n'importe à quel prix.  
 Atrée, ainsi que vous, est mon sang, est mon fils :  
 Tous les droits sont pour lui. Je vais dès l'heure même  
 Remettre en son pouvoir une épouse qu'il aime,  
 Tenir sans la pencher la balance entre vous,  
 Réparer votre crime, et nous unir tous. (II, 2.)

En l'absence de leur père, tenir une juste balance entre les deux fils est la tâche que s'est attribuée Hippodamie, quand bien même Atrée la trouve partielle. A la nouvelle de l'accord de paix entre Thyeste et Atrée, c'est à la mère que revient le rôle joyeux d'inaugurer

---

<sup>66</sup> « L'aspect de Cassandre, augmentant les maux de nerfs de Statira, écrit Voltaire, rend sa mort bien plus vraisemblable... Bien des gens croient que Statira, voyant que sa fille aime Cassandre, s'est aidée d'un peu de sublimé. », le sublimé de mercure dit à l'époque « corrosif » était un poison. Best. VI, aux Argental le 10 janvier 1762.

<sup>67</sup> En effet, le récit de l'Hérophante nous apprend que Statira s'est offerte aux coups de Cassandre, et en s'emparant de son épée, elle se donne, elle-même, la mort. (IV, 8.)

une nouvelle ère pour Mycène, c'est à elle de sceller l'union des deux frères dans la paix, et elle remplit sa mission avec une joie mêlée de la fierté d'avoir atteint le but qu'elle s'est fixé : « La coupe de Tantale en est l'heureux garant » (V, 2). Une coupe qui, paradoxalement, se révèle plus tard l'instrument du « comble du crime<sup>68</sup> » (V, 4,) et qui marque un véritable coup de théâtre. La reine prend enfin et définitivement conscience de l'échec de son projet à travers la fureur de ce fils, « monstre de cruauté » (V, 4). Si Hippodamie ne se donne pas la mort à la fin de la pièce, malgré l'horreur à laquelle elle vient d'assister, c'est que Voltaire pensait « qu'il serait très ridicule de la faire tuer. On ne doit multiplier ni les morts, ni les êtres sans nécessité » déclare-t-il au marquis de Thibouville, le 20 février 1771. Il ajoute plus loin dans la même lettre : « Je prétends qu'on doit finir par ce qu'on appelle des fureurs ; c'est un châtement des dieux, et Atrée mérite assurément punition. »

Modèle de vertu à l'instar de l'épouse et de la jeune fille, l'héroïne qui évolue dans ce groupe de tragédies est définie exclusivement, comme on l'a vu, par l'amour qu'elle porte à un enfant qu'elle a perdu et dont elle ne cesse d'espérer le retour. Sujette au désespoir, à la tristesse, bref aux pleurs, la mère ne peut exister ni savourer la vie qu'auprès de cet enfant de l'amour. En effet, contrairement à l'héroïne-épouse, objet d'étude de notre second chapitre qui se trouve condamnée à vivre dans la résignation auprès d'un homme qu'elle n'a pas choisi et qu'elle n'aime pas, l'héroïne-mère, elle, voue des sentiments de tendresse à l'égard de son défunt mari. L'enfant, fils ou fille, est donc pour elle le fruit d'une tendre et chère union. Objet d'une quête perpétuelle, il est aussi l'image vivante de l'époux, image qu'elle cherche à préserver et à éterniser. Elle est toute dévouée à son devoir de mère et à celui de veuve du roi, statut qu'elle doit honorer par une fidélité sans limites. Mais c'est ce même titre de veuve du roi qui l'accable d'une charge supplémentaire. Outre le statut de mère, l'héroïne est tenue de

---

<sup>68</sup> Cette coupe est supposée être remplie du sang du fils de Thyeste qu'Atrée a fait exécuter. Voltaire n'a apporté aucune précision à dessein. Il attribue ce choix à une exigence purement théâtrale en déclarant au marquis de Thibouville : « Il n'est pas trop aisé de donner aux deux Atrée le temps de saigner l'enfant. Cependant la nourrice peut dire qu'elle a été poursuivie par les soldats, et qu'elle a été obligée de prendre son plus long. (*sic*) », Best. X, le 20 février 1771. Voltaire a toutefois réduit la part de l'horreur qui concerne cette partie de la légende. Crébillon, lui, a imaginé la coupe remplie du sang, certes, mais dans laquelle Thyeste ne trempe même pas ses lèvres. Sénèque par contre a insisté dans sa pièce sur le corps dépecés, sur le festin ; il est même allé jusqu'à montrer Thyeste à moitié ivre et rotant, gorgé de la chair de ses fils. Et si chez Crébillon ce malheureux père, incapable désormais de survivre à sa douleur, se suicide à la fin de la pièce, le personnage de Voltaire, lui, est assassiné par son frère Atrée tandis que dans la mythologie et chez Sénèque, Thyeste survit, promis à de nouvelles aventures.

remplacer le père dans ses prérogatives morales et politiques. C'est à elle de préserver l'héritage menacé par divers périls pour le transmettre ensuite à l'enfant légitime qui doit à son tour combattre pour l'acquérir et l'honorer ensuite par une conduite irréprochable.

Mais, dans ces expériences morales et politiques, la mère l'emporte haut la main sur la veuve. En effet, dans ces tragédies, l'héroïne ne réussit que partiellement dans sa tentative de remplir la double fonction de père et de roi. Ainsi, dans la tragédie de *Mérope*, c'est Egisthe qui prend les devants pour mettre fin aux menaces du tyran, alors que Mérope, par peur pour la vie de son enfant, se résigne à s'unir à Polyphonte, même si elle nourrit le projet de se donner ensuite la mort ; dans *Olympie*, Statira, veuve d'Alexandre, en dépit de ses nombreuses tentatives, se trouve incapable de faire taire l'amour dans le cœur de sa fille Olympie qui même si elle décide de ne pas épouser Cassandre, n'obéit pas pour autant à l'ordre maternel ; dans *Les Péloptides*, Hippodamie, en dépit de sa tentative en vue de réconcilier ses fils, n'a pas réussi à éviter le drame familial.

Toutefois, il ne faut pas faire de l'échec partiel de l'héroïne-mère un motif pour la condamner et faire d'elle un être faible. D'abord parce que dans ses tragédies, Voltaire ne fait que respecter la trame du mythe et ensuite, et c'est de loin le motif le plus intéressant, parce que le dramaturge, ému par son héroïne, prend sa défense et nous la présente avant tout comme une mère. Elle a d'ailleurs été toute sa vie éduquée en tant que telle et n'a jamais été initiée à la vie politique, contrairement au héros qui est dès sa naissance destiné à cette fonction et par conséquent mieux préparé qu'elle. Elle est ainsi louable pour sa tentative de remplir une tâche qui ne lui a jamais été attribuée, l'effort qu'elle fournit pour s'acquitter de son devoir étant d'autant plus méritoire. Nous verrons plus tard, dans un autre chapitre, les causes de cette défaillance chez cette héroïne.

Néanmoins, si, dans les tragédies, précédemment étudiées, l'héroïne, jeune fille, épouse ou mère, ne cesse de prononcer des maximes destinées à éveiller chez le spectateur le respect voire même l'amour de la vertu et du dévouement conjugal et maternel au point d'en devenir le modèle, elle ne demeure pas la seule représentative du personnage féminin dans le théâtre tragique de Voltaire à source antique. D'autres héroïnes, d'une trempe tout à fait autre voire même complètement opposée, feront plus tard l'objet de notre analyse.

## **DEUXIEME PARTIE**

### ***UNE FIGURE REVOLTEE***

Et le sexe en ces lieux, conduit aux échafauds,  
Ne pourra se montrer qu'au milieu des bourreaux !  
*L'injustice à la fin produit l'indépendance.*

*Tancredi, Aménaïde, IV, 6.*

# CHAPITRE PREMIER

## *LA MERE*

« Tremble, tu me connais...tremble de m'offenser. »

*Oreste, (V, 3.)*

Si les héroïnes précédemment étudiées se caractérisent par une conduite parfaitement vertueuse dans la mesure où elles veillent jalousement à leur réputation et prennent garde à ne jamais laisser prise à la médisance, les héroïnes de ce volet s'inscrivent tout à fait à l'opposé. Elles appartiennent à un autre type de personnage féminin qui nous plonge d'emblée dans un univers de transgression où la vertu et la fidélité semblent atteindre leurs limites et ne suffisent plus à définir ces héroïnes qui, aux côtés des héros, partagent leurs périls et prennent part aux événements. Qu'elle soit mère, épouse ou jeune fille, l'héroïne apparaît alors comme un personnage téméraire, terrible, voire criminel. Plusieurs pièces tragiques nous offrent des variantes de ce type d'héroïne : *Brutus, Eriphyle, Oreste, Catilina ou Rome sauvée, Olympie, Octave et le jeune Pompée ou le Triumvirat* et enfin *Les Pélopides*.

La mère est le premier type représentatif de cette catégorie. Elle marque une rupture avec le modèle de la matrone toute dévouée à son époux et à sa progéniture. Dans la pièce d'*Oreste* et celle d'*Eriphyle*, la mère (Eriphyle et Clytemnestre) représente en effet un exemple assez significatif dans la mesure où elle est loin d'être un modèle de tendresse, bien qu'elle soit impliquée dans une histoire amoureuse. A l'adultère, elle ajoute le régicide et l'abandon du fils. Les tragédies d'*Eriphyle* et

d'*Oreste* exposent par ailleurs les thèmes de la vengeance du père, du matricide et de la reconnaissance.

Ecrite immédiatement après *Brutus* (1730) et donc après son retour d'Angleterre, la tragédie d'*Eriphyle* a été élaborée simultanément avec *La Mort de César*, durant le séjour de Voltaire en Normandie, au printemps 1731. Le dramaturge envisage une lecture à la Comédie-Française, mais sous le couvert d'un prête-nom : « A l'égard du secret que je vous confiai en partant et qui échappa à M. l'abbé de Rotelin, soyez impénétrable, soyez indevinable. [...] Peut-être aura-t-on lu déjà aux comédiens *Eriphyle*. Détournez tous les soupçons<sup>1</sup> ». Dès la fin juin, la première version est achevée : « J'ai fait toute la tragédie de *César* depuis qu'*Eriphyle* est dans son cadre. J'ai cru que c'était un sûr moyen pour dépayser les curieux sur *Eriphyle*<sup>2</sup> ». Le 3 septembre 1731, dans une lettre à Cideville, il doute du succès de sa pièce et il dit passer son temps « à corriger sérieusement *Eriphyle*. Que les comédiens demandent avec empressement<sup>3</sup> ». Deux jours plus tard, dans une lettre à Formont, il relève d'autres défauts de la pièce qu'il ne trouve pas encore digne du public : « J'avais cru facilement que les beautés de détail qui y sont répandues, couvriraient les défauts que je cherchais à me cacher. Il ne faut plus se faire illusion ; il faut ôter les défauts, et augmenter encore les beautés<sup>4</sup> ». Durant six mois, sur les conseils de Cideville et de Formont, il la retravaille pour en faire « une pièce où la terreur et la pitié seront portées à leur comble<sup>5</sup> ». Le 16 janvier 1732, il convoque les comédiens chez lui et leur lit la pièce. Il assiste aux répétitions, mais, le 3 février 1732, doutant du succès, il la fait jouer par des amateurs sur le théâtre privé de Mme de Fontaine-Martel<sup>6</sup>. C'est la création publique le 7 mars 1732 qui confirmera, dans une certaine

---

<sup>1</sup> Best. I, le 1<sup>er</sup> juin 1731. Dans une lettre datée du 26 janvier 1732, Formont écrit à Cideville à propos de la pièce : « Pour le secret, il l'a confié à la moitié de Paris et l'a priée de ne pas le révéler à l'autre ».

<sup>2</sup> Best. I, à Thieriot, le 30 juin 1731.

<sup>3</sup> Best., I. A Cideville, le 3 septembre 1731.

<sup>4</sup> Best., I, le 5 septembre 1731.

<sup>5</sup> Best. I, le 28 septembre 1731.

<sup>6</sup> Best., I. D459. À Cideville. Voltaire lui écrit en effet : « La pièce a attendri, a fait verser des larmes, mais c'est gagner en première instance un procès qu'on peut fort bien perdre en dernier ressort. Le cinquième acte est la plus mauvaise pièce de mon sac, et pourra bien me faire condamner ».

mesure, son succès<sup>7</sup>. Bien que le dernier acte ait été critiqué, Voltaire peut se flatter qu'« un grand prêtre de Jupiter et une putain d'Argos réussissent à la Comédie<sup>8</sup> ». Donnée 8 fois avant la clôture de la saison<sup>9</sup>, la pièce connut pendant l'interruption pascale, des modifications qui touchèrent plus que l'équivalent de deux grands actes<sup>10</sup>. La nouvelle version est testée sur le théâtre de Mme de Fontaine-Martel et, le 18 avril, Voltaire peut envoyer à Formont une « *Eriphyle* de la nouvelle fournée, avec trois actes nouveaux, le tout accompagné d'une façon de compliment en vers, selon la méthode antique, lequel sera récité par Dufresne<sup>11</sup> ». Néanmoins, la chute des recettes<sup>12</sup> n'incitait guère la Comédie-Française à ouvrir la nouvelle saison par cette

---

<sup>7</sup> Le même jour, Formont rend compte à Cideville de la première de la pièce en ces termes : « L'assemblée était nombreuse et choisie. La pièce a été jouée faiblement en général, La Balicourt n'avait encore que l'intelligence de son rôle, ses tons ont été justes mais n'ont pas été assez poussés et par conséquent elle n'a pas remué. Dufresne a fait merveille, Sarasin, qui a un rôle admirable, fort mal. Malgré cela elle a été très bien reçue. On a été fort intéressé toujours en augmentant pendant les 4 premiers actes. Ce maudit 5<sup>ème</sup> acte a un peu refroidi, je m'y attendais bien et Voltaire aussi. Heureusement il est court et peut-être qu'étant mieux joué il réussira davantage mais il a un grand défaut, c'est qu'il n'est pas net. Les beautés de détail ont été saisies et applaudies avec une vivacité qui m'a charmé pour l'honneur du parterre [...] Je viens de souper avec Voltaire qui n'est que bien aise de ne point avoir été sifflé, mais il est trop modeste car quand la pièce n'aurait pas réussi du côté de l'intérêt, le style lui, en aurait fait toujours beaucoup d'honneur auprès des connaisseurs [...] Je vois quelque un samedi matin qui était à *Eriphyle* et qui me soutient qu'on l'a trouvée mauvaise. Il faut voir les représentations suivantes pour savoir qui a raison. » (D465)

<sup>8</sup> Le 8 mars 1732.

<sup>9</sup> H. Lion, *Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, Paris, Hachette, 1895, p. 66. Le *Mercure* du mois de mars 1732 indique 12 représentations au total. Il y est écrit également : « Le public a trouvé cette tragédie pleine d'harmonie et d'élégance dans les vers, de pensées nobles et élevées. La diction en est mâle, les traits heureux ; les descriptions, les images, les maximes neuves et hardies. Cette pièce, extrêmement applaudie par de nombreuses assemblées, est parfaitement bien interprétée... ». *L'Almanach* réimprime un *Mémoire peu connu* qui est un éloge dithyrambique d'*Eriphyle* et de son auteur. L'auteur de ce *Mémoire* dont les initiales sont M. D. L. M. n'est autre probablement que M. De La Motte.

<sup>10</sup> Best., I, « Le 1<sup>er</sup> acte, le 4<sup>e</sup> et le 5<sup>e</sup> sont tout neufs » écrit-il à Formont, le 28 septembre 1731. (D479)

<sup>11</sup> Best., I, le 18 avril 1732.

<sup>12</sup> La recette de la première fut de 3,910 livres ; la recette de la dernière de la reprise après Pâques fut de 602 liv.10s. Boissy dans le *Triomphe de l'ignorance* compare *Eriphyle* à « un opéra qu'on n'a pas mis en chant ».

reprise et la pièce ne fut rejouée que quatre fois, du 24 avril au 3 mai<sup>13</sup>. Le texte était déjà chez Jore lorsque, le 10 mai 1732, Voltaire demanda de suspendre l'édition : « Il est nécessaire de suspendre l'impression d'*Eriphyle* ; mes changements ne pourraient être assez tôt prêts. [...] Je demande en grâce de cacheter sur le champ *Eriphyle*, de me l'envoyer irrémisiblement par la poste. Que Jore suspende tout jusqu'à nouvel ordre<sup>14</sup> ». Finalement, les représentations d'*Eriphyle* cessèrent, Voltaire n'a rien gardé de cette esquisse et chercha par tous les moyens à éviter une édition pirate. Le manuscrit sera finalement mis de côté et la pièce ne fut pas publiée<sup>15</sup>. Quoi qu'il en soit, les modifications qu'a subies la tragédie d'*Eriphyle* sont assez significatives. Elles nous renseignent sur la difficulté d'adapter un sujet antique au goût du public et des acteurs français. L'équation semble difficile à réaliser et Voltaire, exaspéré, déclare finalement : « J'ai fait ma pièce pour moi, et non pour Dufresne et pour Sarrazin. Je l'ai même travaillée dans un goût auquel ni les acteurs ni les spectateurs ne sont accoutumés. J'ai été assez hardi pour songer uniquement à bien faire plutôt qu'à faire convenablement<sup>16</sup> ».

<sup>13</sup> Argenson note à propos de cette reprise : « La pièce a été remise au théâtre le 24 avril, où on a changé les 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> acte presque tout entiers. Elle est d'un goût nouveau, absolument dans la grande manière des *Graecques*, pleine d'horreur d'un bout à l'autre. Le sujet est compliqué, quoiqu'il y ait peu d'événements dans l'action. Les beaux vers rendront immortelles les pièces de cet auteur. Le sujet est trop incroyable et empêche l'intérêt ; aussi le succès de cette pièce est-il bien au-dessous de ses mérites ». « Notices sur les œuvres de théâtre », dans *Studies on Voltaire and the eighteenth-Century*, vol. XLII, 1966, p. 295-296.

<sup>14</sup> Il tient le même propos dans une autre lettre adressée à Thieriot, le 13 mai 1732 : « *Eriphyle* has not been rewarded with a great success. I was ready to give it to the press, but this very hour I am determin'd not even to print it, at least to let it wait in my closet, till may turn a fresh eye upon it, and make new corrections with a cool head ». Best., I.

<sup>15</sup> La multiplicité et la complexité des sources manuscrites et imprimées, auxquelles s'ajoutent des critiques contemporaines et certaines lettres, rendent impossible l'établissement d'un texte cohérent. Selon Moland, c'est probablement la copie que Lekain conserva et qui servit à la première édition parue en 1779 (D19344), que les éditeurs de Kehl reprirent, mais avec des variantes. En 1830, Beuchot édita, d'après une copie de Longchamp, une version très différente. Vers le 10 mai 1733, Voltaire parle à Thiériot de « [s]a vieille *Eriphyle* vêtue à la grecque, corrigée avec soin ». De nombreux vers de cette tragédie seront intégrés dans *La Mort de César*, *Méropé* et *Mahomet*. Quant à l'intrigue, elle inspire largement celle de *Sémiramis*.

<sup>16</sup> Best. I, à Cideville, le 3 février 1732. Argenson note à propos des acteurs de la pièce : « La disette des bons acteurs y fait grand tort ; le tragique dépérit entre les mains de nos comédiens aujourd'hui,

Avec *Eriphyle*, le dramaturge, désireux de renouveler le succès d'*Œdipe*, se tourne de nouveau vers la fable grecque. L'histoire sur laquelle la tragédie est fondée était bien connue pendant l'Antiquité et par les Français instruits du dix-huitième siècle. On peut la trouver aisément chez Homère, Pindare, Thucydide, Diodore de Sicile, Pausanias, Cicéron, Virgile, Horace, Ovide, Hygin et Apollodore<sup>17</sup>. En revanche, les tragédies grecques qui se fondaient sur la légende d'Alcméon sont perdues et ne sont connues que par quelques allusions trop fragmentaires pour qu'on puisse en reconstituer l'intrigue<sup>18</sup>. Voltaire est le seul dramaturge français, semble-t-il, à avoir porté le sujet d'Eriphyle à la scène. Néanmoins, il demeure assez difficile voire impossible de déterminer avec certitude où il a puisé les données de sa tragédie. Sans doute connaissait-il bien Cicéron, Ovide, Virgile qui font allusion à l'histoire d'Eriphyle. Il est peu probable, selon M. Mat-Hasquin<sup>19</sup> qu'il ait lu Apollodore, Hygin ou Diodore de Sicile, les trois auteurs qui rapportent *in extenso* l'histoire d'Alcméon ou qu'il ait consulté la vieille traduction de *l'Histoire de Diodore Sicilien*, parue en 1585<sup>20</sup>. A. H. Krappe, lui, considère Apollodore comme la source principale de la pièce<sup>21</sup>, alors que H. E. Haxo soutient l'hypothèse d'une source moderne à la tragédie. « Il est certain, écrit-il, qu'avant 1726 Voltaire consultait Bayle et en usait à bon escient<sup>22</sup> ». Dans son *Dictionnaire historique et critique*, à l'article « Alcméon », Bayle raconte en effet en détail la légende grecque en renvoyant à ses sources

---

depuis la mort de *Baron* et de la *Le Couvreur* ». « Notices sur les œuvres de théâtre », *op. cit.*, p. 295-296.

<sup>17</sup> Homère, *Odyssée*, XI, 326 et XV, 225-248 ; Pindare, *Néméennes*, IX, 16 ; Thucydide, II, 102, 788 ; Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, IV, 65, 66 ; Pausanias, I, 34, II, 18, V, 17, VIII, 24, X, 10 ; Cicéron, *Deuxième action contre Verrès*, IV, 38,39 ; Virgile, *Enéide*, VI, 445-46 ; Horace, *Odes*, III, XVI, II-13 ; Ovide, *Métamorphoses*, IX, 407 sv., *Fastes*, II, 43 ; Hygin, *Fables*, 73 ; Apollodore, *Bibliothèque*, III, 6-7, VI, 2-3, VII, 2-5.

<sup>18</sup> *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumwissenschaft*, neue Bearbeitung, herausgegeben von Georg Wissowa, Stuttgart, 1894.

<sup>19</sup> M. Mat-Hasquin, *op. cit.*, p. 73.

<sup>20</sup> La traduction de l'abbé Terrasson ne fera son apparition qu'en 1737.

<sup>21</sup> A. H. Krappe, « A note on the sources of Voltaire's *Eriphyle* », *The Romanic review* 18, 1927, p. 142-148.

<sup>22</sup> H. E. Haxo, « Pierre Bayle et Voltaire avant les *Lettres philosophiques* », *Publications of the Modern Language Association*, 46, 1931, pp. 461-497.

antiques<sup>23</sup>. Par ailleurs, en 1730, avant la composition d'*Eriphyle* dont la première version fut terminée le 1<sup>er</sup> juin 1731<sup>24</sup>, a paru la première édition du *Théâtre des grecs* de Brumoy et « il n'est pas exagéré de dire, écrit Raymond Trousson, que pour près d'un siècle, Brumoy fut la source principale des amateurs de théâtre grec<sup>25</sup> ». Or, dans ses *Réflexions sur l'Electre de Sophocle*, Brumoy évoque l'ensemble des éléments de la légende d'Alcméon<sup>26</sup>. La traduction de Dacier aurait pu servir également de source à Voltaire. Les remarques concernant le chapitre 13 comprennent le résumé circonstancié de l'histoire d'Alcméon où Dacier fait la synthèse du récit d'Apollodore, qu'il suit de très près en s'arrêtant au meurtre d'Eriphyle, et de la tragédie

---

<sup>23</sup> P. Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, Amsterdam, 1730, I, 148. Nous rapportons ici le texte de Bayle : « Alcméon, fils d'Amphiaräus et d'Eriphyle, soeur d'Adraste, tua sa mère, pour obéir au commandement de son père. Vous allez voir la raison d'un commandement si étrange. Amphiaräus regardait Eriphyle comme la cause de sa mort. Il ne voulait point aller à la guerre contre les Thébains ; car comme il était grand devin, il avait prévu que s'il y allait, il y périrait. D'ailleurs il avait promis avec serment, que pour ce qui regarderait les disputes qu'il pourrait avoir avec Adraste, il s'en remettrait à tout ce que sa femme en ordonnerait. Ils eurent un différent sur l'expédition de Thèbes. Adraste voulait qu'Amphiaräus s'y engageât. Amphiaräus n'en voulait rien faire, et en détournait les autres. Eriphyle décida selon les désirs d'Adraste, après avoir été gagnée par le beau collier que Polynice lui offrit, et qu'elle accepta, sans avoir égard aux défenses que son mari lui avait faites de rien prendre de Polynice. Elle est devenue par là un grand fonds de lieux communs, et de pensées morales, entre les mains des censeurs du sexe. On sait qu'Amphiaräus, ayant pris la fuite lors de la déroute de l'armée, fut englouti par un abîme qu'un coup de foudre avait ouvert sur son chemin. Il avait donné ordre à ses fils, avant que de marcher contre Thèbes, qu'aussitôt que l'âge le leur permettait, ils tuassent Eriphyle. Tous les autres généraux, à la réserve d'Adraste, périrent dans cette guerre. Leurs fils résolurent dix ans après d'aller venger cet affront, et ils choisirent Alcméon pour leur Généralissime. Eriphyle, gagnée encore par des présents, les sollicita à cette guerre..... Alcméon, transporté d'une nouvelle colère, après avoir su qu'Eriphyle s'était laissé corrompre par des présents contre lui aussi, ne balança plus à la tuer, lorsqu'il eut consulté l'Oracle. Quelques uns soutiennent que son frère Anphilochus l'assista dans ce parricide, mais le plus grand nombre des Auteurs nie cela... » D'après A. H. Krappe, Bayle paraphrase ici Apollodore, qui était sa source principale, si ce n'est sa seule source. D' le *Dictionnaire* de Bayle était probablement le livre le plus fréquemment consulté dans la bibliothèque de Voltaire, *op. cit.* p. 145.

<sup>24</sup> Best., I, D414.

<sup>25</sup> « Le Théâtre tragique grec au siècle des Lumières », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, V. CLV, ed. Theodore Besterman, *The Voltaire Foundation*, Oxford, 1976, p. 2114.

<sup>26</sup> Pierre Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, nouvelle éd. revue, corrigée et augmentée, Paris, 1730. (I, 196-197)

d'Euripide<sup>27</sup>. Sources antiques ou modernes ? Rien ne permet de faire un choix sûr même si M. Mat-Hasquin penche pour la seconde hypothèse.

Créée en 1750, la tragédie d'*Oreste*, elle, a des sources plus évidentes. Si l'on en croit le dramaturge, c'est surtout l'*Electre* de Sophocle qui l'a inspiré. Néanmoins, comme à son habitude, il a sans doute rassemblé toutes les sources sur le sujet : Hésiode, Apollodore, Virgile, Diodore de Sicile, Eschyle, Sophocle, Euripide et enfin Hygin<sup>28</sup>. Il est fort probable en outre qu'il ait puisé une nouvelle fois au chapitre XVI de *La Poétique* d'Aristote. Les traductions de Dacier et de Brumoy lui donnèrent accès aux pièces antiques, notamment celle de Sophocle qu'il semble suivre de très près. Mais la source antique ne suffisait pas à nourrir les cinq actes d'une tragédie française, surtout que le dramaturge se refuse le secours d'une intrigue amoureuse. *Eriphyle* et *Oreste* sont dès lors deux pièces assez significatives. D'inspiration grecque, elles ont par ailleurs un thème commun, celui de la vengeance d'un parricide. Elles introduisent le thème de la mère coupable, et servent à illustrer l'un des aspects majeurs de la dramaturgie voltairienne, celui des dangers de l'amour. L'intrigue est quasi similaire dans les deux pièces : une mère est soit sur le point d'épouser à son insu l'assassin de son époux (*Eriphyle*), soit déjà mariée avec lui (*Oreste*). Un fils qu'on croyait mort reparaît, ou est reconnu au dernier moment, et tue le présumé criminel. Dans les deux pièces la mère, ayant succombé à la passion, est complice volontairement (Clytemnestre) ou malgré elle (*Eriphyle*) de la mort de son époux ; elle est donc tuée au dénouement de la pièce (*Eriphyle*, *Oreste*). A. Constans, rapprochant les deux tragédies, souligne le manque d'originalité chez Voltaire. Pour le critique, *Eriphyle* n'est autre que la pièce d'*Oreste* déguisée sous un autre nom :

---

<sup>27</sup> A. Dacier, *La Poétique d'Aristote*, Paris, 1692, pp. 199-200. En marge du début du résumé de l'histoire d'Alcméon, rapporte Mat-Hasquin (p. 74), figure un signe de la *Poétique* conservé à Leningrad (*Corpus des notes marginales*, I. 121 ; p. 190). On ne sait pas avec certitude si Voltaire possédait cet exemplaire lors de la composition d'*Eriphyle*. Aucun indice ne permet par ailleurs de l'identifier. Les éditeurs du *Corpus* (I. 636 n.35) l'identifient à celui dont Voltaire accuse réception le 5 août 1761 (D9931) et qu'il promet de renvoyer « incessamment ». Toutefois, Voltaire avait commandé auparavant un exemplaire à Lambert le 7 janvier 1750, (D4088), mais rien ne prouve non plus qu'il l'ait bien reçu.

<sup>28</sup> Hésiode, *Théogonie*, 266 ; Apollodore, *Bibl.*, III, 10, 1 ; 12, 1 ; Virgile, III, 163 sv., VIII, 135 ; Diodore de Sicile, III, 48 et sv. ; Euripide, *Phèni.*, 1136 ; Eschyle, *Agamemnon* ; *Choéphores* ; Sophocle, *Electre* ; Euripide, *Electre* ; Hygin., 108 ; 17 ; 122.

« It is obvious that this theme is nothing but the old story of Orestes. Alcméon is Orestes, while Eriphyle represents Clytemnaestra, and Amphiaraus plays the rôle of Agamemnon<sup>29</sup> ». Et le *Mercur de France* d'ajouter : « Le sujet a quelque chose d'*Electre*, ou plutôt de *Clytemnestre* tuée par Oreste<sup>30</sup> ».

### ***A- Une passion coupable.***

Dans *Eriphyle* comme dans *Oreste*, la catastrophe est due à la passion coupable de la mère. Eriphyle aimait l'assassin de son époux Amphiaraus. Séduite par Hermogide, elle avoue sa passion pour un amant régicide, une passion soulignée par le champ sémantique du feu : son « coeur », dit-elle, « trop tôt enflammé [...] brûla pour lui et [s]es feux trop allumés ne pouvaient s'éteindre. (I, 4.) La reine est pourtant incriminée, à présent, par Hermogide, qui la qualifie à maintes reprises d'« ingrate » (I, 1). Frustré d'avoir attendu tant d'années après le meurtre du roi<sup>31</sup>, sans avoir pu satisfaire son désir d'accéder au pouvoir, Hermogide ne peut se résoudre à endurer, maintenant que la prophétie s'est réalisée, les hésitations de la reine qu'il prend pour une véritable menace. Il craint plus que jamais de perdre le trône qu'il a mérité, dit-il :

A force d'attentats je l'ai trop achetée ;  
Sa foi m'était promise avant qu'Amphiaraus  
Vînt ravir à mes vœux l'empire d'Inachus. (I, 1.)

---

<sup>29</sup> « Il est évident que ce sujet n'est autre que l'ancienne histoire d'Oreste. Alcméon est Oreste alors qu'Eriphyle représente Clytemnestre et Amphiaraus joue le rôle d'Agamemnon. » A. Constans, « An unpublished criticism of Voltaire's *Eriphyle* », *Publications of the Modern Language Association of America*, XXXVIII/4, 1923, p. 860.

<sup>30</sup> Mars 1732, p. 562.

<sup>31</sup> Vingt ans exactement : l'âge d'Alcméon. En effet, l'union des amants a été en effet différée par obligation divine : « Lorsqu'en un même jour deux rois seront vaincus, / Tes mains rallumeront le flambeau d'hyménée ; / Attends jusqu'à ce jour ; attends la destinée / Et du peuple, et du trône, et du sang d'Inachus ». (I, 1.)

Le courage, la vertu et les exploits du jeune Alcméon, vainqueur des « deux rois de Pilos et d'Elide » (I, 1) sont pour Hermogide une source supplémentaire de trouble. Il fait part à son confident Euphorbe de sa crainte quant au jeune Alcméon qui en outre séduit tous les cœurs et menace d'enlever les faveurs de la reine :

La reine le protège ; on l'aime : il peut me nuire ;  
Et j'ignore aujourd'hui si je peux le détruire. (I, 1.)

Soupçonneux mais déterminé, il prépare par ailleurs un coup d'état au cas où le trône lui échapperait :

Mais enfin l'heure approche, et c'était trop attendre  
Pour suivre Amphiaräus ou régner sur sa cendre.  
Mon destin se décide, et si le premier pas  
Ne m'élève à l'empire, il m'entraîne au trépas. (II, 6.)

Le couple Eriphyle/Hermogide n'a manifestement pas la même conception de l'amour. Si Eriphyle a sacrifié son époux, c'est surtout parce qu'elle brûle d'amour pour Hermogide qui a su la séduire. Hermogide, de son côté, nous parle d'une toute autre passion qui l'anime : l'ambition. Son prétendu amour pour la reine n'est qu'un leurre, un tremplin pour accéder au trône. Sa conception de l'amour ne tarde d'ailleurs pas à se manifester : pour lui, le sentiment amoureux n'est que « faiblesse » ; il n'est pas fait pour celui qui veut régner (I, 1). D'ailleurs, pour être roi, « ou on n'aime rien que soi », ou on « n'est pas fait pour l'être ». Quant à lui « de tout temps, [...], la soif de la grandeur/ Fut le seul sentiment qui régna dans [s]on coeur » (I, 1). C'est ce trait de caractère qui distingue Hermogide. Le personnage ne peut pas être présenté autrement, écrit le dramaturge à Cideville : « L'ambition est le seul mobile qui le fait agir<sup>32</sup> ». La seule force qui ait pu freiner l'élan ambitieux d'Hermogide sont les prêtres qui l'ont, dit-il, seuls « dépouillé vingt ans du rang de [s]es ancêtres ».

Egisthe aussi, dans la tragédie d'*Oreste*, était suffisamment ambitieux pour tuer Agamemnon et épouser par la suite sa femme, même si dans la pièce on insiste

---

<sup>32</sup> Best. I, à Cideville, le 2 septembre [octobre] 1731.

davantage sur le crime de la reine que sur le sien. La première préoccupation d'Egiste n'est-elle pas d'abord de se débarrasser d'Oreste dont la seule existence constitue une menace perpétuelle, pour « assurer [s]on trône » (I, 5) qu'il compte transmettre à Plistène, son fils d'un premier lit. Ce dernier est un personnage purement fictif, imaginé par Voltaire et sans doute suggéré par la « partie carrée » de l'*Electre* de son rival, Crébillon. Ce personnage n'apparaît jamais sur scène. Quoiqu'il en soit, c'est sur ce fils que compte Egiste pour affirmer sa succession qu'il veut légitimer en le mariant à Electre. Il l'a d'ailleurs envoyé à Epidaure où il sait que se cache Oreste. Ainsi, le père prédestine le fils à usurper à son tour le pouvoir en tuant le successeur légitime, le fils d'Agamemnon. C'est le projet qu'Egiste nourrit depuis la mort du roi : « je punis la soeur, et je cherche le frère / Plistène me seconde : en un mot, il vous sert » annonce-t-il à Clytemnestre poursuivant :

Oui, Plistène, mon fils, adopté par vous même  
 L'héritier de mon nom et de mon diadème,  
 Est trop intéressé, madame, à détourner  
 Des périls que toujours vous voulez soupçonnez  
 Il vous tient lieu de fils, n'en connaissez plus d'autre. (I, 5.)

La passion qui anime Eriphyle et à laquelle Hermogide semble totalement indifférent est l'un des aménagements significatifs apporté au caractère de la reine par Voltaire. Selon les sources antiques, Eriphyle, fille du roi d'Argos Talaos, sœur d'Adraste et femme d'Amphiaräus est connue notamment pour sa cupidité et sa vanité qui l'ont conduite à sacrifier son époux. Les sources antiques rapportent qu'au moment de la guerre des Sept contre Thèbes, Polynice a obtenu par ruse l'alliance de son beau-père, mis en garde pourtant par le devin Amphiaräus. Une convention avait été passée entre Adraste et Amphiaräus au moment du mariage du devin avec Eriphyle : en cas de désaccord entre eux, ils devaient se soumettre à l'arbitrage de la jeune femme. Or Polynice a corrompu Eriphyle en lui donnant le merveilleux collier d'Harmonie. Lié par son engagement, Amphiaräus s'apprête à participer à une guerre qu'il réprouve et dont il prévoit l'issue catastrophique. Avant de partir, il maudit sa femme et confie à son fils Alcméon le soin de le venger, une fois devenu grand. Telle est l'essentiel de l'histoire du mythe d'Alcméon. Il n'y a dans le texte antique aucune mention de l'adultère d'Eriphyle ; les motifs de son crime sont exclusivement avarice

et vanité féminine. Pour citer J. G. Frazer, « The giddy and treacherous mother persuaded them as she had formerly persuaded her husband Amphiaräus, to go to the war, the bauble of a necklace and the gewgaw of a robe being more precious in her sight than the lives of her kinsfolk<sup>33</sup> ». Par ailleurs, aucune source antique ne fait d'elle l'assassin de son mari. Elle l'envoie certes au loin faire une guerre dans laquelle il est destiné à mourir, mais elle n'est en cela qu'une cause indirecte de cette mort.

Le sujet en lui-même ne semble donc pas fournir beaucoup de matière pour remplir cinq actes. Pour pallier ce défaut de matière, Voltaire n'a pas hésité à inventer. Dans sa tragédie, la reine n'est plus criminelle par simple vanité féminine, mais sa complicité est motivée par la passion qu'elle voue à Hermogide, personnage totalement inventé par Voltaire et qui fut d'abord appelé Androgide. Voltaire voulut au départ montrer que cet adultère avait été consommé, comme l'étaient ceux de Clytemnestre ou de la mère d'Hamlet<sup>34</sup>, sources qui ont influé sur la genèse d'*Eriphyle*. Mais ayant trouvé qu'Hermogide avait « trop l'air d'avoir foutu la reine<sup>35</sup> », il supprima cette dimension sensuelle et Hermogide finit par ne plus prononcer le mot amour, ce qui rendit « l'édifice encore plus hardi qu'il n'était<sup>36</sup> ».

A l'instar de l'*Eriphyle* antique, la Clytemnestre de Sophocle paraît de prime abord une femme guidée par son propre intérêt et n'ayant de souci que sa propre personne ainsi que le soulignent ses prières à Phœbus : «...fais que, vivante, je continue de posséder comme aujourd'hui, au cours d'une existence que rien ne vient troubler, et le palais et le sceptre des descendants d'Atrée...<sup>37</sup> » Elle n'aspire

---

<sup>33</sup> « La frivole et perfide mère les a convaincus comme elle a jadis convaincu son époux d'aller faire la guerre ; un collier et une robe sans valeurs étant plus précieux à ses yeux que la vie de ses parents. » Apollodorus, *The library*, London, 1921, I, 379, n.2. Cf. A. H. Krappe, « A note on the sources of Voltaire's *Eriphyle* », *op. cit.*, p. 146.

<sup>34</sup> Pour Shakespeare, l'adultère de la mère d'Hamlet est encore plus grave que celui de Clytemnestre, car la reine danoise est chrétienne et son mariage avec son beau-frère, l'oncle d'Hamlet, ajoute l'inceste au meurtre. Cf. Théodore Besterman, *Humanisme actif, Shakespeare et Voltaire*, Mélanges d'art et de littérature offerts à Julien Cain, Paris, 10 mai 1968, T.I, p. 93.

<sup>35</sup> Best., I, à Cideville, le 3 septembre 1731.

<sup>36</sup> Best., I, à Cideville, le 2 octobre 1731.

<sup>37</sup> v. 650-651.

finalement qu'à garder ce qu'elle possède : les richesses, le palais, le sceptre des Atrides, et est incapable d'éprouver de la tendresse pour qui que ce soit. Ce trait de caractère, qui distingue l'héroïne de Sophocle, n'apparaît chez celle de Voltaire que subrepticement, au détour d'une des tirades d'Egisthe. Ce dernier dit connaître le caractère de son épouse chez qui, pense-t-il, l'intérêt finit toujours par l'emporter sur les sentiments maternels qui l'envahissent par moment :

La nature un moment jette un cri qui l'alarme ;  
 Mais bientôt, dans un coeur à la raison rendu,  
 L'intérêt parle en maître, et seul est entendu. (III, 6.)

Voltaire n'insiste pas trop sur ce motif qu'il passe presque sous silence même si, en lui-même, l'acte perpétré par la reine a tout l'air d'être régi par le seul intérêt, dans la mesure où il s'agit d'une usurpation du pouvoir qu'elle a arraché et à son époux et à son fils. Dans son face à face avec Electre, la mère tente en vain de convaincre et de rallier sa fille à la loi de la raison et par conséquent de l'intérêt :

Je parle de vous-même, et votre âme obstinée  
 A son propre intérêt doit être ramenée.  
 De tant d'abaissement c'est peu de vous tirer :  
 Electre, au trône un jour il vous faut aspirer.  
 Vous pouvez, si ce coeur connaît le vrai courage,  
 De Mycène et d'Argos espérer l'héritage. (II, 5.)

Les raisons du crime de Clytemnestre sont en effet discutées par les poètes antiques : le mythe offrait matière à des débats contradictoires et argumentés : soit Clytemnestre devint criminelle en tuant son mari parce qu'elle avait été séduite par Egisthe, le dernier enfant de Thyeste, qui avait survécu au massacre de ses frères (c'est l'explication donnée par Homère, qui ne mentionne pas le sacrifice d'Iphigénie), soit elle vengeait sa fille tuée à Aulis (c'est l'explication avancée par Pindare<sup>38</sup>). C'est

---

<sup>38</sup> Le motif du sacrifice d'Iphigénie a été évoqué la première fois par Pindare. Il y voit une motivation possible de la conduite de Clytemnestre à l'égard de son époux. XIe *Pythique*, v. 34-37 : « Etait-ce

ce dernier motif qui a été retenu par Eschyle. Euripide, lui, laisse la question ouverte. La Clytemnestre de Sophocle, quant à elle, explique toujours le meurtre de son mari Agamemnon par le souci de venger leur fille Iphigénie. Ce qu'elle lui reproche, c'est d'avoir immolé Iphigénie et elle le déclare à Electre au v. 532 : « C'est lui qui a eu le front, seul de tous les Grecs, d'immoler ta sœur aux dieux... ». Cherche-t-elle seulement des circonstances atténuantes ? On peut penser que ce n'est pas le cas et que Clytemnestre a réagi comme un animal blessé, en tuant l'assassin de sa fille. L'objection que l'on pourrait faire est que, si elle est sincère en parlant de venger Iphigénie, elle oublie de signaler le rôle qu'a joué son amant, Egisthe, dans sa décision ; c'est ce que lui reproche Electre : car si son motif pour assassiner Agamemnon était pur, pourquoi vit-elle avec Egisthe ? Ce thème revient souvent, entre autres au v. 274 avec « σθηκοιωμένην » au v. 587 « ξυνεύδεις », les deux verbes voulant dire « coucher avec », et le reproche principal se trouve aux v. 593-594 : « Il n'y a rien de beau, pour venger une fille, à choisir un amant parmi ses ennemis ».

Dans *Oreste*, Voltaire exploite à son tour le mythe non seulement en retenant tous ces motifs mais surtout en les combinant. Sa Clytemnestre a, comme le veut la tradition, tué son époux par amour pour Egisthe qui l'a secondée<sup>39</sup> dans ce crime et, contrairement à Eriphyle qui a été empêchée par l'oracle pendant vingt ans de s'unir au meurtrier, Clytemnestre a épousé aussitôt l'assassin d'Agamemnon (I, 3). Elle en est d'ailleurs toujours amoureuse (I, 5) et continue à lui jurer fidélité. Elle tient à lui plus qu'à son fils comme elle le déclare à sa fille, Electre, qui tente désespérément de la fléchir du côté de son frère Oreste : « Je dois à mon époux plus qu'au fils que je crains » (I, 3), lui répond-t-elle. Elle n'a aucun scrupule à placer son mariage avec Egisthe sous le signe du « bonheur », voire de l'« ivresse » (I, 4). Les années ont passé, mais son amour pour lui est resté intact même si elle est en désaccord avec lui sur le sort de ses enfants. « Il n'est point d'intérêt que mon coeur vous préfère » (I, 5), lui déclare-t-elle. Elle payera de sa vie cet amour qu'elle n'hésite pas à défendre avec vigueur, comme nous le rapporte Pammène, le vieillard attaché à la famille d'Agamemnon :

---

Iphigénie, égorgée sur les bords de l'Euripe, loin de sa patrie, qu'elle pleurait, quand elle conçut ce ressentiment atroce ? » (Trad. A. Puech, « Les Belles-Lettres », 1949, p. 159).

<sup>39</sup> Sémiramis, dans la pièce éponyme, est complice d'Assur, qui a empoisonné son mari Ninus.

Clytemnestre, en proie à sa fureur,  
De son indigne époux défend encor la vie ;  
Elle oppose à son fils une main hardie. (V, 8.)

Néanmoins, cette passion, aussi intense soit-elle, n'est pas, dans la pièce de Voltaire, la seule à être à l'origine du crime de Clytemnestre. Celle-ci avance en outre le motif du manque de sensibilité chez Agamemnon, qui a livré sa fille Iphigénie en holocauste, pour satisfaire la fureur des dieux. Et Voltaire d'ajouter un motif supplémentaire, le caractère même d'Agamemnon, son extrême « rigueur » (I, 3) que la reine déplore. Dans son face à face avec Electre, la Clytemnestre de Sophocle reconnaît ouvertement qu'elle a assassiné son mari Agamemnon et ne manifeste, contrairement à celle de Voltaire, aucun regret : « Je n'éprouve aucun déplaisir, quand je songe à ce que j'ai fait<sup>40</sup> ».

Eriphyle, elle, paraît certes moins coupable que Clytemnestre puisqu'elle n'a pas été une complice directe du meurtre de son mari. Néanmoins, elle a assisté au meurtre et n'est pas intervenue pour arrêter Hermogide et sauver son époux :

Je vis le coup affreux qu'il allait te porter,  
Et je n'osai lever le bras pour l'arrêter. (I, 4.)

Elle est donc coupable par intention et non de fait comme c'est le cas de Clytemnestre. Les deux femmes auront néanmoins un destin identique : Eriphyle est tuée dans le temple par son fils, Alcméon, qui ne la reconnaît pas dans la fureur du combat qui l'oppose à Hermogide ; il ne reprend d'ailleurs ses sens que pour la découvrir expirante sous ses coups :

Il vole vers sa mère ; il ne la connaît pas,  
Il la traîne, il la frappe... ô jour plein d'attentats !  
O triste arrêt des dieux, cruel, mais légitime !

---

<sup>40</sup> Sophocle, *Electre*, Paris, « Les Belles lettres », 1958 ; v. 549-550.

Tout est rempli, le crime est puni par le crime. (V, 7.)<sup>41</sup>

Et pour comble de malheur, c'est Hermogide, lui-même, toujours vivant, avec une joie affichée et un air moqueur, qui lui apprend son parricide :

Va, je te crois son fils, et ce nom doit me plaire ;  
Je suis vengé : tu viens d'assassiner ta mère.  
[...] Tourne les yeux : je triomphe... (V, 6.)

Quant à Clytemnestre, elle est victime, comme dans l'*Orestie* d'Eschyle, de la fureur d'Oreste assailli et aveuglé à son tour par les Euménides « sourdes à la prière, et de meurtres avides » (V, 8.) Dans la fureur des coups qu'il croit porter au seul Egisthe pour assouvir les mânes de son père, Oreste, dans une sorte d'état second, s'écrie devant le corps de sa mère tout en reconnaissant dans cette mort la volonté d'un dieu cruel :

Non, ce n'est pas moi ; non, ce n'est point Oreste :  
Un pouvoir effroyable a seul conduit mes coups,  
Exécrable instrument d'un éternel courroux. (V, 9.)<sup>42</sup>

Ou d'une « abominable loi », dira à son tour Alcméon. Chez Crébillon, c'est également au cours d'un combat singulier avec Egisthe qu'Oreste tue sa mère par inadvertance, tant il est pris par la fureur de la vengeance. C'est le fidèle Palamède

---

<sup>41</sup> Dans les versions antiques, Alcméon tue sa mère délibérément sur ordre de l'oracle et par obéissance à l'injonction de son père. Voltaire a évité de suivre cette version et de faire comme les Anciens auxquels Aristote reprochait, dans sa *Poétique*, d'avoir mis en scène un héros qui, pour accomplir un oracle et obéir à l'ombre d'un père, tuait sa mère en toute connaissance de cause. Dans la pièce de Shakespeare, Hamlet tue son beau-père mais épargne sa mère ; il obéit en effet à l'injonction explicite du spectre de son père qui, incidemment, insinue que Hamlet peut tuer son beau-père la conscience tranquille : « Mais n'importe comment tu poursuis cette action, garde ton esprit pur, et que ton âme ne trame rien contre ta mère ; laisse faire au ciel, et à ces épines qui logent en son sein, qui la piquent et la déchirent ». Cité par Th. Besterman, *op. cit.*, p. 93.

<sup>42</sup> C'est aussi par accident que Ninias, croyant atteindre Assur dans le temple de Ninus, y frappe dans les ténèbres sa mère Sémiramis venu les séparer, et qui découvre qu'« Il est donc des forfaits / Que le courroux des dieux ne pardonne jamais ! » (V, 8.)

qui lui apprend après coup son crime. Mais si le héros de Voltaire incrimine les dieux injustes, celui de Crébillon s'abandonne à la tentation du suicide<sup>43</sup>.

La passion s'avère donc, dans *Eriphyle* et dans *Oreste*, une passion destructrice qui conduit l'héroïne-mère à une mort affreuse. Dans les deux tragédies, pourtant considérées comme des pièces sans amour, Voltaire semble appliquer la conception de l'amour tragique et les réformes défendues et prônées auparavant dans le *Discours sur la tragédie*. La passion qu'il introduit dans les deux pièces et qui n'a pas, à vrai dire, d'incidence directe sur la conduite de l'action, est loin d'être « un sentiment mièvre qui meuble des scènes de remplissage<sup>44</sup> », mais une passion qui conduit l'héroïne à la mort. C'est sans doute ce qui a attendri le public de Mme de Fontaine-Martel et qui « a fait verser des larmes<sup>45</sup> », car « tous les ornements de la poésie ne valent pas [...] un trait de sentiment » soutient Voltaire.

Par ailleurs, l'acte coupable de la reine à l'égard de l'époux implique une détérioration non seulement de l'image en elle de l'épouse mais aussi et surtout de la mère qui condamne son fils à la mort (l'errance étant une mort symbolique). Le corollaire de son crime sera sans doute l'action propitiatoire du fils vertueux, vengeur des lois qui tentera en effet de restaurer son bien et de rétablir l'équilibre.

### ***B- Dégradation de l'amour maternel.***

Chez Sophocle, Clytemnestre fait son apparition dans la première scène du deuxième épisode. Elle paraît sur le seuil du palais, s'appêtant à aller offrir les offrandes aux dieux pour qu'ils empêchent la réalisation du rêve de la veille<sup>46</sup>. Sophocle présente avec Clytemnestre la dégradation de l'amour maternel : c'est la mère qui hait ses enfants, certains du moins. Les deux scènes où elle se trouve face à

<sup>43</sup> Dans la tragédie de *Sémiramis* de Voltaire, Ninias veut lui aussi se tuer.

<sup>44</sup> M. Mat-Hasquin, *op. cit.*, p. 163.

<sup>45</sup> Best., I, à Cideville, le 3 février 1732.

<sup>46</sup> Dans le rêve, Clytemnestre voit en effet un serpent qui ensanglante son sein et qui figure manifestement Oreste.

Electre montrent avec quelle dureté la mère traite la fille. Pour elle, il n'y a pas de mots assez durs pour s'adresser à Electre, et c'est ainsi qu'on la voit lui dire au v. 289 : δύσθεον μίσημα « Peste maudite ». Elle ne s'arrête d'ailleurs pas à cette apostrophe puisqu'elle va jusqu'à souhaiter la mort de sa fille au v. 291 : κακῶς ἴλοιο, « puisses-tu périr misérablement ». On dirait que le simple souhait ne lui suffit pas et que sa haine lui fait ajouter κακῶς. Elle lui fait honte devant les femmes de Mycènes comme si elle était une enfant, ἰνεμένη μὲν, ἴς ἰοικας, ἀστρέφω<sup>47</sup> « te voilà encore à courir, je crois ! ». Incapable d'imposer son autorité à sa fille qu'elle maudit, Clytemnestre a sans cesse à la bouche le nom d'Egisthe : « On voit qu'Egisthe n'est pas là. Il t'empêchait, lui, chaque fois, d'aller dehors faire la honte des tiens ; mais comme il est absent, de moi tu n'as cure<sup>48</sup> ». Clytemnestre, que le chœur appelle au v. 121 : δυστανότατας... ματρός, « la plus misérable des mères », réserve à sa fille sarcasmes et menaces ainsi qu'on le voit aux v. 626-627 : « Va, tu n'échapperas pas aux suites de ton audace, sitôt qu'Egisthe sera là. »

Cette haine viscérale qui anime la Clytemnestre de Sophocle envers sa fille Electre est atténuée chez l'héroïne de Voltaire, et n'éclate vraiment que lorsqu'elle réagit aux accusations et aux reproches d'Electre. Cette dernière n'épargne aucune occasion pour provoquer et culpabiliser sa mère qui lui répond :

[...] Votre esprit inflexible

Se plaît à m'accabler d'un souvenir horrible. (I, 3.)

Chrysothémis de Sophocle, comme Iphise chez Voltaire, contrairement à sa soeur Electre, se met à l'abri des hostilités de sa mère dont elle craint la colère et évite la confrontation. Mais si Chrysothémis mène dans le palais la vie normale d'une jeune princesse, Iphise, elle, réside tout près du tombeau d'Agamemnon et donc loin d'Egisthe et de sa mère qu'elle ne voit qu'une fois tous les ans lors de la célébration de leur union qui est aussi celle du meurtre d'Agamemnon (I, 1). Mais, dans les deux pièces, Clytemnestre semble lui être complètement indifférente. Quant à Oreste, il est considéré par sa mère, comme une perpétuelle menace qui se trouve accrue par le rêve

<sup>47</sup> v. 516.

<sup>48</sup> v. 517-520.

effrayant qu'elle a fait. Mais si, dans la pièce de Sophocle, elle lui souhaite implicitement malheur dans la prière ambiguë qu'elle adresse à Apollon<sup>49</sup>, dont l'autel s'élève devant le palais, chez Voltaire, le sachant toujours vivant, Clytemnestre « tremble au nom [de ce] fils » (I, 5) qui, dit-elle, « naquit pour verser le sang qui le fit naître » (III, 6). Elle ne veut donc pas qu'il réapparaisse et sa mort, aussi troublante soit-elle, n'est pour elle que délivrance (III, 6). Ici Voltaire a substitué au songe de la reine, chez Sophocle, la simple évocation de la prédiction d'un oracle selon lequel Oreste devrait un jour « porter sur eux une main parricide » (I, 5). Eriphyle aussi, dans la pièce éponyme, sait qu'elle expirera de la main de son fils selon la prédiction des oracles (I, 4).

Loin d'éprouver quelque pitié pour ses enfants, Clytemnestre de Sophocle ne voit en eux que des ennemis. Toutefois, sa haine pour Electre et son frère Oreste se trouve contenue pendant la plus grande partie de la pièce. Elle n'éclatera vraiment dans toute sa force qu'après l'annonce de la mort d'Oreste et sa joie est visible dans la façon qu'elle a d'accueillir le messager qui s'est présenté comme l'envoyé de Phanotée de Phocide, un ami des souverains. En effet, ce messager annonce au v. 666 qu'il est porteur de « bonnes nouvelles » « σοφὸν φέρων ἰκῶ λόγους ἰδέσθαι ». Clytemnestre n'a même pas eu un sursaut devant pareil blasphème. Et lorsqu'elle apprendra quelques secondes plus tard que ces « bonnes nouvelles » sont la prétendue mort de son fils, elle impose d'abord brutalement silence à Electre qui gémit sur le sort de son frère. Face à cette nouvelle, Clytemnestre ne se reprend pas, mais au contraire trahit toute son impatience par la répétition de sa question : « Que dis-tu ? que dis-tu, étranger ? N'écoute pas cette fille<sup>50</sup> ». C'est quand elle apprend la mort d'Oreste qu'on mesure le mieux « sa dépravation morale<sup>51</sup> ». Pas un mot de chagrin dans l'immédiat et c'est ce qui fait ressentir l'hypocrisie du v. 768 : « J'ai chagrin toutefois à ne garder la vie qu'au prix de mon malheur ». Elle s'étonne toutefois de sentir en elle quelque émotion, comme si l'instinct maternel subsistait en son cœur malgré elle : « Chose étrange que d'être mère. Quelque mal qu'ils vous fassent, on ne

---

<sup>49</sup> v. 634-659.

<sup>50</sup> v. 675.

<sup>51</sup> Gilberte Ronnet, *Sophocle, poète tragique*, 1969, p. 226.

peut haïr ses enfants<sup>52</sup> ». Mais aussitôt elle ressasse ses griefs contre le fils qui était pour elle une perpétuelle menace dont elle est enfin délivrée, et elle conclut sur ces mots horribles : « C'est bien maintenant que je puis gémir sur ton malheur, Oreste, alors que tu subis, jusque dans la mort, les outrages d'une telle mère. N'est-ce pas complet ?<sup>53</sup> »

Chez Voltaire, Clytemnestre, angoissée par les présages, paraît davantage préoccupée par l'aspect troublant de cet étranger, prétendu assassin d'Oreste, qui la remplit d'horreur, que par la nouvelle même de la mort de son fils :

Qu'il s'écarte, seigneur ;

[...]C'est lui que j'ai trouvé dans la demeure sombre

Où d'un roi malheureux repose la grande ombre.

Les déités du Styx marchaient à ses côtés. (III, 6.)

Elle écoute d'ailleurs le récit controuvé de la mort de son fils sans aucune réaction. On est très loin de la figure touchante de la mère, en Mérope, Statira et Hippodamie, incapable de retenir ses larmes devant la douleur de sa progéniture.

Que ce soit pour justifier le matricide ou pour mieux faire sentir la détresse d'Electre, Sophocle a fait de Clytemnestre non seulement l'épouse criminelle de la tradition, mais une mère dénaturée, une femme, écrit G. Ronnet, « qu'un premier crime a entraînée toujours plus bas, et que la jouissance du bien mal acquis et la peur de le perdre ont rendue intrinsèquement mauvaise<sup>54</sup> ». Egisthe est sans doute son digne complice, mais, dans la seule scène où il apparaît, il a, pourrait-on dire, plus de dignité dans le mal. Il arrive joyeux car il a déjà entendu la nouvelle de l'accident d'Oreste ; il interroge Electre avec une froide cruauté et ne cache pas la satisfaction que lui procure l'événement : « Tu me ravis en me parlant ainsi, et ce n'est pas ton habitude<sup>55</sup> ». Mais il est moins odieux que Clytemnestre, car il ne s'agit pas de son fils, et il n'insulte pas à la douleur d'Electre. Soucieux de montrer son autorité dans le

<sup>52</sup> Sophocle, *op., cit.*, v. 769-770.

<sup>53</sup> v. 786-787.

<sup>54</sup> G. Ronnet, *op., cit.* p. 227.

<sup>55</sup> v. 1456.

pays, il ordonne de montrer à tous le cadavre du fils d'Agamemnon pour détruire les espoirs que certains pouvaient mettre en lui, mais contrairement à Clytemnestre, il s'abstient d'insulter à sa mémoire. Il semble impressionné par cet acharnement des dieux sur la race d'Atrée, et comme effrayé par sa propre chance : « O Zeus ! j'ai là sous les yeux le spectacle d'une mort heureuse. Je le dis sans vouloir scandaliser personne, et si le mot paraît choquant, je le retire<sup>56</sup> ». L'ironie de la situation prépare le moment où, croyant voir le cadavre d'Oreste, il découvre celui de Clytemnestre. A cette vue, il n'a aucun mot de tendresse pour celle qu'il a conduite au crime et à la mort, mais il comprend qu'il est perdu :  $\square\lambda\omega\lambda\alpha\ \delta\square\ \delta\epsilon\acute{\iota}\lambda\alpha\iota\omicron\varsigma$ <sup>57</sup>.

L'Egisthe de Voltaire n'est odieux avec les enfants d'Agamemnon que parce qu'ils constituent, pour lui, une menace permanente, des obstacles à éliminer. C'est la seule façon pour lui de contenir leur rage et d'étouffer leur fureur. D'un côté, il pourchasse Oreste et de l'autre il maltraite et humilie « l'impétueuse Electre » qui, dit-il, « a mérité l'outrage » et que, par surcroit, il traîne enchaînée (I, 5).

Que Clytemnestre soit chez Sophocle une mère dénaturée, cela ne fait aucun doute pour Electre, Oreste et le chœur, ainsi que le montre l'abondance des expressions « mère qui n'a rien d'une mère », que l'on trouve dans la bouche d'Electre. Mais puisque Clytemnestre déclare toujours avoir agi simplement dans le but de venger sa fille Iphigénie, il y a lieu de croire qu'elle est une mère dévouée pour Iphigénie mais une mère dénaturée pour Electre et Oreste. Quant à la troisième fille, Chrysothémis, elle semble souffrir de l'indifférence de sa mère.

En réalité, chez Clytemnestre, l'absence de tendresse pour ses enfants implique une rupture dans le code familial. La cohésion de la cellule familiale n'est plus conservée à cause de cette transgression. Et comme toute transgression amène une réaction, Clytemnestre doit souffrir. En effet, il se trouve qu'elle a failli à son rôle d'épouse en provoquant la mort de son mari. La réaction est la même chez ses enfants : ils refusent à leur mère ce titre. Seulement, si Clytemnestre n'a agi en rien comme une mère, on ne peut pas dire que son mari Agamemnon se soit conduit comme un père digne de ce nom. C'est ce que montre Clytemnestre du v. 530 au v.

---

<sup>56</sup> v. 1466-1467.

<sup>57</sup> v. 1482.

532 : « Car enfin, ce père sur lequel tu gémiss toujours, c'est lui qui a eu le front seul de tous les Grecs d'immoler ta sœur aux dieux... » A ce comportement peu paternel succède une réaction peu conjugale : Clytemnestre tue Agamemnon. Et comme il s'agit là de la transgression extrême de l'unité familiale, ses enfants tuent Clytemnestre.

Dans l'*Oreste* de Voltaire, le fond du rôle de Clytemnestre est tiré certes de Sophocle, quoique tempéré par la Clytemnestre d'Euripide. On voit évidemment, chez les deux poètes grecs, que Clytemnestre est souvent prête à s'attendrir, car, écrit Voltaire : « Lorsque celui qui fait à Clytemnestre le récit de la prétendue mort d'Oreste lui dit : “Eh quoi !madame, cette mort vous afflige ?” Clytemnestre répond : “Je suis mère, et par là malheureuse ; une mère, quoique outragée, ne peut haïr son sang”. [...] Voilà ce qui fut applaudi chez le peuple le plus judicieux et le plus sensible de la terre : voilà ce que j'ai vu senti par tous les bons juges de notre nation<sup>58</sup> ». Mais la Clytemnestre de Voltaire aussi sensible soit-elle, contrairement à celle de Sophocle, reste pour Oreste la « coupable mère » (III, 3), la mère qui l'a « abandonné » (III, 6). Celle dont la première entrevue, dans le tombeau

<sup>58</sup> Nous ne savons pas exactement d'où Voltaire a pu relever ces vers. Chez Euripide ils n'existent pas et chez Sophocle on lit :

Le Précepteur —Pourquoi restes-tu donc ainsi déconcertée, femme, par mon message ?

Τί δ' ἄθ' ἄθυμ' εἶμι, ἄ γύναι, τὸ νῦν λόγ'·

Clytemnestre — Chose étrange que d'être mère !

Quelque mal qu'ils vous fassent, on ne peut haïr ses enfants.

Δεινὸν τὸ τίκτειν ἄστίν οἱ δὲ γὰρ κακ' εἶμι

πάσχοντι μῦθος ἄν τέκ' προσγίγνεται. (v. 769-770.)

Il nous semble que les modifications que le dramaturge a apportées à ses vers s'expliquent par le fait que l'auteur a trouvé les vers de Sophocle un peu plats et qu'il a voulu faire des formules frappantes à la manière de Corneille. Visiblement, cette tentative semble être l'expression d'un désir voltairien de rivaliser avec ses modèles antiques par l'affirmation de la supériorité du théâtre français. Cela n'est pas étonnant venant de ce dramaturge qui déclare au cardinal Quirini, noble vénitien : « Ce serait manquer d'âme et de jugement, que de ne pas avouer combien la scène française est au-dessus de la scène grecque, par l'art de la conduite, par l'invention, par les beautés de détail, qui sont sans nombre. » Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, seconde partie, *The Complete Works of Voltaire*, Oxford, 1992, t. 31A.

d'Agamemnon, excite les Furies et irrite déjà le jeune homme qui se sent envahi par un désir irrépressible de la tuer malgré lui :

J'ai vu soudain, j'ai vu les filles de l'enfer  
Sortir, entre elle et moi, de l'abîme entr'ouvert.  
Leurs serpents, leurs flambeaux, leur voix sombre et terrible  
M'inspiraient un transport inconcevable, horrible,  
*Une fureur atroce ; et je sentais ma main*  
*Se lever, malgré moi, prête à percer son sein*<sup>59</sup>.  
Ma raison s'enfuyait de mon âme éperdue. (III, 1.)

Elle est qualifiée par sa fille Electre de « mère cruelle » (II, 7), sa « plus grande ennemie » (II, 6), bref de « mère trop inhumaine » (III, 4) :

J'ai cru voir, et j'ai vu dans ses yeux interdits  
Le barbare plaisir d'avoir perdu son fils. (II, 7.)

La dureté de la reine, irritée, ressort effectivement quand sa fille Electre, la croyant complice de la mort d'Oreste, lui fait des reproches cinglants (II, 5) ; son arrogance est alors à son comble :

Va, j'abandonne Electre au malheur qui la suit ;  
Va, je suis Clytemnestre, et surtout je suis reine.  
Le sang d'Agamemnon n'a de droit qu'à ma haine.  
[...]Pleure, tonne, gémis, j'y suis indifférente. (II, 5.)

Et elle ajoute avec beaucoup de mépris :

Je ne verrai en toi qu'une esclave imprudente,  
[...]Je ne suis plus ta mère ». (II, 5.)

---

<sup>59</sup> C'est nous qui mettons ces vers en italiques.

Alcméon, lui, ignorant sa naissance et le meurtre de son père, ressent malgré lui et dès longtemps une secrète horreur, une aversion qui « s'irrite et [I]e transporte au seul nom de la reine » Eriphyle (II, 1.) Celle-ci a attenté à la vie de son époux, le feu roi Amphiaraüs et a abandonné son fils. Elle en fait elle-même le récit :

Je l'arrachai pleurant de mes bras maternels :  
 J'abandonnai son sort au plus vil des mortels.  
 J'ôte à mon fils son trône, à mon époux la vie. (I, 4.)<sup>60</sup>

Elle fut, dit-elle, « sans pitié » (IV, 5). Egisthe dira à son tour à Clytemnestre : « vous n'avez plus les noms et d'épouse et de mère » (II, 5). Par ailleurs, Eriphyle ignore tout du sort de ce fils (I, 1) qu'elle n'a jamais cherché et qui fut pourtant sauvé et élevé par le vieillard Théandre. Alcméon croyait celui-ci son père et Théandre lui-même ignore la véritable identité de son protégé. Il le prend pour le fils de Phaön l'esclave (II, 1). Mais poursuivie, épouvantée par les menaces des dieux et croyant son fils encore en vie, elle veut lui rendre la couronne. Par ailleurs, il n'est pas sa principale cause de troubles : c'est son amour pour le jeune Alcméon, auquel elle compte remettre le sceptre, comme elle l'a confié auparavant à sa suivante, Zélonide, qui la tourmente.

En effet, et contrairement à Oreste qui a été élevé et nourri dans le souvenir de son père en vue de le venger un jour, Alcméon ignore tout de sa véritable identité<sup>61</sup>. Il revient au palais où la reine s'éprend malgré elle de ce jeune homme. Elle ne peut d'ailleurs pas comprendre cette passion qu'elle éprouve pour lui :

Ah ! je succombe enfin  
 Dieux ! comme en lui parlant, mon âme déchirée

---

<sup>60</sup> Dans une variante de cette scène, Voltaire fait dire à Eriphyle : « Je n'osais ni trancher ni sauver ses destins ; / J'abandonnais son sort à d'étrangères mains ; / Il mourut pour sa mère ; et ma bouche infidèle / de son trépas ici répandit la nouvelle ». Dans cette version la reine est convaincue de la mort de son fils. La scène a été remaniée par Voltaire qui présente une Eriphyle qui croit que son fils est encore vivant et veut par ailleurs lui rendre la couronne.

<sup>61</sup> Comme l'Agénor-Ninias (*Sémiramis*) ou le Tydée-Oreste (*Electre*), personnages de Crébillon. Les deux sujets présentent de nombreux points communs avec la légende d'Alcméon. Boissy avait relevé par ailleurs une autre analogie entre Alcméon et un autre héros de Voltaire, Œdipe, dans sa parodie, *Eriphyle* dans le *Triomphe de l'ignorance* (1732). V. B. Grannis, *Dramatic parody eighteenth-century France*, New York, 1931, p. 271.

Par des noeuds inconnus se sentait attirée !  
De quels charmes secrets mon coeur est combattu ! (II, 4.)

Eriphyle est sous l'emprise d'un sentiment étrange, d'un « pouvoir inconnu », bref d'une attirance presque sensuelle que des symptômes physiques viennent souligner :

Je tremble en vous donnant ce sacré diadème ;  
Ma bouche en frémissant prononce : « Je vous aime ; »  
D'un pouvoir inconnu l'invincible ascendant  
M'entraîne ici vers vous, m'en repousse à l'instant,  
Et, par un sentiment que je ne puis comprendre,  
Mêle une horreur affreuse à l'amour le plus tendre. (III, 5.)<sup>62</sup>

Notons ici les échos de *Sémiramis* : Arzace/Ninias plaît aussi à Sémiramis, qui veut l'épouser et faire de lui le roi de Babylone. Comme Eriphyle, elle éprouve un sentiment étrange qu'elle éprouve à la vue de l'homme qu'elle compte épouser (IV, 4). Le grand-prêtre Oroès lui apporte pourtant sa bénédiction et la conforte dans son choix. Sémiramis répond avec délectation :

Ainsi le ciel est d'accord avec moi :  
Je suis son interprète en choisissant un roi.  
[...]  
Enfin, ma gloire est pure et je puis la goûter. (III, 3.)

De son côté, Alcméon, qui partage secrètement les doux sentiments de la reine, avoue que l'empire est « le moindre des biens où [s]on courage aspire » (IV, 2). Théandre, son père adoptif, a percé son secret. Le croyant d'un sang inférieur, il lui a maintes fois reproché cet amour coupable et ne cesse de lui recommander de « modérer ses transports » et de savoir « se retenir » (II, 2) en présence de la reine :

Ah ! trop jeune imprudent, songez-vous qui vous êtes ?

---

<sup>62</sup> La même tirade est réemployée mot pour mot par Voltaire dans l'acte IV, scène 4 de la tragédie de *Sémiramis*, remaniement d'*Eriphyle* et jouée pour la première fois le 29 août 1748.

Apprenez à cacher vos ardeurs indiscrètes.  
 De vos désirs secrets l'orgueil présomptueux  
 Éclate malgré vous, et parle dans vos yeux ;  
 Et j'ai tremblé cent fois que la reine offensée  
 Ne punit de vos vœux la fureur insensée (II, 1.)

Il se trouve par ailleurs que pour Eriphyle, Alcéméon est aussi l'unique parti capable de la défendre contre la fureur d'Hermogide qui a abusé de sa confiance pour accaparer le pouvoir. Tout concourt en faveur d'Alcéméon, notamment après l'accomplissement de la prophétie : il est le « vainqueur de deux rois, prédit par les dieux même<sup>63</sup> ». Et Eriphyle de déclarer alors avec beaucoup d'allégresse, croyant trouver enfin celui auquel elle peut sans entraves offrir sa main, son cœur et son empire :

Qu'il soit digne à jamais de ce saint diadème !  
 Que je retrouve en lui les biens qu'on m'a ravés,  
 Votre appui, votre roi, mon époux, et mon fils ! (III, 3.)

« C'est de vous seul ici que j'attends du secours », ajoute-t-elle (II, 3) après la déclaration d'Hermogide qui donne immédiatement un nouveau tour à l'intrigue. En effet, quand Eriphyle, sans doute pour apaiser les princes d'Argos, leur apprend ainsi qu'au peuple assemblé qu'elle a un fils, que ce fils a été éloigné dès son enfance dans la crainte d'un parricide, et qu'elle le nomme à présent pour roi, Hermogide, présent à ce spectacle, objecte en avouant qu'il a lui-même exécuté cet enfant destiné à de si grands crimes et avance des preuves :

Peuples, chefs, il faut donc m'expliquer à mon tour,  
 L'affreuse vérité va donc paraître au jour.  
 Ce cruel rejeton d'une royale race,  
 Ce fils, qu'on veut au trône appeler en ma place,  
 Cet enfant destiné pour combler nos malheurs,

---

<sup>63</sup> Autrefois, Eriphyle a reçu l'ordre des dieux de ne pas se remarier que « Lorsqu'en un même jour deux rois seront vaincus » (I, 1.)

Qui devait sur sa mère épuiser ses fureurs,  
Il n'est plus; et mes mains ont prévenu son crime. (III, 2.)

Il sort de l'assemblée en proférant des menaces. Horrifiée, la reine, entourée de son peuple, se tourne alors vers Alcméon qu'elle aime. Elle avait jusqu'à ce moment étouffé sa tendresse pour lui ; mais voyant qu'elle n'a plus de fils et que le peuple veut un maître, qu'Hermogide est assez puissant pour lui ravir l'empire, et Alcméon assez vertueux pour la défendre, elle lui demande :

Es-tu lasse fortune? est-ce assez d'attentats  
Cher ombre de mon fils? Et toi cendre sacré,  
Cendre de mon époux de vengeance altérée,  
Mânes sanglants, faut-il que votre meurtrier  
Règne sur votre tombe, et soit votre héritier?  
Le temps, le péril presse, il faut donner l'empire.  
Un dieu dans ce moment, un dieu parle et m'inspire.  
Je cède, je ne puis dans ce jour de terreur  
Résister à la voix qui s'explique à mon cœur.  
C'est vous, maîtres des rois et de la destinée,  
C'est vous qui me forcez à ce grand hyménée. (III, 3.)

La nomination d'Alcméon crée un coup de théâtre et accélère l'action jusqu'à l'arrivée de Théandre<sup>64</sup> qui suspend tout en annonçant que les dieux faisaient, écrit Voltaire, « le diable à quatre<sup>65</sup> » : « Le jour fuit, le ciel gronde », la foudre et les furies

---

<sup>64</sup> A propos de l'intervention de Théandre, Voltaire écrit à Cideville, le vendredi 16 mai 1732 : « En votre conscience n'avez-vous pas senti de la langueur et du froid lorsqu'au troisième acte Théandre vient annoncer que les furies se sont emparées de l'autel etc. ? Ce que dit la reine à Alcméon dans ce moment est beau, mais on est étonné que ce beau ne touche point. La raison en est à mon avis que la reine est trop longtemps bernée par les dieux. Elle n'a pas le loisir de respirer, elle n'a pas un instant d'espérance et de joie, donc elle ne change point d'état, donc elle ne doit point remuer le spectateur, donc il faut retrancher cette fin du troisième acte ». Best. I.

<sup>65</sup> Best. I, à Formont, vers le 15 septembre 1731.

(III, 4.) Mais c'est surtout l'intervention du spectre<sup>66</sup> d'Amphiaräus (IV, 3), résurgence de celui d'Hamlet très admiré par Voltaire, qui se montre à Alcméon pour lui commander de tuer sa mère qui crée un nouveau coup de théâtre<sup>67</sup>.

Voltaire tente ici pour la première fois, et avant *Sémiramis*, d'acclimater sur la scène française le spectre shakespearien du père assassiné ; tentative que N. Sclippa qualifie de maladroite<sup>68</sup> mais qui joue cependant ici un rôle crucial puisqu'évite à la mère et au fils de retomber dans le cas Oedipe/Jocaste et de commettre l'irréparable qui était pourtant imminent : l'inceste<sup>69</sup> :

---

<sup>66</sup> Malgré tous les efforts qu'il a fournis, il était particulièrement difficile pour le dramaturge de mettre en scène cette intervention surnaturelle de l'ombre d'Amphiaräus. Lui-même juge le dernier acte qu'il a extrêmement travaillé et retravaillé comme « la plus mauvaise pièce de [s]on sac » dit-il à Cideville, le 3 février 1732. L'ombre d'Amphiaräus, ajoute M. A. Lacroix dans son *Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français* « apparaît en plein jour, c'est à tous qu'elle s'adresse, le crime qu'elle pense apprendre était soupçonné depuis longtemps... ; dans ses discours, il n'y a plus rien qui nous impressionne... Shakespeare avait bien pris soin que l'ombre, dans sa pièce, ne vint pas occasionner le trouble ni jeter l'effroi dans l'âme de Gertrude... L'ombre (chez Voltaire) paraît à l'entrée du temple et s'offre à Eriphyle « dans une posture menaçante » (cf. didascalie, IV, 3), tout l'opposé de celle du père d'Hamlet... C'est une ombre manquée. » M. II, p. 490. Mais Lacroix oublie tout de même de mentionner que l'ombre dans *Hamlet* apparaît au lever du rideau pour raconter les faits à Hamlet pour que l'auditoire puisse comprendre, alors que celle d'Amphiaräus apparaît dans un moment culminant de la tragédie pour relancer l'action jusqu'à la chute finale.

<sup>67</sup> Pour A. Constans ces « scènes à effet » sont le reflet du manque d'originalité chez le dramaturge : « It is undeniable that *Eriphyle* contains far too many « scènes à effet » and « coups de théâtre », as if the author had attempted to hide his unoriginal and poorly and breathless external action » *op. cit.*, p. 863. Mais avant lui, Voltaire lui-même se faisant « l'avocat du diable » a critiqué sévèrement cette succession de coups de théâtre qui ne laissent aucun moment de répit ni aux personnages ni aux spectateurs : « Les plus grands coups (*sic*) de la pièce étaient trop soudains, et ne laissaient pas au spectateur le temps de se reposer un moment sur les sentiments qu'on venait de lui inspirer *in ictu oculi* [...] Tant d'éclairs, coup sur coup, éblouissaient. Il faut une lumière plus douce. L'esprit emporté par tant de secousses, ne pouvait se fixer ; et quand l'ombre arrivait après tant de vacarme, ce n'était qu'un coup de massue sur Alcméon et Eriphyle déjà atterrés étourdis de tant de chutes. Théandre avait précédé les menaces de l'ombre par des discours déjà trop menaçants, et qui pour comble de défauts, ne convenaient pas dans la bouche de Théandre qui, selon ce que j'en ai dit dans une lettre à M. de Cideville, parlait trop ou trop peu, et n'était qu'un personnage équivoque. » Best., I, à Formont, vers le 15 septembre 1731.

<sup>68</sup> *Op. cit.*, p. 59.

<sup>69</sup> Lancaster, *op. cit.*, p. 131-132.

Toi mon sang, toi mon fils, que le ciel en courroux,  
 Sans ce prodige horrible, aurait fait mon époux ! » (IV, 5.)

Le prince, alors désorienté, ne comprend pas la situation où il se trouve impliqué ; Eriphyle, cependant, ne la comprend que trop bien notamment après les indices fournis par Alcméon lui-même : elle se démasque alors tout en reconnaissant qu'elle n'a été que le jouet des dieux<sup>70</sup>, que son espoir de toucher enfin à cette « douce paix [qui] vient rassurer [son] âme » (IV, 2) n'est que leurre et que cette « pure flamme » qui consume son cœur n'est en vérité que poison.

La scène de la reconnaissance (IV, 5) constitue, en effet, une surprise totale pour le jeune prince qui, auparavant, s'exaltait et criait sa gloire ; la répétition de l'affirmatif '*oui*' rend sa désillusion encore plus émouvante :

Oui, tout me favorise ; oui, tout sera pour moi.  
 Vainqueur de tout côté, on m'aime et je suis roi ;  
 Tandis que mon rival, méditant sa vengeance,  
 Va des rois ennemis implorer l'assistance.  
 L'hymen me paie enfin le prix de ma valeur ;  
 Je ne vois qu'Eriphyle, un sceptre, et mon bonheur. (IV, 1.)<sup>71</sup>

A la terrible désillusion d'Alcméon fait écho, chez la reine, l'amère prise de conscience que le parallélisme anaphorique vient accentuer :

Alcméon, ce prince, ce héros  
 Qui soutenait mon trône et qui vengeait Argos,  
 Lui pour qui j'allumais les flambeaux d'hyménée,  
 Lui pour qui j'outrageais la nature étonnée,  
 Lui dont l'amitié tendre abusait mes esprits... (V, 1.)

<sup>70</sup> La reine, écrit Voltaire à Formont, « était bernée par les dieux pendant cinq actes, sans aucun intervalle de joie » qui rafraîchit et la reine et le spectateur, ce qui constitue en lui-même lui un défaut. Best. I, le 15 septembre 1731.

<sup>71</sup> Voltaire trouvait ce début du quatrième acte, froid, mauvais voire insupportable. Best. I, à Cideville, le vendredi 16 mai 1732.

Dans cette scène, c'est un chœur d'Argiens qui donne la réplique à la reine. C'est pour « ôter les défauts, et augmenter encore les beautés<sup>72</sup> » mais, c'est surtout « pour jeter plus d'intérêt sur la scène, et pour ajouter plus de pompe au spectacle » que le dramaturge introduit dans sa pièce un chœur contraire au goût français<sup>73</sup>. Il est à la fois étonnant et audacieux de la part du dramaturge, qui n'a cessé de critiquer sévèrement le chœur grec tant du point de vue de l'intérêt que de la vraisemblance, d'en faire usage ici et de le réduire à une figuration muette. Est-il vraiment à « son rang » ici ? Obéit-il à la conception que Voltaire fait sienne dans ses *Lettres sur Œdipe*, où il définit le chœur comme un personnage qui doit « paraître à son rang, comme les autres acteurs, et qui [doit] se montrer quelquefois sans parler, seulement pour jeter plus d'intérêt sur la scène, et pour ajouter plus de pompe au spectacle » ? C'est que, pour Voltaire, il est à sa place chaque fois qu'il est question du « salut de tout un peuple ». Or, dans ce cinquième acte d'*Eriphyle*, le peuple attend avec beaucoup d'intérêt et d'anxiété de savoir à qui reviendra le trône d'Argos. Voltaire a auparavant fait appel au chœur dans *Œdipe* où, dit-il, « les Thébains sont les premiers intéressés dans le sujet de [l]a tragédie : c'est de leur mort et de leur vie qu'il s'agit<sup>74</sup> ». Mais là où il n'est question que des « intérêts de quelques particuliers », ajoute-t-il, il n'a pas lieu d'être.

<sup>72</sup> Best. I, à Formont, le 5 septembre 1731.

<sup>73</sup> Best. I, à Formont, le 2 mai 1732. Dans sa première version, *Eriphyle* était tout à fait dans le goût grec où Voltaire fait appel non seulement au chœur d'Argiens, mais aussi au grand prêtre et son coryphée. Et pour donner encore plus d'éclat au spectacle il s'inspire de Shakespeare en introduisant le fantôme d'Amphiaräus. Cette combinaison devait lui assurer « une pièce où la terreur et la pitié seront portées à leur comble » (à Formont, le 28 septembre 1731). Cependant et malgré tous ces efforts, le public français n'était pas impressionné et Voltaire de se résoudre à remanier sa pièce en déclarant alors : « Je crois avoir trouvé le secret de répandre un véritable intérêt sur un sujet qui semblait n'être fait que pour étonner. J'en retranche absolument le grand-prêtre. Je donne plus au tragique et moins à l'épique, et je substitue autant que je peux le vrai au merveilleux. Je conserve pourtant toujours mon ombre qui n'en fera que plus d'effet lorsqu'elle parlera à des gens pour lesquels on s'intéressera davantage ». (À Formont, le jeudi [8 mai 1732]) Il conservera également le chœur qui est devenu quasi muet (moins d'un hémistiche : « Vous, Madame ! » / « Qui ! lui ? ») malgré ses quelques apparitions (III, 2, 3 et 4 ; V, 2 et 4). Voltaire parle à Thiériot vers le 10 mai 1733 de « sa vieille *Eriphyle* vêtue à la grecque, corrigée avec soin, et dans laquelle j'ay mis des chœurs » ; le grand prêtre, lui, a complètement disparu.

<sup>74</sup> *Lettres sur Œdipe*, M. II. Dans sa première tragédie, le chœur est plus présent (I, 2 et 3 ; II, 1 ; III, 4 ; V, 5 et 6) que dans *Eriphyle*.

Quoi qu'il en soit, dans ces deux tragédies qui s'inscrivent malgré tout dans un moule grec, Voltaire introduit, dans le répertoire de ses personnages féminins, un nouveau type d'héroïne. Avec Eriphyle et Clytemnestre, le dramaturge annonce l'ère de l'héroïne révoltée, audacieuse, sans scrupules et capable d'atteindre le paroxysme de la cruauté non seulement envers son époux, mort ou vivant, mais aussi envers sa progéniture. Cette révolte, par ailleurs, servirait de pierre de touche pour distinguer ces héroïnes de leurs consoeurs, réduites aux larmes et aux soupirs, écrasées par un dévouement à des valeurs qu'elles croient éternelles. Le modèle vertueux, à l'instar de Mérope, de Statira ou même d'Hippodamie, laisse alors place à celui de l'héroïne capable de se soulever contre des lois sacrées et allant jusqu'au crime.

## CHAPITRE II

### *L'EPOUSE*

« C'est l'école du meurtre et j'ai dû m'y former,  
De leur esprit de rage ils ont su m'animer. »

*Le Triumvirat*, (IV, 3.)

La femme mariée est un autre type représentatif de la catégorie des héroïnes révoltées. Évoluant parmi des hommes aux moeurs austères, elle ne se définit plus par une fidélité inébranlable et son dévouement à son devoir d'épouse ne présente plus une valeur absolue. Nous n'en voulons pour premier exemple que les trois héroïnes-épouses (Aurélie, Elope et Fulvie) qui évoluent respectivement dans les tragédies de *Catilina*, des *Pélopides* et du *Triumvirat*. En dépit des années qui séparent leur représentation, ces trois pièces se rejoignent sur plusieurs éléments. Outre le fait qu'elles puisent leurs sources dans l'Antiquité et qu'elles s'inscrivent dans le cadre particulier de la rivalité avec Crébillon, elles constituent un tournant dans le goût du public de l'époque en matière de tragédie.

Créée à la Comédie-Française le 24 février 1752, *Catilina ou Rome sauvée* s'inspire directement d'un des plus célèbres épisodes de l'histoire romaine : la conjuration de Catilina (63 av. J.-C.). Après un court avertissement, destiné à mettre le lecteur en garde contre les éditions clandestines de la pièce, Voltaire expose dans une longue préface les raisons qui ont motivé son choix. Désireux de rompre avec les clichés qui réduisent le théâtre français à une mise en scène d'intrigues galantes, l'auteur entend surtout venger l'Histoire en réhabilitant Cicéron, tribun relégué à un second rôle dans *Catilina* (1749) de Crébillon. A vrai dire, de toutes les tragédies de Crébillon, c'est *Catilina* qui a retenu le plus son attention. Voltaire

revient souvent sur cette tragédie dont la première mention remonte à 1731<sup>1</sup> et où Crébillon lui semble présenter une vision très déformée de la vérité historique. Il le critique sévèrement dans une lettre adressée le 15 janvier 1749 à Mme Denis: « La conduite est le comble du ridicule d'un bout à l'autre, [...] le dialogue est un propos interrompu plein de déclamations puériles, de sottises ampoulées, de pensées fausses, d'extravagances sans intérêt, de contradictions grossières, d'impertinences de toute espèce [...]. C'est la honte de la nation<sup>2</sup>. »

La publication<sup>3</sup>, la première représentation (le 20 décembre 1748), la reprise de la pièce de Crébillon en 1752 et surtout la protection de la Pompadour l'obséderont vingt ans<sup>4</sup> durant. Dans cette protection, il ne voit en effet que « l'envie de [l']humilier » ; il en est tellement indigné qu'il déclare : « Je méprise encore plus Paris que Catilina ne paraît mépriser le Sénat ; ma chère enfant il faut ne travailler que pour soi et pour ses amis, et non pour la canaille grande et petite<sup>5</sup>. » Son attaque contre la pièce de Crébillon dépasse la confidence toute relative de ses lettres pour devenir publique dans la *Lettre à messieurs les auteurs des Etrennes de la Saint-Jean* (1751), dans l'*Epître à monsieur d'Alembert* (1771), les *Questions sur l'Encyclopédie* (article « Franc. France ») et le *Sentiment d'un académicien de Lyon sur quelques endroits des commentaires de Corneille*. Le succès de *Catilina*, qui a ôté à sa *Rome sauvée* « la fleur de la nouveauté<sup>6</sup> », semble vivement le blesser.

A défaut de la nouveauté du sujet, c'est l'Histoire qui devient dès lors son cheval de bataille. Soucieux de restituer l'histoire romaine, notamment celle de Cicéron, Voltaire s'écrie à l'occasion de la composition de sa pièce : « Le diable s'empara de moi et me dit : Venge Cicéron et la France [...]. Vous n'y verrez point de Tullie amoureuse, point de Cicéron maquereau mais vous y verrez un tableau terrible de Rome et j'en frémis encore. [...] Vous adorez Cicéron ! Que vous aimerez César ! Que vous direz : voilà Caton<sup>7</sup> ». Le même jour, il dit à Mme Denis avoir voulu « rendre à Cicéron la gloire qu'il aimait tant et qu'on avait indignement avilie, jusqu'à le faire maquereau de sa fille ainsi qu'un certain prêtre, imaginé

---

<sup>1</sup> D426.

<sup>2</sup> Best. III.

<sup>3</sup> D3980, 3988, 4010, 21018. Dans ces lettres, comme bien des contemporains, Voltaire déplora le temps mis par Crébillon pour achever sa tragédie.

<sup>4</sup> D14206 ; cf. D10301, 10302, 11309, 11163, 11799, 11843, 11849, 11850, 11881, 14202, 15540.

<sup>5</sup> Best. III. à Mme Denis, le 15 janvier 1749.

<sup>6</sup> À Formont, le 25 février 1752.

<sup>7</sup> Écrit-il à d'Argental, le 12 août 1749, Best. III.

uniquement pour partager ce maquerillage.» *Rome sauvée*, prétendument composée en huit jours<sup>8</sup>, doit donc se lire, selon Voltaire, «raccommode[ur] [d]es vieux cothurnes de Crébillon», comme «une peinture vraie des mœurs de ce temps-là<sup>9</sup>». Le dramaturge y insiste, il a composé sa pièce en qualité d'historiographe<sup>10</sup> : «L'ouvrage [...] est une peinture assez fidèle et assez vive des mœurs de Rome». Elle semble même adressée, selon les termes de Voltaire, à «tous ceux qui connaissent un peu l'antiquité, et qui n'ont pas le goût gâté par les idées et par le style d'aujourd'hui<sup>11</sup>». Selon le dramaturge, Rome jouerait dans la pièce le rôle le plus intéressant, celui de l'amoureuse<sup>12</sup>. Cicéron en serait forcément l'amant puisque seul, cet homme d'Etat, l'un «des premiers poètes d'un siècle où la belle poésie commençait à naître» (*Préface*) est capable à ses yeux de la défendre. «Ce qu'on a voulu représenter dans cette tragédie, explique-t-il, c'est moins encore l'âme farouche de Catilina que l'âme généreuse et noble de Cicéron<sup>13</sup>» dont les écrits présentent une valeur universelle et une source incontournable, notamment pour saisir la fin de l'époque républicaine : «Cicéron croyait ne parler qu'à quelques Romains ; il parlait à tous les hommes et à tous les siècles<sup>14</sup>». Toutefois, hanté constamment par ce que peut penser le public parisien qui applaudit auparavant le *Catilina* de Crébillon, il fait part de ses inquiétudes à Mme Denis : «Les dames des premières loges se retrouveront-elles dans le sénat romain ? [...] Je suis très persuadé que

<sup>8</sup> *Ibid.*, à d'Argental, le 12 août 1749 : «En 8 jours, oui en 8 jours et non en 9 *Catilina* a été fait.»

<sup>9</sup> Best. VII, aux d'Argental, le 27 septembre 1763.

<sup>10</sup> Il avait écrit de Lunéville le 26 août 1749 à Mme de Bocage : «Je me suis avisé de faire une tragédie de *Catilina*. Ce n'est pas que j'aie rien voulu disputer à *mon confrère et à mon maître* M. de Crébillon ; mais sa tragédie était toute de fiction, j'ai fait la mienne en qualité d'historiographe.» Best. III.

<sup>11</sup> Best. III, à d'Argental, le 13 juillet 1751.

<sup>12</sup> *Ibid.*, au comte d'Argental, le 21 août 1749 : «C'est Rome ici qui est le principal personnage, c'est elle qui est l'amoureuse, c'est pour elle que je veux qu'on s'intéresse, même à Paris. Point d'autre intrigue s'il vous plaît, que son danger, point d'autre nœud que les fureurs artificieuses de Catilina, la véhémence, la vertu agissante de Cicéron, la jalousie du Sénat, le développement du caractère de César. Point d'autre femme qu'une infortunée d'autant plus naturellement séduite par Catilina qu'on dit dans l'histoire et dans la pièce que ce monstre était aimable.» Nous retrouvons la même déclaration dans une autre lettre adressée à Mme Denis, le 23 août 1749.

<sup>13</sup> Préface. Il y écrit encore : «On a eu surtout pour objet de faire connaître Cicéron aux jeunes personnes qui fréquentent les spectacles.» Il ajoute : «Je suis de plus en plus persuadé que notre langue est impuissante à rendre l'harmonieuse énergie des vers latins comme des vers grecs ; mais j'oserai donner une légère esquisse de ce petit tableau, peint par le grand homme que j'ai osé faire parler dans *Rome sauvée*, et dont j'ai imité en quelques endroits les Catilinaires.» M. V.

<sup>14</sup> Article «Augure».

les loges se lasseront de voir des héros en *us*, des Lentulus, des Céthégus, des Clodius<sup>15</sup> ». Pourtant, Voltaire semble particulièrement enchanté de sa *Rome sauvée* qu'il considère comme l'une des meilleures tragédies sorties de sa plume : « *Méropé* est à peine une tragédie en comparaison<sup>16</sup> ! »

Sa campagne contre Crébillon, commencée déjà dans les années 1740, se poursuit jusqu'en 1771, soit près de dix ans après la mort du censeur royal, avec la tragédie des *Pélopides* où le célèbre épisode des Atrides lui sert de canevas. Voltaire se dit d'ailleurs fasciné par cette histoire dans laquelle il décèle des ressorts dramatiques faits pour la tragédie : « J'ai toujours regardé la famille d'Atrée, depuis Pélops jusqu'à Iphigénie, comme l'atelier où l'on a dû forger les poignards de Melpomène<sup>17</sup> ». Le sujet avait déjà inspiré de nombreux écrivains avant lui, notamment Hygin, Sénèque<sup>18</sup> et bien évidemment Crébillon dont l'*Atrée et Thyeste* de 1707 avait remporté un succès considérable<sup>19</sup>. Aussi compte-t-il supplanter « le barbare *Atrée* du barbare Crébillon » et permettre aux passionnés du théâtre « de juger entre un Français et un Vandale<sup>20</sup> ».

Cette nouvelle transposition littéraire de la mythologie est importante pour Voltaire. La pièce lui tient particulièrement à cœur : « Je vous avertis qu'il fait beaucoup plus de cas des *Pélopides* que de la *Sophonisbe*, et qu'il n'y met aucune comparaison<sup>21</sup> ». Faite en seulement onze jours<sup>22</sup>, selon son auteur, la tragédie fut annoncée pourtant sous un nom

---

<sup>15</sup> Best. III, le 16 mars 1752. Voir également la lettre à Cideville du 10 mars 1752.

<sup>16</sup> Best. III, à d'Argental, le 12 août 1749.

<sup>17</sup> M. VII, *Fragment d'une lettre*, p. 103.

<sup>18</sup> Le *Thyeste* de Sénèque, écrit Argenson, « est de toutes les tragédies la plus horrible et qui révolte plus tous sentiments humains. Les anciens avaient encore plus d'horreur de l'adultère et de l'inceste que nous n'en avons [...] ; ce crime était chez eux compté parmi les plus atroces ». Cependant « Crébillon a osé traiter le même sujet et il n'en a pas plus épargné de circonstances que l'ancien tragique » (*Notices sur les oeuvres de théâtre*, SOVEC, Vol. XLII, Genève, 1966, p. 98).

<sup>19</sup> J.-P. Perchellet, *L'Héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, H. Champion, 2004, p. 256.

<sup>20</sup> Best. X, le 6 février 1771, à Thibouville.

<sup>21</sup> *Ibid.*, à d'Argental, le 6 février 1771.

<sup>22</sup> En effet, Voltaire entreprit, pendant l'hiver 1770, la rédaction de la tragédie dont la première mouture fut envoyée aux d'Argental dès le 19 décembre : « Elle a été faite sous mes yeux en onze jours, par un jeune homme » nommé M. Durand. Best. X

d'emprunt, celui de M. Durand<sup>23</sup>. Dans sa lettre du 26 décembre adressée à la comtesse d'Argental, Voltaire souligne la difficulté de faire une pièce où il n'y a « point d'aventure romanesque, point de fils de Thyeste amoureux d'une jeune inconnue trouvée sur le sable de la mer, et qui est reconnue enfin pour sa sœur ; point de galimatias, il n'était soutenu par rien<sup>24</sup> ». Manifestement, plusieurs années après, la rancoeur de Voltaire à l'égard du défunt auteur de *Rhadamiste et Zénobie* demeure vive car sa lettre a tout l'air d'un réquisitoire contre la pièce de son rival, contre tous ces « Allobroges<sup>25</sup> » qui le soutiennent et surtout contre le goût du public. Ne l'avait-il pas d'ailleurs déjà amplement souligné ? Il est temps de « détruire les reproches que toute l'Europe savante fait à la France, de ne souffrir guère au théâtre que les intrigues galantes<sup>26</sup> ». Dans sa pièce, il tente d'éviter les défauts de Crébillon en prenant soin, d'abord, de supprimer les développements amoureux, inutiles à l'action et dont la tragédie française s'est fait une spécialité, puis de soigner le style car, dit-il, « le premier devoir, quand on écrit, est de bien écrire. Quand votre pièce serait conduite comme *Iphigénie* de Racine, les vers sont-ils mauvais, votre pièce ne peut être bonne<sup>27</sup> ». H. Lion remarquait que Voltaire opposait aux imbroglios de son rival « une simplicité presque antique » : il n'y a en effet dans *Les Pélopidés* ni naufrage, ni double reconnaissance, aucun de ces épisodes romanesques introduits par Crébillon dans *Atrée et Thyeste*<sup>28</sup>. La pièce fut, néanmoins, condamnée à ne jamais connaître les honneurs de la scène, malgré la publication de plusieurs éditions séparées, dont la première date de 1772. Elle fut considérée comme une œuvre mineure et la critique de Grimm est impitoyable à son égard<sup>29</sup>.

<sup>23</sup> Best. X, aux d'Argental, le 19 décembre 1770.

<sup>24</sup> Best. X. Dans sa tragédie, en effet, Crébillon met en scène une héroïne du nom de Théodamie qui échoue avec son père sur les rivages de Chalcis, capitale de l'île d'Eubé.

<sup>25</sup> Le 19 déc. 1770.

<sup>26</sup> Préface de *Rome sauvée*, M. V, (OC 31A, 140). Le 6 février 1771, Il s'adresse à Thibouville avec ces termes : « Partisan du bon goût dans un siècle dégénéré, protecteur d'un théâtre en décadence, connaisseur dans un art où presque personne ne se connaît plus, élève de Baron dont on devait prendre des leçons et dont on n'en prend guère, le jeune provincial a envoyé aux anges *Les Pélopidés*. », Best. X.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, *Fragment d'une lettre*, p. 104.

<sup>28</sup> H. Lion, *Les Tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*. Paris, 1895, pp. 391 et 393.

<sup>29</sup> Après avoir relevé plusieurs défauts de la pièce de Voltaire, il faisait remarquer avec une clairvoyance mêlée de perfidie : « Le vieux malade relève très bien [...] tous les défauts de la pièce de Crébillon, mais malheureusement la sienne ne mérite pas même un examen réfléchi. Elle n'est bonne qu'à supprimer. », *Correspondance littéraire*, janvier, 1772. Il y trouve cependant quelques beautés et reconnaît dans la versification « le ramage du premier poète du siècle. » Frédéric II, cependant, ne partage pas cet avis. Pour lui, la tragédie des *Pélopidés* « doit se ranger parmi [les] chefs-d'oeuvre dramatique » de Voltaire, le 22 avril, 1772.

Si ces pièces participent d'une rivalité de longue durée, elles ne s'inscrivent pas moins dans une perspective éducative. Voltaire compte beaucoup sur elles pour épurer le goût de ses contemporains avec des tragédies débarrassées des épisodes galants, où seuls des rapports plus naturels sont mis en action ; et surtout avec un autre type d'héroïne se situant aux antipodes de celles évoquées plus haut. Les pièces en question nous plongent en effet dans un univers marqué par la transgression de toutes les valeurs qui gouvernaient les héroïnes précédentes. Moins vertueuses, plus égoïstes et même plus agressives, les héroïnes comme Aurélie (*Catilina ou Rome sauvée*), Erope (*Les Pélopidés*) et surtout Fulvie (*Le Triumvirat*), signent l'ère de la déchéance du modèle uniformément vertueux.

### ***A- Amour ou devoir ?***

Le personnage d'Aurélie dans la tragédie de *Catilina* est singulier à bien des égards. Si l'auteur déclare s'être fondé pour composer sa pièce sur les textes antiques, expliquant s'être « rempli l'esprit de la lecture de Cicéron, de Salluste, et de Plutarque<sup>30</sup> » pour cerner les caractères de ses personnages, son héroïne semble pourtant faire défaut puisqu'elle n'a aucune existence dans l'histoire romaine. Certes, les sources antiques<sup>31</sup> mentionnent bien l'existence d'une certaine Aurelia Orestilla, seconde épouse pour l'amour de laquelle Catilina aurait tué son propre fils. Pourtant il ne s'agit aucunement de l'héroïne dont nous parle Voltaire dans sa tragédie, encore moins de la fille de Nonnius. Ce dernier n'est connu dans l'histoire que pour avoir été tué ; il ne faut pas, ironise Voltaire, le priver de son droit<sup>32</sup>.

Par conséquent, à défaut d'un modèle historique, ce personnage demeure le produit de l'imaginaire voltairien ce qui le rend encore plus intéressant à notre sens. Dans une lettre aux d'Argental, Voltaire déclare : « Le diable [...] m'éclaira, il me fit *imaginer* l'épouse de

---

<sup>30</sup> Best. III, à Mme la duchesse du Maine, le 14 août 1749.

<sup>31</sup> Salluste, *Conjuration de Catilina*, XV, 2, Traduction de Charles Durosoir. Cicéron, *Les Catilinaires*, I, 14, livre de poche, 1992 ; Valère Maxime, *Actions et paroles mémorables*, Livre IX, Garnier, Paris, 1935.

<sup>32</sup> Voltaire prétend avoir, contrairement à Crébillon (*Catilina*, acte I, sc.1) « de fort bonnes raisons de le tuer. » Au comte d'Argental, le 7 août 1751. Il semblerait que d'Argental lui avait suggéré de faire de ce Nonnius un être perfide qui trompait Cicéron. Voir sa lettre du 28 août 1751.

Catilina<sup>33</sup>.» Ce personnage est créé, dit-il, pour atténuer la rigueur d'un sujet « si romain et si peu parisien<sup>34</sup>.» Il semblerait que Voltaire ait misé sur ce personnage pour faire accepter au public parisien une pièce « qui ressent [trop] l'ancienne Rome<sup>35</sup> », ce qui ne fut pas sans difficulté au départ. Ce projet lui « avait passé de la tête », avoue-t-il à Mme Denis le 12 août 1749, car comment introduire une femme dans la conspiration de Catilina ? Et surtout avec quel caractère faut-il la présenter ? Par ailleurs un tel sujet pourrait nuire à l'image de son héroïne qui évolue parmi des personnages exceptionnellement forts tels que Cicéron, César et Catilina ; aussi risque-t-elle de paraître un peu pâle. Voltaire en est parfaitement conscient : « J'espère que je ferai quelque chose d'Aurélié, écrit-il à d'Argental ; mais je me saurai toujours bon gré de n'en avoir pas fait un personnage aussi important que le consul, Catilina et César. Elle ne peut avoir que la quatrième place. Les femmes trouveront cela bien mauvais ; mais ma pièce n'est guère française ; elle est romaine<sup>36</sup> ».

Le caractère de ce personnage a toutefois connu de nombreuses modifications. Près de trois ans après la première version, Voltaire retravaillera sa pièce, intégrant, bon gré mal gré, les observations de ses amis critiques, notamment d'Argental qui trouvait le personnage d'Aurélié « faible », de sa nièce Mme Denis, qui se montre très exigeante et adjure son oncle de renforcer le personnage de l'héroïne, jugé trop mièvre, ou encore des comédiens qui résistent à l'idée de jouer une pièce qu'ils estiment dépourvue d'intérêt. Mais Voltaire semble décidé quant au caractère de son héroïne : « Je ne peux rien changer au fond de son rôle et de ses situations. La tragédie ne s'appelle point Aurélié. Le sujet est Rome, Cicéron, Caton, César. C'est beaucoup qu'une femme parmi tous ces gens-là ne soit pas une bégueule impertinente<sup>37</sup> ». D'ailleurs pour apprécier la pièce il faut se faire homme, explique-t-il à Mme Denis: « Vous autres femmes vous êtes accoutumées à être le premier mobile des tragédies, comme vous l'êtes de ce monde. [...] Il faut qu'on vous adore, qu'on vous tue, qu'on vous regrette, qu'on se tue avec vous. Mais, mesdames, Cicéron et Caton ne sont pas galants. César et Catilina couchaient avec vous, j'en conviens, mais assurément ils n'étaient pas gens à se tuer pour vous. Ma chère enfant, je veux que vous vous fassiez homme pour lire

<sup>33</sup> Best. III, à d'Argental, le 12 août 1749.

<sup>34</sup> *Ibid.*, le 16 mars 1752. Voir également la lettre à Cideville du 10 mars 1752.

<sup>35</sup> *Ibid.*, au duc de Richelieu, le 31 août 1751.

<sup>36</sup> Best. III.

<sup>37</sup> A d'Argental, le 13 juillet 1751.

ma pièce. Envoyez prier l'abbé d'Olivet de vous prêter son bonnet de nuit, sa robe de chambre et son Cicéron, et lisez *Rome sauvée* dans cet équipage<sup>38</sup> ».

Pour pallier ces critiques, Voltaire comptait sur l'appareil de la scène, sur un grand nombre d'acteurs, sur des décors élaborés, sur « le fracas de théâtre qui règne dans cet ouvrage » et notamment sur les grands rôles de Cicéron, de Catilina et de César<sup>39</sup>. A priori R. Naves n'avait pas tort de déclarer que la tragédie de *Rome sauvée* est plutôt un « tableau d'histoire dont le seul but est de mettre en scène des personnages illustres<sup>40</sup> ». Et Voltaire n'avait-il pas dit en substance qu'il y a bien des ouvrages qui ont réussi sans être fondés sur une intrigue amoureuse<sup>41</sup>.

Néanmoins, sa conviction semble ébranlée puisqu'il ne tarde pas à s'exécuter en sacrifiant ses idées, son goût, au sentiment des autres : « Enfin j'ai cédé, la pluralité l'a emporté. J'ai peint la femme de Catilina, et je lui ai donné des traits un peu plus mâles<sup>42</sup> ». Certes, il aurait aimé à travers Aurélie créer « un contraste de douceur, de naïveté, d'innocence, avec la férocité de Catilina » ; « je ne voulais pas d'un Caton en cornettes. » écrit-il le 6 février 1752, à d'Argental.

De toutes les héroïnes voltairiennes qui évoluent dans les pièces à sources antiques, c'est Aurélie dans la tragédie de *Catilina* qui ouvre le bal des femmes déraisonnables. En effet, placée seule<sup>43</sup> et sans confidente dans un univers viril<sup>44</sup> de conjuration et d'hostilité, Aurélie fait son entrée à la scène trois de l'acte I. Comme le veulent les correspondants du dramaturge, elle est amoureuse et toute la pièce semble être une exaltation de cet amour. Dès son entrée en scène l'héroïne vient s'adresser à Catilina, en l'appelant « cher époux, essuyez les larmes d'Aurélie » (I, 3). Inquiète, elle vient l'adjurer « au nom de tant d'amour » et des « noeuds [...] / Qui joignent nos destins, nos coeurs, nos intérêts » (I, 3) de lui expliquer les

<sup>38</sup> Best. X, à Mme Denis, le 26 décembre 1750.

<sup>39</sup> *Ibid.*, à d'Argental, le 13 juillet 1751.

<sup>40</sup> R. Naves, *Le Goût de Voltaire*, Paris, 1938, p. 463.

<sup>41</sup> Best. X, au duc de Richelieu, le 31 août 1751.

<sup>42</sup> Déclare-t-il le 13 novembre 1751 à son ami d'Argental.

<sup>43</sup> Il semblerait qu'au départ Voltaire ait voulu mettre deux personnages féminins dans cette pièce selon les termes de sa lettre aux d'Argental datée du 12 août 1749. A côté de l'épouse de Catilina, il y aurait Fulvie. « Fulvie vous déchirera le coeur » Best. III. Néanmoins, le dramaturge a changé d'avis puisque ce personnage de Fulvie n'a aucune existence dans la pièce. Une manière sans doute de se démarquer de la tragédie de Crébillon où ce personnage tient un rôle de choix.

<sup>44</sup> Neuf personnages masculins.

raisons de l'agitation qui règne dans son palais. Aurélie est ainsi l'épouse de Catilina et son mariage résulte manifestement d'un amour partagé. Toutefois, pour satisfaire son élan de coeur, Aurélie a dû braver l'interdit. En effet, le personnage nous apprend que son mariage avec Catilina s'est passé secrètement et contre la volonté de son père :

Notre hymen lui déplut, vous le savez assez :

Mon bonheur est un crime à ses yeux offensés. (I, 3.)

C'est en abusant de la faiblesse de son père qu'Aurélie a épousé en Catilina un ennemi du consul Cicéron, un choix auquel son père, Nonnius, n'a donné son assentiment qu'à contrecœur. Aussi en revendiquant un droit au bonheur et à « ce repos de l'amour que [s]on coeur a cherché » (I, 3), elle s'inscrit d'emblée en opposition avec le modèle de la jeune fille vertueuse qui, sous la contrainte paternelle, sacrifie sa vie, sa jeunesse et son amour. « J'aimais », déclare-t-elle à la scène deux de l'acte II. Et Voltaire de se justifier : « J'aimais que la femme de Catilina se bornât à aimer, qu'elle dît : *J'ai vécu pour vous seul et ne suis point entrée / Dans ces divisions dont Rome est déchirée*<sup>45</sup> ». Elle est d'autant plus naturellement séduite par Catilina qu'on dit dans l'histoire que ce monstre était aimable<sup>46</sup>. Ce personnage semble obéir à une double exigence : le propre goût du dramaturge et celui du public, notamment du public féminin qui s'attend à voir une « amoureuse et une confidente, des jalousies, des ruptures, des raccommodements<sup>47</sup> ». Il était indispensable également de rendre Catilina amoureux de sa femme, même si cet amour n'a rien d'une passion violente ; car, ajoute Voltaire, « un personnage n'intéresse guère que quand un autre personnage s'intéresse à lui, à moins qu'il n'ait une violente passion, et ce n'est pas ici le cas des passions violentes ». Cette faiblesse dont nous parle Voltaire semble être une nécessité dont le but est d'augmenter l'intérêt pour son héroïne, car si Catilina ne regardait Aurélie que comme une personne indifférente dont il se sert pour cacher des armes dans sa cave, « cette femme serait trop peu de chose ». C'est justement pour cette raison qu'il a imaginé qu'il fallait que Catilina aimât sa femme « même s'il ne l'aime à la vérité qu'en Catilina<sup>48</sup> ».

<sup>45</sup> À d'Argental, le 6 février 1752, Beuchot suppose que ces vers devaient figurer dans le discours d'Aurélie, *Rome sauvée*, IV, 6 ; cf. M. V, p. 286.

<sup>46</sup> Best. III, à d'Argental, le 21 août 1749.

<sup>47</sup> Best. X, à d'Argental, le 13 juillet 1751.

<sup>48</sup> *Ibid.*

Erope, dans la tragédie des *Pélopides*, se signale elle aussi par l'amour qu'elle voue à son époux Thyeste. A travers ce personnage, Voltaire nous expose une autre variante de l'héroïne qui brave l'interdit. Bien que, selon le mythe des Atrides, Erope ait été enlevée par Thyeste, il semblerait qu'elle ait été complice de son ravisseur, son rapt se serait fait avec son consentement. En effet, selon les sources antiques, Erope était de moeurs légères : très peu de temps après son mariage, elle s'éprit de Thyeste<sup>49</sup>. Parmi ceux qui ont traité ce mythe, Voltaire est le premier à avoir mis le personnage d'Erope sur la scène ; ni Sénèque ni Crébillon ne lui accordent un rôle dans leurs tragédies. Inversement, Voltaire a choisi de lui donner un rôle essentiel en faisant d'elle le seul motif des luttes intestines<sup>50</sup> entre les deux frères et surtout en la liant à Thyeste par une véritable histoire d'amour attestée par la naissance d'un enfant. Cet enfant renforce dès lors le lien des amants et annule en même temps toute possibilité d'une réconciliation fraternelle. « Les dieux ennemis/ Eternisent ma faute en me donnant un fils », déclare Erope à Atrée à la scène 5 de l'acte IV. Pour accentuer la situation tragique de son héroïne, Voltaire fait d'Atrée un époux amoureux qui cherche à regagner le coeur de sa femme. Aucun des deux frères ne compte en effet céder. Si la pièce est essentiellement fondée sur le motif traditionnel de la haine viscérale des deux frères, c'est Erope qui en constitue le premier mobile : pour atteindre son but, faire pleurer et déchirer les coeurs de son public, Voltaire réduit la rivalité entre Atrée et Thyeste à un pur conflit passionnel.

Alors que dans la légende grecque et la tragédie de Sénèque, l'antagonisme était aussi et surtout politique dans la mesure où Thyeste veut régner (V.189), pour le héros de Voltaire, « le sceptre de Mycènes a [...] moins de charmes » (II, 5) que la main d'Erope ; le partage du pouvoir est d'ailleurs clairement défini dès le début de la tragédie : Atrée est roi de Mycènes et Thyeste, roi d'Argos (c'était l'inverse chez Crébillon). Cette exclusion de toute intrigue politique, jointe aux malheurs causés par la passion funeste d'Erope et de Thyeste, correspond à la conception voltairienne de l'amour, jadis exprimée dans l'*Epître à la duchesse du Maine* : amour « malheureux, suivi de remords » et qui « domine en tyran<sup>51</sup> ».

---

<sup>49</sup> Ovide, *Héroïdes*, XV. 207-12 ; *Art d'aimer*, I.327-30 ; *Tristes*, II. 391-92 ; Hygin, *Fables*, 86 et 88 et Pausanias, II, 18, 2.

<sup>50</sup> Le thème des frères ennemis a auparavant été abordé par Voltaire dans la tragédie d'*Adélaïde du Guesclin* (1734). En effet, comme Erope, Adélaïde, se trouve, elle aussi, au centre d'un conflit fraternel. Le duc de Vendôme et son frère Nemours se disputent sa main.

<sup>51</sup> M. V.

Fulvie, dans la tragédie du *Triumvirat*, obéit à une conception analogue et semble différente de la cruelle Fulvie dont les historiens nous ont dévoilé le caractère. Elle est certes animée par des sentiments violents, mais où l'amour tient une place de choix. Plus présente dans la tragédie du *Triumvirat* que ne le sont Elope et Aurélie dans *Les Pélopidés* et dans *Catilina*, Fulvie, contrairement à ces héroïnes, eut par ailleurs une existence réelle dans l'Histoire romaine et a marqué par ses actes les événements de son époque. Selon l'historiographie antique, cette femme, dont la date de naissance est inconnue, est issue d'une famille assez obscure. Originaire de Tusculum, son père était un certain Fulvius Bambalio, réputé stupide et méprisable<sup>52</sup>. Par sa mère, Fulvie était la petite-fille d'un certain Sempronius Tuditanus, qui serait mort fou. Suétone juge possible que, de cet ancêtre, Fulvie ait hérité une tare, dont témoigneraient ses accès de violence et de cruauté<sup>53</sup>. Elle aurait été, en outre, une femme de mœurs légères, et ce dès son premier mariage. Ayant perdu ses deux premiers maris, Clodius et Scribonius Curion, morts tous deux de mort violente, Fulvie épousa Antoine en 47 ou 46. De cette union naquirent deux fils, M. Antonius Antyllus et Iullus Antonius. Antoine s'était déjà marié deux fois, d'abord avec une certaine Fadia, fille d'un affranchi<sup>54</sup>, puis avec sa cousine, fille d'Antonius Hybrida<sup>55</sup>, répudiée, sous prétexte qu'elle l'avait trompé avec Dolabella<sup>56</sup>. Cicéron croit plutôt qu'Antoine n'a divorcé que pour épouser Fulvie : « Sa fille, ta cousine germaine, tu l'as répudiée pour un autre parti, que tu avais recherché et à l'avance étudié à fond<sup>57</sup> ». Il nous rapporte en substance qu'avec Fulvie, Antoine se livrait à des badineries<sup>58</sup> et qu'il se laissait emporter par une passion qui lui faisait perdre la raison en

<sup>52</sup> Cicéron, *Philippiques*, III, 16. Voir également Valère-Maxime, VIII, 8, 1.

<sup>53</sup> Suétone, *Des Rhéteurs*, 5. Cf. E. Malcovati, *Clodia, Fulvia, Marzia, Terenzia*, Rome, 1945, p. 26.

<sup>54</sup> Cicéron, *Philippiques*, II, 3.

<sup>55</sup> Collègue de Cicéron au consulat de 63.

<sup>56</sup> Le troisième gendre de Cicéron.

<sup>57</sup> *Philippiques*, II, 99 ; 48.

<sup>58</sup> En voici le contenu : « Antoine était, parti, en effet, pour l'Espagne rejoindre César, lors de la campagne de Munda. Mais il n'acheva pas le voyage et revint brusquement, n'ayant pas dépassé Narbonne. Quant à la façon dont il entra dans Rome, voici ce que nous en apprend Cicéron : « Rapidement transporté à Rome, il arriva chez lui, la tête enveloppée<sup>58</sup>. [...] Vite introduit auprès de celle<sup>58</sup> pour qui il était venu, il lui remit une lettre. Elle la lut *en pleurant*, car le ton en était fort tendre ; la lettre disait en substance que désormais Antoine n'aurait plus de rapports avec la comédienne (Cythéris) qu'il lui avait retiré toute son *affection* pour la reporter sur sa femme. *Comme celle-ci pleurait plus fort*, cet homme sensible ne put se contenir. Il découvrit sa tête et se jeta au cou de sa femme. [...] Ainsi, c'est pour faire le galant, pour causer une surprise à ta femme par une arrivée inopinée, que tu as en pleine nuit, répandu la terreur dans Rome et troublé l'Italie pour plusieurs jours. » *Philippique* II, 77. (C'est nous qui mettons ces termes en italiques)

faisant passer sa femme avant ses obligations officielles. Cette scène, probablement authentique, figure aussi, sous une forme très voisine, dans la *Vie d'Antoine* composée par Plutarque<sup>59</sup>. Cette anecdote nous révèle une Fulvie étrangement sentimentale. Il est fort possible alors que son mariage avec Antoine ait été, à quelque degré, un mariage d'amour. C'est ce motif, semble-t-il, que Voltaire a voulu exploiter dans sa tragédie.

Si Fulvie entame la scène par des lamentations, c'est pour dénoncer une injustice qui lui est infligée : elle est déshonorée, trahie, et chassée par son mari, Antoine. L'intérêt d'Etat, prétexté par ce dernier, la sacrifie au profit d'une rivale, qui plus est sœur de son ennemi Octave. C'est plus que ne peut en supporter cette femme, dont l'orgueil autant que l'amour sont profondément blessés. Cette animosité se trouve sans doute aiguisée par la jalousie envers une rivale qui s'approprie ses biens et surtout sa place auprès d'Antoine. C'est ce qui lui fait jurer de transformer « la pompe nuptiale » en « un trop juste deuil » (IV, 1.) Il est d'ailleurs significatif que Voltaire n'ait ménagé aucun tête-à-tête entre les deux anciens époux, comme s'il avait voulu leur interdire tout risque d'attendrissement. Dans la version initiale de la pièce, Antoine rencontrait Fulvie à la scène 3 de l'acte I et l'assurait de la constance de ses sentiments :

Le divorce à mes yeux ne vous rend pas moins chère,  
Avec la sœur d'Octave un hymen nécessaire  
Ne saurait vous ravir mon estime et mon cœur.

Mais ultérieurement, le dramaturge a renoncé à cet entretien, sans doute pour donner à Fulvie l'occasion d'alimenter sa vengeance.

Dans ces tragédies, les personnages féminins sont présentés comme des héroïnes amoureuses qui, contrairement au modèle précédent, ne résistent pas à l'élan du cœur et sacrifient tout pour un amour, même interdit. Néanmoins, si l'époux est indigne, l'amour paraît moins fort que la passion de la liberté.

---

<sup>59</sup> Plutarque, *Vie d'Antoine* X, 5, 7-8 et 9, « Les Belles Lettres », 1977.

### ***B- Transgression de la loi conjugale.***

L'indépendance vis-à-vis du père n'est pas seule dans la tragédie de *Catilina* à caractériser cette héroïne amoureuse. Aurélie a le « nez romain<sup>60</sup> », comme le veut le dramaturge. Sa prise de position contre son propre époux, cet homme pour lequel elle a auparavant bravé la loi paternelle, l'atteste. Alors que son devoir et son amour le lui interdisaient, Aurélie a dénoncé en son époux, le traître, le conspirateur et surtout le meurtrier.

Je renonce à mes vœux, à ton crime, à ta foi ;

Mes mains, mes propres mains s'armeront contre toi. (III, 2.)

Manifestement, Voltaire semble suivre les recommandations de ses correspondants notamment ses amis d'Argental et Richelieu, qui lui conseillaient de rendre son personnage « plus nécessaire, plus résolue, plus respectée dans la maison<sup>61</sup> ». L'héroïne est donc présentée comme une femme douée d'une lucidité qui lui fait deviner le but des agissements secrets de son mari. L'agitation inhabituelle qu'elle voit régner dans son palais (des soldats sur le pied de guerre, des armes entassées), provoque chez elle un trouble qui relève davantage d'un sentiment de répulsion par rapport à ce qui se trame sous l'impulsion de son époux, que d'une peur physique. L'attitude dissimulée de Catilina n'a pas pu la rassurer, surtout qu'il ne lui recommande, pour toute explication, que le silence sur ce qu'ont vu ses yeux. Il laisse en revanche miroiter dans ce qu'il entreprend « une source éternelle et d'honneur et de gloire » (I, 3.) Aurélie est incrédule car si les desseins de Catilina étaient généreux, il l'aurait consultée. Elle est en outre poursuivie par un songe affreux et obsessionnel qui lui fait pressentir dans le détail les péripéties de la chute de sa famille. Le scénario se répète au moindre sommeil : Rome embrasée, des fleuves teints de sang, son père le flanc percé, elle même mourante auprès de Catilina blessé à mort. Catilina considère ces augures avec un méprisant scepticisme qui révolte sa femme. A son mari qui l'admoneste en lui rappelant sa noble origine :

Quoi ! vous femme et Romaine, et du sang d'un Néron,

---

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> Best. X, au duc de Richelieu, le 13 novembre 1751.

Vous seriez sans orgueil et sans ambition ? (I, 4.)

Aurélie répond en faisant grief à son époux de confondre cruauté et intrépidité :

La seule cruauté te paraît intrépide.  
 Tu m'oses reprocher d'avoir tremblé pour toi.  
 Le consul va paraître ; adieu, mais connais-moi :  
 Apprends que cette épouse à tes lois trop soumise,  
 Que tu devais aimer, que ta fierté méprise,  
 Qui ne peut te changer, qui ne peut t'attendrir,  
 Plus Romaine que toi, peut t'apprendre à mourir. (I, 4)

Lorsqu'il tente de faire d'elle sa complice, Aurélie répond avec violence :

Barbare, j'aime mieux, avant que tout périsse,  
 Expirer par tes mains, que vivre ta complice. (III, 2.)

Le discours d'Aurélie sème le trouble dans l'esprit de Catilina, qui finit par reconnaître que parmi les chagrins dont il est dévoré, Cicéron est encore moins à craindre qu'elle (I, 4). Quoique éloignée au second acte, Catilina ayant ordonné de la faire sortir de Rome<sup>62</sup>, Aurélie demeure vigilante et son comportement atteste qu'elle possède autant le sens de l'Etat que celui de la générosité. De fait, quand elle reçoit au troisième acte une lettre de son père dénonçant les crimes de Catilina, elle n'hésite pas, par loyauté, à la lui montrer, tout en cherchant, par des défis multipliés, à lui exprimer sa réprobation et sa révolte :

Frappe et traîne dans Rome embrasée et fumante  
 Pour ton premier exploit, ton épouse expirante ;  
 La couronne où tendent tes desseins,  
 Cet objet du mépris du reste des Romains,  
 Va, je l'arracherai sur mon front affermie,  
 Comme un signe insultant d'horreur et d'infamie. (III, 2.)

---

<sup>62</sup> « Nos femmes, nos enfants/ Ne doivent point troubler ces terribles moments » (II, 1).

Après l'information que vient de recevoir Catilina, selon laquelle le projet contre Préneste n'a pas réussi et que Nonnius, père d'Aurélie, s'apprête à rejoindre Rome, l'attitude de l'épouse, malgré toutes ses menaces, n'est pas celle d'une perfide. « Je me charge de tout, fût-ce encore de ta haine » (III, 2), dit-elle. Elle entreprend alors d'aller rejoindre son père pour le fléchir afin de rendre son époux à sa patrie pour les « sauver tous les deux » (II, 2). Catilina fléchit pour un instant :

Ecoutez... le sort change, il me force à changer...

Je me rends...je vous cède... il faut vous satisfaire...

Mais...songez qu'un époux est pour vous plus qu'un père. (III, 2.)

Cependant, son instinct criminel reprend le dessus et il préfère se débarrasser physiquement de Nonnius pour éviter qu'il ne parle à Cicéron. Le drame éclate de la manière la plus spectaculaire quand Aurélie, comparaisant devant le sénat pour témoigner, demande justice contre l'assassin et que Cicéron pour toute réponse, le lui montre en la personne de son époux Catilina. Devant ce crime doublé d'imposture puisque l'époux a justifié son acte par la trahison de Nonnius, le désarroi d'Aurélie est total. Elle avoue tout en s'accusant et en accusant Catilina :

Murs sacrés, dieux vengeurs, sénat, mânes d'un père,

Romains, voilà l'époux dont j'ai suivi la loi. (IV, 6.)

A ce moment-là, Aurélie découvre que son époux a conspiré contre la République et surtout qu'il est responsable de la mort de son père, Nonnius. Elle se détourne alors définitivement et avec horreur de son mari. Les imprécations qu'elle prononce avant de se poignarder sont d'une grande véhémence :

Va, monstre impitoyable ;

Va, ta pitié m'outrage, elle me fait horreur.

Dieux ! j'ai trop tard connu ma détestable erreur.

[...]

Traître, qui m'as conduite à travers tant d'abîmes,

Tu forças ma tendresse à servir tous tes crimes.

Périsses, ainsi que moi, le jour, l'horrible jour,

Où ta rage a trompé mon innocent amour !  
 Ce jour où, malgré moi, secondant ta furie,  
 Fidèle à mes serments, perfide à ma patrie,  
 Conduisant Nonnius à cet affreux trépas,  
 Et, pour mieux l'égorger, le pressant dans mes bras,  
 J'ai présenté sa tête à ta main sanguinaire !

*(Tandis qu'Aurélie parle au bout du théâtre, Cicéron est assis, plongé dans la douleur.)* (IV, 6.)

Dans la tragédie des *Pélopidés*, Elope est coupable d'une double transgression : d'abord l'infidélité, puis une sorte d'inceste : « Il y a là une petite pointe d'adultère, [écrit Voltaire] qui ne réussirait pas mal ; il y a même un inceste assez galant et très honnête. On ne peut pas faire un enfant avec un beau-frère avec plus de modestie<sup>63</sup> ». Elope assume pleinement ce double forfait (II, 1) et ne tente pas de se racheter auprès d'Atrée qui demande à la voir sans délai pour sonder sa foi :

Je sais trop que sur moi vous avez tous les droits,  
 Ceux d'un époux, d'un maître, et des plus saintes lois :  
 Je les ai tous trahis. (IV, 5.)

La paix de la cité et la réconciliation des deux frères dépendent d'une pureté qu'elle a perdue. Atrée ne peut envisager de conclure avec sa mère Hippodamie un traité pour mettre fin à la guerre civile qu'à condition qu'on lui restitue sa femme dont il est toujours amoureux. Il exige par ailleurs qu'on reconnaisse son mariage avec Elope, en dépit des sentiments de Thyeste qui l'a enlevée. Mais Elope, amoureuse de Thyeste, se plaint de devoir laisser son amant pour un époux inhumain. Quand Thyeste lui demande ce qu'elle a résolu, elle répond :

De n'être point à lui...  
 Va, cruel, à t'aimer le ciel m'a condamnée. (IV, 1.)

Fort de cette déclaration, Thyeste refuse à jamais l'idée d'abandonner sa femme :

---

<sup>63</sup> Best. X, au marquis de Thibouville, le 9 janvier 1771.

Je vois donc luire enfin ma plus belle journée.  
 Ce mot à tous mes vœux en tout temps refusé,  
 Pour la première fois vous l'avez prononcé :  
 Et l'on ose exiger que Thyeste vous cède !  
 Vaincu, je sais mourir ; vainqueur, je vous possède. (IV, 1.)

Si Thyeste et Eroe consacrent par leur amour et la naissance d'un fils la victoire de la nature, ils se révèlent toutefois criminels devant la loi conjugale qui se trouve du côté d'Atrée. Or le mariage d'Eroe avec ce dernier fut dicté davantage par le devoir et l'obéissance à l'ordre paternel que par le droit du cœur :

J'étais à vous, sans doute, et mon père Eurysthée  
 M'*entraîna* vers l'autel où je *fus présentée*.  
 Sans feinte et sans dessein, *soumise* à son pouvoir,  
 Je *me livrais* entière aux lois de mon devoir<sup>64</sup>. (IV, 5.)

Grâce à la fureur de Thyeste, Eroe se voit certes libérée mais condamnée et n'a, par ailleurs, aucun moyen de se racheter : « C'en est fait, sous ses lois je ne puis revenir », déclare-t-elle à sa confidente Mégare (IV, 2.) Celle-ci lui conseille, pour ne pas s'exposer au courroux d'Atrée, de lui cacher la vérité sur son mariage avec son frère Thyeste et surtout sur l'enfant qu'elle lui a donné :

Tout le courroux d'Atrée, armé de son pouvoir,  
 L'amour même en un mot (s'il pouvait en avoir)  
 Ne me réduira point jusques à la faiblesse  
 De flatter, de tromper sa fatale tendresse.  
 Je fus coupable encore sans encor m'avilir. (IV, 5.)

Mais si Eroe, qui se dit victime malgré elle d'un amour fatal auquel elle ne peut résister (IV, 1), se juge coupable envers Atrée sans l'avoir voulu (IV, 5), Thyeste, lui, n'a ni regrets ni remords puisque, en enlevant Eroe le jour du mariage, comme chez Crébillon (I, 2), il ne

---

<sup>64</sup> C'est nous qui soulignons.

faisait que réparer une injustice : la mère d'Erope ne lui avait-elle pas promis la main de la jeune fille ?

J'aimais, j'idolâtrais la fille d'Eurysthée ;  
 Que, par mes vœux ardents longtemps sollicitée,  
 Sa mère dans Argos eût voulu nous unir ;  
 Qu'enfin ce fut à moi qu'on osa la ravir. (II, 2.)

Voltaire écrit à propos de la résolution d'Erope d'avouer son infidélité à Atrée : « Il fallait que pour la première fois une honnête femme avouât à son mari qu'elle a un enfant d'un autre, et cela sans faire rire. [...] Mon jeune metteur en œuvre [...] croit même avoir parlé au cœur dans un ouvrage qui ne semblait susceptible que de faire dresser les cheveux à la tête<sup>65</sup> ».

Seulement, si pour Erope révéler la vérité représente une libération, pour Atrée, il s'agit d'un constat d'échec, d'une défaite devant son frère. Sa vengeance est alors terrible : il propose de reconnaître ce mariage et de faire la paix, mais le moment venu<sup>66</sup>, il fait enlever l'enfant pour le tuer ; il assassine les parents devant Hippodamie, écrasée par la douleur, et les « fantômes sanglants » qui peuplent ses hallucinations le font sombrer dans la folie (IV, 6.) A propos du sort affreux d'Atrée, Voltaire écrit : « Je prétends qu'on doit finir par ce qu'on appelle des fureurs ; c'est un châtement des dieux, et Atrée mérite assurément punition<sup>67</sup> ».

En effet, pour parvenir à toucher le public, Voltaire tente de rendre l'émotion plus bienséante en faisant en sorte que l'horrible vengeance d'Atrée survienne tout de suite après la scène de l'aveu. Une façon de se démarquer sans doute de son rival Crébillon qu'il critique sévèrement : « Un des malheurs de Crébillon (et ses malheurs sont innombrables), c'était de se venger après vingt ans de cocuage, et de se venger par plaisir, comme on fait une partie de chasse. M. Durand a mis beaucoup de nouvelles nuances à son enseigne à bière<sup>68</sup> ». Il y revient encore dans le *Fragment d'une lettre* qui figure en tête de toutes les éditions de la

<sup>65</sup> Best. X, aux D'Argental, le 19 décembre 1770.

<sup>66</sup> Une cérémonie est arrangée au temple, pour échanger des serments de paix, mais au dernier moment, Atrée se venge en tuant son frère, sa femme et « l'enfant de l'inceste ».

<sup>67</sup> Best. X, au marquis de Thibouville, le 20 février 1771.

<sup>68</sup> Best., X, au marquis de Thibouville, le 9 janvier 1771. Le mot *bière* pris au sens de tombeau semble faire un jeu de mots ; plus loin, dans la lettre 12205, il s'agit d'enterrer Crébillon. En effet, l'Atrée de Crébillon est présenté comme un hypocrite machiavélique qui a épargné la vie du fils de Thyeste dans le seul but affreux d'en faire un parricide vingt ans après. Voltaire critiquait la froideur de cette vengeance différée.

pièce : « Le premier [défaut de la tragédie de Crébillon], c'est la rage qu'un homme montre de se venger d'une offense qu'on lui a faite il y a vingt ans. Nous ne nous intéressons à de telles fureurs, nous ne les pardonnons, que quand elles sont excitées par une injure récente qui doit troubler l'âme de l'offensé, et qui émeut la nôtre. » La terrible vengeance de l'Atrée voltairien est l'effet d'une fureur qui atteint son paroxysme suite à l'aveu d'Erope et non un attentat prémédité comme chez Sénèque (V, 176 sv.) ou Crébillon (I, 2). Voltaire nous épargne par ailleurs la jubilation atroce prêtée à leur Atrée par ses prédécesseurs (Sénèque, V. 1052 sv. et Crébillon, V, 7). Afin de rendre la destinée d'Erope plus pathétique, le dramaturge n'hésite pas à escamoter certains éléments de la légende qui pourraient discréditer son héroïne et insiste au contraire sur son innocence. Il passe sous silence en effet le vol du bélier à la toison d'or, signe de la royauté, qui mit le feu aux poudres<sup>69</sup>. Sans doute ce détail pouvait-il paraître trop mythologique dans une tragédie qui se veut passionnelle et apolitique. Par ailleurs, cet épisode qui fait d'Erope la complice de Thyeste risque de la desservir en la réduisant au rang d'une « voleuse » peu digne de la pitié d'un spectateur délicat.

Dans la tragédie du *Triumvirat*, Voltaire semble suivre la tradition<sup>70</sup> hostile à Fulvie et même aller au-delà. Tout absorbé par sa tragédie de la conspiration et par les combinaisons que son plan exige, le dramaturge déclare aux d'Argental : « Nous avons jugé [...] qu'il était abominable que Fulvie voulût assassiner Antoine, que ce n'était point l'usage des dames romaines quand on leur présentait des lettres de divorce<sup>71</sup> ». Ainsi, par souci de la vraisemblance historique, Voltaire juge déjà « abominable » une vengeance émanant d'une femme congédiée par son époux, et qui plus est vouée à l'échec. Cependant, cinq jours plus tard, il leur annonce que tel sera le destin de Fulvie qualifiée dorénavant par un adjectif peu

<sup>69</sup> Cet élément apparaissait chez Sénèque (v. 222 sv.), dans la traduction de l'*Iphigénie en Tauride* de Brumoy (II, 41), dont nous retrouverons un écho dans une remarque de Dacier sur la *Poétique* d'Aristote (ch.13, p. 194).

<sup>70</sup> Elle aurait été par ailleurs une femme insensible au point d'assister à Brindes, au mois d'octobre 44, à l'exécution d'un certain nombre de déserteurs, dont le sang rejaillit jusque sur son visage, écrit Cicéron (*Philippiques*, III, 4. Sur ces événements, cf. IV, 22 ; XII, 12 ; XIII, 18 ; Dion Cassius, 45, 13). Fulvie exerçait en outre un pouvoir et sur le peuple et sur le sénat (Dion Cassius, 48, 4, 1-3). Elle avait levé des armées, vécu dans les camps, assumé toutes les fonctions d'un *imperator* (Dion Cassius, 48, I, 1-3, II, 4,1 ; Suétone, *Auguste* II ; Florus, II, 15 (IV, 4 -6) ; Plutarque, *Vie d'Antoine*, XX, 19, 1 et suiv.) Elle semble même être à l'origine du déclenchement de la guerre de Pérouse (Dion Cassius, 48, 28, 2 ; 48, 4, 1-3. Appien, *Guerres Civiles*, V, 19, 59). Une tradition veut, enfin, qu'elle ait percé d'une épingle la langue de l'orateur Cicéron dont la tête avait été exposée aux Rostres (Dion Cassius, 47, 8, 4.)

<sup>71</sup> Best. VII, le 18 août 1763.

commun : « L'épithète d'assassine, écrit-il, n'avait jamais été donnée jusqu'ici aux dames ; mais puisque vous le voulez, Fulvie est assassine<sup>72</sup> ». Il s'agit là d'une première entorse faite à l'histoire romaine puisque aucun des historiens évoqués plus haut n'a parlé d'un quelconque projet d'assassinat que Fulvie aurait prémédité contre la personne d'Antoine. De fait, la transformation de la réalité historique paraît à Voltaire l'unique solution en vue de créer, au plan dramaturgique, un personnage féminin susceptible de faire contrepoids aux deux triumvirs.

La pièce du *Triumvirat* s'ouvre sur Fulvie, accompagnée de sa confidente Albine ; elles occupent toutes deux une scène représentant l'île où les triumvirs se sont retirés pour effectuer leur partage du monde, projet qui exige l'élimination de tous ceux qui pourraient leur faire obstacle. Voltaire avait sans doute raison de déclarer aux d'Argental : « La plus grande règle des conspirateurs est de n'admettre jamais dans leur complot que ceux qui peuvent les servir, et de tuer sans miséricorde tous ceux qui peuvent se douter de la conspiration<sup>73</sup> » ; il semble d'ailleurs avoir fait sienne cette maxime puisque le projet même de sa tragédie constitue, semble-t-il, un objet de conspiration entre les d'Argental et lui. Entourée de mystères et de secrets, la tragédie du *Triumvirat* fut donnée sous un faux nom d'auteur. A sa représentation, écrit La Harpe, la pièce fut tour à tour attribuée à tout le monde, excepté à son auteur<sup>74</sup>.

L'obscurité, le tonnerre, les éclairs qui traversent le décor nous plongent de prime abord dans une atmosphère d'insécurité et de menaces, bref, de mort. Les triumvirs vont se partager un monde chaotique. Notre Fulvie ne semble pas étrangère à cet univers de conspiration, elle en fait même partie intégrante. Les imprécations qu'elle profère dès son entrée en scène contre les triumvirs l'attestent : « Tombe sur nos tyrans cette foudre égarée. » (I, 1.) Si l'héroïne semble bien s'intégrer dans un tel désordre, c'est parce qu'elle fait l'objet d'une autre forme de proscription :

Il me quitte, il me chasse, il épouse Octavie<sup>75</sup> ;

D'un divorce odieux j'attends l'infâme écrit ;

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, le 23 août 1763.

<sup>73</sup> *Ibid.*, le 2 avril 1764.

<sup>74</sup> J.F La Harpe., *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*, *op. cit.*, p. 492.

<sup>75</sup> « Il est bon d'observer qu'Antoine n'épousa Octavie que longtemps après ; mais c'est assez qu'il ait été beau-frère d'Octave. Il ne répudia point Octavie ; mais il fut sur le point de la répudier quand il fut amoureux de Cléopâtre, et elle mourut de chagrin et de colère », remarque Voltaire dans une note de bas de page. (M. VI.)

Je suis répudiée, et c'est moi qu'on proscrit. (I, 1.)

La Fulvie de Voltaire est donc violente comme la Fulvie historique, mais pour d'autres raisons ; jusque là, elle se contente de décrire une situation qui la révolte, mais elle n'est pas encore décidée à réagir concrètement. C'est seulement au moment où Aufide, un tribun militaire qui lui est attaché, lui rapporte que son divorce a été signé — elle doit être reléguée dans la campagne d'Apulie — qu'elle prend la résolution de venger son honneur bafoué, ce nom de Fulvie qui, dit-elle, « dans nos factions » a été «compté au rang des plus grands noms » (I, 2). Sa seule ressource, à présent, est le parti opposé aux triumvirs, représenté par Sextus Pompée, fils du Grand Pompée : « Nos communs intérêts, dit-elle, m'annoncent un vengeur.» (II, 2.) Le désir de vengeance qui la ronge ne pourra être assouvi que par un carnage :

Après mes deux affronts, indignement soufferts,  
Je me consolerais en troublant l'univers.  
Puissé-je, dans le sang de ces monstres heureux,  
Expier les forfaits que j'ai commis pour eux ! (II, 2.)

Ces derniers vers sont extrêmement importants à notre sens. On devine, à travers eux, la volonté du dramaturge de faire passer Fulvie par une sorte de repentir. Voltaire la représente sur la scène avouant tous les « forfaits » qu'elle a pu commettre, notamment envers Cicéron, auteur cher à Voltaire, qui fait de la répudiation humiliante de Fulvie une revanche posthume de Cicéron sur elle, et profite de cette occasion pour glisser un éloge de l'orateur romain :

Pardonne, Cicéron, de Rome heureux génie,  
Mes destins t'ont vengé, tes bourreaux m'ont punie. (II, 2.)

Bien plus, Fulvie va, par l'intermédiaire du dramaturge, jusqu'à revendiquer une filiation idéologique cicéronienne :

Mais je mourrai contente en des malheurs si grands,  
Si je meurs comme toi le fléau des tyrans. (II, 2.)

Aussi sa vengeance personnelle se greffe-t-elle sur une cause républicaine ; dorénavant sa détermination est arrêtée. Dès lors, Sextus Pompée acquiert pour elle une grande importance ; il fait figure de vengeur et de justicier. Quand elle le voit venir, elle le rassure et aiguise sa haine : il faut frapper, venger Fulvie, sa gloire, Rome enfin. Elle a tout étudié et tout est prêt, elle lui fait part de son plan : Sextus Pompée s'occupera d'éliminer Octave, et Fulvie tuera Antoine dans son lit. Dans la scène qui suit, elle lui montre l'endroit précis où se trouve son ennemi, Octave, avec beaucoup de minutie dans la description<sup>76</sup>.

Violente, virile, assassine, tels sont les attributs de Fulvie dans l'histoire que Voltaire prétend reproduire. Elle est l'incarnation de ces temps funestes :

C'est l'école du meurtre et j'ai dû m'y former,  
De leur esprit de rage ils ont su m'animer. (IV, 3.)

Au-delà du courage dont il fait preuve, Sextus Pompée n'est d'ailleurs qu'un pantin que Fulvie manipule avec beaucoup d'intelligence. Elle est au courant de tout ce qui se passe sur l'île alors qu'elle est cloîtrée dans sa tente ; elle a des yeux partout, et aussi des auxiliaires dont le principal est Aufide ; elle a déjà étudié les déplacements des triumvirs. Rien ne la fait reculer, pas même sa propre sécurité :

Il faut qu'Antoine meure, et non pas que je vive.  
Il périra, vous dis-je. (IV, 3.)

Fulvie agit, certes, à travers les autres qu'elle manipule, Sextus Pompée en l'occurrence, mais elle n'hésite pas à prendre les devants et à passer elle-même à l'action ; sa détermination et son audace la rapprochent d'un modèle masculin. On peut même y voir une version féminine de Brutus. Son désir de vengeance ne peut être assouvi que de sa propre main. A Pompée lui demandant si elle peut « bien remplir un si hardi dessein » (celui d'assassiner Antoine) Fulvie répond, avec toujours un emportement qui ne peut être apaisé que dans le sang et par la mort :

---

<sup>76</sup> IV, 3, « Vous avez remarqué ces roches entassées / Qui laissent un passage à ces vallons secrets / Arrosés d'un ruisseau que bordent des cyprès / Le pavillon d'Antoine est auprès du rivage / Passez, et dédaignez de venger mon outrage / Vous trouverez plus loin l'enceinte et les palais / Où du clément César est le barbare fils ».

Osez-vous en douter ? le destin nous rassemble  
 Pour délivrer la terre, et pour mourir ensemble.  
 Que le triumvirat, par nous deux aboli,  
 Dans la tombe avec nous demeure enseveli. (IV, 3.)

Extrême en ses fureurs, elle est presque aussi sanguinaire qu'Antoine. Le parallélisme établi par Voltaire et rapporté par Fulvie entre les deux tentatives qui se soldent toutes deux en même temps par l'échec, souligne cette volonté du dramaturge de renforcer le caractère viril de Fulvie. Mais au-delà de cet échec et de la détresse qui s'en suit, Fulvie espère une intervention divine — c'est la seule fois où Fulvie implore les dieux — qui lui permettra d'accomplir sa vengeance. Elle prendra le temps qu'il faudra, mais le retard ne serait qu'une trêve pour mieux se ressourcer :

Ciel ! si tu veux encor prolonger mes destins,  
 Que ce soit seulement pour mieux armer mes mains,  
 Pour mieux servir ma haine et ma fureur trompée. (V, 1.)

A défaut, elle est persuadée que la haine viscérale finira par ravager les parricides, tandis qu'elle mourrait contente d'avoir servi d'exemple pour les générations à venir :

Mon nom deviendra cher aux siècles à venir  
 Pour avoir seulement tenté de vous punir. (V, 1.)

C'est sur cette note que s'achève la scène 2 du cinquième acte, où l'on voit pour la dernière fois Fulvie et qui est consacrée presque exclusivement à sa tirade. Elle tient dans la pièce une place de choix. Avec 337 vers, le personnage dépasse de loin tous les autres<sup>77</sup> ; c'est elle qui mène la barque dans la pièce, elle est l'âme même de la tragédie et tout tourne autour d'elle. Rappelons que c'est elle qui ouvre la tragédie, c'est elle qui présente les différents personnages, notamment Antoine et Octave et c'est avec elle, enfin, que l'action s'achève.

Manifestement, Aurélie, Erope et surtout Fulvie sont des épouses déjà bien loin de Jocaste, d'Artémire et d'Irène ; elles sont pourvues toutes trois d'une virilité dans

---

<sup>77</sup> Julie (190v.); Octave (230v.); Pompée (189v.); Antoine (128v.).

l'entêtement qui ne prédispose pas essentiellement à les plaindre ni à plaindre leurs consoeurs, Tullie (*Brutus*), Olympie (*Olympie*) et surtout Electre (*Oreste*). Ces dernières, moins âgées mais aussi hardies, sont l'incarnation du modèle de la jeune fille, personnage qui vient s'ajouter au répertoire des héroïnes révoltées de la tragédie voltairienne à sources antiques. La jeune fille a désormais suffisamment de force de caractère, sinon pour refuser catégoriquement les ordres parentaux, du moins pour y résister avec opiniâtreté.

## CHAPITRE III

### *LA JEUNE FILLE*

« Nul mortel désormais n'aura droit sur mon coeur. »

*Olympie*, IV, 5.

Dans le répertoire des personnages féminins révoltés figure enfin le type de la jeune fille qui, malgré son jeune âge, n'est plus un modèle de docilité comme le sont Iphise (*Oreste*) et Julie (*Le Triumvirat*). L'ordre parental n'est plus pour elle un ordre strict qui ne souffrait aucune discussion ; elle a acquis désormais suffisamment de force de caractère, sinon pour le refuser catégoriquement, du moins pour y résister avec acharnement. Certes, cela ne va pas sans souffrances et sans tiraillement, car il lui est bien difficile de concilier sa volonté d'émancipation et sa conscience d'un devoir de piété envers son père ou, en l'absence de ce dernier, envers sa mère. Elle est par ailleurs pourvue d'un sens critique assez développé et porte même intérêt aux questions politiques, philosophiques et religieuses. Trois pièces du répertoire tragique à sources antiques de Voltaire nous offrent des variantes de la situation de ce type de jeune fille ; Il s'agit de *Brutus* (1730), *Oreste* (1750) et *Olympie* (1764).

#### ***A- Figure rebelle.***

La tragédie d'*Oreste* débute par un dialogue entre Iphise et Pammène au sujet des malheurs d'Electre. Le spectateur s'attendrait alors à voir une jeune fille accablée, en proie au désespoir, mais voilà que le personnage crée la surprise en formant, dès son entrée en scène, le dessein de se venger d'Egisthe, le meurtrier de son père.

L'héroïne paraît fidèle à sa nature : un « caractère ardent, [un] courage indocile, / Incapable de feindre et de rien ménager (III, 1) ». Parfait écho de l'Electre de Sophocle, elle est présentée comme un être entièrement dévoué au souvenir du défunt.

Un tel personnage n'existe pas chez Homère ; c'est Sophocle qui a choisi de le mettre en valeur et d'écrire, comme le dit Georges Méautis, une « tragédie féminine<sup>1</sup> ». L'Electre de Sophocle est loin d'être cette jeune fille pure, elle n'est nullement le parangon de toutes les vertus. Bête traquée chez Eschyle, elle viole allègrement les règles de la piété et de la mesure et s'expose ainsi aux critiques sévères d'Euripide. Chargée de la rancune des Atrides, Electre, en sa cruauté, concentre en elle la cruauté du mythe, que l'on peut à bon droit désormais appeler *son* mythe. Au fur et à mesure qu'Oreste faiblit, elle est là pour le ranimer. Elle incarne une volonté indomptable dont le moteur est cette haine qu'elle éprouve pour les assassins de son père. Dans ce palais où Egisthe a pris en tout la place du roi assassiné, elle s'est donné pour tâche de maintenir présent le souvenir de son père qu'elle appelle, dans la pièce de Sophocle, tantôt « infortuné », tantôt « malheureux<sup>2</sup> ». Loin de cacher ses larmes, elle le pleure publiquement, appelant sur les meurtriers la vengeance des puissances infernales. Elle déclare qu'elle ne cessera ni ses lamentations ni ses plaintes : « Eh bien ! moi, je ne cesserai ni mes lamentations ni mes lugubres plaintes » (v. 103-104). Vivante incarnation des Erinyes, elle rappelle à chaque instant aux assassins leur crime, et par le tourment qu'elle leur inflige, elle assure, selon ses forces, la vengeance de son père :

« Je fais leur tourment, et c'est là un hommage qu'ainsi je rends au mort » (v. 355-356)

Telle est la ligne de conduite qu'elle a choisie, même si elle s'expose ainsi à une vie de perpétuelle souffrance.

Dès son apparition, l'héroïne de Voltaire, quant à elle, fait l'aveu de ne plus répandre des larmes au profit de l'action :

---

<sup>1</sup> G. Méautis, *Sophocle, essai sur le héros tragique*, Albin Michel, 1957, p. 229.

<sup>2</sup> v. 94-95 ; v. 132.

Des pleurs ! ah ! ma faiblesse en a trop répandus.  
 [...]
   
C'est du sang que je dois, [...]
   
Que, ranimant ma force, et soulevant ma chaîne,
   
Mon bras, mon faible bras osera l'égorger
   
Au tombeau que sa rage ose encore outrager. (I, 2.)

Tout son discours respire le désir de vengeance :

O douleurs ! ô vengeance ! ô vertu qui m'anime. (I, 2).

Elle n'hésitera pas, soutient-elle, à devenir l'âme de la vengeance d'Oreste et agira à travers lui :

Viens qu'Electre te guide au sein qu'il faut percer. (I, 2.)

Mais cet aveu reste jusque-là verbal, même quand elle affirme vouloir venger son père à tout prix. C'est l'annonce de la mort d'Oreste qui produit le renversement, qui la fait se redresser pour clamer sa volonté de ne pas céder. Au premier instant, Electre s'est abandonnée au désespoir, n'aspirant qu'à attendre la mort aux portes du palais. Toutefois cette mort passive n'est guère conforme à sa nature.

Comme Sophocle, Voltaire semble opposer en quelque sorte deux Electre. A l'Electre passive, qui se contente de plaintes violentes et pour qui la vengeance est liée principalement au retour d'Oreste, le dramaturge oppose une Electre que l'annonce de la mort de son frère décide à agir par elle-même, avec ou sans assistance. Aussi l'héroïne sophocléenne commence-t-elle par solliciter l'aide de sa sœur. Elle lui présente à mots couverts son projet :

« Si tu m'écoutes, tu te libéreras de ce faix de misères qui pèse sur toi à cette heure. » (v. 938).

Après l'acquiescement de Crysothémis :

«Je le vois ; mais je t'aiderai dans la mesure de mes forces,» (v.946)

Electre lui révèle son plan dans une longue tirade v. 947-989 :

«Tu n'hésiteras pas à t'unir à ta sœur pour tuer l'auteur du meurtre de ton père, Egisthe » (v. 956-957).

Puisqu'elle n'a plus rien à attendre, puisque le vengeur ne viendra plus, c'est elle qui se chargera de la tâche, qui tuera Egisthe avec l'aide de sa sœur si celle-ci y consent. Si Electre ne mentionne pas Clytemnestre, c'est pour ne pas effaroucher davantage Chrysothémis. Cependant, devant le refus de celle-ci, Electre déclare qu'elle agira seule (v. 1019-1020).

Chez Voltaire, l'héroïne somme sa soeur Iphise d'arrêter ses vaines plaintes et de s'allier à sa cause en lui apportant l'aide dont elle a besoin :

Craignez-vous de frapper ? craignez-vous de mourir ?  
 Secondez de vos mains ma main désespérée ;  
 Fille de Clytemnestre, et rejeton d'Atrée,  
 Venez. (I, 2.)

Mais devant la réticence de sa soeur, Electre se détourne d'elle et décide d'agir seule, notamment après l'annonce de la mort d'Oreste. Désormais c'est à elle et à elle seule qu'incombe le devoir de venger toute sa famille et son projet est déjà fixé : Elle commencera d'abord par éliminer le prétendu assassin de son frère :

Après quinze ans de maux et d'opprobres soufferts,  
 De l'assassin d'Oreste, il faut porter les fers,  
 Et pressée en tout temps d'une main meurtrière,  
 Servir tous les bourreaux de ma famille entière ! (IV, 3.)

Cependant, Egisthe, mis au courant, ne tarde pas à lui trouver le châtiment qu'elle mérite pour cet affront (III, 6). Il la réserve en effet, comme l'a imaginé

Voltaire, à être l'esclave du meurtrier de son frère, ce qui pour elle représente le comble de l'horreur. Electre est donc condamnée, comme elle le déclare à la scène 3 de l'acte IV, à un double esclavage au profit de ses deux bourreaux : Egisthe, assassin de son père Agamemnon d'un côté, et l'étranger, prétendu assassin de son frère Oreste de l'autre. L'héroïne, alors fidèle à elle-même et dont la fureur est accrue par cet ordre, décide de se venger à tout prix. Dans une lettre à Mlle Clairon censée jouer le rôle d'Electre, Voltaire insiste sur la nécessité de bien rendre l'intensité du retournement de l'héroïne par les inflexions de voix de l'actrice : « Ce couplet demande que la voix se déploie d'une manière pompeuse et terrible, s'élevant par degrés, et finissant par des éclats qui portent l'horreur dans l'âme. [Ce couplet] est celui des furies : *Euménides, venez* (IV, 4) ; tout le sublime de la déclamation dans ces deux morceaux, les passages que vous faites si admirablement dans les autres de l'accablement de la douleur à l'emportement de la vengeance ; ici du débit, là les mouvements entrecoupés de curiosité, d'espérance, de crainte ; les reproches, les sanglots, l'abandonnement du désespoir, et ce désespoir même tantôt tendre, tantôt terrible<sup>3</sup> ». Telles étaient les recommandations du dramaturge adressées à son actrice pour bien rendre le rôle d'Electre. Quant au personnage, à défaut de se débarrasser des deux bourreaux à la fois, il va du moins essayer de tuer son nouveau maître, assassin de son frère. C'est ce que Electre déclare explicitement à sa sœur Iphise :

Pour fuir la main d'Electre, il prend de nouveaux soins

A l'assassin d'Oreste on peut aller du moins.

Je ne puis me baigner dans le sang des deux traîtres :

Allons, je vais du moins punir un de mes maîtres. (IV, 3.)

Voltaire admet que « le dessein de tromper Electre pour la venger, et d'apporter les cendres prétendues d'Oreste, est entièrement de Sophocle<sup>4</sup> ». L'oracle avait expressément ordonné qu'on vengeât la mort d'Agamemnon par la ruse, δόλοισι, parce que ce meurtre avait été commis de même, et que la vengeance n'aurait pas été complète si les assassins avaient été punis par un autre que le fils d'Agamemnon, et d'une autre manière que celle qu'ils avaient employée en commettant le crime. Dans

<sup>3</sup> Best. III, le 15 janvier 1750.

<sup>4</sup> *Dissertation sur les principales tragédies anciennes et modernes, seconde partie, op. cit.*

l'*Electre* d'Euripide, Egisthe est assassiné par derrière, tandis qu'il est penché sur une victime, parce qu'il avait frappé Agamemnon lorsqu'il changeait de robe pour se mettre à table : cette robe était cousue ou fermée par le haut, de sorte que le roi ne put se dégager ni se défendre : c'est ce que Voltaire a désigné par ces mots de *vêtements de mort*, et de *piège*. (I, 2.) L'auteur français n'a fait qu'ajouter à cet ordre des dieux une menace terrible : au cas où Oreste désobéirait et se découvrirait à sa sœur, il serait exposé à leurs courroux. « Cette sage défense était d'ailleurs nécessaire pour la réussite de son projet. La joie d'Electre aurait assurément éclaté et aurait découvert son frère. D'ailleurs, que pouvait en sa faveur une princesse malheureuse et chargée de fers ?<sup>5</sup> ».

Electre paraît un être totalement voué à la haine et pour qui tout autre sentiment est éteint. Une haine qui dépasse le seul Egisthe pour atteindre sa propre mère, Clytemnestre. En effet, la seule présence de celle-ci fait perdre à Electre toute mesure. Si elle tente, en un premier lieu de garder son sang-froid pour disculper la mémoire de son père incriminé par Clytemnestre, elle ne peut s'empêcher de s'emporter quand elle évoque l'union de sa mère avec Egisthe, et passe aux récriminations personnelles, lui reprochant la vie misérable qu'elle lui inflige. Et même si elle reconnaît devant sa mère que la force lui fait défaut pour mener à bout son projet, elle ne manque pas, dans la pièce de Sophocle, de la menacer de la vengeance d'Oreste :

« [Cet Oreste] que si souvent tu m'as accusée d'élever en vue de consommer sur toi notre vengeance ! et cela, sache-le, certes je le ferais, si j'en avais la force » (v. 604-605).

Elle termine en criant :

« Je fais honneur à ton sang » (v. 609).

Parfois hideuse dans son acharnement, maudite par sa mère, elle finit par atteindre le paroxysme de l'atrocité notamment à travers ses cris ponctuant la mise à mort de Clytemnestre. Elle sert en effet d'aiguillon à son frère Oreste :

---

<sup>5</sup> *Dissertation... ibid..*

«Va donc, encore un coup, si tu t'en sens la force » (v. 1415).

Elle dialogue même avec Clytemnestre invisible :

«As-tu eu pitié de lui, toi, et du père de qui tu l'avais conçu ? » (v. 1411-1412).

Elle interrompt le dialogue d'Egisthe et Oreste pour ordonner à ce dernier de tuer l'assassin de son père «Tue-le au plus vite...» (v. 1487) et d'exposer son cadavre. La mort des meurtriers de son père, notamment celui de sa propre mère, est pour Electre une source de jouissance et aucun scrupule, aucune pitié ne vient troubler cette jouissance. G. Ronnet avait sans doute raison de dire à propos d'Electre que « libérée du malheur, elle reste prisonnière de sa haine<sup>6</sup> ».

En revanche, la haine de l'héroïne de Voltaire, aussi intense soit-elle, ne concerne qu'Egisthe et ne touche nullement celle qui l'a mise au monde. Elle est d'ailleurs incapable de la haïr, même quand celle-ci la provoque en lui annonçant son projet de lui rendre la liberté en la mariant à Plistène, le fils d'Egisthe :

Madame ? osez-vous bien par un crime nouveau,  
Abandonner Electre au fils de son bourreau ? (II, 4.)

Electre, horrifiée, refuse (II, 5,) et reproche à sa mère son manque de lucidité et sa volonté d'assister Egisthe dans son dessein d'humilier à jamais Electre car, dit-elle,

Je vois quels nouveaux fers un lâche me propose. (II, 5.)

Elle perçoit la véritable intention d'Egisthe qui, craignant les droits des deux sœurs au trône paternel, veut en assurer l'héritage à son fils. Quoi qu'il en soit, en dépit de ses durs reproches, l'Electre voltairienne n'a jamais souhaité la mort de sa mère et ne participe point à son assassinat comme dans l'*Electre* de Sophocle ou dans celle

---

<sup>6</sup> G. Ronnet, *Op cit.* p. 222.

d'Euripide. Ce qu'elle crie à son frère au moment de la catastrophe est très significatif :

Achève, et sois inexorable ;  
Vengez-nous, venge-la ; tranche un noeud si coupable :  
Frappe, immole à ses pieds cet infâme assassin. (V, 8.)

L'Electre d'Euripide est toute différente. Elle est plus agressive en paroles au point de déclarer :

« Moi, je préparerai le meurtre de ma mère<sup>7</sup> » (v. 647).

Quand vient le moment de l'action, quand Oreste s'apprête à tuer Egisthe, elle va s'enfermer dans sa maison pour attendre l'issue de la lutte :

« Je vais rentrer dans ma demeure et le tenir tout prêt<sup>8</sup> » (v. 689).

L'Electre de Sophocle, elle, sort du palais pour veiller à ce qu'Egisthe ne surprenne pas les vengeurs à son retour<sup>9</sup> (v. 1402-1403). Elle prend ensuite, par ses conseils et objurgations, une part active au châtement des meurtriers de son père. Mais le récit qu'Electre et son frère font de la manière dont ils ont assassiné leur mère, qui ne vient sur la scène que pour y être tuée, paraît beaucoup plus atroce que la scène de Sophocle. Oreste est livré aux furies pour avoir exécuté l'ordre des dieux, alors qu'Electre est épargnée, elle qui se vante d'avoir vu cet horrible spectacle, d'avoir conduit sa main, parce qu'Oreste s'était couvert le visage de son manteau.

Toutefois, si dans la tragédie de Sophocle, Electre renie sa mère, elle n'en a pas moins besoin d'affection familiale et c'est chez le chœur qu'elle va la trouver. Tout d'abord, elle parlera d'une « amitié » (v. 133) à formes multiples avec le chœur, ensuite elle l'appelle « sœurs chéries », puis « femmes chéries » aux vers 1227 et 1398. Il s'agit d'un véritable transfert d'affection pour cette jeune fille. Et c'est ce

---

<sup>7</sup> Euripide, *Electre*, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

<sup>8</sup> *Op. cit.* Par *le tenir tout prêt* Electre désigne le « glaive à double tranchants » qu'elle dit avoir préparé pour se percer le foie si jamais Oreste tombe dans la lutte contre Egisthe.

<sup>9</sup> Sophocle, *op. cit.*

qu'entend le chœur lorsqu'il définit ses rapports avec Electre : « ainsi qu'une mère fidèle » (v. 234). Le même transfert s'effectuera sur la personne du précepteur qu'Electre salue du nom de « père » au v.1361 :

« Salut ! Père — car c'est un père que je crois voir en toi ».

Dans la tragédie de Voltaire, c'est Pammène qui semble jouer ce rôle auprès d'Electre. Son essai d'adapter le chœur grec à la scène française qui répondait à ce désir, chez lui, de concilier les préjugés du public et son goût pour les scènes de foule, Voltaire le réitère dans *Olympie* où le dramaturge fait appel à un chœur muet, mais particulièrement abondant (I, 5, II, 2, IV, 3, V, 2). En fait, soucieux d'impressionner son public par la pompe du spectacle, comme jadis dans la Grèce antique, Voltaire se proposait aussi de le terrifier avec le suicide de l'héroïne qui se précipite sur scène dans un bûcher enflammé (V, 7). Il s'agit là d'une mort spectaculaire qui constitue le clou de cette « tragédie-opéra<sup>10</sup> ». R. Guiet y voit plutôt une imitation de la *Didone abbandonata* de Métastase dont l'héroïne se suicide dans Carthage en flammes<sup>11</sup>. Mais l'idée de cette mort spectaculaire peut venir aussi de sources grecques. Dans le résumé des *Suppliantes* d'Euripide (v.990 sv.) du *Théâtre des Grecs* (II. 549-50), Brumoy racontait la mort d'Evadné, « parée comme elle allait célébrer un nouvel hyménée au milieu d'une pompe funèbre<sup>12</sup> », qui se précipite dans le bûcher qui consume le corps de son mari, « ce qui fait voir que les Anciens, qui donnaient beaucoup au spectacle, étaient fort curieux des machines dans leurs tragédies ». Diodore de Sicile, dans les chapitres consacrés à Cassandre et Antigone, héros

<sup>10</sup> Comme la qualifie H. Lion (p. 311). Voltaire insiste souvent sur la 'pompe' du spectacle de cette tragédie (voir par exemple Best. D10301, D10388, etc.) — c'est dans cette pièce que figurent les jeux de scène les plus nombreux (voir par exemple I, 5, II, 2, IV, 3, V, 2) — mais cette insistance, qui correspondait à une réelle option esthétique, n'était-elle pas aussi un trompe-l'œil, une façon d'endormir la méfiance à l'égard d'une tragédie dont les notes étaient destinées aux 'philosophes' (Best. D10316) ? Lorsque Voltaire voulait faire jouer *Pandore*, son 'opéra philosophique', ne parlait-il pas de la magnificence du spectacle et de la beauté de la musique ? On peut en dire autant des nombreuses allusions au côté spectaculaire des *Lois de Minos* (Best. D17563, D17588, D18008, D18422).

<sup>11</sup> R. Guiet, « La tragédie française au dix-huitième siècle et le théâtre de Métastase », *Publications of the Modern Language Association* 53, 1953, p. 815.

<sup>12</sup> Notons la similitude des situations : Olympie, afin de se soustraire à l'obligation d'épouser Antigone, se jette dans le bûcher qui brûle le corps de sa mère, Statira.

d'*Olympie* (XIX, 10), évoque une coutume hindoue qui oblige les femmes à se suicider sur le bûcher de leur mari, coutume rappelée par Montesquieu dans *Les Lettres persanes* et à laquelle Voltaire fait allusion dans la dernière note d'*Olympie*.

Mais au-delà des sources visitées par Voltaire, le personnage d'*Olympie*, aussi discret soit-il, présente plusieurs points communs avec celui d'*Electre*. D'*Olympie* émane en effet, une force de caractère qui ne cède en rien à *Electre*. Le sujet de la tragédie est le suivant : un prince (Cassandre, roi de Macédoine) aime une jeune fille (*Olympie*) qu'il a élevée, et qui lui rend son amour, mais dont les parents sont absents. Il se trouve que Cassandre est en plus responsable de la mort du père d'*Olympie*, Alexandre, qu'il a tué pour des raisons politiques. Il pense aussi avoir causé la mort de sa mère, Statira, qui vit encore à son insu<sup>13</sup>. Ici aussi, c'est la réapparition d'un parent disparu qui est à l'origine du drame. Alors que Cassandre est sur le point d'épouser *Olympie*, il rencontre sa mère Statira dans le temple où elle vivait cachée. Celle-ci dénonce violemment leur mariage, et insiste pour qu'*Olympie* épouse à sa place Antigone, le rival de Cassandre, qui lui a promis de venger son époux. Lorsque Statira meurt de douleur en donnant sa fille pour épouse à Antigone, la situation d'*Olympie* est doublement sans issue, puisqu'elle ne peut aller à la fois contre la volonté de sa mère, ni trahir la mémoire de son père en consommant le mariage avec son assassin. Les droits du cœur sont donc ici extrêmement limités.

L'idée d'utiliser l'histoire des successeurs d'Alexandre dut sans doute venir à Voltaire en feuilletant le roman de La Calprenède qui a usé et abusé de ce procédé et multiplié les intrigues. En tout cas, l'amour qu'il prête à son héroïne est pathétique à souhait : incapable de renoncer à sa passion pour Cassandre qui a jadis attenté à la vie de ses parents et ne pouvant obéir à sa mère qui avant de mourir lui a ordonné d'épouser Antigone pour la venger (IV, 8), *Olympie* se suicide sous les yeux de son amant (V, 7). « Il faut déchirer le cœur ou se taire », écrivait Voltaire<sup>14</sup>.

Après avoir déclaré à Antigone et les prêtres rassemblés la force de son amour pour Cassandre, *Olympie* se jette dans le bûcher funéraire préparé pour sa mère :

Toi, l'époux d'*Olympie*, et qui ne dus pas l'être ;

<sup>13</sup> Il s'agissait d'une situation inverse dans la pièce de *Zaïre*, où c'est la mère qui avait été tuée.

<sup>14</sup> Best. D10301.

Toi, qui me conservas par un cruel secours ;  
 Toi, par qui j'ai perdu les auteurs de mes jours ;  
 Toi, qui m'as tant chérie, et pour qui ma faiblesse  
 Du plus fatal amour a senti la tendresse,  
 Tu crois mes lâches feux de mon âme bannis...  
 Apprends... que j'adore... et que je m'en punis.

Cet aveu est révélateur : ce n'est pas parce que son époux est responsable de la mort de son père et de sa mère qu'Olympie se punit, mais *parce qu'elle l'aime encore* en dépit de son crime. Cet amour est alors perçu comme une transgression de la loi familiale, et c'est pour cette raison qu'elle est finalement punie. Alors que Zaïre succombait de la main de son amant, Olympie peut être tenue pour plus coupable qu'elle puisqu'elle est amoureuse de l'assassin de son père. Ce dernier semble ne pas avoir de place dans le cœur de sa fille. Certes au départ, Olympie, ignore tout de sa naissance, mais après la scène de la reconnaissance (II, 4), elle ne peut appeler ce père autrement que par son propre nom : Alexandre. Aucun mot tendre n'échappe de sa bouche pour désigner ce père qui lui apparaît, semble-t-il, comme une malédiction. Bien au contraire, elle ne cesse de gémir sur son sort et accuse les Dieux de vouloir faire son malheur. A l'hiérophante qui lui demande d' « espérer dans le ciel » (II, 4), elle répond :

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 !  
 Je devais à l'autel où vous nous unissiez  
 Expirer en victime, et tomber à vos pieds. (II, 4.)

Seule Statira, sa mère, lui parle de son origine et ne cesse de lui rappeler qu'elle est la fille d' « un demi-Dieu », « du roi des rois » (II, 6.)

Si la vengeance d'Electre est en partie celle de son père, Olympie, elle, n'a nullement le dessein de se venger ; elle semble ignorer complètement le malheur de ce père assassiné. D'ailleurs, seule la présence de Statira maintient son souvenir vivant et

sert d'aiguillon à Olympie. Autant sa mère semble ne vouloir vivre que pour venger son époux, autant Olympie a l'air de n'éprouver aucun désir de vengeance. Pour se dérober à ce fardeau, elle tente dans un premier temps de persuader sa mère d'oublier la vengeance et lui propose de venir la rejoindre dans le temple qu'elle choisit pour asile définitif :

Oserais-je encor dire

Que votre asile obscur est le trône où j'aspire ?  
 Vous m'y verrez soumise, et foulant à vos pieds  
 Ces trônes malheureux, pour vous seule oubliés.  
 Alexandre mon père, enfermé dans la tombe,  
 Veut-il que de nos mains son ennemi succombe ?  
 Laissons là tous ces rois, dans l'horreur des combats,  
 Se punir l'un par l'autre, et venger son trépas ;  
 Mais nous, de tant de maux victimes innocentes,  
 A leurs bras forcenés joignant nos mains tremblantes,  
 Faudra-t-il nous charger d'un meurtre infructueux ?  
 Les larmes sont pour nous, les cris sont pour eux. (III, 6.)

Ce discours ne tarde pas à susciter la colère et le sentiment d'horreur de Statira qui espérait beaucoup de la part de sa fille. Celle-ci, se trouvant dans un véritable dilemme, est incapable de trancher et ne tarde pas à avouer à sa mère, horrifiée :

Prête à me séparer d'un époux si coupable,  
 Je le fuis... mais je l'aime. (III, 6.)

A propos de cette déclaration, Voltaire avoue : « Il est beau, il est neuf qu'Olympie n'ait de confidente que sa mère. Elle doit attendrir quand elle avoue enfin à cette mère qu'elle aime à la vérité celui qu'elle regarde comme son mari, mais qu'elle renonce à lui. On doit la plaindre ». Il ajoute dans la même lettre, tout en évoquant cette nécessité d'obéir au goût du public : « Ce n'est pourtant point Zaire ; et il serait très insipide de la faire parler d'amour avant le moment de son mariage, qui est un coup de théâtre très neuf, dont tous ces froids préliminaires feraient perdre le mérite. Ce n'est point Chimène car elle révolterait au lieu d'attendrir, si elle avouait d'abord sa

passion pour l'empoisonneur de son père, et pour l'assassin de sa mère. Chimène peut avec bienséance aimer encore celui qui vient de se battre honorablement contre son brutal de père, mais si Olympie en voulant ridiculement imiter Chimène, disait qu'elle veut adorer et poursuivre un empoisonneur et un assassin, on lui jetterait des pierres<sup>15</sup> ».

Voyant son espoir de venger un jour son époux anéanti, Statira se détourne de sa fille qu'elle appellera désormais : « cruelle fille » (III, 6), « fille dénaturée » (III, 6), « fille inhumaine » (III, 6), enfin celle qui trahit « Alexandre et [sa] mère ». Si Electre, ne cesse de crier vengeance, Olympie, elle, ne cesse de crier à l'injustice divine. Elle gémit sur son sort et ne pense qu'à ce bonheur que la découverte de ses origines fait évanouir sous ses yeux :

Hélas ! j'étais heureuse en mon obscurité,  
 Dans l'oubli des humains, dans la captivité ;  
 Sans parents, sans états, à moi-même inconnue...  
 Le grand nom que je porte est ce qui m'a perdue. (IV, 7.)

Néanmoins, si le destin persiste à la persécuter, elle veut demeurer maîtresse de son choix :

Nul mortel désormais n'aura droit sur mon coeur.  
 J'ai l'hymen, et le monde, et la vie en horreur.  
 Maîtresse de mon choix, sans que je délibère,  
 Je choisis les tombeaux qui renferment ma mère ; (IV, 5.)

Malgré cette volonté, les Dieux ne lui laissent ni le répit ni le choix. Olympie ne peut se résoudre à la retraite, elle doit choisir entre Cassandre et Antigone, entre son coeur et son devoir. Concernant ces deux personnages, Voltaire semble prendre beaucoup de liberté avec les sources historiques. En effet, chez les historiens grecs, Cassandre et Antigone étaient aussi odieux l'un que l'autre ; le roman de La Calprenède avait établi une différence entre les deux lieutenants d'Alexandre, mais c'était au détriment de Cassandre et sans qu'il y ait opposition directe entre les deux hommes. Voltaire

---

<sup>15</sup> Best. VI, au marquis de Thibouville, le 23 novembre 1761.

inverse les valorisations du roman héroïque en donnant le mauvais rôle à Antigone. Plutarque le décrit comme un ambitieux dévoré par une insatiable volonté de puissance (*Eumène*, III, 5) ; c'est le plus politique et le plus intrigant de tous les successeurs d'Alexandre selon Diodore (XVIII, 8). L'Antigone de Voltaire semble venir tout droit des historiens grecs. Son seul mobile est l'ambition : s'il réclame Olympie à Cassandre, c'est uniquement parce qu'il soupçonne qu'elle est fille d'Alexandre<sup>16</sup> ; impie, il se sert de la religion pour affirmer sa domination sur un peuple crédule (III, 1 ; V, 1) et feint de vouloir venger l'assassinat d'Alexandre, qu'il a jadis fomenté (I, 2), afin d'attirer Statira dans son jeu.

Cassandre<sup>17</sup> est au contraire un héros attachant, bien différent du personnage historique. Si Plutarque écartait à propos de la mort d'Alexandre l'hypothèse de l'empoisonnement (*Alexandre*, LXXVII), Diodore (XVII, 73) signalait que plusieurs historiens considéraient Cassandre comme l'instrument de la vengeance d'Antipater : Quinte-Curce reprenait cette tradition (*Histoires*, X, 10). La Calprenède allait plus loin : dans son roman, Alexandre meurt empoisonné sur ordre de Cassandre (3<sup>e</sup> partie, livre III). Chez Voltaire, Cassandre non seulement ignore tout du complot tramé contre Alexandre qu'il dit admirer, mais défend même ce « grand homme » contre les reproches d'Antigone<sup>18</sup> et taxe ses lieutenants d'ingratitude<sup>19</sup>. En effet, le dramaturge a fait de Cassandre l'instrument innocent (I, 2) du meurtre d'Alexandre et de la blessure de Statira. D'ailleurs le personnage, qui regrette amèrement son geste ne faisait alors que défendre la vie de son propre père (I, 2). Cette pureté d'intention était la condition *sine qua non* du succès du personnage de Cassandre, comme le remarquait Voltaire : « Il doit intéresser : et il n'intéresserait point, s'il était coupable

---

<sup>16</sup> *Olympie*, I, 3 ; Diodore (XIX, 16) attribuait une attitude similaire à Cassandre, qui épousa « Thessalonique fille de Philippe, et sœur de père d'Alexandre pour se donner une apparence de droit héréditaire à cette couronne de Macédoine ». Nos citations et nos références renvoient à la traduction Terrasson, Paris, 1737-1744.

<sup>17</sup> Cette figure apparaissait déjà dans *Artémire* ; ancien soldat d'Alexandre devenu roi, c'est un mari brutal, qui a contraint Artémire au mariage après avoir assassiné son père : il préfigure l'Hérode de *Mariamne*.

<sup>18</sup> Ce dernier invoque, entre autres griefs, la responsabilité d'Alexandre dans la mort de Clitus et de Parménion.

<sup>19</sup> I, 2. Sur l'image d'Alexandre dans cette tragédie, voir TH. E. D. Braun, « Voltaire, Olympie and Alexander the Great », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, CXL, 1975, pp. 63-72, qui signale une très forte influence de Plutarque.

de ces crimes qui inspirent l'horreur et le mépris » (D10210). Harcelé de remords, Cassandre est décidé à rendre à Olympie le royaume conquis par Alexandre et veut être initié aux mystères d'Ephèse afin d'expié ses fautes involontaires. Enfin, celui que Diodore (XIX, 19, 26) présentait comme un assassin supprimant sans scrupule ceux qui le gênent et La Calprenède comme un homme perfide, est chez Voltaire « une âme sensible » (*Olympie*, M. vi, 99 n.1) qui, pris de pitié, a jadis épargné Olympie : bref, tout le contraire d'Antigone.

Quoi qu'il en soit, devant cette impasse, l'héroïne reprend de l'assurance et paraît plus que jamais déterminée :

Il suffit [...]

Je ne m'emporte plus en d'inutiles plaintes ;

Je subis mon destin ; vous voyez sa rigueur ;

Il me faut faire un choix... il est fait dans mon coeur ;

Je suis déterminée. (V, 3.)

Elle se jettera dans le bûcher. Voltaire écrit à ce propos : « Cette résolution de se jeter dans le bûcher de sa mère ne peut être prise qu'avec un peu de temps ; il faut au moins laisser celui des funérailles. Mais figurez-vous l'effet insupportable que ferait ici une action trop pressée : « Votre mère vient de se tuer dans le moment ; épousez vite Cassandre ou Antigone. Nous allons brûler votre mère tout d'un temps. » En vérité, un tel arrangement épouvante<sup>20</sup> ». Il ajoute « Songez qu'elle est bien résolue à ne point épouser Cassandre, mais qu'elle ne peut s'empêcher de l'aimer, et qu'elle ne lui dit qu'elle l'aime qu'en s'élançant dans le bûcher. Si vous ne trouvez pas cela honnêtement beau, par ma foi vous êtes difficiles<sup>21</sup> ». « Mais encore une fois ne nous trompons point sur Olympie. Vouloir fortifier ce rôle c'est le gâter. Le mérite de ce rôle consiste dans la réticence. Elle ne doit dire son secret qu'au dernier vers. Si vous changez quelque chose à cet édifice vous le détruisez. C'est dans cet esprit que j'ai fait la pièce et je ne peux la refaire dans un autre<sup>22</sup> ».

<sup>20</sup> Best. VI, à d'Argental, novembre 1761.

<sup>21</sup> *Ibid.*, à d'Argental, le 12 novembre 1761.

<sup>22</sup> *Ibid.*, au marquis de Thibouville, le 23 novembre 1761.

Telles sont les recommandations du dramaturge qui compte beaucoup sur ce personnage d'Olympie pour impressionner et émouvoir son public. Pourvues d'un caractère bien trempé, Electre, Olympie et Aurélie, sont des figures qui impressionnent. Elles sont par ailleurs animées par une égale volonté d'émancipation qui frôle parfois l'égoïsme.

### ***B- L'amour familial intéressé.***

Dès son apparition sur scène, Electre parle de ce « cher Oreste enlevé dans ses bras », « entouré des dangers qu'il ne connaissait pas » et pour qui elle « tremble » (I, 2). Le nom de ce frère tant aimé parcourt tous ses propos. Malgré son absence physique, il ne demeure pas moins présent et dans son cœur et dans son esprit. Sa tendresse est pour un frère plus jeune qu'elle, qu'elle a arraché à la mort et pour qui elle est prête à offrir sa vie ou à partager la mort. Elle est surtout fondée sur la pitié et les mots ne manquent pas qui l'expriment. Cette affection pour le frère est presque une affection maternelle. Rappelons-nous que c'est Electre qui accourt pour sauver son frère, près du corps sanglant de son père, alors qu'il appelait sa mère, cette « femme en furie » (I, 2), à son secours. Son amour pour Oreste, ce frère « exilé de désert en désert », ce « frère malheureux » (I, 3) se révèle surtout dans son souci de le rétablir sur le trône de ses aïeux. Déjà, dans la scène 3 de l'acte I, Electre implore Clytemnestre de détacher son destin de celui d'Egisthe et de faire venir Oreste :

Appelez votre fils ; qu'il revienne en ces lieux  
Reprendre de vos mains le rang de ses aïeux,  
Qu'il punisse un tyran, qu'il règne, qu'il vous aime.

Elle tremble pour lui en songeant à la férocité d'Egisthe et à l'indifférence de Clytemnestre : « Et mon frère est perdu, puisqu'il est redouté. » (I, 3.)

L'amour qu'Electre porte à Oreste est, certes, sincère et inconditionnel ; toutefois, si l'héroïne aime tant ce frère, c'est surtout pour ce qu'il représente pour elle. Là aussi, l'héroïne de Voltaire fait écho une nouvelle fois à celle de Sophocle. Elle se lamente dès son entrée en scène sur sa condition d'esclave (I, 2). Tout en renouant avec la tradition antique<sup>23</sup>, Voltaire la présente comme une esclave et l'imagine enchaînée tout au long de la pièce. Aussi n'est-ce sans doute pas uniquement pour venger un père mort qu'Electre se voue toute entière au crime ; c'est aussi, pour servir son intérêt en se délivrant de ses maux et en s'affranchissant de son bourreau. D'ailleurs, la jeune fille ne manque aucune occasion pour rappeler à son interlocuteur ses malheurs. Réduite au rang d'esclave et «nourrie d'opprobres», elle a vu de ses yeux le parricide ; elle a constamment les mains enchaînées :

Mes mains portent des fers ; et mes yeux pleins de pleurs,  
N'ont vu que des forfaits et des persécuteurs. (I, 2.)

Dans son face à face avec sa mère, elle attire l'attention de celle-ci sur « [ses] fers », et lui reproche de l'avoir livrée au tyran, Egisthe. Oreste lui même semble selon elle « négliger [ses] fers<sup>24</sup> ». Sans lui, l'héroïne sophocléenne n'a pas la force de résister au poids de la douleur qui l'accable<sup>25</sup>. Jamais elle ne verra le terme de ses malheurs ; elle a matière à gémir sans fin (v. 231-232). Elle se meurt dans l'attente du retour d'Oreste, toujours différé, et tous ses espoirs sont ruinés : « Et moi, moi toujours dans l'attente de ce retour d'Oreste qui doit finir nos maux, je me meurs, malheureuse ! A différer sans cesse, il a ruiné tous mes espoirs, passés ou à naître<sup>26</sup> ».

---

<sup>23</sup> Le mot « esclave » revient dans les trois *Electre* antiques : *Les Choéphores*, v. 135 : « Et moi, on me traite en esclave » ; *Electre* de Sophocle, dit aux vers 189-192 : « Je suis servante au palais de mon père, dans l'appareil indigne où tu (le chœur) me vois, et faisant le siège de tables qui sont toujours vides pour moi » et puis au vers 814 : « il me faut continuer à vivre comme une esclave » ; v. 1192 : « Je leur suis asservie par la force ». Dans l'*Electre* d'Euripide, l'héroïne éponyme se définit comme « l'esclave chassée du palais de [s]on père qui vi[t] sous (un) toit misérable » (v. 1004-1005). En effet, chez Euripide, Electre est mariée par Egisthe à un homme sans bien et sans dignité, qui demeure hors de la ville, dans une maison conforme à sa fortune. Cet époux, par respect, n'a eu aucun commerce avec elle.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> v. 119-120.

<sup>26</sup> v. 303-306.

Même sa tendresse envers son propre père semble moins intense et moins apparente que celle dont fait preuve l'Electre de Sophocle.

L'héroïne dans *Oreste*, n'emploie pour désigner son père, que trois termes : « malheureux père », « Agamemnon » et « époux », quand elle l'associe à Clytemnestre. Il est clair qu'on est très loin des tendres expressions de l'héroïne antique qui qualifie son père de « celui qui nous est plus cher que tous » (v. 462) et dont la douleur est excessive selon le chœur qui lui reproche de « déplore[r] la mort d'Agamemnon » « en passant la mesure » (v.140). Si Voltaire présente l'amour d'Electre pour son père avec plus au moins d'intensité, c'est parce que Agamemnon ne représente plus pour sa fille une force, une main libératrice. Aussi toute son affection se tourne-t-elle vers son frère, Oreste, le seul être capable de la libérer du joug d'Egisthe. Si l'on fait la part des choses, il semble alors qu'Oreste représente pour sa soeur deux êtres à la fois : le frère chéri mais surtout le vengeur et le libérateur.

L'héroïne de Sophocle ne manque pas de manifester son désespoir et son chagrin à l'annonce de la mort de ce frère en pays étranger. Le cri de douleur qu'elle pousse à l'annonce de la mort d'Oreste n'est pas « Malheureux ! », mais, à plusieurs reprises, *τάλαινα*, « malheureuse »<sup>27</sup>. Du v.804 au v.822, Electre ne se lamente que sur elle-même et l'on comprend que ce qu'Electre pleure en pleurant son frère, c'est sa propre personne. Elle n'a pas un mot pour la malheureuse destinée du jeune homme — elle le plaint seulement d'être outragé par sa mère — et revient sans cesse à elle-même. Il est clair que l'amour qu'elle voue à son frère, aussi sincère soit-il, n'est qu'un amour refuge car elle n'a plus personne à aimer, mais surtout un amour intéressé puisqu'elle ne se contente pas d'aimer Oreste pour ce qu'il est, mais principalement pour l'aide qu'il peut lui apporter. Aussi est-ce un amour égoïste car si elle attend le retour de ce frère ce n'est pas tant pour lui-même que pour ce qu'il représente : la vengeance et l'espoir « de te voir un jour revenir bien vivant pour venger et ton père et moi, l'infortunée ! » (v. 811-812) Et donc le recouvrement du trône et des biens, car elle est « servante au palais de [son] père<sup>28</sup> » ; elle s'impatiente aux v.303-304 à attendre son retour : « Et moi, moi toujours dans l'attente de ce retour d'Oreste qui doit finir nos maux ... »

---

<sup>27</sup> v. 674, 807, 812.

<sup>28</sup> v. 190.

Comme chez Sophocle, l'Electre voltairienne manifeste son désespoir et son chagrin à l'annonce de la mort de son frère, une mort déjà à demi évoquée par Clytemnestre elle-même (II, 7), et qui ne fait qu'augmenter la crainte de la sœur, mais n'enlève pourtant pas complètement à Electre cette petite lueur d'espérance, apportée par sa sœur Iphise :

N'importe, je conserve un reste d'espérance :

Ne m'abandonnez pas, ô dieux de la vengeance !

Néanmoins, cet espoir à peine né s'évapore à la vue de l'urne apportée par les esclaves. Sa douleur se trouve accrue puisque avec la mort d'Oreste, elle n'a plus de raison de continuer à mener une vie misérable : « Je reste sans vengeance, ainsi que sans espoir » (IV, 2) ; « Il est mort, je me meurs », « Moi, vivre ! Oreste est mort » (III, 4). Ces vers font échos à ceux de l'Electre de Sophocle : « Ma vie est finie. Misérable ! je ne suis plus rien » (v. 677), « De vivre, je n'ai nulle envie » (v. 823) s'exprime-t-elle dans le dernier vers de son monologue. Cette annonce fait presque périr Electre avec tous ses espoirs (v. 674). Le verbe « périr » reparaît trois vers plus loin (v. 676 : θανάοντ' ἰρέστην, et 677 : ἰπολόμην) et sera repris dans le même vers, dans le même hémistiche, au cours du monologue d'Electre : (« O mon Oreste, ta mort me tue » (v. 808). Le chœur tente pourtant de la calmer en lui laissant entrevoir un espoir, « tu veux ma mort » répond-elle au v. 831. Dans les deux pièces et avec la mort d'Oreste, la vie d'Electre, toute tendue vers la vengeance espérée, n'a plus de sens et son malheur paraît sans limites : elle a perdu celui qui devait venger son père, celui dont elle espérait le secours, et elle n'a même pas pu lui rendre les honneurs funèbres. Elle se lamente alors sur l'urne funéraire d'Oreste qui, dit-elle dans la pièce de Sophocle, est mort « très loin de [sa] sœur » (v. 1137) ; il «...gît maintenant sous la terre, sans avoir obtenu de moi ni tombeau ni larmes de deuil » (v.869-870), ajoute-t-elle. Elle se rappelle le souvenir de son enfance et ses cendres sont à présent le reste précieux, « ce qu' [elle a] de plus cher » (v. 1207) qu'il faut honorer. L'Electre de Voltaire, par contre, ne manifeste pas le désir d'accomplir ce rituel funéraire. Elle se contente d'arracher l'urne pour l'embrasser, comme si elle embrassait Oreste lui-même :

Je ne rendrai jamais

Ces présents douloureux [...]

C'est Oreste, c'est lui.... Vois sa sœur expirante

L'embrasser en mourant de sa main défaillante.<sup>29</sup>

Il s'agit là d'un véritable transfert d'identité, d'où le besoin pour Electre de s'approprier cette urne si chère. Et ces vers montrent bien l'accablement, la douleur et l'abandon au désespoir d'Electre, qui pourtant, une fois en présence d'Egisthe qui lui arrache l'urne, reprend tout son courage et se transforme en une véritable furie. Et l'on comprend bien la raison de cette agressivité, surtout quand on sait tout ce que cette urne représente pour elle. D'ailleurs, pour rendre cette agressivité plus grande et plus apparente encore, Voltaire emploie tout un champ sémantique propre à la violence : « barbare », « tigre », « monstre », « victimes ». Ce qui donne plus d'ampleur à sa tirade et marque le rebondissement du personnage d'Electre, qui, malgré le désespoir, est loin de lâcher prise :

Barbare, arrache-moi le seul bien qui me reste :

Tigre, avec cette cendre arrache-moi le cœur,

Joins le père aux enfants, joins le frère à la sœur.

Monstre heureux, à tes pieds vois toutes tes victimes ;

Jouis de ton bonheur, jouis de tous tes crimes. (III, 5.)

Par ailleurs, en escamotant le thème du rite funéraire, le dramaturge semble insister davantage sur l'intérêt que doit susciter le véritable contenu de l'urne. En effet, en reprenant la version de Sophocle où l'urne est vide, le dramaturge a imaginé à dessein qu'elle renferme les cendres de Plistène, fils d'Egisthe.

Ce dernier, berné par Oreste, se réjouit à son insu de la mort de son propre fils et Voltaire de commenter : « La mort d'Agamemnon est déjà à moitié vengée. Le tyran va tenir cet horrible présent de la main de son plus cruel ennemi ; présent qui inspire et la terreur dans le cœur du spectateur qui est au fait, et la douleur dans celui d'Electre qui n'y est pas. Il faut avouer aussi que la coutume des anciens de recueillir

---

<sup>29</sup> *Ibid.*

des cendres des morts, et principalement de ceux qu'ils aimaient le plus tendrement, rendait cette scène plus touchante pour eux que pour nous<sup>30</sup> ». Par ailleurs, la situation de l'urne dans les mains d'Electre produit un coup de théâtre à l'arrivée d'Egisthe et de Clytemnestre. Oreste, qui n'est encore qu'un étranger pour Electre, était en fait sur le point de lui révéler sa vraie identité. La douleur même et les fureurs d'Electre achèvent de persuader le tyran du caractère véridique de ce que Pammène vient de lui annoncer. Ce qu'on peut néanmoins reprocher à Voltaire, c'est la brièveté de cette scène qui a tant d'ampleur chez Sophocle ; d'ailleurs l'auteur lui-même se le reproche dans une lettre adressée au comte d'Argental : « Je n'ai certainement pas donné assez d'étendue à la scène de l'urne. Elle est étranglée à la lecture. Il semble que tous les personnages soient hâtés d'aller<sup>31</sup> ».

Autant la douleur d'Electre est immense à la nouvelle de la mort d'Oreste, autant sa joie atteint son paroxysme à la vue de son frère. Une fois qu'Oreste s'est révélé à elle, tout lui devient cher. Le jour est φίλτατον φῶς « le plus doux des jours », (v. 1222), dira l'Electre de Sophocle, les femmes du chœur sont φίλτατα (v.1228), et plus loin, elle affirme ne tenir sa joie que de lui (v. 1302). Devant ce frère qu'elle croyait mort, Electre est toute à la joie de le voir vivant. Pendant quelques minutes, serrant dans ses bras le frère retrouvé, contemplant son visage, elle s'abandonne à cette joie au point d'oublier la vengeance projetée et tant attendue. Mais cette Electre heureuse n'a pas oublié sa haine et d'ailleurs elle ne tarde pas à se ressaisir. Elle assure Oreste de sa collaboration : « Va, conduis-nous comme tu l'entendras » (v. 1319) et rappelle que, restée seule, elle aurait pu atteindre un de ses deux buts : se sauver glorieusement ou glorieusement périr (v. 1320-1321). La suite montre en Oreste l'instrument de la vengeance, manié habilement par Electre elle-même.

Chez l'héroïne de Voltaire, le désir de vengeance paraît encore plus fort. Il semble étouffer, en elle, la joie de retrouver son frère. Ce dernier craint la colère divine car, en se révélant à sa soeur, il a trahi le serment fait auparavant aux dieux de garder le secret sur son identité jusqu'à l'accomplissement de la vengeance d'Agamemnon. Electre le rassure en soutenant qu'à présent « les oracles, les dieux, tout [leur] est favorable » (IV, 6) et qu'il faut sans plus tarder se venger du parricide et

---

<sup>30</sup> *Dissertation...*

<sup>31</sup> Best. VI, vers le 15 janvier 1750.

donc mettre fin à sa misère. Quand Pylade vient annoncer la nouvelle de la mort d'Egiste à Electre « Tout change, Electre est libre, et le ciel obéi » (V, 7.) Celle-ci, toute à la joie, harangue sa suite :

Brisez, amis, ces chaînes si cruelles ;

Fers, tombez de ses mains ; le sceptre est fait pour elles. (V, 7.)

Pour demander : « Ah ! Pammène, où trouver mon frère, mon vengeur ? » Cette attitude d'Electre, faite d'égoïsme et guidée manifestement par l'intérêt, est cependant bien compréhensible si l'on songe que cette jeune fille après avoir vécu de nombreuses années en ayant pour seul but la vengeance ne peut plus guère éprouver de sentiment pour 'l'autre' ; « tout absorbée par sa rancœur, elle semble avoir perdu le pouvoir d'aimer », écrit G. Ronnet à propos de l'Electre de Sophocle<sup>32</sup>. Mais la sécheresse de cœur d'Electre peut trouver comme origine le fait qu'elle soit aigrie par son célibat, alors que l'on sait l'importance du mariage pour une Grecque. Cela est souvent signalé dans la pièce de Sophocle, notamment aux v.164 et 165 où Electre se dit  $\square\tau\epsilon\kappa\nu\omicron\varsigma$ , « sans enfants »,  $\square\nu\omicron\mu\phi\epsilon\nu\tau\omicron\varsigma$ , « sans mari », thème qu'Oreste reprendra aux v.1183 en la plaignant d'être  $\square\nu\omicron\mu\phi\omicron\nu$ , « sans hymen ». Par ailleurs, on remarque bien l'importance qu'Electre attache au fait de n'être pas mariée lorsqu'elle représente à Chrysothémis le sort misérable qui l'attend si elles ne tuent pas Egiste. En effet, elle présente Chrysothémis comme  $\square\nu\mu\acute{\epsilon}\nu\alpha\iota\acute{\alpha}$  « sans hymen » et  $\square\lambda\epsilon\kappa\tau\alpha$  « sans époux » (v. 962). G. Ronnet attribue la haine qu'éprouve Electre pour sa mère à la jalousie de la fille sans mari à l'égard de celle qui « couche avec » Egiste<sup>33</sup>. Quoi qu'il en soit, à aucun moment de la pièce, Voltaire ne présente Electre en train de se lamenter sur sa condition de célibataire comme c'est le cas chez Sophocle. Voltaire semble traiter la question autrement en faisant de Plistène, fils d'Egiste, un mari potentiel pour Electre.

Dans la tragédie de *Brutus*, Tullie, fille du tyran Tarquin, fait écho à Electre. Elle est jugée par Brutus comme jeune et élevée dans la flatterie, « la pompe et la mollesse » :

<sup>32</sup> G. Ronnet, *op. cit.* p. 221.

<sup>33</sup> G. Ronnet, *ibid.*.

Elle n'a pas ici de ces respects flatteurs  
 Qui des enfants des rois empoisonnent les cœurs;  
 Elle n'a point trouvé la pompe et la mollesse  
 Dont la cour des Tarquins enivra sa jeunesse. (I, 2.)

Cependant, tout dans la pièce souligne sa capacité à faire preuve d'une force de caractère qui ne le cède en rien aux héroïnes précédentes. Tullie soutient largement la comparaison en fait de caractère avec Electre, mais ce qui nuit sans doute à son image et nous donne parfois une impression d'effacement, c'est sa présence épisodique (III, 4) et, dans sa volonté de se plier à ses devoirs, sa tendance à entériner, après coup, les décrets versatiles du destin : « Le destin me permet... » ( III, 5.)

Présentée comme un modèle d'obéissance et de dévotion à l'ordre paternel, Tullie est pourtant principalement guidée par son intérêt. Certes l'héroïne ne fait son apparition qu'à la scène 3 de l'acte III, mais on apprend dans les deux actes qui précèdent qu'elle est aimée de Titus. Par pudeur ou par crainte sans doute, elle refoule sa passion pour le fils de Brutus, ennemi de son père, et attend l'aval de ce dernier pour extérioriser ses sentiments :

Eclatez mon amour, ainsi que ma vertu !

La gloire, la raison, le devoir, tout l'ordonne<sup>34</sup>.

Captive des Romains, Tullie apprend en effet par le messenger de son père qu'il met tout son espoir en elle pour recouvrer le trône de Rome. Au courant de la passion que voue Titus à sa fille, il veut profiter de cette faiblesse du fils de Brutus pour mettre à mort la République romaine et rétablir la monarchie. La Harpe expliquera cette discrétion par la faiblesse du caractère de l'héroïne<sup>35</sup>, c'est peu probable. Ne faut-il pas y voir, dans une pièce d'inspiration romaine, une volonté cornélienne de soumettre l'amour aux impératifs du devoir, celui de la piété filiale, celui de l'honneur et surtout pour une princesse, la nécessité de se plier à la raison d'Etat ?

---

<sup>34</sup> M. II, p. 354.

<sup>35</sup> *Le Lycée*, t.X, p. 95 et suivantes.

D'ailleurs, pour une fois, dans le théâtre de Voltaire à sources antiques, la raison d'Etat coïncide avec les exigences du coeur. Tout dans les propos et les attitudes de celle-ci, prouve le sens de la détermination. Fière de songer que son père devra peut-être sa couronne à son amour pour Titus, Tullie ne déclare sa flamme qu'après avoir reçu la lettre de son père autorisant cet amour :

Vous, songez que Tarquin vous a donné la vie,  
Songez que mon destin va dépendre de vous ;  
[...]  
Si Titus vous est cher, il sera votre époux. (III, 3.)

Consciente de son rôle d'appât, et sûre d'elle-même et du charme qu'elle peut exercer sur son amant, elle déclare avec beaucoup de conviction :

Rome, tu vas servir, si Titus t'abandonne ;  
Sénat, tu vas tomber, si Titus est à moi :  
Ton héros m'aime ; tremble et reconnais ton roi. (III, 4.)

Mais, devant les tergiversations de Titus, elle s'empresse de lui lancer un véritable ultimatum :

Choisis de recevoir ou de donner la loi,  
D'un vil peuple ou d'un trône, et de Rome ou de moi. (III, 5.)

Du reste elle ne fléchira à aucun moment, car elle sait pertinemment que c'est le seul moyen de contenter sa passion. D'ailleurs, elle ne voit aucune contradiction entre son amour pour Titus et l'ordre paternel. Elle croit pouvoir y réussir si Titus la secourt. Elle fait sienne l'ambition paternelle et ne voit aucun inconvénient à la trahison qu'elle demande à son amant. Egoïste, elle ne mesure nullement la gravité du choix cornélien qu'elle impose à Titus :

Résous

D'être mon meurtrier ou d'être mon époux. (IV, 3.)

Sa position semble même plus intransigeante que celle de Titus, car même si celui-ci est fidèle au sens du devoir jusqu'au fétichisme, il ne peut au terme de longues hésitations éviter de succomber à la tentation de la passion. Tullie, elle, a la fierté qui accompagne parfois la certitude de ce qui constitue le devoir : elle s'en prend durement à Titus quand il hésite à l'aider :

Sois sûr que le trépas m'inspire moins d'effroi

Que la main d'un époux qui craindrait d'être à moi.(III, 4.)

Avec ce personnage de Tullie, et pour la première fois dans le théâtre tragique de Voltaire, le devoir filial s'harmonise avec la passion au point d'en devenir paradoxalement le guide<sup>36</sup>. Cette coïncidence a fini par insuffler à l'héroïne une force et une volonté inébranlables. Portée par l'élan amoureux, elle s'adonne entièrement à la réalisation du projet paternel en prenant à coeur la tâche de le mener à bien : « Je servirais mon père, et serais à Titus » (III, 2) déclare-t-elle. C'est cet enthousiasme qui explique peut-être la pénible chute finale de l'héroïne qui, le complot découvert, se donne volontairement la mort. Car l'espoir anéanti, sa désillusion est totale. Rappelons-nous ce vers : « Il fera tout pour moi, n'en doute point ; il m'aime » (III, 4.) Véritable appât, abandonnée par son amant, Tullie, se trouve aussitôt abandonnée par son propre père, obnubilé par le trône :

Tarquin fuit ses sujets, ses dieux, et son pays;

Il fuit, il m'abandonne, il me laisse en partage,

Dans ces lieux désolés, la honte, l'esclavage, (II, 1.)

---

<sup>36</sup> Voici le contenu de la lettre que lui envoie son père Tarquin : « Le trône des Romains peut sortir de sa cendre : /Le vainqueur de son roi peut en être l'appui : /Titus est un héros; c'est à lui de défendre /Un sceptre que je veux partager avec lui. /Vous, songez que Tarquin vous a donné la vie; /Songez que mon destin va dépendre de vous. /Vous pourriez refuser le roi de Ligurie; /Si Titus vous est cher, il sera votre époux. » (III, 2.)

Le même constat est d'ailleurs réitéré par Brutus qui trouve là l'occasion de fustiger l'égoïsme poussé à l'extrême de ce tyran qui prétend vouloir sauver Rome, alors qu'il est incapable de secourir et de protéger sa propre fille :

Tarquin même en ce temps, prompt à vous oublier,  
Et du soin de nous perdre occupé tout entier,  
Dans nos calamités confondant sa famille,  
N'a pas même aux Romains redemandé sa fille. (III, 6.)

Ainsi, les personnages de Tullie, d' Electre et d'Olympie, créent la surprise. Malgré la diversité de l'origine et de l'histoire de chacune, ces trois variantes de la jeune fille ont plusieurs points communs. Pourvues d'une volonté d'émancipation tout à fait singulière, vu leur jeune âge et le manque d'expérience qui en résultent, ces héroïnes sont loin d'être des modèles de docilité. Armées d'une force de caractère et d'un sens critique assez développé, elles n'hésitent pas à contester l'ordre familial voire même l'ordre religieux. Si Electre, dans la tragédie d'*Oreste* crie vengeance, Olympie, dans la tragédie éponyme, crie à l'injustice divine qui l'accule au pied du mur. Certes, les devoirs familiaux et religieux tiennent une place importante chez elles ; toutefois, il semblerait qu'ils sont tributaires d'un amour-propre poussé à l'extrême. Le courage et la détermination dont elles font preuve sont motivés presque exclusivement par l'intérêt. Electre voit dans Oreste qu'elle dit chérir son libérateur, quant à Tullie, l'ordre paternel n'est exécuté que parce qu'il coïncide avec l'élan de son cœur. Cette espèce d'égoïsme est tout à fait justifiable, vu les circonstances où elles se trouvent et les épreuves qu'elles traversent. Avec ce personnage de la jeune fille enfin, Voltaire parachève le tableau des personnages féminins dont la révolte et la contestation des lois familiales représentent le trait fondamental.

TROISIEME PARTIE  
***DEUX MODELES EN PROCES***

*« Si rien n'est plus odieux aux honnêtes gens que ces scélérats de comédies qui parlent toujours de crime, qui crient que le crime est héroïque, que la vengeance est divine, qu'on s'immortalise par des crimes, rien n'est plus fade aussi que ces héroïnes qui nous rabattent les oreilles de leur vertu. C'est un grand art dans Racine que Néron ne dise jamais qu'il aime le crime, et que Junie ne se vante point d'être vertueuse ». Best.VI.*

Evoluant parmi des hommes aux mœurs austères, l'héroïne-jeune fille (Electre, Olympie, Tullie) comme l'héroïne-épouse (Aurélie, Eriope, Fulvie) et l'héroïne-mère (Eriphyle et Clytemnestre) ne se définissent plus par une fidélité sans faille et par un dévouement absolu au père, à l'époux ou à l'enfant. En dépit des années qui les séparent, ces héroïnes représentent plusieurs points de ressemblance. Outre le fait qu'elles puisent leurs sources dans l'Antiquité gréco-romaine comme leurs consœurs du modèle vertueux, elles constituent un tournant dans le goût du dramaturge, désireux de réformer le goût du public de l'époque en rompant avec un modèle d'héroïne désuet et lassant, en vue de lui faire goûter aux charmes d'une nouvelle trempe de personnage féminin qui déchire et arrache des larmes.

Ce type de personnage annonce déjà le goût du dramaturge pour l'héroïne audacieuse, capable à l'instar des héros de se soulever contre des lois qui l'écrasent. Ce trait se révèle être en effet la pierre de touche qui distingue cette catégorie d'héroïnes de celle qui se meut dans une atmosphère de larmes et de soupirs, prix d'un infini dévouement, leur unique alternative. Le modèle vertueux dont les représentantes sont Iphise, Julie (pour le type de la jeune fille), Jocaste, Artémire et Irène (l'héroïne-épouse) et enfin Mérope, Statira et Hippodamie (l'héroïne-mère), manque de ressorts nécessaires pour attirer et impressionner le public.

Mais au delà de son souci d'impressionner, d'autres raisons sous-tendent le choix de Voltaire d'exposer sur scène ces deux modèles d'héroïnes. Vertueuses ou dépravés, fruits de son imagination ou puisés dans la source gréco-romaine, ses personnages féminins dont les qualités ou les défauts sont poussés à l'extrême portent en eux-mêmes leurs limites : le premier modèle incarne certes l'idéal traditionnel de la femme gréco-romaine dont la conduite exemplaire et la valeur défient les affres de la vie, mais s'avère impuissant quant à la réalisation de soi. L'héroïne de ce modèle

est écrasée par le sens du devoir familial à un tel point qu'elle se trouve incapable de secouer ses chaînes. La résignation et le suicide sont sa seule alternative.

Quant au second modèle dont les représentantes sont condamnées par la tradition en raison de leur aspiration à la liberté et de leur goût pour la justice et l'émancipation, il suscite la sympathie du dramaturge. Obéissant à des considérations personnelles ou dramaturgiques et affinant leurs traits par petites touches, Voltaire fait de ces héroïnes des personnages susceptibles d'émouvoir et d'arracher même des larmes.

Renvoyés dos à dos mais victimes du même système, les deux modèles sont la transposition sur la scène du théâtre d'une polémique d'époque qui révèle au grand jour les obsessions de leur créateur. Ils forment par ailleurs un véritable réquisitoire contre le système de valeur existant, coupable selon le dramaturge de l'impasse féminine. Loin de s'inscrire dans une perspective féministe, le traitement que fait Voltaire de son personnage est tributaire d'une conception globale de l'homme dont le soubassement serait l'harmonisation entre la loi et la raison. Sa tentative serait vaine s'il ne proposait pas un modèle d'héroïnes susceptible d'apporter d'éventuelles solutions aux problèmes qu'il soulève. Les *Lois de Minos* est la tragédie où Voltaire exposerait le modèle féminin qui conviendrait le mieux à son projet de société.

## CHAPITRE PREMIER

### *UNE FIGURE DÉFAILLANTE*

*En un mot, ils ne virent qu'un côté ; ce qui est la manière la plus ordinaire de se tromper. (M. IV, 97.)*

A travers les personnages féminins qui composent le premier modèle étudié, se profilerait la tendance de Voltaire à faire d'eux des parangons de l'idéal traditionnel de la femme gréco-romaine et l'incarnation de tout un système de valeurs, substrat de la société de l'époque. S'agirait-il vraiment ici d'une sincère glorification de ce système de valeur, ou faudrait-il y voir une critique ?

De fait, la fidélité à l'histoire ou au mythe dont fait preuve Voltaire, à travers la représentation du caractère exemplaire de ses personnages féminins, ne serait qu'un leurre. Elle n'est pas qu'une simple mise en relief du système de valeurs d'antan. Son héroïne obéit certes à cette image de la femme gréco-romaine glorifiée<sup>1</sup> par les historiens et répond à l'attente du goût du public de l'époque, mais elle semble dissimuler une forte défaillance que tous les personnages de notre premier modèle partagent. Julie, Iphise, Jocaste, Artémire, Irène, Mérope, Statira et enfin Hippodamie, sont vraisemblablement l'instrument que le sarcastique Voltaire emploie pour

---

<sup>1</sup> Cicéron déclare à ce propos : « Il ne convient pas qu'il y ait, comme en Grèce, un préfet pour surveiller les femmes, mais il faut qu'il y ait un censeur pour apprendre aux hommes à diriger leurs épouses<sup>1</sup> », *De la République* 4, 7, tome II. Traduction Esther Bréguet, Paris, Les Belles Lettres, 1980 tome II. Sénèque soutient, à son tour, que « le sexe féminin est fait pour obéir, le masculin pour commander », *De la constance du sage*, 1. Dans son étude, *la Femme à Rome*, G. Achard écrit : « La femme est toujours définie dans les textes par rapport à son père, à son mari, à ses fils : elle n'existe que par eux » ; il poursuit : « Il est évident que le prestige d'une femme est proportionnel au crédit de son père, de son mari et de ses enfants » Guy Achard, *op. cit.*, pp. 22 et 28.

manifester son scepticisme à l'égard de cette prétendue vertu des femmes et pour signaler les défaillances d'un système qui perdure, pourtant.

### ***A- Figure de soumission.***

Voltaire attribue à nombres des ses personnages féminins les qualités définissant la femme de mérite dans la civilisation gréco-romaine. Cependant, aux yeux du dramaturge ces qualités poussées à l'extrême peuvent s'inverser en autant de défaut : l'héroïne vertueuse, jeune fille, épouse ou mère, semble accorder une importance exagérée, dépassant parfois l'entendement, au nom qu'elle porte ainsi qu'à la notion du devoir qui lui est rattachée, au point d'en devenir complètement prisonnière.

Contrairement à l'héroïne révoltée, qui, dès son entrée en scène, fait preuve de courage et ne cesse de faire appel à la vengeance humaine, l'héroïne vertueuse, alors même qu'elle souffre, brille par une obéissance sans faille à l'autorité. Son apparition est souvent accompagnée de soupirs, de pleurs, de cris plaintifs implorant l'aide des dieux.

Dans cette perspective, Julie, personnage fictif, se présente comme la figure de dépendance par excellence. D'abord, dépendante de son père, elle le devient rapidement du jeune Pompée, incarnant ainsi l'image de la Romaine pure et vertueuse. D'ailleurs, c'est cette même image imposant la condamnation d'héroïnes telles que Fulvie qui condamne Julie à vivre éternellement dans l'ombre d'un mâle. Dans la tragédie du *Triumvirat*, le jeune Pompée, au-delà de son rôle d'amant, est le protecteur dont la tâche consiste à diriger et à assurer l'existence de Julie : « Celui qui me *guidait* a cessé de paraître », « il *conduisait* mes pas incertains et tremblants (II, 4.), dit-elle à Fulvie. Ce n'est sans doute pas un hasard si Voltaire emploie ces deux verbes : « Guider » et « conduire », pour mettre l'accent sur l'extrême subordination physique et morale de cette jeune femme par rapport à son amant. La dépendance est donc l'un des principaux traits de l'héroïne vertueuse que Voltaire érige en parangon à dessein de dénoncer les défaillances d'un système qui condamne la femme à être cet

« éternel mineur ». Aussi se plaît-il à vouer cette figure de pantin à une perpétuelle souffrance et à la tourner en dérision chaque fois que s'en offre l'occasion.

Souvent placée au cœur d'un conflit auquel elle est étrangère, l'héroïne ne participe véritablement pas à l'action dont elle en subit directement les conséquences. Crédule, l'héroïne brille par une fidélité totale à un devoir dont le sens lui a été inculqué dès son jeune âge et qu'elle semble confondre constamment avec l'amour. Son seul courage se résume à cette capacité de gémir, mais en aucun cas à se révolter. Malheur, terreur et mort sont des termes qui forment chez elle un leitmotiv très prenant : « Je frémis d'horreur. » (III, 6), déclare Julie ; « ...la douleur et l'effroi/ De mon coeur alarmé s'emparent malgré moi. » (I, 1) dira Artémire ; « Quel malheur imprévu vient encor m'affliger » (I, 3) s'interroge Irène. De tels exemples en sont légion.

L'héroïne est un être d'une grande fragilité. Habitée à être protégée, elle ne peut agir par elle-même quand elle se trouve face au danger. Aussi perd-elle pied dès l'instant qu'elle perd son protecteur. En l'absence du jeune Pompée, Julie, par exemple, est complètement désorientée et ne tarde pas à se projeter déjà dans un univers d'anéantissement total, présage de mort<sup>2</sup> que les tournures interrogatives viennent souligner : « Où suis-je ? et dans quels lieux les flots m'ont-il jetée ? » « Où marcher ? », « Et qui vient ranimer mes misérables jours ? » (II, 4.)

Tout son discours est parsemé par le champ sémantique de la perte « je suis perdue », « je me meurs » (II, 4). Elle voit la mort partout et semble même se préparer volontairement et précipitamment à la subir : « N'est-il plus d'espérance ? est-il temps que je meure ? » (IV, 5), demande-t-elle à Albine, la servante de Fulvie. Il n'est pas étonnant dès lors de la voir se jeter dans les bras du premier apparu lui proposant son secours et son appui, en l'occurrence Fulvie. Même si elle semble réticente et craintive devant l'amitié brusque et douteuse que Fulvie lui propose<sup>3</sup>, elle n'hésite cependant pas à accepter l'aide de « la cruelle épouse d'Antoine », pourtant supposée son pire ennemi, et à se confier à elle en lui livrant le destin de son amant le

---

<sup>2</sup> « Et ne le voyant plus dans ces rochers déserts, / Des ombres du trépas mes yeux se sont couverts. » (II, 4.)

<sup>3</sup> « L'amitié de Fulvie est funeste et cruelle ; / C'est un danger de plus qu'elle traîne après elle » (III, 3).

jeune Pompée<sup>4</sup>. Aussi un véritable transfert est-il opéré sur Fulvie dont elle devient rapidement le jouet. Celle-ci, par son caractère viril, lui servira de substitut et deviendra son nouveau tuteur<sup>5</sup> qui « agi[ra] pour elle ». Moins audacieuse que Fulvie, croyant Sextus Pompée mort, Julie est par ailleurs plus naturellement portée au suicide qu'à la vengeance.

Ce sentiment d'abandon<sup>6</sup> doublé d'angoisse face à l'inhabituel qui accable Julie est palpable également chez Iphise pour qui la mort du père et l'absence du frère, sont vécues, d'une certaine manière, comme un délaissement. La mort de l'époux est également ressentie par l'héroïne-mère comme un abandon. Celle-ci se trouve non seulement livrée à elle-même, mais acculée de surcroît à assumer des prérogatives auxquelles elle n'a jamais été préparée. C'est pour cette raison probablement que l'héroïne (Mérope, Statira ainsi qu'Hippodamie) se lance dans la quête du substitut capable de jouer le rôle du défunt époux à la fois en tant que guide et que protecteur.

Il arrive parfois que le sentiment d'abandon soit ressenti et même vécu par l'héroïne du vivant même de son époux. C'est le cas notamment d'Artémire<sup>7</sup> franchement délaissée par Cassandre, et d'Irène qui pâtit d'un double abandon, celui de Nicéphore et celui de son père<sup>8</sup>. Jocaste est le seul personnage épargné puisque, après la mort de Laïus, elle a trouvé dans Œdipe un substitut immédiat à l'époux défunt.

La naïveté est un autre trait de caractère propre à l'héroïne vertueuse. Ainsi, Fulvie, malgré sa réputation de femme cruelle, est crédible aux yeux de Julie tout

---

<sup>4</sup> « Vous avez entre vos mains, par d'étranges hasards, / Le destin de Pompée et du sang des Césars » (II, 4.)

<sup>5</sup> Julie, pour échapper à l'ordre d'Octave qui la réclame dans son camp, lui dira à la scène cinq de l'acte deux : « *Conduisez-moi* chez vous, magnanime Fulvie » (II, 5.) Nous retrouvons encore une fois ici le verbe «conduire».

<sup>6</sup> « Il m'échappe, il me fuit ; ô ciel ! m'a-t-il trompé ?/ Autel ! fatal autel ! mânes du grand Pompée !/ Votre fils devant vous m'a-t-il fait prosterner / Pour trahir mes douleurs, et pour m'abandonner ? » (IV, 4.) Ne s'écrie-t-elle pas en face de Fulvie.

<sup>7</sup> « A mon obscurité Cassandre m'abandonne.» (I, 2.)

<sup>8</sup> « Il m'abandonne en proie au monde qu'il abhorre. » (I, 2.)

simplement parce qu'elle souffre<sup>9</sup>. Le chagrin de Fulvie devient un élément décisif et acquiert une fonction non négligeable pour rassurer Julie, surtout que cette Fulvie lui a juré une double protection, pour elle et pour le jeune Pompée : « J'atteste ici les dieux », lui dit Fulvie, « je vous le jure encore » (II, 4). Sur ces seules paroles, Julie lui livre son amant tout en comptant sur sa bonne foi<sup>10</sup>. Julie se place de la sorte, bien involontairement, sous la dépendance de son ennemie.

Mais si la soumission de Julie est fruit de sa naïveté et de son manque de clairvoyance, elle émane chez Iphise d'un véritable principe de vie. Comme elle se sait incapable de se soulever contre la loi du plus fort, elle ne tente rien, contrairement à sa soeur Electre, et se plait dans l'obéissance passive. Personnage timoré par excellence, tout son discours respire l'angoisse de passer à l'action, notamment quand il s'agit d'une entreprise hasardeuse, fruit d'une décision hâtive comme celle d'Electre fomentant le projet de tuer Egisthe. Le pronom interrogatif ainsi que la répétition de l'adverbe « comment » l'attestent :

Qui peut nous seconder ? comment trouver des armes ?  
 Comment frapper un roi de gardes entouré,  
 Vigilant, soupçonneux, par le crime éclairé ? (I, 2.)

Avec ses hésitations et ses angoisses, le personnage d'Iphise, comme celui de Julie, semble répondre à une volonté chez le dramaturge de créer un contrepois, quoique faible et de courte durée, aux personnages forts et téméraires que sont Electre et le jeune Pompée. En effet, dans les deux tragédies, un désaccord se manifeste dès le lever de rideau au sein du couple d'amants et du couple sororal. Un désaccord qui se situe moins sur le plan des sentiments à l'égard des maîtres de la cité — Clytemnestre et Egisthe dans la tragédie d'*Oreste*, les triumvirs, notamment Octave et Antoine, dans la tragédie du *Triumvirat* — que sur la conduite à tenir vis-à-vis d'eux : soumission apparente ou résistance ouverte.

---

<sup>9</sup> « Si vous avez aussi connu l'adversité, /Vous n'aurez pas, sans doute, assez de cruauté /Pour achever ma mort, et trahir ma misère. » (II, 4.) dit Fulvie.

<sup>10</sup> « Ah ! j'atteste la foi que vous m'avez jurée ! » (IV, 5.)

Dans la tragédie d'*Oreste*, le contraste entre les deux sœurs se traduit par la joie d'Iphise, persuadée d'avoir reconnu sur la tombe d'Agamemnon une boucle d'Oreste, et la tristesse d'Electre, convaincue de son côté de la mort de son frère.

Dans la tragédie du *Triumvirat*, le contraste entre le couple d'amants se manifeste à travers la peur viscérale qui habite Julie et l'audace poussée à l'extrême du jeune Pompée. Mais de part et d'autre existe une volonté de rallier le camp opposé à sa cause. Ainsi, quand du fond de son désespoir surgit le dessein d'assassiner Egisthe, Electre s'efforce de faire de sa sœur sa complice (I, 2) ; mais au terme d'une vive discussion, celle-ci refuse résolument d'entrer dans ce projet tout en brandissant l'étendard de la loi du plus fort qui constitue sa règle d'or ; et les arguments ne lui manque pas pour appuyer son opinion (I, 1.)<sup>11</sup>. En réalité Iphise se rend compte d'emblée de ce que le projet de sa sœur a de chimérique, d'où son refus. Ce n'est pas qu'elle manque d'affection envers Electre puisque malgré leur désaccord, elle s'efforce de prévenir le danger qui la menace. Toutefois, Electre voit dans l'attitude de sa soeur l'influence de sa mère, dont Iphise ne ferait que répéter les propos<sup>12</sup> ; surtout, qu'à la différence d'Electre, Iphise continue à craindre Clytemnestre sur laquelle elle porte des jugements peu indulgents (I, 1)<sup>13</sup>.

Julie, pourtant moins avisée, juge le projet que foment le jeune Pompée à l'encontre d'Octave on ne peut plus hasardeux et insiste sur la position défavorable, désespérée voire suicidaire de son amant par rapport à ses ennemis (III, 3)<sup>14</sup>. Le jeu

---

<sup>11</sup> Chez Sophocle, Chrysothémis, emploie des arguments analogues : « Et toi, aujourd'hui du moins, sache avoir enfin assez de raison pour céder, lorsque tu es dans l'impuissance, à ceux qui sont plus forts que toi ». (αττ δ νον σχς λλ τ χρόν ποτέ,/σθένουσα μηδν τος κρατοσιν εκαθεv.) v. 1013-1014.

<sup>12</sup> Chez Sophocle, Electre va encore trop loin lorsqu'elle accuse sa sœur d'être attachée à l'excès à son privilège (τιμή, 364) de princesse, à la table luxueuse et à la vie d'abondance (v. 361-362). C'est cet argument qu'Electre emploiera pour convaincre sa sœur de la nécessité de tuer Egisthe. Avec la réussite du complot, lui dit-elle, elles pourront retrouver les biens paternels, réaliser de beaux mariages, atteindre à la gloire (εκλειαν, 973), être les héroïnes des fêtes et des assemblées (v. 958-985).

<sup>13</sup> « Et Clytemnestre, hélas ! cette mère cruelle »

<sup>14</sup> « Avons-nous un parti, des amis, une armée ? / Trois monstres tout-puissants ont détruit les Romains. » (III, 3.)

d'opposition entre le singulier « seul » et le pluriel « mille assassins<sup>15</sup> », vient corroborer son discours.

En réalité, Julie et Iphise condamnent l'ennemi, mais elles jugent téméraire voire impossible de l'affronter directement. Iphise s'inscrit certes en faux, comme Electre, contre les souverains actuels de Mycènes, elle admet même que sa soeur agit conformément à la justice (I,1)<sup>16</sup>, mais elle ne croit pourtant pas à l'utilité d'une révolte ouverte, vouée par avance, selon elle, à l'échec. Il vaut mieux, pense-t-elle, « modère[r] ces transports impuissants » et « renferme[r] ces douleurs » notamment quand, face à « nos ennemis nous n'avons que des larmes<sup>17</sup> » (I, 2). Elle va jusqu'à qualifier le projet d'Electre d'acte inutile et de complètement incompatible avec leurs propres forces et elle dénonce l'attitude empreinte de folie de sa soeur.

Julie, quant à elle, juge préférable et plus judicieux que le jeune Pompée retarde l'affrontement avec Octave puisqu'il ne dispose pas des ressources nécessaires pour lui faire face. Aussi, vaut-il mieux se dérober jusqu'au départ des triumvirs de l'île (III, 3)<sup>18</sup>. Seulement, dans les deux cas c'est compter sans la volonté du jeune guerrier, Pompée, et sans celle de la furieuse et déterminée, Electre.

Il paraît en outre que la soumission, pour ce type d'héroïne, est paradoxalement la condition *sine qua non* d'une vie sereine et libre : « Je pleure en liberté, je hais en paix » (I, 1) dira Iphise, tandis que la révolte ne peut déboucher que sur l'abaissement social et la privation de liberté (V, 3). La révolte, soutient-elle, ne peut s'appuyer que sur la force, apanage de l'homme<sup>19</sup>.

Il est loisible d'imputer la passivité de l'une et l'autre héroïne à leur jeune âge, puisque Iphise, par exemple, a devant elle une sœur visiblement plus âgée, durcie par

<sup>15</sup> « Vous êtes seul ici contre mille assassins... » (III, 3.)

<sup>16</sup> Chez Sophocle au v. 338-339.

<sup>17</sup> Chrysothémis ne dira pas le contraire à sa soeur qu'elle conjure de : « contenir sa colère » (v.1011) et de « céder aux puissants » τὸν κρατούντων □κουστέα en 430, το□ς κρατο□σι δ'ε□καθε□v en 396 et 1014.

<sup>18</sup> « Demain les trois tyrans, aux premiers traits du jour, / Partent avec la mort de ce fatal séjour ; / Ne précipitez rien, demain vous êtes libre. » (III, 3.)

<sup>19</sup> Le même propos est tenu par Chrysothémis de Sophocle aux v. 333 ; 339-340 et repris ironiquement par Electre en 348 ; cf. v. 397-382 ; 996-98 ; 1014. Qui plus est, les dieux semblent favoriser le couple royal. Aussi Chrysothémis se dit-elle persuadée que dans l'au-delà son père la comprend et l'excuse (v. 999 ; v. 400)

les épreuves qu'elle endure dans le palais depuis déjà huit ans, après avoir vu son père assassiné et avoir soustrait son jeune frère au couple d'assassins. Ce côté enfantin de l'héroïne apparaît nettement dans les propos émis lors de sa visite à la tombe d'Agamemnon. Sa fonction de messagère est éclairée par la joie qu'elle manifeste à l'idée d'apporter de bonnes nouvelles et son récit est marqué par la spontanéité (II, 7). Electre, incrédule, accueille les propos de sa sœur avec la pitié un peu condescendante d'une aînée devant les imaginations d'une cadette trop naïve (II, 7). Julie, quant à elle, suit un homme déjà préparé, de par son statut et son expérience militaire, à affronter les situations conflictuelles telles celle où ils se trouvent, alors qu'elle-même semble projetée dans un monde qui lui est complètement étranger.

Il est dès lors compréhensible que l'héroïne du modèle vertueux ne fasse appel qu'à son instinct, son seul apanage, qui se traduit le plus souvent par des « alarmes ». Ainsi, dans la tragédie du *Triumvirat*, lorsque Pompée revient la nuit du camp des triumvirs lui annoncer avec joie que « l'univers est libre » (IV, 6) — il a cru avoir assassiné Octave dans son lit<sup>20</sup> — Julie lui fait part de ses pressentiments :

Je goûte en frémissant une joie inquiète.  
L'effroi qui me saisit, corrompant mon espoir,  
Empoisonne en secret le bonheur de vous voir.  
Pourrez-vous fuir du moins de cette île exécration ? (IV, 6.)

---

<sup>20</sup> Le jeune Pompée va vite se rendre compte de la vanité de ses espoirs : Des flambeaux, des cris, des bruits d'armes viennent confirmer ses alarmes ; Aufide, le soldat romain qui leur a offert son aide, vient confirmer qu'il y a brouhaha général dans le camp d'Octave (IV, 7), qui s'avère toujours vivant. Voltaire attribue l'échec de la tentative de Sextus Pompée à « l'esprit de vertige » qui a l'induit en erreur et qui semble s'inscrire dans une tradition romaine. Les exemples en sont multiples. Voltaire note à ce propos : « Il y eut quelques exemples de pareilles méprises dans les guerres civiles de Rome. L'esprit de vertige qui animait alors les Romains est presque inconcevable. Lucius Terentius, voulant tuer le père du grand Pompée, pénétra seul jusque dans sa tente, et crut longtemps l'avoir percé de coups ; il ne reconnut son erreur que lorsqu'il voulut faire soulever les troupes, et qu'il vit paraître à leur tête celui qu'il croyait avoir égorgé. On dit que la même chose arriva depuis à Maximien Hercule, quand il voulut se venger de Constantin, son gendre. Vous voyez aussi, dans la tragédie de *Venceslas*, que Ladislas assassine son propre frère, quand il croit assassiner le duc, son rival.», M. VI.

Le jeune Pompée, encore enivré par l'exploit qu'il a cru accomplir, lui répond dans la même scène :

Venez, il n'est plus temps d'écouter vos alarmes.

Dans la tragédie d'*Oreste*, « La tendre et simple Iphise » (III, 1) quoique remplie de joie à la vue de cet inconnu aux allures d'Oreste, n'est pas tout à fait rassurée et craint que le sort ne se joue d'elle en lui donnant de faux espoirs : « Et si ce n'est pas lui... » (II, 7) dit-elle à Electre, alors que cette dernière se précipite pour percer la vérité en criant : « Rien ne peut m'arrêter ».

Ces défauts tant attestés chez la jeune fille se réitèrent non seulement chez l'épouse mais aussi chez la mère, quoique plus âgées. Des remarques railleuses sur ce modèle de femme apparaissent dans la tragédie d'*Artémire*. En effet, Pallante, déçu qu'il est de ne pas avoir pu persuader la reine de tuer Cassandre, vilipende le sexe féminin et ne regarde la vertu des femmes que comme une adroite hypocrisie :

Voilà quelle est souvent la vertu d'une femme ;

L'honneur peint dans ses yeux semble l'être dans son âme :

Mais de ce faux honneur les dehors fastueux

Ne servent qu'à couvrir la honte de ses feux. (I, 2.)

L'omnipotence de la vertu traditionnelle et le souci d'obéir à tout prix à son devoir, quoique injuste, fait que l'héroïne apparaît souvent hypocrite. Ce défaut imputé à l'héroïne-épouse semble tancé par le dramaturge car il paraît surprenant, incompréhensible, voire « ridicule » que l'héroïne, pourtant maltraitée, s'acharne à faire preuve de fidélité et de constance dans la vie déplorable qu'elle mène auprès de son conjoint, alors qu'elle a toutes les raisons de s'en détacher. L'auteur l'avoue explicitement à propos du personnage d'Irène : « Je m'aperçus bien vite qu'alors elle devenait ridicule de s'obstiner à être fidèle, et de se tuer très sottement pour ne pas

manquer à la mémoire d'un méchant homme<sup>21</sup>». Cela vaut également pour Artémire qui persiste à obéir aux ordres d'un mari dont les mains dégouttent encore du sang de ses proches et qui ordonne de surcroît qu'on la tue, par deux fois. Sans doute, sa confidente a-t-elle raison de s'étonner du comportement de sa reine :

Vous vous perdez vous seule, et tout veut vous servir. (II, 1.)

Le cas d'Artémire, qui crie à la monstruosité de son époux, est assez représentatif de cette espèce d'hypocrisie puisqu'alors même qu'elle proteste de sa vertu et conjure sur sa tête les foudres du ciel pour la punir de sa passion coupable, elle appelle son amant à son secours et le supplie de lui rendre justice<sup>22</sup>. En attendant, elle ne peut que se soumettre aux lois prescrites par Cassandre :

Le cœur de son épouse à ses lois est soumis ;  
Le roi veut que je vive, Hipparque, j'obéis. (III, 4.)

Figure de pantin par excellence, l'héroïne, jeune fille, épouse ou mère ne cesse d'endurer des affres qu'elle peut à tout moment faire cesser. Constamment écrasée par un sens aigu du devoir, elle se tient volontairement à l'écart de toute perspective de vie.

### ***B- Un personnage marginalisé.***

Dépendance, fragilité, naïveté, soumission excessive, sont donc les traits spécifiques de l'héroïne qui clame sa vertu. Ce sont évidemment ces mêmes traits qui font d'elle un être tout à fait exclu de la vie qui l'entoure. Déconnectée de l'action sans pour autant se réduire à une simple comparse, l'héroïne est le personnage qui

---

<sup>21</sup> Best. XII, au marquis de Thibouville, le 26 novembre 1777.

<sup>22</sup> Le thème de l'amant vengeur du père n'est pas unique dans l'œuvre de Voltaire, puisqu'on en trouve aussi des variantes dans *Tancrède* ou dans *Alzire*, mais il n'est nulle part aussi nettement dessiné que dans cette tragédie.

subit, alors qu'il est malgré lui placé au centre de l'intrigue. Dépourvue de force morale, elle est celle qui s'inquiète, se lamente, pleure mais n'agit guère. Julie, par exemple, s'alarme pour un amant<sup>23</sup> dont elle ignore le sort mais n'entreprend rien pour le rechercher. Dans la tragédie de Voltaire, Julie constitue en effet l'enjeu d'une rivalité entre deux hommes, le jeune Pompée et Octave. Voltaire a imaginé les deux hommes épris de la même femme, motif supplémentaire à la haine viscérale que se portent les deux protagonistes. Julie brûle pour le jeune Pompée et c'est cette passion sur laquelle compte Voltaire pour constituer la trame même de la tragédie<sup>24</sup>. Néanmoins, cet amour que le dramaturge introduit dans la pièce semble ne pas produire assez d'effet. Si Julie manifeste son amour par sa peur de perdre son bien-aimé, c'est principalement le désir de vengeance qui anime le jeune Pompée. Le dramaturge s'est aperçu de ce défaut et le souligne dans une lettre à l'intention de d'Argental : « N'est-il pas vrai que Pompée en arrivant sur le théâtre au troisième acte ne parlait pas assez de Julie ? Il l'a perdue, il la cherche et il ne parle que de Caton et de Cicéron<sup>25</sup>. ». Sur 119 vers consacrés au jeune Pompée, quelques vers seulement nous dévoilent cette prétendue passion que le jeune homme nourrirait pour Julie ; citons par exemple ces deux vers à la troisième scène de l'acte III,

Noble et tendre moitié d'un guerrier malheureux,  
O vous ! ainsi que Rome, objet de tous mes vœux !

Une passion qui s'avère un peu faible et se confond avec celle de la patrie<sup>26</sup>. Par ailleurs, mis à part le courage dont fait preuve ce jeune homme, son rôle dans la pièce semble également faible et produit d'autant moins d'effet qu'il est manipulé par Fulvie. Et Voltaire de confirmer nos dires par une autre lettre qu'il adresse au même d'Argental : « Il me semble [...] qu'un Pompée un peu ferme eût fait une grande

---

<sup>23</sup> « Hélas ! avez-vous su ce que devient Pompée ? / Est-il vivant ou mort en ces déserts sanglants ? » (V, 1.)

<sup>24</sup> Voltaire écrit le 12 septembre 1764, dans une lettre aux d'Argental : « Tout ce qui ne concerne pas le péril de Pompée et le cœur de Julie doit indisposer les spectateurs ».

<sup>25</sup> Le 22 juin 1764.

<sup>26</sup> Ce défaut est déplorable également dans la tragédie de *Brutus* où la passion qui consume Tullie semble trop faible et ne produit pas l'effet escompté.

impression<sup>27</sup>». Condamné donc à demeurer ce « guerrier malheureux » (III, 4), le jeune Pompée va au devant d'un destin qui le prépare à la mort, à la perte de l'objet de son amour, et il en est tout à fait conscient :

Les dieux nous ont conduits dans ces sanglants déserts ;  
Marchons aux seuls sentiers que ces dieux m'ont ouverts. (III, 3.)

Visiblement, dans cette tragédie, l'amant et le héros en ce jeune homme s'accordent mal ensemble.

Quant à la mère, elle mène, pendant de longues années, une vie d'isolement dans les larmes sans pour autant trouver les ressorts nécessaires pour sa propre libération. Elle s'offre délibérément à l'exil dans l'attente de l'apparition du fils légitime, certes, mais du fils sauveur surtout. C'est le cas notamment de Mérope qui dit ne respirer que pour retrouver son fils chéri, alors qu'elle ne mène aucune action utile pour y aboutir ; Hippodamie semble tout à fait méconnaître ses enfants qui se déchirent sous ses yeux. Elle désire ardemment ramener la paix dans le royaume et entre les deux frères ennemis, mais se fige dans l'expectative d'un miracle et souffre du peu d'égards que lui manifestent ses enfants, notamment l'impassible Atrée :

Ce froid et sombre accueil était inattendu. [...]  
J'attendais de mon fils une juste pitié.  
Je ne vous parle point des droits de l'amitié,  
Je sais que la nature en a peu sur votre âme. (III, 1.)

A travers le personnage de la mère, Voltaire nous offre l'exemple assez intéressant d'une héroïne à la conscience obscurcie par un amour intense et qui s'entête à vivre dans le souvenir au point de se fermer à toute perspective de vie, notamment politique. Le cas le plus criant est celui de Mérope, qui n'a que faire de la situation politique d'Argos, apaisée après plusieurs années de guerres civiles, ce qui

---

<sup>27</sup> 18 juillet 1764.

étonne sa confidente, qui prévoit de meilleurs jours pour la Cité. En effet, la reine refuse d'accéder au pouvoir et repousse catégoriquement toute idée de régner, bien qu'elle soit dans son plein droit en sa qualité de veuve du roi (I, 1.)

Elle affiche inversement une indifférence presque totale à la vie politique du moment qu'elle ne concerne pas son fils. Certes, suite à la mort de son mari, la reine s'est retrouvée toute seule face aux chefs qui convoitent le trône, notamment l'ambitieux Polyphonte ; mais face à eux, elle n'a pas su s'imposer puisqu'elle abandonne de plein gré son trône. Elle paraît tellement aveuglée par son souci de retrouver le fils perdu qu'elle oublie, quoique reine, son devoir envers l'Etat (I, 1). Portée par sa passion pour son enfant, elle agit en dépit du bon sens et ne fait preuve d'aucun discernement quant aux desseins de l'imposteur Polyphonte qui convoite le trône en envisageant, pour rendre la tâche plus facile, de l'épouser. Sa scélératesse est telle qu'il prétend vouloir la protéger alors qu'il n'est autre que l'assassin du roi Cresphonte et de deux de ses fils.

Mais si son favori Euryclès, et homme averti, voit dans l'union avec Polyphonte le moyen le plus sûr de conserver le trône sachant que ce dernier n'a pas d'héritier (II, 2), la reine, qui ne pense qu'aux réactions présumées d'Egisthe, n'y voit qu'humiliation et refuse catégoriquement cette union. Pourtant, elle sera amenée ultérieurement à s'incliner devant la pression de Polyphonte pour le salut de ce fils (V, 4) qu'elle n'a reconnu que grâce à l'intervention *in extremis* de Narbas, son serviteur. L'instinct maternel semble curieusement faire défaut à l'héroïne. Bien plus encore, dépassée par les événements, elle fournit à son insu l'élément décisif à la catastrophe puisque, prise de terreur, elle précipite son fils dans les bras de l'ennemi en révélant au tyran l'identité de l'accusé (IV, 2,) qui n'est autre qu'Egisthe.

Statira, dans la tragédie d'*Olympie*, aveuglée qu'elle est par sa haine viscérale envers Cassandre, juge mal les intentions d'Antigone. Elle ne voit en lui que l'ennemi de Cassandre alors qu'il s'apprête à devenir un nouveau tyran pour lequel sa fille n'en est en vérité qu'un tremplin vers le pouvoir. Antigone, en effet, offre de protéger Olympie à condition de faire d'elle son épouse non pas parce qu'il brûle d'amour pour elle, mais tout simplement pour avoir cette légitimité indispensable à l'accès au trône.

La tâche paraît dès lors aisée, attendu que Statira, quoique nostalgique du passé<sup>28</sup>, se détourne délibérément du pouvoir :

Mon cœur est détaché du trône et de la vie ;

L'un me fut enlevé, l'autre est bientôt finie. (III, 5.)

Force est de constater que cette indifférence à l'égard de la politique fait que l'héroïne-mère excelle dans son rôle de mère, mais demeure indubitablement dépourvue de cette clairvoyance nécessaire au protecteur de la cité. Aussi les deux fonctions de reine et de mère s'accordent-elles mal chez cette catégorie d'héroïne. C'est pour cette raison, sans doute, qu'elle échoue la plupart du temps dans sa tentative de remplacer le roi dans son rôle de père et de guide de l'Etat. Dans la tragédie de *Méropé*, par exemple, c'est Egesthe qui prend les devants pour mettre fin aux menaces du tyran et délivre à la fois la reine et le trône, alors que Méropé, enchaînée par son amour maternel, se résigne à s'unir à Polyphonte, même si elle dit nourrir le projet de se donner la mort par la suite ; dans *Olympie*, Statira, veuve d'Alexandre, en dépit de ses nombreuses tentatives, se trouve incapable de faire taire l'amour dans le cœur de sa fille Olympie qui, même si elle décide de ne pas épouser Cassandre, n'obéit pas pour autant à l'ordre maternel ; dans *Les Pélopides* enfin, Hippodamie, malgré ses efforts encore de réconcilier ses fils, n'a pas réussi à éviter le drame familial.

Cette impuissance à l'égard de la politique, nous la retrouvons plus ou moins chez l'héroïne-épouse. Dans la tragédie d'*Œdipe*, par exemple, Jocaste est tellement aveuglée par le souci de sauver à tout prix son mari, qu'elle oublie le salut de son peuple<sup>29</sup>. D'ailleurs, la reine se trouve dépassée par ses propos qui vont souvent à l'encontre de ses intentions dans la mesure où elle donne, sans s'en rendre compte, les indices qui permettent à Œdipe d'entrevoir la vérité : la précision du lieu où fut tué Laïus, le moment, la ressemblance physique de Laïus et d'Œdipe, etc.

---

<sup>28</sup> « Toi seul as fait tomber *mon trône* et mon époux », dit-elle à Cassandre (III, 3) ; « Je ne suis plus pour vous la maîtresse du monde » (II, 2), (à l'Hiérophante). Elle dira encore : « Il est vrai, je fus reine, et ne suis que prêtresse ; » (II, 2.)

<sup>29</sup> M. Mat-Hasquin, *op. cit.*, p. 161.

Artémire, elle, qui dit n'avoir « jamais de part aux ordres » que Cassandre prescrit (I, 2), est délibérément mise à l'écart de tout ce qui a trait à son Etat comme elle le déclare elle-même à sa confidente qui lui rappelle pourtant sa grandeur :

Céphise ! moi, régner ! moi, commander ici !  
 Tu connais mal Cassandre ! il me laisse en partage  
 Sur ce trône sanglant la honte et l'esclavage.

En son absence c'est son ministre Pallante qui détient les rênes du pouvoir<sup>30</sup> et en abuse puisqu'il a les yeux rivés sur le trône qu'il compte acquérir en utilisant la reine comme tremplin. D'ailleurs, celle-ci n'éprouve aucune fierté à être reine :

Que ce rang est odieux où Cassandre est assis,  
 Ce rang que je déteste, et dont tu t'éblouis. (I, 1)

dit-elle à Céphise, sa confidente.

N'ayant jamais voix au chapitre, l'héroïne-épouse se contente souvent de suivre les ordres. Et c'est seulement grâce à l'intervention de l'amant qu'elle doit sa libération. Dans la tragédie d'*Artémire*, c'est Philotas qui vient à la rescousse de la reine pour la délivrer à la fois de son mari Cassandre et de son ministre Pallante ; dans la tragédie d'*Irène*, c'est Alexis Commène qui sauve la reine des griffes de son époux Nicéphore, et dans la tragédie d'*Œdipe* enfin, le seul effort que la reine Jocaste semble fournir, c'était celui de retarder l'échéance de la catastrophe, mais en aucun cas de l'empêcher.

---

<sup>30</sup> « Son favori Pallante est ici le seul roi ; / C'est un second tyran qui m'impose sa loi. » (I, 1.) ;  
 « Depuis quand daigne-t-on confier à ma foi / Le secret de l'Etat et les lettres du roi ? » (I, 2.)

### ***C- L'obsession de culpabilité.***

Si l'héroïne vertueuse se détourne volontairement du pouvoir, c'est sans doute qu'elle se sait incapable de supporter une telle charge, mais c'est surtout qu'elle est habitée par une angoisse paralysante, presque obsessionnelle. Tout son être respire cette peur intériorisée non seulement de l'autre, du qu'en dira-t-on, mais surtout de sa propre personne, de ses propres complexes, de ses propres tourments, bref de ses propres sentiments même les plus positifs. Elle est façonnée par le dramaturge de telle sorte qu'elle paraît souvent pantelante, écrasée, meurtrie. Ainsi Artémire, en proie à la plus grande douleur, pleure et tremble au retour de Cassandre :

Cassandre... à ce nom seul, la douleur et l'effroi  
De mon coeur alarmé s'emparent malgré moi. (I, 1.)

L'apparition inopinée de son amant Philotas la plonge paradoxalement dans un désespoir sans pareil :

Dans mon crime, seigneur, je sais mon injustice.  
[...]  
Quittez ces lieux, fuyez loin d'une criminelle. (II, 2.)

Ainsi Irène, réduite au silence, est prise d'angoisse au seul nom de Nicéphore ; le retour de son amant Alexis ne fait qu'augmenter davantage sa détresse :

Que je me crains surtout dans ma juste douleur !  
Je consulte en tremblant le secret de mon coeur :  
Peut-être il me prépare un avenir terrible :  
Le ciel en le formant, l'a rendu trop sensible. (I, 3.)

C'est le cas également de Jocaste, réduite aux larmes et aux soupirs, qui voit sa vie s'anéantir et sa réputation menacée par le retour de l'homme qu'elle a toujours aimé,

Philoctète. Mérope, l'héroïne-mère tremble, quant à elle, à l'idée que Polyphonte accède au trône et qu'elle se trouve dans l'obligation de l'épouser en l'absence du fils chéri. Statira souffre à l'idée que Cassandre fasse d'Olympie son épouse et Hippodamie ne cesse de déplorer la haine destructrice de ses deux propres fils qu'elle ne peut contenir. Julie est terrorisée par Octave ennemi de son amant, le jeune Pompée pour qui elle implore les « Dieux vengeurs » (II, 3.) Et Iphise, enfin, craint à son tour la colère de son beau-père Egisthe et de sa mère Clytemnestre.

Peur de l'autre (époux, amant, fils/fille, prétendant, mère) certes, mais aussi de sa propre personne d'où ce sentiment de culpabilité que ce type d'héroïne nourrit constamment au tréfonds d'elle-même.

Loin d'être absolument sans tache, l'héroïne-épouse paraît avoir quelque chose à se reprocher. Jocaste, Artémire, Irène ont toutes un souvenir, un amour enfoui qui est à l'origine de leur détresse et qui provoque chez elles une perpétuelle angoisse dont la cause première est ce sentiment de culpabilité que le dramaturge se plaît à intensifier en le portant à son paroxysme. Les soupçons de l'époux ainsi que le retour inopiné du bien-aimé sont amenés par Voltaire dans le but de rendre la situation de l'héroïne on ne peut plus pénible. Celle-ci se sent en effet coupable d'avoir failli au double serment de fidélité qu'elle a prononcé. Elle se considère doublement coupable et envers l'amant dans la mesure où elle n'a pas su honorer ses promesses et envers son époux puisqu'elle lui est infidèle en raison de cette flamme qui la consume et qu'elle n'a jamais pu étouffer :

Et je pleure surtout ce fatal souvenir,  
Que mon devoir condamne, et qu'il me faut bannir. (I, 1),

se lamente Irène, craignant les soupçons de Nicéphore, que le retour d'Alexis ne peut qu'accentuer :

[Je] brûle en secret une flamme infidèle,  
Innocente autrefois, aujourd'hui criminelle ! (II, 1)

avoue à son tour Artémire. Coupable à ses propres yeux, elle cherche désespérément à se justifier afin de conserver cette gloire qui l'obsède. En proie à la plus grande douleur, l'héroïne appréhende déjà les reproches de Philotas et avoue :

Je ne m'excuse point, je sais mon injustice.  
 Dans mon crime, seigneur, j'ai trouvé mon supplice.  
 Ne me reprochez plus votre amour outragé ;  
 Plaignez-moi bien plutôt, vous êtes trop vengé. (II, 2.)

C'est le cas également de Jocaste qui voit sa vie s'anéantir et son coeur ébranlé par le seul retour de Philoctète :

Et Philoctète encor trop présent dans mon coeur  
 De ce trouble fatal augmentait la terreur. [...]  
 Ces feux qu'on croit éteints renaissent de leur cendre :  
 Et la vertu sévère, en de si durs combats,  
 Résiste aux passions et ne le détruit pas. (II, 2.)

En effet, quoique la fidélité de Jocaste envers Œdipe ne soit pas mise en doute dans la tragédie, elle l'est par rapport à son premier époux, Laïus, étant donné qu'elle a failli à son devoir de le venger. L'ombre menaçante de son premier époux vient souvent le lui rappeler :

Cet hymen fut conçu sous un affreux augure :  
 Egeïe, je voyais dans une nuit obscure,  
 Près d'Œdipe et de moi, je voyais des enfers  
 Les gouffres éternels à mes pieds entr'ouverts ;  
 De mon premiers époux l'ombre pâle et sanglante  
 Dans cet abîme affreux paraissait menaçante :  
 Il me montrait mon fils, ce fils qui dans mon flanc  
 Avait été formé de son malheureux sang ;  
 [...]  
 Tous deux dans le Tartare ils semblent m'entraîner. (II, 2.)

Ce qui explique sans doute les multiples tentatives de justifications, invoquant à la fois son abatement à la nouvelle de la mort du roi (I, 3) et l'état déplorable de la ville qui empêchait à l'époque un tel projet (II, 3). Néanmoins, les raisons qu'elle avance ne semblent pas la convaincre, elle-même : en témoigne ce sentiment de culpabilité qui l'empêche de goûter au bonheur. Du coup, elle interprète les calamités qui s'abattent sur Thèbes comme le châtement de cette négligence, dont elle assume l'entière responsabilité :

Du ciel qui nous poursuit la justice outragée  
Venge ainsi de ce roi la cendre négligée. (II, 3.)

Quant à l'héroïne-mère, quoique nul souvenir amoureux ne vienne la tourmenter, elle n'en ressent pas moins un sentiment de culpabilité, du fait de son impuissance à venger l'époux défunt et à transmettre son héritage à son fils légitime. Cette impuissance est ressentie par elle comme une infidélité à son serment. Menacée, Mérope tremble par exemple à l'idée que l'héritage de son fils ne tombe dans les mains de Polyphonte, assassin de son époux. Impuissante, Statira souffre de voir l'honneur de sa fille sur le point d'être souillé par l'assassin d'Alexandre alors qu'Hippodamie s'abandonne au désespoir de voir un jour ses fils unis. Cette dernière a l'intime conviction que si les dieux s'acharnent sur sa famille, c'est aussi par sa faute. Elle nous apprend en effet, que son mariage entraîna la mort de son père, ce qui explique l'acharnement du destin contre elle et sa progéniture :

Le trépas de mon père  
Fut autrefois le prix de mon fatal amour.  
[...]  
La maison de Tantale eut ce noir caractère :  
Il s'étendit sur moi...  
Ce n'est qu'à des forfaits que mon sang voit le jour. (I, 1.)

La jeune fille, quant à elle, culpabilise soit parce qu'elle se voit à l'origine du conflit, soit parce qu'elle se sent impuissante face à la détermination destructrice d'un proche. Julie est terrorisée à l'idée qu'à cause d'elle, le jeune Pompée se fasse tuer par

Octave et se tient pour la source des malheurs de son amant. Iphise, elle, craint pour sa soeur dont l'audace irrite le tyran.

Ce sentiment d'impuissance doublée de culpabilité pousse souvent l'héroïne à l'isolement<sup>31</sup>, véritable préfiguration de mort. C'est Statira, cette reine convertie en prêtresse qui illustre le mieux cet exemple. Dès le début de la tragédie, on apprend que la reine déchue s'est exilée depuis quinze ans sous un faux nom (Arzane) au temple où elle attend la mort. Elle dit avoir « en horreur le monde et les maux qu'il enfante, /Loin de lui pour jamais je m'enterrai vivante » (II, 2) surtout qu'elle a perdu les êtres les plus chers à son coeur : Darius, Alexandre, et sa fille. « Dieu seul me reste », s'écrie-t-elle. Le temple est l'asile qui lui reste « pour y pleurer, pour mourir inconnue » (I, 2.) En outre, les prêtres ignorent tout de l'identité de Statira qu'elle a voulue tenir secrète. C'est la prêtresse subalterne qui lui est attachée qui nous informe de cette résolution :

Arzane en sa retraite, obstinée au silence,  
Arrosant de ses pleurs les images des dieux,  
Seigneur, vous le savez, se cache à tous les yeux ;  
En proie à ses chagrins, de langueur affaiblie,  
Elle implore la fin d'une vie mourante. (I, 1.)

Alors que ses enfants se déchirent, provoquant une guerre civile, Hippodamie s'isole elle aussi dans un temple :

Et moi, dans ce saint temple où je me suis retirée,  
Dans les pleurs, dans les cris, de terreur dévorée,  
Tremblantes pour eux tous, (I, 1.)

---

<sup>31</sup> A propos de la retraite des reines, Voltaire écrit dans ses *Notes*: « Il n'y a point de royaume en Europe qui n'ait vu des reines s'ensevelir, les derniers jours de leur vie, dans des monastères, après les plus horribles catastrophes. Il y avait de ces asiles chez les anciens, comme parmi nous. La Calprenède [dans son royaume intitulé *Cassandra*] fait retrouver Statira dans un puits : ne vaut-il pas mieux la retrouver dans un temple ? » M. V, p. 115.

Il paraît dès lors évident que le temple, demeure des Dieux, s'impose comme le seul recours pour ces héroïnes, assaillies par le désespoir :

Je sens que de mes jours, usés dans l'amertume,  
Le flambeau pâliissant s'éteint et se consume ; (II, 2),

s'écrie Statira. Et Hippodamie de déclarer :

Ma carrière est finie ; ils ont creusé ma tombe :  
Je me meurs ! (I, 1.)

Iphise, pour ne pas croiser le regard de l'assassin d'Agamemnon s'exile de plein gré dans le temple jouxtant le tombeau de son père pour y pleurer « en paix ».

Il est des moments où l'héroïne désire ardemment la retraite sans pour autant y parvenir. C'est le cas d'Artémire et d'Irène que la situation tragique accule au pied du mur :

Ici l'air qu'on respire empoisonne ma vie » (I, 1.)

dit Irène à sa confidente.

Il paraît clair que le lien qu'entretient l'héroïne avec les dieux est équivoque. Il semble fondé moins sur un acte de foi ou sur une conviction intime que sur une profonde détresse, un sentiment de solitude et d'impuissance face aux malheurs. Pas une fois, chez ces héroïnes, on ne parle du temple en termes positifs : C'est une « retraite austère », un « asile », un « tombeau » ; c'est le lieu où l'on vient pour mourir, pour s'enterrer, jamais pour y vivre. Il est donc le symbole de la défaite, de la non solution, bref un simple recours contre les affres de la vie. Voilà ce qu'en pense Statira qui s'adresse à Cassandre, l'un des prétendants de sa fille :

Respecte au moins *l'asile où je suis enterrée* ;  
Ne vient point, malheureux, par d'indignes efforts,

Dans *ces tombeaux sacrés persécuter les morts*<sup>32</sup>. (II, 2.)

Les dieux semblent sourds aux plaintes de l'héroïne et par ailleurs incapables de la consoler en étouffant en elle cette rage qui ne cesse de la consommer :

Je tends ces faibles bras  
A des dieux irrités qui ne m'écotent pas. (I, 1.)

s'écrie Hippodamie, assaillie par le désespoir. Même si Statira avoue au grand-prêtre :

Ce temple quelquefois, seigneur, m'a consolée, (II, 2),

elle n'a jamais pu faire taire totalement en elle la douleur de perdre ses proches. Elle n'a pu oublier ses ennemis, et elle n'est pas prête pour autant à leur pardonner. C'est alors en vain que le prêtre lui explique le sens d'une retraite auprès des dieux :

Une retraite heureuse amène au fond des cœurs  
L'oubli des ennemis et l'oubli des malheurs. (II, 2.)

Tout est tellement présent à l'esprit de Statira qu'elle semble constamment revivre les atrocités dont ses proches et elle furent victimes au moment même où elle les raconte au Grand prêtre. Mais voilà que ce dernier ravive sa blessure en lui demandant de surcroît, en sa qualité de prêtresse supérieure, non seulement de préparer Olympie aux serments de l'hyménée, mais aussi de présider aux noces de son agresseur, si bien qu'elle pense que les dieux persistent à lui infliger des souffrances éternelles :

[...] Ah ! mes jours déplorables  
Jusqu'au dernier moment sont-ils chargés d'horreur ?  
J'ai cru dans la retraite éviter mon malheur ;  
Le malheur est partout, je m'étais abusée. (II, 2.)

---

<sup>32</sup> C'est nous qui mettons ces termes en italique.

Même si Statira a pour un instant cru en la bonté divine après la scène de la reconnaissance entre Olympie et elle, cette joie éphémère s'est vite éclipsée pour laisser place aux troubles et au chagrin.

Mérope, à son tour, se sent désabusée par les dieux qu'elle a toujours priés :

Je vois toute l'horreur de l'abîme où nous sommes.  
 J'ai mal connu les dieux, j'ai mal connu les hommes :  
 J'en attendais justice ; ils la refusent tous. (II, 3.)

Quant à Julie, qui n'a cessé de prier les dieux, elle s'exclame : « Ciel implacable, / Vous nous abandonnez ! » (V, 4.)

Faute de pouvoir trouver la paix intérieure auprès des dieux, l'héroïne s'en détourne tôt ou tard. A Eurycylès qui la supplie « au nom des dieux... » de calmer sa colère et d'accepter la main de Polyphonte, Mérope rétorque :

Ils m'ont trop poursuivie.  
 Irais-je à leurs autels, objet de leur courroux,  
 Quand ils m'ôtent un fils, demander un époux, (II, 7.)

Il est à croire que la détresse où se trouve plongée l'héroïne voltairienne fait écho aux interrogations de son inventeur sur le pouvoir de la déité et sa capacité à garantir le bonheur des hommes. Il semblerait que chez l'héroïne vertueuse de Voltaire, les dieux ne soient plus omnipotents comme chez les héroïnes de Corneille ou de Racine. Pour les héroïnes voltairiennes, les dieux restent sourds à leurs plaintes ce qui accentue davantage leur désespoir. Il paraît évident que le « Grand horloger », l'« artisan suprême<sup>33</sup> » n'a que faire des affaires des hommes et encore moins des malheurs des femmes passives. Il semble même s'être retiré dans un ciel inaccessible. Nous partageons ainsi l'avis de N. Sclippa qui soutient que « deux caractéristiques importantes du Dieu voltairien sont son éloignement, et sa bonté. Son éloignement,

---

<sup>33</sup> « Je serai toujours persuadé, qu'une horloge prouve un horloger et que l'univers prouve un dieu », Best. D1793.

parce qu'il n'intervient jamais directement dans les affaires des hommes, à l'inverse du Dieu de Rousseau et des apologistes chrétiens<sup>34</sup>.» Ce critique attribue la transformation du rôle et de la fonction de la déité à l'évolution de la sensibilité. Il dit en substance que la hiérarchie sociale du XVII<sup>e</sup> siècle reposait sur l'omnipotence de Dieu, un Dieu jaloux qui punissait tous les contrevenants à sa Loi d'un châtement éternel. Mais à partir du moment où cette hiérarchie s'est disloquée, Dieu a également perdu de son pouvoir, pour se retirer dans un ciel encore plus inaccessible. Quoi qu'il en soit, notre analyse de l'héroïne voltairienne confirme la conception de la divinité issue du déisme voltairien.

A défaut de trouver le réconfort auprès des dieux, l'héroïne voit la mort s'imposer à elle comme seule issue à ses divers malheurs. Seule la mort pourrait l'apaiser en lui apportant cette paix intérieure qu'elle espère tant. Ainsi, pour Artémire l'ordre de son exécution est « doux » (I, 2.) :

Elle (la mort) finit, seigneur, un éternel ennui,  
Et c'est l'unique bien que j'ai reçu de lui.  
Je ne suis point à plaindre, et je meurs trop contente. (I, 2.)

Quand Céphise lui reproche d'irriter Pallante et de précipiter son trépas, la reine répond :

Ah ! je hâtais les coups que l'on veut me porter ;  
Céphise, avec plaisir aigrissant sa colère,  
Moi-même je pressais le trépas qu'il diffère. (I, 2.)

Jocaste, de son côté, déclare porter envie « A ceux qui dans ces murs ont terminé leur vie » (II, 2) et s'offre volontairement au sacrifice en déclarant :

Pour fléchir leur courroux s'il ne faut que ma vie,  
Hélas ! c'est sans regret que je la sacrifie. (II, 1.)

---

<sup>34</sup> N. Sclipa, *op. cit.*, p. 42.

La mort obsède l'héroïne au point de s'y abandonner intentionnellement, ce qui rend sa situation encore plus tragique. C'est sur le destin de l'héroïne que Voltaire fait reposer l'intérêt. S'il y a une question qui tracasse l'esprit du spectateur dès le lever de rideau, c'est bien la suivante : quel destin l'héroïne connaîtra-t-elle à la fin de la tragédie : mourra-t-elle ou restera-t-elle en vie ?

C'est ce désir de mourir qui charge de « puissance dramatique<sup>35</sup> » ses sentiments. A force d'avoir continuellement peur pour son honneur, l'héroïne confère à cette notion une puissance dramatique du fait même qu'elle devient consubstantielle à sa vie. Elle se meut dans une atmosphère frappée par le sceau de la perte puisque'elle évolue dans un monde où on tient pour seule devise : l'honneur, c'est la vie. C'est pour cette raison que dès que l'honneur se trouve offensé, l'héroïne se porte volontairement vers la mort comme par réflexe. Ce n'est sans doute pas un hasard si elle confond constamment, comme nous l'avons vu, l'honneur avec le souci de la réputation. Épouser Polyphonte (Mérope), défendre Philoctète (Jocaste), épouser Alexis (Irène) fuir avec Philotas (Artémire), cela suffit pour que l'honneur de l'héroïne soit à jamais compromis. Dès lors, lorsque sa vertu ou son honneur (c'est-à-dire aussi sa « gloire ») est menacée, l'unique choix qui s'offre à l'héroïne n'est plus de réagir en tentant de secouer ou de briser les chaînes qui l'accablent, mais de s'anéantir. Force est alors de constater que l'action devient pour l'héroïne, sujette à des complexes et à des tourments personnels, une « espèce d'évolution destructrice<sup>36</sup> ».

Les dieux sont-ils pour autant cruels ? Aucunement. Voltaire ne semble pas de cet avis. Mais, faute de compter sur les Dieux, c'est « l'esprit d'entreprise et le mérite personnel [...] qui « sont les suprêmes valeurs<sup>37</sup> ». C'est l'action qui doit primer. Il faut agir par soi-même pour pouvoir changer un jour son destin et pour trouver le bonheur. Si l'héroïne vertueuse est malheureuse, c'est en partie à cause de sa docilité exagérée et de son incapacité à agir. Or, pour le dramaturge, c'est l'action qui fait l'homme. C'est le personnage de Polémon, dans la tragédie des *Pélopides*, reprochant

---

<sup>35</sup> Henri Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, nlle édition, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1980, p. 85.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 89.

<sup>37</sup> Abdeljelil Karoui, *op. cit.* p. 323.

à Hippodamie sa passivité en une formule sentencieuse, qui se fait ici le porte-parole du dramaturge :

Quand nous n'agissons point, les dieux nous abandonnent. (I, 1)

En effet, selon la sagesse pragmatique de Voltaire, la passivité n'est qu'une parfaite attestation du caractère pitoyable de l'héroïne. Le sens élevé du devoir ne serait autre alors qu'un élément de plus pour affirmer à jamais l'impasse féminine.

Certes, la création par Voltaire du type de l'héroïne pitoyable est destinée avant toute chose à plaire au public et à faire couler de chaudes larmes, néanmoins, il paraît évident que ce même type n'est pas tout à fait du goût du dramaturge qui se plaît à le critiquer, à le tourner en dérision et à le faire coexister avec un autre type de personnage féminin plus dynamique et, partant, audacieux.

C'est sans doute, parce qu'elle n'a pas voulu se plier aveuglément aux circonstances déplorables de sa situation que l'héroïne rebelle trouve chez Voltaire une oreille favorable. Ce dernier, impressionné par son courage à toute épreuve et par la détermination qui l'habite, cherche constamment à l'innocenter en l'entourant de plusieurs circonstances atténuantes. Certes, ce choix d'humaniser son héroïne est davantage motivé par la règle de bienséance en ménageant la délicatesse de son auditoire, comme il le déclare lui-même : « Il est vrai qu'il faut peindre les héros tels qu'ils ont été, mais il est encore plus vrai qu'il faut adoucir les caractères désagréables, qu'il faut songer au public pour qui l'on écrit, encore plus qu'aux héros qu'on fait paraître<sup>38</sup>... », néanmoins, il semblerait que d'autres raisons sous-tendent ce choix. Celles-ci seraient le fruit d'une conviction purement personnelle et peut-être même d'un penchant naturel, chez le dramaturge, à exploiter les dessous d'une sensibilité compatissante.

---

<sup>38</sup> Préface de *Mariamne*.

## CHAPITRE II

### *UNE FIGURE REHABILITEE*

« La fierté d'une femme n'est pas simplement la pudeur sévère, l'amour du devoir, mais le haut prix que son amour-propre met à sa beauté »

*Dictionnaire Philosophique*, art. « Fierté ».

Dans les tragédies du second volet, le dramaturge met en scène des personnages féminins condamnés par la tradition. Tout en étant inscrits dans un moule antique, ils portent tous le sceau de leur créateur. Il va de soi que les héroïnes choisies par Voltaire étaient bien connues pendant l'Antiquité et par les Français instruits du dix-huitième siècle. Quoique condamnée donc par la tradition, l'héroïne voltairienne n'est jamais foncièrement méchante. En effet, soucieux qu'il est de plaire à son public, le dramaturge en a modifié le caractère. Il a pris soin de doter son personnage d'un trait ou d'un comportement qui le sauve ou le réhabilite aux yeux de ce public exigeant. « Spécimen tragique de premier ordre, à la fois victime et meurtrière », l'héroïne tire son originalité et son caractère fascinant de « son aura de fureur dionysiaque<sup>1</sup>. » Qu'elle soit jeune fille, épouse ou mère, quand l'héroïne commet un

---

<sup>1</sup> Ecrit à ce propos M. Mat-Hasquin, *op. cit.* C'est probablement à partir de Racine qu'on prend conscience de l'existence particulière de cette catégorie. Condorcet s'arrête longuement sur ce point « Racine est le premier qui ait mis sur le théâtre des femmes tendres sans être passionnées, telles Atalide, Monime, Iphigénie, Bérénice. Il n'en avait trouvé de modèles ni chez les Grecs, ni chez aucun autre peuple moderne, excepté dans les pastorales italiennes. L'art de rendre ces caractères dignes de la tragédie lui appartient tout entier. A la vérité, ces rôles ne sont point d'un grand effet au théâtre, à moins qu'ils ne soient joués par une actrice dont la figure et la voix soient dignes des vers de Racine ; mais ils feront toujours les délices des âmes tendres, et des hommes sensibles aux charmes de la belle poésie. » Condorcet, Avertissement à *Zulime*, M. III, p. 4.

crime, ce dernier est souvent accompagné de circonstances atténuantes. Outre les intentions sociales et philosophiques, il convient de voir dans le traitement et le changement de caractère du personnage féminin de Voltaire d'autres considérations qui sont d'ordre dramaturgiques. En effet, c'est pour ne pas heurter la sensibilité du spectateur que l'auteur a jugé bon de policer les mœurs primitives de ses héroïnes antiques et d'atténuer le caractère atroce de certains de leurs actes. Satisfaire les bienséances internes et les bienséances externes<sup>2</sup>, (les convenances et les bienséances, comme les nommait Marmontel dans ses *Eléments de littérature*<sup>3</sup>) en prêtant à ses personnages un langage conforme au code de la politesse mondaine de son temps, était une obligation pour le dramaturge désireux de plaire à son public<sup>4</sup>. C'est au nom de ces bienséances que Voltaire a apporté des changements qui transformaient considérablement les caractères transmis par la tradition et modifiaient même les données des légendes et de l'histoire gréco-romaine.

Il convient donc de ne pas négliger la part personnelle de Voltaire dans cette transformation, car elle émane d'une volonté sincère et d'une conviction profonde. « Sous tous les climats, à toutes les époques, le dramaturge montre la faiblesse de la femme, menacée de toute part, même et surtout au sein de sa famille [...]. Il est significatif, pensons-nous, qu'il trouve des justifications, même pour les grandes coupables de son théâtre. Coquetterie peut-être, condescendance sans doute. Mais sans doute aussi [...] désir sincère de la délivrer de ses

---

<sup>2</sup> Cette distinction vient de Bray, *Doctrines classiques*, p. 216 ; Knight (p. 67) les définissait comme suit : « La première bienséance est la conformité de tout dans un personnage ou dans une action avec les données de l'histoire ou de la tradition littéraire (y compris les conceptions morales et sociales de l'époque dont il s'agit) [...] ; la seconde est la conformité de ces mœurs ou de ces actions avec les modèles qu'admire le spectateur moderne, les conditions et les préjugés qu'il partage. »

<sup>3</sup> J. Schérer, *op. cit.*, pp. 383-384.

<sup>4</sup> C'est également au nom des bienséances françaises que Voltaire rejette par exemple une série de traits de la *Méropé* de Maffei qui lui paraissent trop grecs, trop naturels et ne peuvent plaire au goût français, plus cultivé « à Paris qu'à Athènes ». Alors que Brumoy considérait les tragédies grecques « pure » et remplie de cette « belle nature » (I. CLI), Voltaire opposait dans la préface de sa *Méropé* le naturel « à la grecque », synonyme de grossièreté, à « la belle nature », « présentée avec les traits de l'art » ce qui n'empêchera pas le p. Tournemine de retrouver dans la *Méropé* voltairienne « le naturel [...] d'Euripide ». Le compliment du père jésuite semblait moins paradoxal qu'il n'y paraît à première vue dans la mesure où les situations contraires aux bienséances relevées par Voltaire dans la *Méropé* italienne n'apparaissent nulle part dans les sources grecques. Aussi, les Grecs lui servirent-ils de prête-nom dans la polémique qui l'opposa à son modèle italien puisque Voltaire, sous prétexte de policer la grossièreté des mœurs « grecques », corrigera soigneusement dans sa *Méropé* les entorses aux bienséances commises par Maffei.

angoisses et du poids d'un désespoir somme toute évitable si l'on y veillait avec discernement<sup>5</sup>. » note à ce propos et à juste titre Lucette Desvignes.

### ***A- Une humanité restituée.***

Même quand une longue tradition la représente comme une sorte de furie, l'héroïne de Voltaire s'humanise donc sous sa plume. Ainsi de Clytemnestre qui, dans la tragédie d'*Oreste*, est loin d'être une mère indifférente aux souffrances de ses enfants. Le dramaturge la présente comme une femme tiraillée entre son rôle de mère et d'épouse, et plongée de ce fait dans un dilemme effroyable :

L'aspect de mes enfants  
 Dans mon cœur éperdu redouble mes tourments.  
 Hymen ! fatal hymen ! crime longtemps prospère,  
 Nœuds sanglants qu'ont formés le meurtre et l'adultère. (I, 4.)

Consciente des manigances de son époux, elle ne peut que les déplorer tout en essayant de sauver ses enfants. Egisthe, la croyant angoissée par le retour de son fils, tente de la rassurer, en lui déclarant avoir envoyé son fils Plistène<sup>6</sup> tuer Oreste, et en lui avouant qu'il projette de conclure le mariage entre ce même fils et Electre pour ainsi mettre fin à ses lamentations. Néanmoins le discours de la reine étonne Egisthe :

Mais une fille esclave, un fils abandonné,  
 Un fils mon ennemi, peut-être assassiné,  
 Et qui, s'il est vivant, me condamne et m'abhorre ;  
 L'idée en est horrible, et je suis mère encore. (I, 5.)

---

<sup>5</sup> Lucette Desvignes, « Le théâtre de Voltaire et la femme victime », *Revue des sciences Humaines*, Lille, n° 168, 1977, p. 551.

<sup>6</sup> Voltaire a corsé l'épisode de la fausse mort d'Oreste, en inventant un Plistène chargé par son père Egisthe de l'éliminer et qui a été tué par lui, et un Oreste qui se fait passer pour le meurtrier...d'Oreste. Soupçonneux, le tyran l'arrête ; le peuple, fidèle à son roi, le délivre et il accomplit les destins.

Moins froide et moins criminelle que l'est la Clytemnestre de Sophocle, l'héroïne de Voltaire est loin de se complaire dans le crime :

Du repos dans le crime ! ah ! qui peut s'en flatter ?

C'est une femme qui cède au cri de la nature et elle est émue quand sa fille lui demande pardon de ses emportements. Pouvait-elle résister à ses tendres paroles :

Eh bien ! Vous désarmez une fille éperdue.

La nature en mon cœur est toujours entendue. (I, 3.)

Mais ensuite, quand cette même Electre, croyant sa mère complice de la mort d'Oreste, lui fait des reproches sanglants (II, 5), y a-t-il rien de plus naturel que de voir Clytemnestre irritée reprendre alors toute sa dureté, et dire à sa fille :

Va, j'abandonne Electre au malheur qui la suit ;

Va, je suis Clytemnestre, et surtout je suis reine.

Le sang d'Agamemnon n'a de droit qu'à ma haine.

Pleure, tonne, gémis, j'y suis indifférente.

Mais, elle se reprend aussitôt pour lui reprocher sa dureté et lui déclarer malgré tout :

Je t'aimais malgré toi : l'aveu m'en est bien triste. (II, 5.)

Chez Voltaire, l'affrontement entre la mère et la fille est pathétique à souhait puisqu'il inspire de la pitié pour les deux femmes. Elles paraissent sympathiques alors que chez Sophocle, l'altercation n'est que le reflet de leur violence : elles sont presque aussi odieuses l'une que l'autre. Mise en présence du faux assassin de son fils, la Clytemnestre voltairienne ne peut supporter, contrairement à celle de Sophocle, le récit de la mort d'Oreste. Remplie d'épouvante et d'horreur, elle déclare :

Chaque mot est un trait enfoncé dans mon cœur.

Eloignez de mes yeux cet assassin d'Oreste. (III, 6.)

Affolée et tremblante elle ajoute avant de quitter la scène :

Je cède, je voudrais, dans ce mortel effroi,  
Me cacher à la terre, et s'il se peut, à moi. (III, 6.)

La déclaration de Voltaire semble équivoque : « Que Clytemnestre s'en aille et laisse son mari, l'urne, le meurtrier, et aille bouder chez elle, cela me paraît abominable<sup>7</sup> ». Reproche-t-il à la mère ou à la femme en Clytemnestre un excès de sensibilité ? Visiblement, sous la dureté apparente, se cache une mère aimante et prête à aller jusqu'à se sacrifier pour sauver sa progéniture. N'oublions pas que c'est à elle qu'Electre fait appel pour sauver Oreste encore une fois — la première fois c'était lors de l'assassinat d'Agamemnon — de la fureur d'Egisthe ; elle y consent au péril de sa vie tout en ignorant les propos injurieux de sa fille. Quand celle-ci lui reproche son hésitation à vouloir sauver Oreste, Clytemnestre s'emporte en revendiquant son statut de mère :

Je ne balance point : va, ta fureur nouvelle  
Ne peut même affaiblir ma bonté maternelle ;  
Je le prends sous ma garde : il pourra m'en punir....  
Son nom seul me prépare un cruel avenir....  
N'importe.... Je suis mère, il suffit ; inhumaine,  
J'aime encor mes enfants.... tu peux garder ta haine. (IV, 8)

Elle tentera d'obtenir sa grâce bravant pour la première fois les ordres de son époux, qu'elle sait pourtant impitoyable, et ira même jusqu'à le menacer. C'est à ce moment là, précisément, que la mère prend le dessus sur l'épouse :

Egisthe, c'en est trop ; c'est trop braver peut-être  
Et la veuve et le sang du roi qui fut ton maître.  
Je défendrai mon fils ; et, malgré tes fureurs,  
Tu trouveras sa mère encor plus que ses sœurs. (IV, 3.)

---

<sup>7</sup> Au comte d'Argental, vers le 15 janvier 1750.

La fin de la tirade est caractéristique de ce dilemme effroyable qui tiraille Clytemnestre. Celle-ci, s'adressant à Egisthe, déclare :

Nos nœuds me sont sacrés, et ta grandeur m'est chère ;  
Mais Oreste est mon fils, arrête, et crains sa mère.

Les actes de bravoure et d'amour envers ses enfants dont la reine fait preuve ont fait d'elle, à la scène 5 de l'acte V, et pour la première fois, presque leur complice. C'est la seule scène de toute la pièce où Voltaire rapproche les trois femmes de la tragédie pour former un véritable clan à projet unique, celui d'agir contre le tyran dans le but de sauver l'héritier légitime. Le lien du sang semble cette fois l'emporter sur l'animosité. Aussi, encouragée et soutenue par ses filles, Clytemnestre part-elle au secours de son fils sans oublier de faire entendre sa volonté de remplir ses devoirs de mère et d'épouse et de défendre et le fils et l'époux contre toute menace :

Je suis épouse et mère ; et je veux à la fois,  
Si j'en puis être digne, en remplir tous les droits.

C'est probablement cette dualité, constitutive du statut même de Clytemnestre, la rendant incapable de pencher d'un côté ou de l'autre, qui la fera périr ; jusqu'au bout, elle a voulu être digne à la fois de la mère et de l'épouse qu'elle est. A la fin de la pièce la mère, certes, périt des mains de son fils, mais c'est accidentellement que Voltaire imagine qu'il la tue dans la fureur du combat. Clytemnestre périt bien entendu dans les coulisses (V, 8) comme le veulent les bienséances classiques qui proscrivaient tout ce qui peut ensanglanter la scène<sup>8</sup>.

Par ailleurs, dans cette tragédie, le dramaturge semble insister davantage sur le crime d'Oreste que sur celui de Clytemnestre. C'est ce héros qui subit le châtement divin et non pas Clytemnestre, puisque c'est à cause de sa désobéissance aux dieux qu'il est aveuglé par les

---

<sup>8</sup> J. Schérer, p. 410. De la même manière, Voltaire relèguera aux coulisses le matricide d'*Eriphyle* (V, 5) quant aux duels, comme ceux de *Méropé*, c'est l'un ou l'autre confident qui est chargé de peindre les horreurs des guerres civiles : Zélonide évoquera le carnage qui ensanglante Argos au cinquième acte d'*Eriphyle* (V, 1) ; Isménie, dont le récit est imité de la *Méropé* de Maffei (V, 6), décrit les « autels renversés », les « ruisseaux de sang », « les enfants écrasés dans les bras de leurs mères, / Les frères méconnus, immolés par leurs frères ; / Soldats, prêtres, amis l'un sur l'autre expirants » (V, 6).

furies qui le poussent à tuer sa mère. C'est en effet une maxime reçue chez les Anciens, que les dieux punissent la moindre désobéissance à leurs ordres comme les plus grands crimes. Cela paraît conforme aux idées de l'Antiquité. Alors que, dans Euripide, Oreste est livré aux furies parce qu'il a tué sa mère, chez Voltaire, Oreste ne tue sa mère que parce qu'il est livré aux furies ; et il leur est livré parce qu'il a désobéi aux dieux en se découvrant à sa sœur. Oreste devra par ailleurs vivre avec le poids du matricide, son existence durant. Les cris désespérés de Clytemnestre — « mon fils » ; « mon fils ! ...j'expire de ta main » (V, 8), — retentiront éternellement à ses oreilles et porteront à jamais l'effroi dans le cœur de ses sœurs<sup>9</sup>. Ce n'est sans doute pas un hasard si le dramaturge compte beaucoup sur ces fameux cris de l'héroïne : « Il n'y a pas de vraie tragédie d'*Oreste* sans les cris de Clytemnestre. Si cette viande grecque est trop dure pour les estomacs des petits-mâtres de Paris, j'avoue qu'il ne faut pas d'abord la leur donner. » (V, 9.) Effectivement, lors de la représentation de la pièce d'*Oreste*, le public parisien, contrairement à celui de Versailles, a ri aux cris de Clytemnestre égorgée par son fils derrière une haie de petits-mâtres, ces abonnés privilégiés assis tout autour de la scène, ce qui a poussé Voltaire à changer ce dénouement<sup>10</sup>. Ces mêmes cris de Clytemnestre que nous retrouvons chez Sophocle ont produit jadis un grand effet à Athènes : « O mon fils ! mon fils ! aie pitié de ta mère<sup>11</sup>. »

Il paraît dès lors évident que dans *Oreste*, Voltaire tente de trouver des raisons susceptibles de disculper la reine. En effet, c'est parce que Agamemnon a livré en holocauste sa fille Iphigénie que Clytemnestre a attenté à sa vie. Mais comme cette raison ne suffit pas à justifier le crime de la reine, Voltaire lui ajoute un motif supplémentaire, celui de l'infidélité et de la trahison du mari. Aussi, offensée en tant que mère et épouse (I, 3), la réaction de la reine n'est-elle que trop compréhensible, voire même humaine. Celle-ci, ne pourrait par ailleurs susciter un minimum de sympathie qu'à la condition de rendre Egisthe odieux. Ce dernier est alors présenté comme un fourbe, dévoré d'ambition et qui convoite le trône. Aussi la responsabilité du meurtre d'Agamemnon se trouve-t-elle rejetée sur le dos d'Egisthe plutôt que sur celui de la reine.

<sup>9</sup> Iphise : Ciel ! / O crime ! Electre : Qu'avez-vous fait, cruel ? / Quoi ! de la main d'un fils ? quoi ! par ce coup funeste, Vous... ? (V, 9.)

<sup>10</sup> Voltaire a attribué son échec à l'encombrement du plateau ; d'autant que le beau décor qu'il avait prévu ne put s'y déployer, pas plus que le talent de ses trois « vedettes », Dumesnil (Clytemnestre), Clairon (Electre) et Gaussin (sa sœur Iphise). La reprise, en 1762, avec le dénouement original, eut quelque succès.

<sup>11</sup> □ τέκνον, τέκνον, / ο □ κτιρε τ □ ν τεκο □ σαν. v. 1410.

Le même motif, nous le retrouvons avancé dans la tragédie d'*Eriphyle* où Voltaire crée la surprise avec son héroïne éponyme. En effet, dès le lever de rideau, la reine arrive, hagarde, effarée par un spectre sanglant. Restée seule avec sa suivante, Zélonide, elle repousse d'emblée la responsabilité du régicide :

Pardonne, Amphiaräus, pardonne, ombre sanglante !  
 Cesse de m'effrayer du sein de ce tombeau :  
 Je n'ai point dans tes flancs enfoncé le couteau ;  
 Je n'ai point consenti... (I, 3.)

Elle révèle qu'Hermogide, cet homme qu'elle aimait, a abusé jadis de sa confiance pour s'emparer du pouvoir. Ce dernier, scélérat et ambitieux, apparaît seul comme le responsable de la mort d'Amphiaräus, alors que dans la légende grecque, Eriphyle était la seule coupable. Avec la création de ce personnage, Voltaire tente une fois encore de disculper son héroïne. En accentuant les traits négatifs d'Hermogide, le dramaturge nous présente en Eriphyle une victime. Les propos qu'il prête à ce personnage en sont la preuve :

Tout mon pouvoir se borne à la faire trembler.  
 Elle est femme, elle est faible ; elle a d'un oeil timide,  
 D'un époux immolé regardé l'homicide.  
 J'ai laissé, malgré moi, par le sort entraîné,  
 Le loisir des remords à son coeur étonné. [...]  
 Et son amour pour moi semble s'être effacé  
 Dans le sang d'un époux que mon bras a versé. (I, .1)

Il faut préciser que l'amour que la reine a autrefois voué à cet homme est bien antérieur à son mariage avec Amphiaräus. Aussi la vertu de la reine n'est-elle pas mise en doute. Mais il est évident que cet amour n'est pas véritablement partagé, puisque Hermogide ne veut l'épouser que pour accéder au trône. La reine n'est pour lui qu'un tremplin, comme il l'avoue lui-même à son confident Euphorbe lui demandant explicitement : « L'aimeriez-vous encor... ? » :

Moi ! que cette faiblesse ait amolli mon âme !  
 [...]  
 Le bandeau de l'amour et l'art trompeur de plaire

De mes vastes desseins ont voilé le mystère ;  
 Mais de tout temps, ami, la soif de la grandeur  
 Fut le seul sentiment qui régna dans mon coeur. (I, 1.)

Ainsi, de l'épouse indigne qui envoie son mari à la mort par cupidité, l'Eriphyle grecque devient dans la pièce de Voltaire une femme abusée, victime de sa crédulité :

A la reine engagé, je pris sur sa jeunesse  
 Cet heureux ascendant que les soins, la souplesse,  
 L'attention, le temps, savent si bien donner  
 Sur un coeur sans dessein, facile à gouverner. (I, 1.)

A l'instar de Clytemnestre, Eriphyle s'apprête elle aussi à braver son mari pour sauver son fils dans le but de l'installer, par la suite, sur le trône.

Ainsi, les deux héroïnes n'apparaissent nullement comme des mères dénaturées, mais comme des mères aimantes et repentantes<sup>12</sup>, auxquelles on voudrait pouvoir pardonner leur moment de folie meurtrière. D'ailleurs, dans les deux tragédies et avant même leur entrée en scène, l'auteur tente de semer le doute chez le spectateur, en adoucissant l'image négative qu'il a conçue d'elles. Dans la tragédie d'*Oreste*, par exemple, des indices sur le caractère modifié de celle qui a su rester mère malgré tout sont parsemés dans le discours de celle qui est supposée être sa pire ennemie. En effet, Electre raconte à Iphise, avec beaucoup de reconnaissance, comment Clytemnestre l'a, autrefois, aidée à sauver Oreste des griffes d'Egisthe :

Clytemnestre, appuyant mes soins officieux,  
 Sur ma tendre pitié daigna fermer les yeux ;  
 Et, s'arrêtant du moins au milieu de son crime,  
 Nous laissa loin d'Egisthe emporter la victime. (I, 2.)

Et Voltaire d'expliquer son personnage par ces mots : « Rien n'est en effet plus dans la nature qu'une femme criminelle envers son époux, et qui se laisse attendrir par ses enfants, qui reçoit la pitié dans son cœur altier et farouche, qui s'irrite, qui reprend la dureté de son caractère quand on lui fait des reproches trop violents, et qui s'apaise ensuite par les soumissions et les

---

<sup>12</sup> Chez Longepierre (II, 4) et chez Crébillon (I, 7), les remords de Clytemnestre sont davantage l'effet de la crainte que des regrets véritables.

larmes : le germe de ce personnage était dans Sophocle et dans Euripide, et je l'ai développé<sup>13</sup> ». Et voilà que Clytemnestre s'accuse devant Electre du meurtre d'Agamemnon ;

Vous portez le poignard dans ce cœur agité  
 Vous frappez une mère, et je l'ai mérité. (I, 3)

elle entend ses reproches si bien que si sa fille lui répondait avec plus de circonspection et de douceur, elle sentirait probablement le remords de ce meurtre.

En dépit de la haine et du désir insatiable de vengeance qui l'habitent, l'Electre de Voltaire se démarque, elle aussi, de l'Electre grecque. Le dramaturge la montre moins dure avec son frère et sa soeur et surtout moins féroce envers sa mère. Elle paraît même parfois touchée, voire attendrie par les propos d'une mère qui lui déclare :

Mes filles devant moi ne sont point étrangères ;  
 Même en dépit d'Egisthe elles m'ont été chères :  
 Je n'ai point étouffé mes premiers sentiments ;  
 Et, malgré la fureur de ses emportements,  
 Electre, dont l'enfance a consolé sa mère  
 Du sort d'Iphigénie et des rigueurs d'un père,  
 Electre qui m'outrage, et qui brave mes lois,  
 Dans le fond de mon cœur n'a pas perdu ses droits. (I, 3.)

Il semble clair que Voltaire n'a pas voulu représenter Electre étendant sa vengeance sur sa propre mère, se chargeant d'abord du soin de se défaire de Clytemnestre, ensuite excitant son frère à cette action détestable, et conduisant sa main dans le sein maternel. Si l'Electre de Sophocle n'emploie que rarement le terme μήτηρ, « mère », c'est que pour elle Clytemnestre est une maîtresse plus qu'une mère<sup>14</sup>. Il lui arrive cependant de dire μητέρα mais, c'est en niant la valeur sémantique du mot ; dans ce cas, Clytemnestre devient une mère qui n'en est

<sup>13</sup> *Épître à la duchesse du Maine*, M. V.

<sup>14</sup> « C'est qu'aussi bien je vois en toi une maîtresse, beaucoup plus qu'une mère... » (Καί σ' ἰγώ γε δεσπότην / μητέρα' οἰκ ἰλασσον εἰς ἰμῖς νέμω,) v. 597.

pas une<sup>15</sup> ou bien elle est « celle qu'on dit [sa] mère — qui n'a rien d'une mère<sup>16</sup> ». Il en va de même au vers 273-274 où elle demande à Clytemnestre : « Si l'on peut appeler mère celle qui couche aux côtés de cet homme<sup>17</sup> ». De toute façon, Electre se considère comme  $\square\nu\epsilon\upsilon$   $\tau\omicron\kappa\acute{\epsilon}\omega\nu$  « sans parents<sup>18</sup> », et Clytemnestre n'a droit qu'à la haine et au désaveu dans le vocabulaire ; et, au moment de sa mort, aux encouragements donnés à son assassin.

L'Electre de Voltaire est très différente, bien moins agressive envers sa mère. Voltaire l'a rendue plus respectueuse pour celle qui lui a donné le jour. Contrairement à l'Electre de Sophocle, qui prépare sciemment le matricide et qui a voué sa vie à la haine de sa mère, celle de Voltaire éprouve tantôt des sentiments de tendresse et de respect, tantôt des emportements, selon qu'elle a plus ou moins d'espérance. Dans l'*Oreste* de Voltaire, l'ennemi mortel d'Electre n'est plus le couple royal, mais Egisthe, seul, l'assassin de son père. Devant Clytemnestre qui l'appelle, sa sœur et elle, « mes filles », Electre s'attendrit :

Ce nom, jadis si saint, redouble encore mes larmes. (I, 3.)

Elle est incapable de haïr Clytemnestre qu'elle considère toujours comme sa mère<sup>19</sup> et dissocie clairement d'Egisthe :

D'Egisthe dans mon cœur je vous ai séparée.

Ce sang que je vous dois ne saurait se trahir :

J'ai pleuré sur ma mère, et n'ai pu vous haïr. (I, 3.)

<sup>15</sup> « μήτηρ  $\square$  μήτωρ », *Electre*, Sophocle, *op. cit.*, v. 1154.

<sup>16</sup> « Μήτηρ καλε $\square$ ται, μητρ $\square$  δ' ο $\square$ δ $\square$ ν  $\square$ ξισο $\square$  », v. 1194.

<sup>17</sup> μητέρ'ε $\square$  χρε $\square$ ν /ταύτην προσαυδ $\square$ ν τ $\square$ δε συγκοιμωμένην. Les termes employés par Electre, qu'il s'agisse de sa mère ou d'Egisthe, choquent la sensibilité moderne. Le mot συγκοιμωμένην se retrouve chez Eschyle pour marquer les rapports de Clytemnestre et d'Egisthe (*Agamemnon*, 1258). Il y est accompagné d'images encore plus hardies.

<sup>18</sup> Sophocle, *op. cit.*, v. 187.

<sup>19</sup> « Et bien ! vous désarmez une fille éperdue / La nature en mon cœur est toujours entendue. » (I, 3.)

Elle est loin de renier celle qui l'a mise au monde comme c'est le cas chez Sophocle. Aussi, dans ces moments d'attendrissement entre la mère et la fille qui sont le propre de Voltaire, Electre espère-t-elle toujours le soutien de Clytemnestre ; elle l'implore de se joindre à sa cause pour sauver Oreste. Mais, devant son hésitation, Electre s'emporte et réplique à Iphise qui lui demande de cacher ses douleurs tandis que Clytemnestre apparaît :

Ai-je encore une mère ? (I, 2.)

A Iphise qui la supplie de dissimuler sa haine envers Egisthe, Electre laisse libre cours, dans une longue tirade de 38 vers, à ses plaintes violentes et à ses imprécations lancées sur le meurtrier de son père. Cette longueur est justifiée s'agissant du récit que fait Electre de la façon dont son père fut piégé puis tué. Cette tirade revêt une importance capitale puisque, outre son caractère informatif, elle place les premiers jalons du caractère ambivalent de l'héroïne qui va se développer au fur et à mesure que l'on progresse dans l'intrigue : violente, quand elle évoque les meurtriers de son père :

Je veux qu'il les écoute ; oui, je veux dans son cœur  
Empoisonner sa joie, y porter ma douleur ;  
Que mes cris jusqu'au ciel puissent se faire entendre... (I, 2);

compréhensive et tendre quand elle parle à sa sœur :

Je vous pardonne, hélas ! cette douleur captive,  
Ces faibles sentiments de votre âme craintive. (I, 2.)

et surtout triste et affligée quand elle évoque un frère ayant assisté, malgré son jeune âge, à l'exécution de son cher père :

Près du corps tout sanglant de son malheureux père ;  
A son secours encore il appelait sa mère.

Seulement, si Electre vacille entre la tendresse et la dureté envers sa mère, elle est implacable quand il s'agit d'Egisthe. Lorsqu'elle s'adresse à lui, son caractère inflexible est tellement soutenu qu'elle ne se dément pas même quand elle lui demande de gracier son frère :

Cruel, si vous pouvez pardonner à mon frère,  
 Je ne peux oublier le meurtre de mon père;  
 Mais je pourrai du moins, muette à vos aspects,  
 Me forcer au silence, et peut-être au respect... (IV, 3.)

L'Electre voltairienne ne participe pas comme celle de Sophocle et d'Euripide au meurtre de sa mère. Ce qu'elle crie à son frère au moment de la catastrophe la justifie largement :

Achève, et sois inexorable ;  
 Vengez-nous, venge-la ; tranche un nœud si coupable :  
 Frappe, immole à ses pieds cet infâme assassin. (V, 8.)

Elle n'a jamais souhaité la mort de sa mère, quoiqu'elle sache que cette dernière est coupable d'avoir trempé dans le crime d'Egisthe :

Ah ! je veux de ma main,  
 A ses yeux, dans ses bras, immoler l'assassin ;  
 Je le veux. (IV, 3.)

Elle l'appelle, certes, « mère trop inhumaine » (III, 4), « la cruelle » (IV, 3), mais elle lui déclare tout de même :

A jamais je suis à vos genoux.  
 Ciel, enfin tes faveurs égalent ton courroux :  
 Tu veux changer les cœurs, tu veux sauver mon frère,  
 Et, pour comble de biens, tu m'as rendu ma mère. (IV, 8.)

Rien n'est davantage dans la nature humaine qu'un esclave qui veut se libérer. Ainsi, au-delà des moments de désespoir avivant ses fureurs, l'Electre voltairienne a su rester attendrissante et humaine. C'est même elle qui s'avère la plus horrifiée à la mort de Clytemnestre :

Ah ! trop malheureux frère !  
 Quel forfait a puni les forfaits de ma mère !

Jour à jamais affreux ! (V, 8.)

Elle est la première à crier à Oreste :

Qu'avez-vous fait, cruel ?

Quoi ! de la main d'un fils ? quoi ! par ce coup funeste,

Vous... ? (V, 9.)

On est très loin de l'Electre mythique de Sophocle. Contrairement à celle-ci, l'Electre voltairienne est différente par sa sensibilité et par sa tendresse envers une mère qu'elle pleure, malgré tout.

Fulvie, dans la tragédie du *Triumvirat*, est une autre personnalité qui retrouve son humanité sous la plume de Voltaire. Certes le personnage de Fulvie prend sa source dans l'histoire, mais l'héroïne de Voltaire transcende la simple imitation. Les historiens expliquent son comportement par ses défauts : avidité et sautes d'humeur. On lui reprochait sa soif effrénée de pouvoir. On a sans doute exagéré son rôle politique et on a livré d'elle un tableau affreux. Seulement, il faut préciser, tout d'abord, que les informations concernant Fulvie auxquelles Voltaire a eu accès reposent toutes sur la propagande de Cicéron et d'Octave contre Antoine. Ces informations reflètent donc le point de vue de l'idéologie augustéenne, idéologie qui l'a stylisée en tant que contre modèle de la matrone romaine. Aucune autre source favorable n'est parvenue à Voltaire à part cet épisode évoqué par Cicéron et Plutarque<sup>20</sup>, qui est, nous semble-t-il, d'une extrême importance — celle de ses badineries

---

<sup>20</sup> Cicéron nous rapporte en effet qu'Antoine était parti pour l'Espagne rejoindre César, lors de la campagne de Munda. Mais il n'acheva pas le voyage et revint brusquement, n'ayant pas dépassé Narbonne. Quant à la façon dont il entra dans Rome, voici ce que nous en apprend Cicéron : « [...] Rapidement transporté à Rome, il arriva chez lui, la tête enveloppée. [...] Vite introduit auprès de celle pour qui il était venu, il lui remit une lettre. Elle la lut *en pleurant*, car le ton en était fort tendre ; la lettre disait en substance que désormais Antoine n'aurait plus de rapports avec la comédienne qu'il lui avait retiré toute son *affection* pour la reporter sur sa femme. *Comme celle-ci pleurerait plus fort*, cet homme sensible ne put se contenir. Il découvrit sa tête et se jeta au cou de sa femme. » Cette scène, évidemment authentique, figure aussi, sous une forme très voisine, dans la *Vie d'Antoine* composée par Plutarque. Celui-ci écrit : « Cependant Antoine tenta de rendre Fulvia plus gaie en badinant et se livrant avec elle à des gamineries. Ainsi lorsque César revint à Rome, après sa victoire d'Espagne, et que l'on sortit en foule à sa rencontre, Antoine y alla lui aussi puis, le bruit ayant couru soudain en Italie que les ennemis envahissaient le pays et que César était mort, il retourna à Rome où il prit un habit d'esclave, arriva de nuit dans sa maison, dit qu'il apportait une lettre d'Antoine à Fulvia, et fut introduit, la tête voilée, auprès d'elle. Fulvia, *très émue*, lui

avec Antoine —, qui nous révèle une Fulvie étrangement sentimentale. Cicéron nous a rapporté, par ailleurs, qu'Antoine n'a divorcé de sa cousine que pour épouser Fulvie, qu'il avait fréquentée auparavant. Il est fort possible alors que leur mariage ait été, à quelque degré, un mariage d'amour. Plutarque disait d'elle que c'était une femme peu « faite pour filer la laine » et surtout qu'elle « voulait commander à un homme au pouvoir et dominer un chef<sup>21</sup> ». Et la voilà qui pleure, d'émotion et de joie, parce que son mari vient à elle, au mépris de toutes ses obligations officielles pour lui déclarer sa flamme. Cela dépasse la simple union pour un motif d'intérêt ! C'est cet aspect sentimental qu'il semble que Voltaire ait voulu exploiter dans sa tragédie.

Faire ressortir le côté sentimental de Fulvie, trait qui a échappé aux deux historiens, est le but du dramaturge. Une originalité qui rend au personnage toute son humanité. Ainsi, si dans l'Antiquité elle était considérée comme une "Furie" froide et cruelle, qui, aux côtés d'Antoine, s'est taillée une place unique au pouvoir, ce que Voltaire a feint de montrer, tout en exagérant les traits. Dans sa tragédie, Fulvie n'est autre qu'une femme, rien de plus naturel. Le but du dramaturge n'est pas de noircir son image, mais d'atténuer un jugement qu'il tient pour excessif à l'égard de cette femme déshonorée, trahie, dépouillée de ses biens et chassée par son mari. Voilà, selon Voltaire, les raisons profondes qui ont fait de Fulvie ce qu'elle est et qui expliquent son acharnement à vouloir se venger à tout prix : « Grâce à ses forfaits je ne suis plus à lui » (II, 4.), déclare-t-elle. Parce qu'Antoine a transgressé les lois du mariage et de l'amour, il n'est plus question pour Fulvie de rester fidèle à un ingrat. Encore une fois, le dramaturge justifie la réaction agressive de l'épouse par le comportement malhonnête de l'époux, Antoine étant loin d'être un modèle de vertu. D'ailleurs, Voltaire insiste sur les traits négatifs qui constituent ce personnage.

Comme les précédentes héroïnes, Fulvie vacille, elle aussi, entre l'agressivité et la douceur : l'animosité qu'elle manifeste à l'égard d'Antoine se transforme en douceur compatissante face à Julie : « De ses plaintifs accents je me sens attendrir. » « Attendrir », terme qui souligne à lui seul cet aspect humain chez le personnage. Ainsi la Fulvie

---

demanda avant de prendre la lettre si Antoine était vivant. Il lui tendit la missive sans mot dire, et, quand elle se fut mise à la décacheter et à la lire, alors il la prit dans ses bras et lui donna des baisers». (c'est nous qui mettons ces termes en italique), Cicéron, *Philippique*, II, 77, trad. André Boulanger et Pierre Wuilleumier, Paris, Les Belles Lettres, 1972 ; Plutarque, *Vie d'Antoine*, X, 5. trad. R. Flacelière, Les Belles Lettres, 1977.

<sup>21</sup> Plutarque, *op. cit.*, *Vie d'Antoine*, X, 5.

voltairienne est capable, en dépit des dires des historiens, de s'attendrir, d'éprouver d'autres sentiments que la haine. Quand Julie manifeste sa peur de l'épouse d'Antoine et puis son désespoir, celle-ci répond, dans une protestation mêlée de compassion :

Hélas ! que craignez-vous de moi ?  
Est-ce aux infortunés d'inspirer quelque effroi ?

La force dont Fulvie fait preuve n'est en réalité qu'une enveloppe qui dissimule beaucoup de chagrin. Chagrin qui a, paradoxalement, pour effet immédiat de rassurer Julie :

Voyez-moi sans trembler ; je suis loin d'être à craindre ;  
Vous êtes malheureuse, et je suis à plaindre.

Plus qu'une solidarité féminine, il y a chez Fulvie de la sensibilité à la souffrance d'autrui. Lorsque Julie lui raconte les péripéties de son naufrage, Fulvie traduit son affectivité par un soupir —« ah, Julie ! » (II, 4)— très significatif, qui ne tarde pas à interpeller voire à surprendre Julie : « Eh quoi ! vous soupirez ! »

De cette masculinité dont on l'a taxée, émerge finalement une féminité blessée dans son honneur et dans son amour, mais une féminité doublée d'audace qui à cette époque blessait la conception du rôle traditionnel de la femme, mais sans laquelle l'héroïne serait incapable de mener à terme sa vengeance. Quoi, en effet, de plus légitime pour une femme qui s'engage à réhabiliter et à préserver son amour propre ? Ne déclare-t-elle pas à Julie, dans un vers très significatif qui trahit sa sensibilité : « Je pardonne à l'amour un doute qui m'offense. » (II, 4.) Ne doit-on pas lui pardonner, à elle aussi, un excès de haine qui défend son orgueil et un ancien amour bafoué ? Cet amour trahi ne justifie-t-il pas à lui seul la soif de vengeance de Fulvie ? Il faut rappeler que la haine de cette héroïne ne touche qu'Antoine et son allié Octave. Il est par ailleurs significatif que Voltaire n'ait ménagé aucun tête-à-tête entre les deux anciens époux, comme s'il avait voulu leur interdire tout risque d'attendrissement. Dans la version initiale de la pièce, Antoine rencontrait Fulvie à la scène 3 de l'acte I et l'assurait de la constance de ses sentiments :

Le divorce à mes yeux ne vous rend pas moins chère,  
Avec la sœur d'Octave un hymen nécessaire  
Ne saurait vous ravir mon estime et mon cœur.

Ultérieurement, le dramaturge a renoncé à cet entretien sans doute pour donner à Fulvie l'occasion d'aller jusqu'au bout de sa vengeance. Cette Fulvie monstrueuse, inhumaine de l'histoire n'est après tout qu'une âme sensible. Voilà ce qu'elle déclare à Julie terrassée par la crainte : « De vos maux et des miens mes sens sont déchirés. » Aussi, n'hésite-t-elle pas à lui proposer son aide, son secours et surtout sa protection :

Mes tentes sont ici : gardez qu'on ne nous voie.  
Venez ; calmez ce trouble où votre âme se noie. (II, 4,)

protection qu'elle assurera jusqu'au bout et au péril de sa vie. La bonté que Fulvie manifeste à l'égard de Julie est aussi celle d'une grande sœur. Ne demande-t-elle pas à sa servante, Albine :

Va, retourne à Julie ;  
Soutiens son désespoir et sa force affaiblie ;  
Porte-lui tes conseils, son âge en a besoin. (IV, 1.)

C'est par pitié pour son jeune âge, et pour son manque d'expérience également, que Fulvie, femme née et élevée dans l'esprit des guerres civiles, s'engage à agir à sa place, certainement pour lui éviter les atrocités des tyrans. Quoi de plus généreux ? C'est cet engagement qui fait que l'héroïne tient plus que jamais à accomplir sa vengeance ; à présent elle ne peut plus reculer ; elle n'agit plus pour elle seule, mais pour une autre personne qui compte sur elle, en l'occurrence Julie.

Avant d'aller assassiner les tyrans en compagnie du jeune Pompée, Fulvie ne manque pas de prévenir Julie et de lui prodiguer ses derniers conseils :

S'il arrive un malheur, armez-vous de courage !  
Il faut s'attendre à tout. (IV, 4.)

Et quand celle-ci s'alarme et s'apprête à la suivre, Fulvie lui répond :

Restez ; j'ai pitié de votre âge,  
De vos tristes amours, et de tant de douleurs. (IV, 4.)

Ne se contentant pas de protéger Julie, elle veut protéger également le jeune Pompée. Certes, parce que ce dernier incarne son vengeur, mais aussi pour ce qu'il représente pour son épouse Julie. C'est pour cette raison qu'elle n'hésite pas à se déclarer seule responsable du complot quand Antoine et Octave l'interrogent sur ses complices : « Je n'ai point de complice » (V, 2), déclare-t-elle. Fulvie fait ici preuve d'un courage et d'une vertu dignes d'un vrai Romain.

Contrairement à Antoine qu'elle qualifie d'ingrat, Fulvie est reconnaissante envers ses alliés. Reconnaissance qu'elle témoigne par le sacrifice de soi-même. En préservant Sextus Pompée, Fulvie tente de donner une chance à l'amour qui lie cet homme à Julie. Cependant se sachant désormais dans l'incapacité de veiller sur ce couple, Fulvie, au-delà de l'amertume d'avoir échoué, se félicite du moins de savoir Julie libre : « Vous êtes au moins libre » (V, 1). Quant à Pompée, croit-elle, personne ne soupçonnerait son existence sur l'île : il sera donc sauvé par le bruit qui court de sa mort. Quant à elle, son destin est déjà fixé, elle a tout perdu et ce depuis longtemps, dit-elle, avec beaucoup de chagrin :

Vous me voyez captive, on m'arrête, on me garde ;  
J'attends la mort. (V, 1.)

A l'instar de Fulvie, Aurélie, dans la tragédie de *Catilina ou Rome sauvée*, a été abusée par son propre époux. Nous savons que par amour, Aurélie a bravé l'ordre paternel en épousant Catilina. Cette transgression a par ailleurs été éternisée par la naissance d'un fils. (I,3.) Si, craignant la colère de son père, la généreuse Aurélie tremble à la nouvelle de son retour à Rome<sup>22</sup>, Catilina, lui, n'éprouve que du mépris pour les alarmes de sa femme. Car, pour lui, le sort de Nonnius est déjà fixé<sup>23</sup>. Il est davantage soucieux de la conspiration qu'il prépare depuis bien longtemps. Il avoue ainsi à Cethegus que son mariage avec la fille de Nonnius n'en était que la première étape. S'il a exigé que cet hymen soit tenu secret, c'est pour pouvoir agir à sa guise dans la demeure stratégique de Nonnius sans qu'on le soupçonne d'une quelconque trahison :

---

<sup>22</sup> « Peut-être Nonnius vient vous perdre aujourd'hui. » (I, 3.)

<sup>23</sup> « (*Aux conjurés qui sont dans le fond*) : Vous, courez dans Préneste, où nos amis secrets/ Ont du nom de César voilé nos intérêts ; / Que Nonnius surpris ne puisse se défendre. » (I, 2.)

J'ai moi-même exigé, par un serment sacré,  
 Que ce noeud clandestin fût encore ignoré.  
 Le palais d'Aurélie au temple nous conduit ;  
 C'est là qu'en sûreté j'ai moi-même introduit  
 Les armes, les flambeaux, l'appareil du carnage.  
 De nos vastes succès mon hymen est le gage.  
 Vous m'avez bien servi ; l'amour m'a servi mieux.  
 C'est chez Nonnius même, à l'aspect de ses dieux,  
 Sous les murs du sénat, sous sa voûte sacrée,  
 Que de tous nos tyrans la mort est préparée. (I, 2.)

La tenant à l'écart de tout ce qui se trame sous son toit, Catilina fait d'Aurélie sa complice involontaire et l'expose ainsi à un danger imminent. Hanté par sa conjuration, il préfère la sacrifier, quant à son prétendu amour pour elle, il n'a guère voix au chapitre :

Je vous aime ;  
 Mais ne présumez pas que, m'oubliant moi-même,  
 J'immole à mon amour ces amis généreux,  
 Mon parti, mes desseins, et l'empire avec eux. (III, 2.)

A la nouvelle de l'assassinat de Nonnius, Aurélie accourt vers Cicéron, lui demandant vengeance ; sa surprise est alors immense, quand ce dernier lui montre en la personne de son époux l'assassin de son père. Catilina, pour comble d'ignominie, justifie alors son acte par la trahison de Nonnius. Ainsi, dans cette tragédie, c'est « l'âme farouche » de Catilina qui semble innocenter Aurélie.

Tullie, quant à elle, et bien qu'elle paraisse coupable en raison de son influence sur Titus, semble faire preuve d'une extrême naïveté, capable à elle seule de l'innocenter auprès du public. Portée par sa passion, Tullie s'implique tout entière dans le projet paternel, croyant fermement que ses sentiments s'accordent à souhait avec la volonté paternelle, donc avec le devoir. En effet, pour la première fois dans le théâtre de Voltaire, la volonté paternelle s'accorde avec la passion et les sentiments de l'héroïne au point de s'y confondre. C'est cette

naïveté du personnage de Tullie<sup>24</sup> qui fait d'elle le jouet de son père désireux de recouvrer le trône par tous les moyens. Ce dernier, profitant de la passion qui lie le jeune couple, Titus-Tullie, entend l'employer à son avantage pour les manipuler tour à tour. Une bien triste façon de reconquérir le trône, car si Tullie doit lui obéir par peur et par crédulité, Titus, lui, doit trahir et son père et la République. Sans scrupules et dépourvu de morale, Tarquin, n'hésite pas à faire des sentiments de sa fille son fer de lance pour anéantir la République. Aussi, au regard du public, le personnage paraît-il aussi odieux que Catilina.

Notons par ailleurs que, comme Julie, Tullie a été adulée par les deux fils de Brutus, Tiberinus et Titus. Ces derniers ont été amenés, par les soins du perfide Messala, à trahir l'un et l'autre la cause de la République pour la main de la fille de Tarquin. Aussitôt découverts, Tiberinus, se donne la mort, tandis que Titus, le fils préféré de Brutus, reconnaît avoir trahi Rome dans un moment d'égarement. Il réclame donc la mort comme un juste châtement, tout en voulant que son père lui conserve son estime.

Le cas d'Olympie est assez singulier. Le personnage doit son innocence par rapport à la transgression de l'ordre maternel au caractère intransigeant, presque sadique de la mère, Statira. Pendant les funérailles de Statira, Cassandre accepte de déposer les armes, contestant toutefois la décision d'Olympie de s'enfermer dans un couvent. Mais l'Hiérophante en a décidé autrement. Il interdit en effet à Olympie de se faire prêtresse comme pour l'acculer au pied du mur : elle est obligée, selon lui, de trancher entre les deux prétendants : « suivre Cassandre ou choisir Antigone ». (V, 3.)

C'est l'absurde désir de vengeance de Statira, avec sa volonté de fouler aux pieds les sentiments de sa fille, à peine retrouvée, qui engendre la désobéissance d'Olympie. Celle-ci, tiraillée, se donne volontairement la mort, comme pour se déculpabiliser.

---

<sup>24</sup> Pour le succès de sa pièce, Voltaire comptait beaucoup, paraît-il, sur ce rôle de Tullie : « Ce sera à vous qu'on aura l'obligation du succès. Mais pour cela souvenez-vous de ne rien précipiter, d'animer tout, de mêler des soupirs à votre déclamation, de mettre de grands temps. Surtout jouez avec beaucoup d'âme et de force la fin du couplet de votre premier acte. Mettez de la terreur, des sanglots et de grands temps dans le dernier morceau. Paraissez-y désespérée, et vous allez désespérer vos rivales. » Best. I, à Marie-Anne Dangeville, le 12 décembre 1730.

***B- Les remords de l'héroïne : véritable purgatoire.***

En dépit d'une force de caractère exceptionnelle et malgré la volonté du dramaturge de la réhabiliter, l'héroïne ne serait pas tout à fait innocentée si elle n'éprouvait pas les tourments de la conscience, car les pleurs et les lamentations ne sont que l'extériorisation d'un déchirement intérieur latent mais tenace. Elle serait incapable de susciter la sympathie si elle ne laissait place dans son cœur aux remords et à la compassion qui la rachètent auprès du public. Seule compte ici la conversion intérieure. Un indice de poids sur lequel mise Voltaire pour montrer que la méchanceté de l'héroïne tant attestée dans les sources antiques ne tient pas, et qu'à y voir de plus près elle a, malgré tout, un fonds de vertu naturelle qui fait que ses actes sont le plus souvent compréhensibles et dans la majorité des cas pardonnables :

Nous faisons nos destins, quoi que vous puissiez dire :  
L'homme, par sa raison, sur l'homme a quelque empire.  
Le remords parle au cœur, on l'écoute à la fin ;  
Ou bien cet univers, esclave du destin,  
Jouet des passions l'une à l'autre contraires,  
Ne serait qu'un amas de crimes nécessaires<sup>25</sup>. (I, 1.)

Aussi, d'épouse indigne qui envoie son mari à la mort par cupidité, Eriphyle devient-elle dans la pièce de Voltaire une femme accablée de remords :

Cendres de mon époux, mânes d'Amphiaräus,  
Mânes ensanglantés, ne me poursuivez plus !  
Sur tous mes sentiments le repentir l'emporte :  
L'équité dans mon cœur est enfin la plus forte. (II, 4.)

---

<sup>25</sup> *Les Pélopidés.*

En mère aimante<sup>26</sup>, elle est décidée à défendre sans faiblir les droits de son fils au trône contre les menées illégitimes de l'odieux Hermogide :

Nature, dans mon coeur si longtemps combattue,  
 Sentiments partagés d'une mère éperdue,  
 Tendre ressouvenir, amour de mon devoir,  
 Reprenez sur mon âme un absolu pouvoir.  
 Moi régner ! moi bannir l'héritier véritable !  
 Ce sceptre ensanglanté pèse à ma main coupable.  
 Réparons tout : allons ; et vous dieux dont je sors,  
 Pardonnez des forfaits moindres que mes remords. (II, 4.)

Mais, bien avant, la reine n'éprouve-t-elle pas la force d'un « pouvoir inconnu » (III, 5), quand elle décide d'épouser celui qu'elle méconnaît pour son fils ? Elle ne veut pas échapper à la punition, et demande à Alcméon de la tuer. La vertu chez Eriphyle n'est en fait qu'endormie, et il est aisé de l'éveiller. En dépit des remarques sur la soumission aux dieux (et toute la pièce souligne la force de la destinée), Eriphyle montre également la possibilité de se conduire conformément à la vertu, et prouve que le bien existe même chez des âmes criminelles. Dès qu'il lui faut réparer ses fautes, la reine n'hésite pas à adopter la moralité qui guide continuellement les héroïnes vertueuses de Voltaire.

Et Clytemnestre de laisser place dans son coeur à la voix de la nature dans un long monologue :

L'aspect de mes enfants  
 Dans mon coeur éperdu redouble mes tourments.  
 Hymen ! fatal hymen ! crime longtemps prospère,  
 Noeuds sanglants qu'ont formés le meurtre et l'adultère,  
 Pompe jadis trop chère à mes yeux égarés,  
 Quel est donc cet effroi dont vous me pénétrez ? (I, 4.)

---

<sup>26</sup> Quand son fils l'atteint au flan, croyant frapper le tyran Assur dans l'obscurité du tombeau de Ninus, Sémiramis, dans la tragédie éponyme, après avoir su la vérité, n'hésite pas à lui pardonner tout en faisant acte de pénitence : Quand Ninus expira, j'étais plus criminelle : / J'en suis punie. Il est donc des forfaits / Que le courroux des dieux ne pardonne jamais ! » (*Sémiramis*, V, 8.)

Le drame d'*Oreste* se joue, en fait, entre un tyran impitoyable, source de malheur, une mère repentante et tourmentée par les remords et des enfants vengeurs malgré eux, qui ne demandent qu'à pardonner à leur mère. Malgré le fait qu'elle se repente de son crime, Clytemnestre est tuée. C'est que le dramaturge était contraint de la faire mourir moins parce qu'elle le mérite que parce qu'« il n'était pas permis de déguiser ni de changer une fable universellement reçue<sup>27</sup>», explique-t-il. Avec cela, il semblerait que sa mort soit une conséquence secondaire, imprévue, d'un règlement de comptes qui ne concerne qu'Oreste et Egisthe<sup>28</sup>.

Dans la tragédie de *Catilina*, Aurélie est sujette aux remords. Désabusée et trahie par son époux, Catilina, l'héroïne doit supporter de surcroît l'affreuse nouvelle de la mort de son père des mains de son propre mari. Ce dernier, guidé par son instinct criminel, n'hésite pas à lui tourner le dos et à la sacrifier de sang froid. Bien auparavant, l'héroïne est poursuivie par de noirs pressentiments, fruits de sa transgression de l'ordre paternel qu'elle ne cesse de rappeler à son époux. L'acte de Catilina a vite été perçu par Aurélie comme un châtement divin :

J'ai trop chéri le joug où je me suis soumise.  
Voilà donc cette paix que je m'étais promise,  
Ce repos de l'amour que mon coeur a cherché !  
Les dieux m'en ont punie, et me l'ont arraché. (I, 3.)

Pour se racheter, l'héroïne avoue sa faute : « Dieux ! j'ai trop tard connu ma détestable erreur. » (IV, 6,) pour se donner, par la suite, publiquement la mort.

Pour Hippodamie, Elope, dans la tragédie des *Pélopides*, n'est coupable que pour « avoir trop su plaire<sup>29</sup> » (I, 3). C'est la passion que lui vouent les deux frères qui est à

---

<sup>27</sup> « Il faut que Clytemnestre soit tuée par Oreste. », Aristote., *de Poet.*, cap.XV, cf. *Dissertation sur les principales tragédies anciennes et modernes*, première partie, Voltaire, M. V.

<sup>28</sup> Une version grecque du mythe, antérieure à celle des tragiques, est l'exacte préfiguration du scénario suivi par Voltaire et ses contemporains. Comme le remarque Delcourt (*Oreste*, p. 26) : « la version des céramistes introduit entre le silence d'Homère et l'interprétation d'Eschyle un échelon intermédiaire où Clytemnestre périt pour avoir défendu son amant. »

<sup>29</sup> « Vous m'arrachez deux fils pour avoir trop su plaire. » (I, 3.)

l'origine du désastre. La jeune femme était déjà « aimée » et « idolâtrée » par Thyeste pour qui elle brûlait d'amour bien avant qu'elle n'épouse Atrée. (II, 2.) C'est ainsi qu'Hippodamie nous la présente :

Erope, au milieu d'eux, déplorable victime  
Des fureurs de l'amour, de la haine, et du crime,  
Attendant son destin du destin des combats,  
Voit encor ses beaux jours entourés du trépas. (I, 1.)

En parfaite victime de cette passion qu'elle a inspirée, sans le vouloir, dans le coeur des deux frères, Erope, par ailleurs, n'est complice de Thyeste qu'en raison de son amour pour lui.

A dire vrai, afin d'accentuer le pathétique de la situation d'Erope, le dramaturge semble miser sur son innocence puisque il passe outre certains éléments de la légende qui pourraient la discréditer. Il a pris soin, par exemple, de passer sous silence la fameuse scène du vol du bélier à la toison d'or, signe de la royauté, qui selon la légende mit le feu aux poudres<sup>30</sup>. Sans doute ce détail pouvait-il paraître trop mythologique dans une tragédie qui se veut passionnelle et apolitique ; mais cet épisode qui fait d'Erope la complice de Thyeste risquait aussi de la desservir au plus haut point en la réduisant au rang d'une piètre « voleuse » peu digne de la pitié d'un spectateur délicat. Voltaire fait inversement de l'héroïne un personnage pathétique qui n'apparaissait ni chez Sénèque ni chez Crébillon. Dès le début de la tragédie, l'Erope de Voltaire est présentée comme une femme remplie de remords et affectée par la tristesse d'avoir trahi Atrée sans l'avoir voulu. Victime d'un amour fatal qu'elle déteste (II, 5) sans pouvoir y résister — « Va, cruel, à t'aimer le ciel m'a condamnée. » (IV, I) —, la jeune femme se juge coupable envers Atrée :

Je sais trop que sur moi vous avez tous les droits,  
Ceux d'un époux, d'un maître, et des plus saintes lois :  
Je les ai tous trahis. (IV, 5.)

Mais sa faute devient à jamais impardonnable du fait de sa maternité :

---

<sup>30</sup> Cet élément apparaissait chez Sénèque (v. 222 sv.), dans la traduction de l'*Iphigénie en Tauride* de Brumoy (II, 41), dont nous retrouverons un écho dans une remarque de Dacier sur la *Poétique* d'Aristote (ch. 13, p. 194).

Je n'ai pour excuse  
Que mon crime ignoré, ma rougeur qui m'accuse,  
Un enfant malheureux qui sera découvert. (II, 5.)

Thyeste, lui, n'a ni regrets ni remords puisque, en enlevant Elope le jour du mariage, il ne fait comme chez Crébillon (I, 2), que réparer une injustice : la mère d'Elope ne lui avait-elle pas promis la main de la jeune fille?

Je ne m'excuse point (devant vous condamné) [...]  
Je vous dirai pourtant qu'avant l'hymen fatal  
J'aimais, j'idolâtrais la fille d'Eurysthée ;  
Que, par mes vœux ardents longtemps sollicitée,  
Sa mère dans Argos eût voulu nous unir ;  
Qu'enfin ce fut à moi qu'on osa la ravir. (II, 2.)

Déjà dans les tragédies de Sénèque et de Crébillon, Thyeste n'était pas coupable. Dacier le décrivait comme un homme pitoyable qui a commis une erreur « par imprudence et malgré soy, vaincu par une violente passion dont on n'a pu être le maître<sup>31</sup> ». Aussi le principal coupable est-il sans doute Atrée, dont l'atrocité vient appuyer le caractère innocent de l'héroïne. Pour autant, l'Atrée de Voltaire n'est guère un forcené sadique comme chez Sénèque ou un hypocrite diabolique comme celui de Crébillon, qui a préservé la vie du fils de Thyeste dans le but affreux d'en faire un parricide vingt ans après<sup>32</sup> ; et la terrible vengeance de l'Atrée voltairien n'est pas un attentat prémédité comme chez Sénèque (V, 176 sv.) ou Crébillon (I, 2) mais davantage l'effet d'une fureur qui atteint son paroxysme avec l'aveu d'Elope (IV, 6). D'ailleurs, Voltaire nous épargne la jubilation atroce prêtée à leur Atrée par ses prédécesseurs<sup>33</sup>. Mais ce personnage n'en n'est pas moins le bourreau impitoyable d'Elope et de Thyeste, les deux principales « victimes » des *Pélopidés*.

---

<sup>31</sup> Dacier, *Poétique*, ch.13, p. 191.

<sup>32</sup> Voltaire critiquait la froideur de cette vengeance différée (*Fragment d'une lettre*, M.VII.).

<sup>33</sup> Sénèque, V. 1052 sv. Et Crébillon, V, 7.

Dans la tragédie du *Triumvirat*, les remords de Fulvie sont à l'image de ses fureurs et sont aussi spectaculaires que ceux d'Érope. Ancienne complice des crimes et des complots d'Antoine, l'héroïne semble, en définitive, tout à fait différente de la cruelle Fulvie que les historiens nous ont livrée. Elle est, certes, animée par des sentiments violents, mais tout être humain est sujet à de tels sentiments, surtout que, comme on sait, l'écart qui sépare l'amour de la haine est infime. Voltaire la représente sur la scène, éprouvant des remords, regrettant tous les « forfaits » et les crimes qu'elle a pu commettre au service d'Antoine. Voltaire l'imagine même en train de demander pardon à Cicéron dont elle fut l'ennemie mortelle. Elle est, par ailleurs, intimement convaincue que la répudiation et l'humiliation qu'Antoine lui inflige ne sont qu'une revanche cicéronienne. Elle serait ainsi punie par les mêmes bourreaux que lui. Il s'agirait là d'une vengeance posthume réalisée par les soins du dramaturge, qui en profite pour glisser un éloge à l'intention de cet orateur qu'il admire par-dessus tout :

Pardonne, Cicéron, de Rome heureux génie,  
Mes destins t'ont vengé, tes bourreaux m'ont punie ;

Ainsi, selon le dramaturge, si l'héroïne est parfois cruelle, n'est-ce pas sans doute à cause de l'injustice et du caractère même du personnage masculin. Ce dernier se présente souvent comme le facteur principal qui met le feu aux poudres et enclenche l'hostilité de l'héroïne sans que celle-ci perde pour autant de sa féminité ou de son humanité.

Loin d'inscrire ses personnages féminins dans une image manichéenne de l'homme, Voltaire semble opter pour une coexistence entre le bien et le mal. Ne dit-il pas dans une lettre à Marie de Vichy de Chamrond, marquise du Deffand, « Permettez-moi de croire que l'amour n'est pas la seule passion naturelle. L'ambition et la vengeance sont également l'apanage de notre espèce, pour notre malheur<sup>34</sup>. » De sa tragédie émane ainsi une forte volonté de restituer à son héroïne sa féminité, peu importe son crime. L'héroïne est parfois cruelle, certes, mais demeure malgré tout humaine. C'est sur cette ambivalence que le dramaturge compte pour justifier les actes de son personnage. En présentant Fulvie sous un nouveau jour, Voltaire peut se réclamer le premier de l'avoir affranchie, de lui avoir attribué une sensibilité humaine. Les tentatives de réhabilitation et d'hommage à son rôle sont récentes<sup>35</sup>. G. Antonelli assure même

---

<sup>34</sup> Le 26 juillet 1764.

<sup>35</sup> Charles L. Babcock, « The Early Career of Fulvia », *AJPh* 86, 1965, p. 1-32 ; Richard A. Bauman, « Women and Politics in Ancient Rome », 1992, 78-90 ; Antonelli Giuseppe, « Clodia, Terenzia, Fulvia », Roma, 1996 ; Fischer Robert Alexandra, « Fulvia und Octavia », Berlin, 1999.

qu'Antoine devenu triumvir a témoigné à Fulvie sa reconnaissance pour son soutien par un honneur que nulle femme romaine n'avait obtenu jusque-là : comme les reines d'Orient, elle eut des monnaies à son effigie.

Ce n'est nullement un hasard si Voltaire la choisit pour faire passer ses idées sur la tyrannie et les tyrans. Si Fulvie se prononce contre les tyrans, c'est pour préserver non seulement sa fierté mais surtout sa liberté, une liberté que le dramaturge défend dans son *Troisième Discours en vers sur l'homme* où il écrit à ce propos :

Si l'homme est créé libre, il doit se gouverner ;  
Si l'homme a des tyrans, il les doit détrôner (I, 1).

Il s'agit dès lors d'une légitimité d'action que Voltaire accorde à tout être humain menacé dans son droit à la liberté. Ce qui justifie l'acte de l'héroïne face aux tyrans qui ne sont, comme elle nous les décrit, que des débauchés, des assassins, des « scélérats », « tantôt affables tantôt sanguinaires » (I, 1). Une tirade prononcée par Fulvie nous semble très significative, dans la mesure où elle nous informe sur l'opinion que se fait Voltaire lui-même des tyrans, et ce dès la première scène de la tragédie :

Ce sont là les héros qui gouvernent la terre  
Ils font, en se jouant, et la paix et la guerre ;  
Du sein des voluptés ils nous donnent des fers.  
A quels maîtres, grands dieux, livrez-vous l'univers !(I, 1.)

D'ailleurs, dans son *Dictionnaire Philosophique*, Voltaire se prononce contre Octave en ces termes : « Autant Auguste se livra longtemps à la dissolution la plus effrénée, autant son énorme cruauté fut tranquille et réfléchie. Ce fut au milieu des festins et des fêtes qu'il ordonna des proscriptions ». Plus loin il s'avoue scandalisé devant des vers composés par Virgile, célébrant ce tyran : « Il est difficile de n'être pas saisi d'indignation en lisant, à la tête des *Géorgiques*, qu'Auguste est un des plus grands dieux, et qu'on ne sait quelle place il daignera occuper un jour dans le ciel, s'il régnera dans les airs, ou s'il sera le protecteur des villes, ou bien s'il acceptera l'empire des mers.

*An deus immensi venias maris, ne tua nautae  
Numina sola colant, tibi serviat ultima Thule<sup>36</sup>. »*

Et il poursuit, cette fois-ci, avec plus d'acharnement, en procédant à une énumération des défauts de cet homme : « Il n'est que trop certain que le monde fut ravagé, depuis l'Euphrate jusqu'au fond de l'Espagne, par un homme sans pudeur, sans foi, sans honneur, sans probité, fourbe, ingrat, avare, sanguinaire, tranquille dans le crime, et qui, dans une république bien policée, aurait péri par le dernier supplice au premier de ses crimes ». Jugement qui trouve son écho dans les vers prononcés par Fulvie. Celle-ci déclare à Aufide :

Octave, que tu crois moins dur et moins féroce,  
Sous un air plus humain cache un cœur plus atroce ;  
Il agit en barbare, et parle avec douceur. (II, 1.)

En outre, les prédictions finales de Fulvie, présentées sous forme de sentences et confirmées par l'histoire au sujet de l'alliance des triumvirs, ne sont que la reproduction des propos de Voltaire. Fulvie s'écrie ainsi :

Il n'est point d'amitié entre les parricides.  
L'un de l'autre jaloux, l'un vers l'autre perfides,  
Vous détestant tous deux, du monde détestés,  
Traînant de mers en mers vos infidélités,  
L'un par l'autre écrasés, et bourreaux et victimes. (V, 2.)

Et Voltaire de dire encore, dans son *Dictionnaire Philosophique* : « En tout cas, il sera toujours bon d'assurer aux tyrans qu'ils ne seront jamais heureux dans ce monde. » Cependant, le fait de faire de Fulvie cette femme puissante, qui ose faire face aux tyrans, ne doit pas nous leurrer quant au véritable objectif du dramaturge. Il ne s'agit nullement de faire de Fulvie une femme extraordinaire, témoin son échec final. Echec, riche de sens. Fulvie aurait pu réussir si Voltaire l'avait voulu. Mais cela aurait d'abord contredit l'histoire, et surtout, et c'est de loin l'essentiel, nuit au propos de Voltaire, qui veut qu'un tyran soit

---

<sup>36</sup> Virgile, *Géorgiques*, I, 29, cité par Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, éd. Raymond Naves et Julien Benda, Paris, Garnier, 1967.

détrôné, mais à condition de ne pas en rétablir un autre. C'est pour cette raison d'ailleurs que Fulvie ne cesse tout au long de la tragédie de nous rappeler cette « école » de proscription, dont les principaux professeurs sont Antoine et Octave. Citons surtout cette déclaration que Fulvie fait à ses maîtres en la matière :

Traîtres, ne cherchez point la main qui vous menace ;  
 La voici : vous devez connaître mon audace.  
 L'art des proscriptions, que j'apprenais sous vous,  
 M'enseignait à vous perdre, et dirigeait mes coups. (V, 2.)

Ainsi, si l'on considère l'analyse des caractères des personnages féminins de Voltaire, et malgré leur similitude apparente avec les héroïnes antiques que le dramaturge prétendait avoir imitées, nous constatons que celui-ci a introduit de profondes modifications par rapport au modèle antique. Loin de se résoudre à une *imitatio servilis*, le dramaturge a conféré une figure originale aux héroïnes héritées de l'Antiquité (ou de ses prédécesseurs).

Nous sommes loin dans sa tragédie, de la Clytemnestre sophocléenne, fière de son crime et reportant sa haine pour Agamemnon sur ses enfants, loin de cette Electre implacable, chez qui tout sentiment de pitié est éteint, loin de cette terrible Eriphyle, meurtrière d'Amphiaräus, loin de la sanguinaire Fulvie vouant tout son être à la vengeance, loin, bien loin enfin, de cette cupide Eope trahissant Atrée pour son frère Thyeste.

Comme le remarquait à juste titre M. Allen à propos d'*Oreste*<sup>37</sup>, ce choix de modifier les caractères des personnages a impliqué également la modification des rapports qu'ils entretiennent entre eux. Ainsi, dans l'*Oreste* de Voltaire, la mère et ses enfants ne se haïssent pas comme c'est le cas chez Sophocle. Bien au contraire, tous sans exception répondent à la voix de la nature. Sans l'accident final qui coûta la vie à Clytemnestre, tradition exige, la famille aurait pu se réconcilier. Le conflit qui oppose la Clytemnestre grecque à ses enfants se trouve atténué sinon supprimé dans celle de Voltaire. Dans *Eriphyle*, l'Alcméon de Voltaire n'est pas le vengeur résolu et implacable de la légende antique, mais le fils aimant et sensible qui écoute la voix de la nature (IV, 5) et qui tue sa mère contre son gré dans un état d'égarement (V, 4).

---

<sup>37</sup> M. Allen, « The problem of the *bienséances* in Voltaire's *Oreste* », *Comparative drama* 5, 1971, p. 125.

Profondément choqué par la barbarie des mœurs antiques, le dramaturge attribue à Oreste aussi bien qu'à Alcméon un caractère tout autre que celui des héros antiques et transforme le meurtre prémédité en accident malencontreux. En fait, et à l'instar des héroïnes voltairiennes, les deux jeunes hommes n'échappent pas à ce courant humanisant qui souffle sur tous les personnages de la tragédie. Dans la tragédie d'*Oreste*, le héros voltairien est bien différent de son modèle antique. Du héros inébranlable, sûr de lui et sûr d'accomplir une juste vengeance qu'il exécutait sans hésitation<sup>38</sup>, celui de Voltaire entre en scène dans des dispositions d'esprit qui ne sont pas, écrit R. Francillon, celles de « la détermination et ne semble guère prêt moralement à accomplir le double meurtre<sup>39</sup> ». Présenté comme un être irrésolu, agité de pressentiments<sup>40</sup>, il est non seulement incapable de dissimuler son émotion devant sa mère, mais il est accablé par la perspective de la vengeance à exécuter :

Ah ! Clytemnestre encor trouble plus mon courage.

Dans mon cœur déchiré quel douloureux partage ! [...]

Que de tourmens secrets ! ô dieu terrible, achève ! (III, 6),

Comme Oreste<sup>41</sup>, Cassandre, dans la tragédie d'*Olympie*, est également tout le contraire de son modèle antique. Celui que Diodore<sup>42</sup> présente comme un assassin supprimant sans scrupule ceux qui le gênent et que La Calprenède qualifiait d'homme perfide, est chez

<sup>38</sup> L'Oreste de Sophocle, par exemple, déclare à Electre : « Dans le palais tout est bien comme il faut, si de son côté, Apollon a prophétisé comme il le fallait. » « Τὸν δόμοισι μὲν / καλῶς, πολλῶν ἐκ καλῶς ἠθέσπισεν. » v. 1424-1425.

<sup>39</sup> Roger Francillon, « L'Oreste de Voltaire ou le faux triomphe de la nature », *Rivista di letteratura moderna e comparata*, vol.41, n°1, gennaio-marzo 1988.

<sup>40</sup> « Qui ces deux objets dont l'un m'a fait horreur, / Et l'autre a dans mes sens fait passer la douleur ? » (III, 2) demande-t-il à Pammène (il s'agit d'Iphise et de Clytemnestre).

<sup>41</sup> Dacier aussi bien que Brumoy affirmaient que les Grecs eux-mêmes étaient choqués par la barbarie du matricide commis par Oreste [Dacier, *Sophocle*, pp. 162-163, 317 et *Poétique d'Aristote*, ch. 15, pp. 226-227 ; Brumoy, I. 196-197. M. Delcourt (*Oreste et Alcméon : essai sur la projection légendaire du matricide en Grèce*, Paris, 199, p. 103)]. Ils conseillaient au dramaturge français d'atténuer la cruauté des légendes antiques en faisant en sorte que le fils tue sa mère de façon accidentelle<sup>41</sup>. En cela ils s'appuient tous deux sur l'autorité d'Aristote qui citait l'exemple de l'*Alcméon* d'Astydamas dont le héros frappe sa mère sans la connaître, comme Œdipe avait frappé Laïus (*Poétique*, ch. 14, p. 218). Mat-Hasquin, *op. cit.*, p. 178. Mais on aurait tort sans doute d'exclure l'influence d'*Hamlet* sur Oreste, (Lion, p.202) comme sur *Eriphyle* (Bailey, p. 4).

<sup>42</sup> XIX, 19, 26.

Voltaire « une âme sensible », « née pour la vertu<sup>43</sup> » qui, pris de pitié, a jadis épargné Olympie. Accablé du remords d'avoir autrefois attenté, malgré lui, à la vie d'Alexandre et de Statira pour sauver celle de son propre père, il regrette aujourd'hui amèrement ce geste (I, 2) dont il fut l'agent innocent.

Le Cassandre voltairien ignore tout du complot tramé contre Alexandre par ses lieutenants et n'a au contraire qu'admiration pour le « grand homme » ; d'ailleurs, il ne tarde pas de taxer ces lieutenants d'ingratitude<sup>44</sup> à l'égard du défunt. Son rival, Antigone, a un avis tout autre puisqu'il reproche à Alexandre, entre autres griefs, la mort de Clitus et de Parménion. Cette pureté d'intention était la condition *sine qua non* du succès du personnage de Cassandre, comme le remarquait Voltaire : « Il doit intéresser : et il n'intéresserait point, s'il était coupable de ces crimes qui inspirent l'horreur et le mépris<sup>45</sup> ». Harcelé de remords, Cassandre s'est résolu à rendre à Olympie le royaume d'Alexandre et veut même être initié aux mystères d'Ephèse afin de pouvoir expier ses fautes involontaires<sup>46</sup>. Dans la tragédie du *Triumvirat*, enfin, Julie se devra comme le jeune Pompée d'« admirer » la clémence d'Octave qui les gracie dans un élan de générosité motivé par son souci de mériter un jour le nom d'Auguste. Tous sont condamnables, mais tous sont à plaindre en raison de leur sensibilité et de leur humanité.

Quoi qu'il en soit, et au-delà de cette volonté obsessionnelle chez le dramaturge à vouloir justifier des personnages réputés cruels, Voltaire semble insister bien plus sur les raisons qui les poussent au crime que sur l'acte criminel lui-même. Aussi ses personnages,

---

<sup>43</sup> *Olympie*, M. VI, note 2, p. 99.

<sup>44</sup> I, 2. Sur l'image d'Alexandre dans cette tragédie, voir TH. E. D. Braun, 'Voltaire, *Olympie* and Alexander the Great', *Studies on Voltaire* 140 (1975), pp. 63-72, qui signale une très forte influence de Plutarque.

<sup>45</sup> Best. D10210.

<sup>46</sup> A ce propos, Voltaire écrit dans la note n°2 : « Ces mystères et ces expiations sont de la plus haute antiquité, et commençaient alors à devenir communs chez les Grecs. Philippe, père d'Alexandre, se fit initier aux mystères de la Samothrace avec la jeune Olympias, qu'il épousa depuis. C'est ce qu'on trouve dans Plutarque, au commencement de la vie d'Alexandre. Il ajoute « il est difficile de savoir chez quelle nation on inventa ces mystères. On les trouve établis chez les Perses, chez les Indiens, chez les Egyptiens, chez les Grecs. Il n'y a peut-être point d'établissement plus sage. La plupart des hommes, quand ils sont tombés dans de grands crimes, en ont naturellement des remords. Les législateurs qui établirent les mystères et les expiations voulurent également empêcher les coupables repentants de se livrer au désespoir, et de retomber dans leurs crimes. » M. VI, n°2, p. 97.

notamment ses héroïnes, sont-ils porteurs d'un véritable message, substrat d'une vision de monde et de l'Homme somme toute propre au dramaturge. Ils sont par ailleurs son fer de lance pour combattre les préjugés et dénoncer les innombrables injustices faites au sexe féminin.

## CHAPITRE III

### ***D'UN MODELE EVENTUEL VERS UNE SOCIETE IDEALE.***

« Il ne suffit pas d'avoir un grand talent pour la poésie dramatique, il faut y joindre une connaissance approfondie de l'histoire, une tête faite pour combiner des idées de politique, de morale, et de philosophie. » *Avertissement de Condorcet.*

L'examen des deux modèles précédemment étudiés nous met devant le constat suivant : l'écart qui semble séparer ces deux modèles n'est que de surface. Qu'elle soit mythique, historique ou fictive, vertueuse ou révoltée, l'héroïne voltairienne fait constamment figure de victime. En la plaçant au cœur de maintes et diverses situations conflictuelles, le dramaturge s'offre une occasion de premier ordre pour se pencher sur la question de la femme et pour dresser un réquisitoire contre tout un système de valeur qui ne cesse de l'écraser, l'empêchant de s'émanciper. Trois principales institutions sont mises en cause par le dramaturge : l'Etat, la religion et la famille.

### ***A- Le personnage féminin, incarnation d'un réquisitoire contre l'Etat, la religion et la famille.***

Dans son livre sur le *Théâtre et la philosophie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Léon Fontaine, cherchant à distinguer la propagande philosophique dans la tragédie de celle que l'on relève dans la comédie et le drame écrit : « La tragédie, grâce à l'ancienneté de ses sujets et au déguisement étranger de ses personnages, pouvait traiter à peu près toutes les questions<sup>1</sup>. » Voltaire en a déjà fait l'expérience. Convaincu qu'il est de l'importance de la contribution du théâtre pour façonner puissamment l'esprit et la conscience publics, notamment à une époque où la presse n'existait pas et où les journaux n'avaient qu'un faible tirage, Voltaire s'engage dans la voie du tragique. Car c'est par le biais de la tragédie, notamment celle à sources antiques, que le dramaturge a pu exprimer son aversion pour la superstition et l'imposture. Le théâtre devient pour lui une tribune lui offrant l'occasion idéale d'exposer ses idées et de poser les questions qui lui tiennent à coeur, comme celles qui concernent, la religion, l'éducation, la tolérance, la morale, et bien d'autres encore. « Le théâtre, écrit Robert Niklaus, était évidemment à ses yeux un moyen d'action efficace<sup>2</sup>. » Toutefois, plus implicites qu'explicites, ses attaques font l'objet de plusieurs interprétations, ce qui constitue un avantage. Car comme le fait remarquer assez astucieusement le p. C. F. Nonnotte, c'est précisément dans l'habileté avec laquelle Voltaire a su déguiser ses attaques que réside sa « plus heureuse fécondité<sup>3</sup> ». Voltaire n'était pas assez suicidaire pour oser attaquer de front les institutions et les croyances établies. Aussi, soumise ou révoltée, l'héroïne voltairienne a-t-elle constitué le déguisement idéal servant souvent aux attaques du dramaturge, pour pointer du doigt les préjugés contemporains. Même si le dramaturge ne sait exactement à qui le destiner, c'est un lourd réquisitoire que son héroïne constitue. Celle-ci voit, certes, tout son malheur naître d'un coeur trop tendre ou trop blessé, mais il semblerait que d'autres raisons lui aient servi de soubassement. A l'origine et dès son jeune âge, l'héroïne a souvent été contrariée dans son premier amour, avant que les tourments ne s'accumulent pour éclater contre l'Etat, la famille et la religion. Ce sont en effet ces institutions, qui sont tenues pour principales responsables du problème féminin.

---

<sup>1</sup> Léon Fontaine, *Le Théâtre et la philosophie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1878. p. 15. Cité par Robert Niklaus, « La Propagande philosophique au théâtre au siècle des lumières », *S.V.E.C.*, t. 26, 1963. p. 1226.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 1236.

<sup>3</sup> Le p. C. F. Nonnotte, *Les Erreurs de Voltaire*, Paris, 1762, II, p. 5. Cité par Ridgway, *op. cit.*, p. 18.

C'est d'abord la raison d'Etat qui souvent tient lieu de tyran et qui, dans la majorité des cas oblige l'héroïne à renoncer au libre élan de son coeur. Dans la tragédie d'*Œdipe*, par exemple, Jocaste, alors à la fleur de l'âge, a dû épouser son souverain, le vieux Laïus, et ce par devoir de sujette obéissante à la loi traditionnelle : « Mon souverain m'aima, m'obtint malgré moi-même. »

Tu sais qu'à mon devoir tout entière attachée,  
J'étouffai de mes sens la révolte cachée  
Que, déguisant mon trouble en dévorant mes pleurs ,  
Je n'osais à moi-même avouer mes douleurs...(II, 2.)<sup>4</sup>

La reine a d'ailleurs toujours souffert du choix qui lui fut imposé. Elle se plaint de ce qu'« il fallut oublier dans ses embrassements [ de Laïus ] / Et mes premiers amours et mes premiers serments. » (II, 2) Il paraît évident qu'on demandait alors à Jocaste de faire des sacrifices assez importants, non seulement en renonçant au jeune roi<sup>5</sup> qui partageait son amour, mais encore en épousant un homme beaucoup plus âgé qu'elle, et pour lequel elle n'avait aucune inclination. Son deuxième mariage sera, lui aussi, résignation à la raison d'Etat. La reine servira de récompense au héros, sauveur de Thèbes :

Par un monstre cruel Thèbes alors ravagée  
A son libérateur avait promis ma foi » (II, 2)<sup>6</sup>.

Mais *Œdipe* est plus jeune qu'elle. Par conséquent, dans les deux cas, aucun des deux époux ne correspondait vraiment à son goût, à son âge et encore moins à l'élan de son coeur :

Que je suis malheureuse !  
Tu connais, chère Egine, et mon coeur et mes maux ;  
J'ai deux fois de l'hymen allumé les flambeaux ;

---

<sup>4</sup> « Je ne reconnus point cette brûlante flamme / Que le seul Philoctète a fait naître en mon âme, / Et qui, sur mon esprit répandant son poison, / De son charme fatal a séduit ma raison. » (II, 2.)

<sup>5</sup> C'est à cause de son amour pour Jocaste que ce héros, fils du roi d'Eubée avait d'abord été forcé de s'exiler.

<sup>6</sup> Mariamne, princesse des Asmonéens, fut obligée de consentir à épouser le terrible Hérode pour apporter la paix chez les Hébreux... et on pourrait encore allonger la liste.

Deux fois, de mon destin subissant l'injustice,  
 J'ai changé d'esclavage, ou plutôt de supplice ;  
 Et le seul des mortels dont mon coeur fut touché  
 A mes voeux pour jamais devait être arraché. (II, 2.)

Dans la tragédie d'Eriphyle, l'héroïne éponyme a été, elle aussi, mariée à contrecœur « à un barbare indigne d'être aimé » ce parce que la raison d'Etat l'a exigé. Son époux, Amphiaräus, l'avoue lui-même dans l'un des rares tête à tête avec Eriphyle :

Je sais que vos appas, encor dans leur printemps,  
 Devraient s'effaroucher de l'hiver de mes ans :  
 Mais la raison d'Etat connaît peu ces caprices ... (II, 5.)

Il paraît clair que le dramaturge insiste, dans les deux cas, sur le jeune âge de l'héroïne. Ce qui l'installe d'emblée dans le statut de femme victime :

Lorsque le roi périt, lorsque la destinée  
 Vous affranchit du joug d'un injuste hyménée,  
 Vous sortiez de l'enfance, et de vos tristes jours  
 Seize printemps à peine avaient formé le cours (I, 3.)

Et comme le jeune âge est souvent synonyme d'innocence, notamment d'inexpérience, l'héroïne se trouve le plus souvent confrontée à la duplicité de l'homme qui est dans la majorité des cas plus âgé et plus expérimenté qu'elle. Le personnage d'Eriphyle en est tout à fait conscient et en fait même le terrible constat :

C'est cet âge fatal et sans expérience,  
 Ouvert aux passions, faible, plein d'impuissance ;  
 C'est cet âge indiscret qui fit tout mon malheur ... (I, 3.)

Dans la tragédie du *Triumvirat*, Fulvie, ancienne complice des crimes et des complots d'Antoine, a été intolérablement humiliée par une répudiation publique. Elle a été sacrifiée par son époux afin d'honorer l'accord des triumvirs et satisfaire de la sorte leur ambition politique. Erope, dans la tragédie des *Pélopides*, a elle aussi servi de bouc émissaire pour

servir l'Etat. Rappelons-nous que la paix entre les frères ennemis, portant la sécurité de la ville d'Argos dépendait de la conduite d'Erope et surtout de sa décision finale.

Dans la tragédie d'*Olympie*, l'héroïne éponyme, qui aime Cassandre, doit épouser sans tarder Antigone, prétendument fidèle défenseur de la mémoire d'Alexandre, et ce dans le but d'apporter le calme dans la ville d'Ephèse:

La piété se lasse, et surtout chez les grands...  
Et le sang dès demain, va couler dans Ephèse ;  
Décidez-vous, princesse, et le peuple s'apaise (V, 3.)

Irène, amoureuse d'Alexis, doit épouser contre son gré l'empereur Nicéphore :

L'intérêt de l'Etat, ce prétexte inventé  
Pour trahir sa promesse avec impunité. (I, 1.)

Et Artémire ne peut s'empêcher à son tour de reprocher à son père son indifférence à l'égard de ses sentiments :

Antinoüs, mon père, insensible à mes pleurs,  
Accepta malgré moi ces funestes honneurs :  
Je me plains en vain de sa contrainte austère ;  
En me tyrannisant il crut agir en père ;  
Il pensait assurer ma gloire et mon bonheur. (I, 1.)

La Julie du *Triumvirat*, nous avoue que « L'intérêt » de Rome « a formé [son] hymen au milieu de la guerre (II, 4) ». Son père ne l'a-t-elle pas, en quelque sorte, offerte au jeune Pompée, qui part délivrer Rome des mains des tyrans ?

Un rang moins altier, comme celui d'une captive, par exemple, ne dispense pas de ce dilemme. Dans ce cas, il ne s'agit plus d'une décision à prendre par dévouement, il s'agit tout simplement d'obéir au commandement. Les cruelles lois de Minos, qui exigent l'holocauste d'une vierge, menacent Astérie jusqu'au dénouement :

De sept ans en sept ans nous devons en offrande

Une jeune captive aux mânes des héros ;  
Ainsi dans ses décrets nous l'ordonne Minos. (I, 2.)

En fervent défenseur de la tolérance, le dramaturge soulignera discrètement mais avec insistance le rapprochement entre la tyrannie de l'Etat et celle de la religion. Le plus souvent dans ses tragédies, ce sont les prêtres eux-mêmes qui exigent et poussent les personnages au supplice et à la mort. Dès la tragédie d'*Œdipe*, Voltaire dénonce ouvertement leur duplicité et leur fausseté. D'ailleurs, si cette pièce a connu immédiatement un énorme succès, c'est d'abord grâce aux attaques mordantes contre les prêtres et les privilégiés, formulées avec une audace qui allait rendre son auteur si justement célèbre. C'est ainsi, par exemple, que Philoctète évoque Hercule :

Qu'eussé-je été sans lui ? rien que le fils d'un roi<sup>7</sup>,  
Rien qu'un prince vulgaire, et je serais peut-être  
Esclave de mes sens, dont il m'a rendu maître. (I, 2.)  
[...]  
Un roi pour ses sujets est un dieu qu'on révère ;  
Pour Hercule et pour moi, c'est un homme ordinaire. (II, 4.)

ou parle des prêtres en ces termes :

Ne nous endormons pas sur la foi de leurs prêtres ;  
Au pied du sanctuaire il est souvent des traîtres,  
Qui, nous asservissant sous un pouvoir sacré,  
Font parler les destins, les font taire à leur gré. (II, 5.)

D'ailleurs, ce sont les oracles qui ont désigné autrefois son unique fils comme « l'objet du céleste courroux » et qui ont poussé Jocaste à le sacrifier :

Je crus les dieux, seigneur, et saintement cruelle,  
J'étouffai pour mon fils mon amour maternel.  
En vain de cet amour l'impérieuse loi

---

<sup>7</sup> Vers qui fut applaudi avec transport dès la première représentation, comme l'indique Moland, vol.2, p. 65.

S'opposait à nos dieux et condamnait leurs lois. (IV, 1.)

Rappelons-nous, par ailleurs, les propos de la reine rendus célèbres par leur véhémence et leur frappe lapidaire. C'était aussi l'occasion pour Voltaire de reprocher à l'église catholique d'avoir corrompu le sens du rapport de l'homme avec Dieu :

Nos prêtres ne sont pas ce qu'un vain peuple pense,  
Notre crédulité fait toute leur science. (IV, 1.)

Dans la tragédie d'*Eriphyle*, l'attaque de Voltaire témoigne d'encore plus d'agressivité à leur égard :

Il a fallu succomber aux superstitions  
Qui sont bien plus que nous les rois des nations.  
Un oracle, un pontife, une voix fanatique,  
Sont plus fort que mon bras et que ma politique ;  
Et ce fatal oracle a pu seul m'arrêter  
Au pied du même trône où je devais monter. (I, 1.)

C'est contre ces prêtres que Voltaire, par personne interposée, lance son dard. Un véritable réquisitoire leur est destiné, qui rappelle celui de Jocaste ou de Philoctète dans la tragédie d'*Œdipe*.

Dans la tragédie des *Lois de Minos*, le prêtre Pharès s'élève contre son roi et défend avec frénésie les lois absurdes instaurées par Minos :

Le vil sang d'une esclave, à nos autels versés,  
Est d'un bien faible prix pour le ciel offensé.  
C'est du moins un tribut que l'on doit à mon temple ;  
Et la terre coupable a besoin d'un exemple. (I, 2.)

L'horreur ressentie par le peuple devant le sacrifice humain renforce paradoxalement son autorité. Toutefois, dénoncer les prêtres ne veut pas dire pour autant renier la divinité. Voltaire tient à les distinguer. Bien qu'elle soit persécutée par ces prêtres, pas une fois Jocaste ne fait

l'amalgame entre eux et ceux qu'ils représentent. Si elle impute le sacrifice de son fils à la supercherie des prêtres, sa séparation d'avec Philoctète, elle l'attribue à une cause foncièrement divine sans la moindre connotation négative. C'est par la volonté des dieux, par exemple, que Philoctète fut séparé d'elle, pour accomplir, dit-elle avec conviction, son destin de héros et d'exterminateur de monstres :

Les dieux vous réservaient un plus noble destin ;  
 Vous étiez né pour eux : leur sagesse profonde  
 N'a pu fixer dans Thèbe un bras utile au monde,  
 Ni souffrir que l'amour, remplissant ce grand cœur  
 Enchaînât près de moi votre obscure valeur. (II, 2.)

Son égarement sur l'île des tyrans, Julie le perçoit comme une volonté divine qu'elle ne peut qu'accepter et respecter sans conteste. Elle est persuadée que ce sont les dieux mécontents qui l'ont conduite sur l'île des tyrans : « Vous voyez où des dieux me conduit la colère » (II, 4) déclare-t-elle à Fulvie. C'est pour cette raison, sans doute, qu'elle se plie à la fatalité dans l'espérance qu'un jour, la générosité divine la délivre. « Intéressant élément de pathétique<sup>8</sup> », l'héroïne de Voltaire touche les cœurs par cette innocence mêlée de naïveté mise constamment à l'épreuve. Quoique au bord du supplice, Julie persiste à garder espoir en cette divinité dont la présence s'avère massive dans son discours « Soutenez-moi, grands dieux » (II, 4,) même si elle avoue quelquefois :

Ciel implacable, vous nous abandonnez ! (V, 4.)

Comme Julie, Iphise garde la foi :

Tant aux cœurs des humains la justice et les lois  
 Même aux plus endurcis font entendre leur voix ! (V, 2,)

alors qu'Electre crie à la trahison divine (II, 6) : « Est-ce ainsi que des dieux on trompe la justice ? » (IV, 3) et qu'Oreste conteste les ordres injustes des « dieux inhumains » :

---

<sup>8</sup> Lucette Desvignes, « Le théâtre de Voltaire et la femme victime », *Revue des Sciences Humaines*, n°168, 1977, p. 538.

Si le ciel veut se faire obéir,  
Qu'il me donne des lois que je puisse accomplir. (IV, 6.)

On comprend dès lors que les héroïnes des tragédies à sources antiques de Voltaire ne s'opposent jamais ouvertement à Dieu que par accident ou par erreur, comme elles n'enfreignent jamais les lois naturelles que dans le seul cas où elles se sentent agressées. Leur comportement est alors strictement réactif. Aussi les personnages de ses tragédies ne sont-ils jamais ni tout à fait bons ni tout à fait méchants, Voltaire se range ici aux préceptes d'Aristote, suivant lesquels le héros malheureux ne doit, s'il veut inspirer la pitié, n'être ni tout à fait bon ni tout à fait mauvais.

D'où cette dichotomie perceptible dans ses tragédies, entre ceux qui circonviennent systématiquement aux lois de « la nature » et ceux qui leur obéissent, la tragédie voltairienne naissant alors des rapports antagonistes entre ces deux groupes de personnages. Dans un univers mental où la nature est l'œuvre visible de Dieu<sup>9</sup>, le destin antique, souvent cruel, a été remplacé par un système de punitions et de récompenses visant à faire respecter ses lois.

Quoi qu'il en soit, il demeure délicat de parler de l'idée que se fait Voltaire de la religion dans ses pièces tragiques à sources antiques. Ces dernières ont été l'objet d'une véritable polémique : selon Morley, par exemple, il est difficile, voire impossible de trouver dans le théâtre tragique de Voltaire une quelconque tendance polémique. Il cite notamment les exemples de *Méropé*, *Sémiramis* ou encore *Tancrède*, ajoutant que, même si dans la tragédie de *Mahomet* le clergé voyait une attaque contre sa propre religion, « it was much more because the poet was suspected of unbelief, than because the poem contained infidel doctrine<sup>10</sup> ». « With Voltaire », conclut-il, « tragedy is, as all art ought to be, a manner of disinterested presentation<sup>11</sup> ». E. Champion nous met en garde, quant à lui, contre une interprétation trop simpliste des intentions de Voltaire. Ce n'est pas parce que Voltaire prétendait avoir écrit *Olympie* dans le but d'y ajouter des notes sur les prêtres qu'il faut le

<sup>9</sup> Comme l'indique Jerry L. Curtis, « La Providence : vicissitude du dieu voltairien », dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century*, vol. 118, 1974, p. 14.

<sup>10</sup> « C'est davantage parce que le poète est soupçonné d'incrédulité que parce que le poème contient une doctrine infidèle » John Morley, *Voltaire*, London, 1913, p. 127. Notons ici que Morley emploie le même argument que Voltaire lui-même opposait aux critiques qui l'accusaient d'attaquer l'Église.

<sup>11</sup> « Avec Voltaire, la tragédie, comme tout art, est une sorte de présentation désintéressée. » *Ibid.*, p. 130.

prendre au mot et en conclure hâtivement que la plupart de ses pièces de théâtre sont des oeuvres de polémique irrégulière<sup>12</sup>. Daniel Mornet est également prudent en parlant des tendances philosophiques au théâtre avant 1750. « Pas de pièces politiques ni même à tendances sociales », affirme-t-il. Par contre, « il y a, dans un assez grand nombre de tragédies ou de drames, des polémiques dirigées évidemment contre des ‘préjugés’ religieux ». Mais il en excepte toujours *Mahomet*, « où Voltaire prit assez de précautions pour que le pape acceptât la dédicace et que l’autorité fût désarmée », et *Alzire*, « où l’on ne sait au dénouement s’il faut haïr le fanatisme chrétien ou admirer les vertus chrétiennes<sup>13</sup> ». Quoiqu’il en soit, nous sommes d’avis que les tragédies voltairiennes sont un véritable réquisitoire contre les prêtres. Voltaire, partisan de l’art pour l’art<sup>14</sup>, est une idée qui nous paraît invraisemblable et s’accorderait mal avec le caractère du dramaturge.

C’est donc au nom de dieux que les oracles et les sacrificateurs sont constamment présents, munis de leur prédiction, pour accabler l’héroïne et la pousser à la souffrance ou à la mort. Néanmoins, ces « ministres des dieux » ne sont pas la seule cause de troubles et de malheurs pour l’héroïne. La famille ne tarde pas à prendre la relève des impératifs de l’Etat et de la religion pour les employer avec subtilité au moment le plus fortuit. Voltaire expose dans ces tragédies à sources antiques toutes sortes de contraintes imaginables en ce domaine.

Dans la tragédie d’*Artémire*, la reine nous apprend qu’elle s’était autrefois pliée à la volonté paternelle en épousant le bourreau de son bien-aimé, Cassandre<sup>15</sup> :

Il mourut de la main de Cassandre

Et lorsque je voulais le rejoindre au tombeau,

Céphise, on m’ordonna d’épouser son bourreau. (I, 1.)

---

<sup>12</sup> E. Champion, *Voltaire, études critiques*, Paris, 1893, pp. 60-61.

<sup>13</sup> Daniel Mornet, *Les Origines intellectuelles de la Révolution française (1715-1789)*, Paris, 1947, p. 121-22.

<sup>14</sup> John Morley, *Voltaire*, London, 1913, p. 127 ; c’est « le démon du théâtre » seul qui l’inspire écrit E.

Champion, *ibid.*, pp. 60-61.

<sup>15</sup> *Alzire*, la princesse américaine, a été, elle aussi, contrainte d’épouser le tyrannique Guzman, fils du gouverneur espagnol, afin de plaire à son père, Montèze. Or la princesse ne dispose plus de son coeur qui appartient à jamais au guerrier Zamore, qu’elle croit tué et qu’elle ne peut se résigner à oublier : « Zamore, laisse en paix mon âme déchirée/Suivre l’affreux devoir où les cieus m’ont livrée ; /Souffre un joug imposé par la nécessité ; /Permetts ces nœuds éternels : ils m’ont assez coûté». M. III.

Erope, quant à elle, crie à l'insensibilité d'un père qui la donne en mariage, malgré elle :

J'étais à vous, sans doute, et mon père Eurysthée  
 M'*entraîna* vers l'autel où je *fus présentée*.  
 Sans feinte et sans dessein, *soumise* à son pouvoir,  
 Je *me livrais* entière aux lois de mon devoir<sup>16</sup>. (IV, 5.)

La pression sans relâche qu'exerce Statira sur Olympie, pour l'offrir en mariage à Antigone au lieu de Cassandre, rappelle, sans doute, celle des prêtres. N'est-elle pas elle-même une prêtresse dont le caractère se trouve endurci par les longues années passées au temple ? Aveuglée qu'elle est par le souci de préserver l'honneur de la famille, Statira, en l'absence du père, renforce davantage le poids du joug parental. Le cas de la mère ici est assez représentatif de cette soumission intériorisée de l'héroïne. Persécutée toute sa vie, la mère devient à son tour persécutrice de sa propre progéniture en devenant l'instrument même de l'injustice.

L'emprise de son père Léonce et de ses principes austères entraîne la malheureuse Irène à se tourmenter de scrupules jusqu'au délire, et même jusqu'au suicide. Mais bien avant l'injustice paternelle, c'est celle la mère qui est à l'origine de sa situation désespérante. Celle-ci l'a jetée malgré elle dans les bras de l'empereur Nicéphore :

Ma mère à son orgueil sacrifia sa fille,  
 Du bandeau des Césars on crut cacher mes pleurs ;  
 On para mes chagrins de l'éclat des grandeurs.  
 Il me fallut éteindre, en ma douleur profonde,  
 Un feu plus cher pour moi que l'empire du monde (I, 1).

On ne saurait prétendre que Voltaire va jusqu'à fustiger ouvertement cette docilité extrême, cette obéissance à la famille en fin de compte toujours funeste. Tout de même il insiste nettement, semble-t-il, sur certaines prises de conscience. Ainsi de la tentative de résistance<sup>17</sup> d'Olympie à la contrainte de Statira :

<sup>16</sup> C'est nous qui mettons ces termes en italique.

<sup>17</sup> Obéide est un autre exemple assez intéressant de cette véritable révolte : « Mon malheur vient toujours de me trop captiver / Sous d'inhumaines lois que j'aurais dû braver ; Je mis un trop haut prix l'estime, au reproche ; / Je fus esclave assez... ma liberté s'approche » (V, 3). Seule la mort lui permettra de recouvrer la liberté mais non

Permettez, pour la première fois,  
 Que je vous fasse entendre une timide voix [...]  
 Pour me justifier prenez votre victime,  
 Immolez votre fille... (III, 6.)

Il est à préciser cependant que, dans ce panel des personnages féminins, l'héroïne-mère bénéficie, quant à elle, d'un traitement tout particulier de la part du dramaturge. Certes Jocaste, Statira, Clytemnestre et Eriphyle en tant que mères ont toutes trouvé la mort, les premières en se suicidant, les secondes tuées par la main d'un fils, mais c'est bien plus par souci de fidélité à la trame du mythe que par une volonté du dramaturge. Il est par ailleurs évident que, ému par son héroïne, Voltaire tient souvent à nous la présenter avant tout comme une mère. Vertueuse ou condamnée, la mère est constamment entourée d'une aura de sympathie qui l'innocente aux yeux du public. Elle a d'ailleurs été toute sa vie éduquée en tant que telle et n'a jamais été initiée à la vie politique contrairement au héros destiné dès sa naissance à cette fonction et par conséquent mieux préparé qu'elle. On pourrait attribuer ce traitement du personnage de la mère par Voltaire à une espèce de fidélité à cette célèbre image de la matrone gréco-romaine. Protégée par ce statut de matrone, la mère de famille est respectée malgré tout. Chaste et jalouse de son honneur et de ses droits, même dans la position équivoque où le crime la place parfois, elle ne perd rien de sa majesté et de ses droits au respect et à la considération.

Ce traitement du personnage de la mère sur laquelle il fait une fixation<sup>18</sup>, pourrait aussi être tributaire de causes personnelles, voire même psychanalytiques, comme le laisse supposer René Pomeau : « Zozo, écrit le critique, serait resté « fixé » à cette mère qui mourut quand il n'avait que sept ans. On supposerait que ce fut là le traumatisme qui créa ou accentua l'hostilité de l'enfant à l'égard d'un père et d'un frère sévères<sup>19</sup> » et son attachement à la mère, véritable refuge sentimental. Il paraît dès lors clair que l'hostilité du dramaturge contre le père

---

sans reconnaître dans un dernier sursaut de lucidité : « Les imprécations ne nous secourent pas : / C'est moi qui suis esclave, et qui suis asservie »... (V, 4.)

<sup>18</sup> Dostoïevski et Victor Hugo ont été l'objet de telles interprétations [S. Freud, *Dostoïevski et le parricide*, en tête de la *Vie de Dostoïevski*, par Anna Grigorievna ; Charles Baudoin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Genève, 1943.

<sup>19</sup> René Pomeau, *La Religion de Voltaire*, Paris, Nizet, 1969, p. 35.

sous-tend celle qu'il n'a cessé d'éprouver contre les institutions qui le représentent à savoir l'Etat, Dieu, et la famille. L'aversion du dramaturge pour la tyrannie de ces institutions prolongerait son hostilité au père et au frère aîné dont il veut se détacher, dès la fleur de l'âge. La mort prématurée de la mère n'a fait qu'en accélérer le processus. Ainsi s'expliqueraient certaines conduites de Voltaire : son refus de prendre un état semblable à celui de son père, sa hâte à s'évader du logis paternel, son désir d'effacer son origine par l'adoption d'un pseudonyme et surtout la recherche d'une autre paternité « idéale » de compensation. Le jeune Arouet se plaisait à l'idée de se croire le fils de Rochebrune avec lequel il fait état de ressemblance<sup>20</sup> et trouvait dans son parrain, Châteauneuf, l'incarnation de ce « père idéal ». Pousser l'analyse plus loin, notamment pour percer le rapport entre Voltaire et sa mère, serait, sans doute, intéressant néanmoins, le manque de repère sûr et de documentation riche rendent nos interprétations on ne peut plus hasardeuses. Car, dans toute son oeuvre de jeunesse, Voltaire n'a évoqué sa mère qu'une seule fois et encore dans le cadre d'une plaisanterie<sup>21</sup>.

Dans tous les cas, il tombe sous le sens que la mère, ainsi que les autres héroïnes, sont présentées par Voltaire comme la principale victime de ce père tyran dont Etat, religion et famille ne sont que les substituts. Ces institutions semblent s'être définitivement liguées contre le personnage féminin qui se débat éternellement sans pour autant trouver d'issue hormis dans la mort. « Death, écrit Hope M. Leith, becomes the favourite resolution to the impossibility of living as a woman, when it is not the favoured punishment for conscious or unconscious crimes against those duties<sup>22</sup>. » Au surplus, le sens du devoir qu'elle a fini par intérioriser, même s'il lui convient par nature en tant qu'héroïne tragique, l'accable d'autant plus qu'il n'est jamais dicté par une intime conviction ou par une totale liberté. Il est plutôt synonyme d'autorité parentale ou conjugale hostile, qui pousse l'héroïne vertueuse à se détruire volontairement et souvent inutilement. Car Irène pourrait épouser Alexis Comnène, qu'elle aime depuis toujours et auquel elle était promise depuis l'enfance, puisque c'est en combat loyal qu'il a triomphé de Nicéphore : pourquoi s'entêter dans un invraisemblable

---

<sup>20</sup> Best. D4832.

<sup>21</sup> Best. X D467.

<sup>22</sup> « La mort devient la solution préférée à l'impossibilité de vivre en tant que femme quant elle n'est pas la punition privilégiée pour des crimes conscients ou inconscients contre ces devoirs » M. Leith Hope, « Voltaire and 'Maman' Female Sexuality, Maternity and Incest in the Tragedies », *Lumen* XII, 1993, p. 65.

refus<sup>23</sup> ? Craint-elle d'être considérée comme complice de cette mort ? En tout cas, le dramaturge semble ainsi décider. C'est le cas également de la jeune Tullie, qui, le complot découvert, se donne volontairement la mort, désireuse, dit-elle de mourir avec honneur.

Il faut tout de même avouer que cette notion de devoir qui recouvre à la fois la loi de la patrie, de la religion et de la famille, n'est pas la seule mise en cause ici. La fatalité, dans les tragédies de Voltaire, joue à son tour, un rôle non négligeable car les coïncidences y sont à la fois singulières et surprenantes notamment par leur récurrence. Jocaste est la première héroïne voltairienne à avoir été malmenée par la fatalité qui continue à se jouer d'elle au moment même où elle s'en croit à l'abri. D'ailleurs, la reine aurait pu épouser son bien-aimé Philoctète, si Voltaire l'avait voulu. Mais Philoctète ne retourne à Thèbes que bien trop tard. Le personnage ne peut alors s'empêcher d'exprimer son regret de n'avoir pas été là quand le Sphinx désolait la ville : il aurait pu le vaincre et ainsi conquérir enfin celle qu'il aimait.

Artémire quant à elle ne se rend compte que Philotas est vivant qu'après avoir épousé Cassandre. Statira ne sort de son asile que le jour de la cérémonie du mariage d'Olympie et après que celle-ci a engagé sa foi à Cassandre (I, 5). La mère se fait connaître au moment même où sa fille s'apprête à conclure son mariage avec l'homme qu'elle croit son sauveur, dont elle est amoureuse et qui se révèle être, d'après sa mère, le meurtrier de son père, l'agresseur de sa mère et son propre ravisseur. Léonce, dans la tragédie d'*Irène*, ne met fin à sa retraite qu'au moment où sa fille se croit libre et commence à nourrir l'espoir de retrouver enfin le bonheur. Il la somme de prononcer le serment des veuves des Césars qui la condamne à vivre retirée du monde<sup>24</sup>.

Visiblement, le dramaturge se plaît à bloquer toutes les issues devant son héroïne. Celle-ci ne cesse de se débattre avant de se résoudre à la mort en espérant enfin y trouver un

---

<sup>23</sup> Mariamne pourrait s'enfuir du palais avec ses enfants comme Sohème l'en prie, avant qu'Hérode ne la supprime dans un accès de démence : pourquoi s'en tenir à un attentisme fatal ? Si le geste ultime d'Obéide est commandé par la loi scythe, c'est bien son sens exagéré du devoir qui par déférence à son père l'a amenée dans cette impasse : « Rien ne rompra mes fers ; / Je me le suis donnés [...] Le choix que j'ai dû faire / Devenait un parti conforme à ma misère : / Il est fait ; mon honneur ne peut le démentir » (III, 2). Léonore elle-même, après la mort au combat d'un médiocre époux d'un jour, pourrait en acceptant Transtamare comme le voulait son père assurer la paix du royaume : pourquoi préférer le suicide, dont elle craint bien qu'il ne soit un choix « coupable » et « affreux » (*Don Pèdre*, V, 3) ?

<sup>24</sup> Obéide n'aperçoit Athamare (désormais libre par son veuvage) qu'après avoir prêté serment à Indatire : « Je jure d'être à lui... » (*Ici Athamare et des Persans apparaissent*) « Ciel ! Qu'est-ce que je vois ? » (*Les Scythes*, II, 2) à quelques secondes près elle pouvait choisir librement sans se lier à jamais par la cruelle loi scythe.

havre de paix. Cet acharnement contre l'héroïne semble être le fruit également d'un acharnement dramaturgique. Rappelons que Voltaire fut toute sa vie obsédé par le succès et qu'à travers ces tragédies, il tente de se mesurer à ses prédécesseurs tels les tragiques grecs, Shakespeare, Corneille, et Racine. Voltaire est fasciné par le théâtre, c'est un fait et personne ne peut contester, même s'il tente à maintes reprises de le dissimuler. Il n'est que de voir sa frénésie quant à l'écriture théâtrale et à la reprise des thèmes et motifs exploités par les Anciens.

Il semble évident que le sort, toutes ces institutions ainsi que le dramaturge lui-même ne cessent de s'acharner sur l'héroïne pour la démunir et l'accabler jusqu'à l'épuisement, jusqu'au suicide. Aussi assistons-nous à la mise à mort de la presque totalité des personnages féminins de son oeuvre tragique. Car si le modèle vertueux est considéré comme trop soumis et donc défaillant, le second, malgré une prise de conscience louable et une révolte légitime, est irrémédiablement condamné par son passage à l'acte libérateur.

D'ailleurs, si les héroïnes du premier modèle se donnent volontairement la mort, celles du second sont délibérément tuées. Par conséquent, dans les deux cas, il semblerait que la mort s'impose comme la seule issue à leur calvaire ; mieux encore elle est pensée en terme de liberté. Ici, Voltaire transpose sur la scène l'une des obsessions qui l'accompagnera sa vie durant. En effet, il n'est que de parcourir sa *Correspondance* pour déceler chez lui une véritable hantise de la mort. Certes, ce sentiment s'explique en grande partie par sa santé perpétuellement chancelante ; toutefois, une autre explication se profile. C'est le sentiment que sa vie est perpétuellement menacée, notamment par les dévots fanatiques et les « prêtres sanguinaires » (*La Henriade*, II) face auxquels il se trouve en état permanent de légitime défense. Ce n'est sans doute pas un hasard si Voltaire leur déclare la guerre dans la majorité de ses écrits, notamment dans ses tragédies à sources antiques.

A cette obsession de la mort se rattache en effet celle du suicide qui n'est autre qu'une mort volontaire. Et c'est peut-être sur ce dernier principalement que le dramaturge compte à la fois pour impressionner à sa manière le public parisien et pour évacuer son anxiété. D'autant plus que si les règles dramaturgiques interdisent de montrer les duels ou les meurtres, elles permettent de mettre en scène les suicides, du moins lorsqu'ils sont à la fin de la tragédie<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> J. Schérer, *op. cit.* p. 418.

C'est dans la tragédie d'*Œdipe* que Voltaire met en scène pour la première fois un suicide. Rappelons-nous, dans la dernière scène, le suicide par l'épée de Jocaste qu'il a substitué au suicide par pendaison, évoqué par Sophocle. Depuis, Voltaire n'a cessé de réitérer l'expérience dans la presque totalité de ses tragédies à sources antiques, au point d'en faire une véritable constante dont l'héroïne est constamment l'objet. Dans son théâtre à source antique, chose significative, aucun homme ne se donne volontairement la mort. Sur les dix-sept héroïnes évoluant dans ces tragédies, six d'entre elles choisissent de se suicider. Outre Jocaste, c'est le cas de Tullie, qui se donne la mort, dans la tragédie de *Brutus*, sans raison apparente<sup>26</sup> ; celui d'Aurélie qui se poignarde devant Cicéron, dans la tragédie de *Catiline ou Rome sauvée*. C'est le cas également d'Irène, l'héroïne de la pièce éponyme qui clôt pourtant son répertoire tragique. Néanmoins, le suicide le plus spectaculaire demeure sans conteste celui d'Olympie qui se précipite sur scène dans le bûcher funéraire de sa mère (V, 7). Ajouté au suicide de sa mère Statira qui auparavant se donne aux yeux des prétendants de sa fille (Cassandre et Antigone) un coup de poignard, le geste d'Olympie est voulu grandiose par le dramaturge pour dénoncer, déclare-t-il, une pratique très répandue à l'époque : « J'ai choisi ce sujet moins pour faire une tragédie que pour faire un livre de notes à la fin de la pièce, notes sur les mystères<sup>27</sup>, sur la conformité des expiations anciennes et des nôtres, sur les devoirs des prêtres, sur l'unité d'un dieu prêchée dans tous les mystères, sur Alexandre et ses consorts, sur le suicide, sur les bûchers où les femmes se jetaient dans la moitié de l'Asie. Cela m'a paru curieux, et susceptible d'une hardiesse honnête<sup>28</sup>. » Même si Voltaire semble insister

---

<sup>26</sup> C'est Valérius qui raconte : « A peine elle a revu ces lieux, /A peine elle aperçoit l'appareil des supplices, /Que, sa main consommant ces tristes sacrifices, /Elle tombe, elle expire, elle immole à nos lois /Ce reste infortuné de nos indignes rois. /Si l'on nous trahissait, seigneur, c'était pour elle. /Je respecte en Brutus la douleur paternelle; /Mais, tournant vers ces lieux ses yeux appesantis, /Tullie en expirant a nommé votre fils. » (V, 5.)

<sup>27</sup> « Dans presque toutes les célébrations de ces mystères, on représentait, sur une espèce de théâtre, une nuit à peine éclairée, et des hommes à moitié nus, errant dans ces ténèbres, poussant des gémissements et des plaintes, et levant les mains au ciel. Ensuite venait la lumière, et l'on voyait le Dèmiourgos, qui représentait le maître et le fabricant du monde, consolant les mortels, et les exhortant à mener une vie pure. » Il ajoute « Ceux qui avaient commis de grands crimes les confessaient à l'hiérophante, et juraient devant Dieu de n'en plus commettre. On les appelait dans toutes les langues d'un nom qui répond à *initiatius*, *initié*, celui qui commence une nouvelle vie, et qui entre en communication avec les dieux, c'est-à-dire avec les héros et les demi-dieux; qui ont mérité par leurs exploits bienfaisants d'être admis après leur mort auprès de l'Être suprême. Ce sont là les particularités principales qu'on peut recueillir des anciens mystères, dans Platon, dans Cicéron, dans Porphyre, Eusèbe, Strabon, et d'autres. » Note n°8.

<sup>28</sup> Best. VI, à d'Alembert, le 25 février 1762.

énormément, dans sa *Correspondance*, sur l'importance d'un tel spectacle qui est capable à lui seul d'impressionner le public de l'époque, il est tout de même loisible de penser que l'accumulation de deux actes suicidaires dans la même pièce est porteur de plus d'un message.

Car au-delà de cette envie d'impressionner, le suicide était pour Voltaire, un phénomène très intrigant qui n'a cessé de le préoccuper. La tentation du suicide apparaît pour lui comme un sujet permanent de réflexion. Il y revient dans ses *Questions sur l'Encyclopédie*<sup>29</sup> et dans *l'Essai sur les moeurs*, mais ce premier ouvrage, augmenté d'un exemple pris dans l'actualité de 1770<sup>30</sup>, lui offre l'occasion de fournir des observations concrètes puisées dans la vie quotidienne, de railler des comportements singuliers ou incompréhensibles à ses yeux, à défaut de lui inspirer une attitude morale bien arrêtée. Mais c'est sur scène que le dramaturge tente de l'exploiter dans l'espoir peut-être d'y trouver des explications. La très longue note n° 25<sup>31</sup> dans la tragédie d'*Olympie* en témoigne. Son contenu

---

<sup>29</sup> Voir *Du suicide ou de l'homicide de soi-même* rédigé entre 1726 et 1732, version revue : article «De Caton et du suicide».

<sup>30</sup> En juin 1770, un couple d'amoureux que leurs parents refusaient de marier se donne la mort à Lyon au moyen d'un stratagème parfaitement mis au point.

<sup>31</sup> Vu l'importance de cette note, nous avons jugé opportun de la citer en entier : « Le suicide est une chose très commune sur la scène française. Il n'est pas à craindre que ces exemples soient imités par les spectateurs. Cependant, si on mettait sur le théâtre un homme tel que le Caton d'Addison, philosophe et citoyen, qui, ayant dans une main le *Traité de l'immortalité de l'âme* de Platon, et une épée dans l'autre, prouve par les raisonnements les plus forts qu'il est des conjonctures où un homme de courage doit finir sa vie, il est à croire que les grands noms de Platon et de Caton réunis, la force des raisonnements, et la beauté des vers, pourraient faire un assez puissant effet sur des âmes vigoureuses et sensibles pour les porter à l'imitation, dans ces moments malheureux où tant d'hommes éprouvent le dégoût de la vie. Le suicide n'est pas permis par nous. Il n'était autorisé, ni chez les Grecs, ni chez les Romains, par aucune loi ; mais aussi n'y en avait-il aucune qui le punit. Au contraire, ceux qui se sont donné la mort, comme Hercule, Cléomène, Brutus, Cassius, Arria, Paetus, Caton, l'empereur Othon, ont tous été regardés comme des grands hommes et comme des demi-dieux. La coutume de finir ses jours volontairement sur un bûcher a été respectée de temps immémorial dans toute la haute Asie ; et aujourd'hui même encore, on en a des fréquents exemples dans les Indes orientales. On a tant écrit sur cette matière, que je me bornerai à un petit nombre de questions. Si le suicide fait tort à la société, je demande si ces homicides volontaires, et légitimés par toutes les lois, qui se commettent dans la guerre, ne font pas un peu plus de tort au genre humain. Je n'entends pas, par ces homicides, ceux qui, s'étant voués au service de leur patrie et de leur prince, affrontent la mort dans les batailles; je parle de ce nombre prodigieux de guerriers auxquels il est indifférent de servir sous une puissance ou sous une autre, qui trafiquent de leur sang comme un ouvrier vend son travail et sa journée, qui combattront demain pour celui contre qui ils étaient armés hier, et qui, sans

est assez significatif puisqu'il met en exergue les préoccupations métaphysiques du dramaturge.

Il ne serait donc pas faux de croire que cette attitude obsessionnelle est consubstantielle à la sensibilité extrême de Voltaire. La cruauté des hommes et la mort horrible qu'ils s'infligent les uns aux autres poussés par des idées arrêtées le troublent profondément. Mais au-delà du dangers des idées sectaires, c'est la mort en général, d'où qu'elle provienne, qui le trouble : la mort de Mme du Châtelet (10 septembre 1749), le tremblement de terre de Lisbonne (1756), ou encore la Guerre de Sept ans (1750-1760) concourent à le faire sombrer pour un moment dans le désespoir. C'est de cette époque (1764) évidemment que date par exemple sa tragédie la plus sombre, *Olympie*, la seule dans laquelle le mal triomphe sans aucune raison valable. Il s'agit là d'un cas isolé, car dans un monde créé par un Dieu bon, le mal aussi doit avoir une explication. La plupart du temps, c'est le délire de l'homme, ou son manque de vertu qui en est la cause principale car « Dieu a gravé lui-même la vertu dans le cœur de l'homme ; [...] l'homme n'est point né méchant, et [...] il le devient par sa faute<sup>32</sup>. » Parfois, le mal peut s'expliquer tout simplement par le hasard, ou encore les

---

considérer ni leur patrie ni leur famille, tuent et se font tuer pour des étrangers. Je demande en bonne foi si cette espèce d'héroïsme est comparable à celui de Caton, de Cassius et de Brutus. Tel soldat, et même tel officier a combattu tour à tour pour la France, pour l'Autriche et pour la Prusse. Il y a un peuple sur la terre dont la maxime, non encore démentie, est de ne se jamais donner la mort, et de ne la donner à personne; ce sont les Philadelphiens, qu'on a si sottement nommés quakers. Ils ont même longtemps refusé de contribuer aux frais de la dernière guerre qu'on faisait vers le Canada pour décider à quels marchands d'Europe appartiendrait un coin de terre endurci sous la glace pendant sept mois, et stérile pendant les cinq autres. Ils disaient, pour leurs raisons, que des vases d'argile tels que les hommes ne devaient pas se briser les uns contre les autres pour de si misérables intérêts. Je passe à une seconde question. Que pensent ceux qui, parmi nous, périssent par une mort volontaire? Il y en a beaucoup dans toutes les grandes villes. J'en ai connu une petite où il y avait une douzaine de suicides par an. Ceux qui sortent ainsi de la vie pensent-ils avoir une âme immortelle? Espèrent-ils que cette âme sera plus heureuse dans une autre vie? Croient-ils que notre entendement se réunit après notre mort à l'âme générale du monde? Imaginent-ils que l'entendement est une faculté, un résultat des organes, qui périt avec les organes mêmes, comme la végétation, dans les plantes, est détruite quand les plantes sont arrachées; comme la sensibilité dans les animaux, lorsqu'ils ne respirent plus; comme la force, cet être métaphysique, cesse d'exister dans un ressort qui a perdu son élasticité? 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. » Note 25 d'*Olympie*.

<sup>32</sup> *Essai sur les mœurs*, tome I, p. 70.

malentendus<sup>33</sup>. Néanmoins, comme toujours, sa pensée sur le sujet semble complexe, changeante et presque à chaque fois influencée par les impératifs de la cible idéologique du moment, les circonstances historiques et les événements de son existence<sup>34</sup>.

Cependant, la mort, et plus généralement le mal, avec ses menaces omniprésentes incitent constamment Voltaire à l'action. A la hantise de la mort, il oppose la force du vouloir vivre. De même, son art de vivre part d'une réflexion sur la mort. L'humanisme de Voltaire fait confiance à la capacité de résistance des hommes à la mort. Son attitude vis-à-vis du suicide est significative à cet égard. De sa longue réflexion sur le phénomène il ressort qu'il ne sert à rien d'empêcher le suicide par des lois répressives, comme l'exige le christianisme. Mais une fois établis les droits de l'homme à disposer de soi en toute liberté, Voltaire insiste sur le fait que cet acte peut être évité par une thérapeutique qui table sur la résistance que les

---

<sup>33</sup> E. D Théodore, Braun estime que c'est parce qu'il était incapable de croire aux forces aveugles de la destinée que Voltaire leur substitua des malentendus, (« Incapable of believing in the blind forces of destiny, Voltaire substituted for them a series of misunderstandings ». « Subject, substance and structure in *Zaire* and *Alzire* », dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century*, Genève, Institut et Musée Voltaire, 1972, vol. 87, pp. 181-196, p. 193.

<sup>34</sup> L'ode sur *Les Malheurs du temps* (1713) est la première oeuvre personnelle où le jeune Arouet traite du problème du mal. Mais sa réflexion philosophique sur le sujet ne se développe vraiment que dans les années 1730-1740. D'abord au cours de son séjour en Angleterre, puis pendant les années de Cirey, en compagnie de Mme Du Châtelet. Sa pensée s'exprime notamment dans *Le Mondain* (1736), poème dont l'optimisme à l'extrême tente de chasser l'idée du mal. Elle s'exprime aussi dans *Les Lettres philosophiques* (1734) où tout en critiquant Pascal, Voltaire règle ses comptes avec l'approche chrétienne du mal. A partir de 1740, des événements biographiques et historiques en cascade vont provoquer le désarroi de Voltaire et le sensibiliser davantage au problème du mal : (la mort de Mme Du Châtelet le 10 septembre 1749, l'humiliation que lui fait subir Frédéric II, solitude et persécution par ses ennemis entre juillet 1753 et décembre 1754, le tremblement de Lisbonne et enfin le déclenchement d'une guerre européenne en 1756). En 1740, la nouvelle version du mythe de *Pandore* dans l'opéra philosophique au nom éponyme, destiné à Bayle et Diderot, offre l'occasion d'une explication de l'origine du mal moral et physique. Mais les textes majeurs où se dépose l'expérience des années antérieures sont le *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756) et *Candide* (1759). Mais sa réflexion sur le mal se développe ensuite par le biais d'articles brefs dans les oeuvres alphabétiques, du *Dictionnaire philosophique* (1764), aux *Questions sur l'Encyclopédie* (1770-1772) en passant par l'*A.B.C* (1768). Par ailleurs, des écrits comme les *Homélies prononcées à Londres en 1765* (1767), *Dieu et les hommes* (1769) et les *Dialogues d'Evhémère* (1777) prouvent que la question du mal continue à préoccuper Voltaire jusqu'à la fin de sa vie. Pour plus de détail voir l'article *Mal*, de D. Acke, dans *Inventaire : Voltaire*, A. Magnan et C<sup>ie</sup>, Paris, Gallimard, 1995, p. 774.

forces de la nature opposent au désir de mourir. Dans la pratique c'est l'attitude qu'il adopte vis-à-vis de candidats éventuels au suicide, comme Frédéric II et Mme Du Deffand<sup>35</sup>.

Ce thème du suicide lui a fourni, par ailleurs, l'occasion de faire remonter à la surface d'autres obsessions et peut-être même d'autres fantasmes comme celui de l'inceste, achevé ou sur le point de l'être, qu'il réactivera par deux fois. La première en 1731 dans la tragédie d'*Eriphyle* où mère et fils frôlent l'interdit, et une deuxième fois, cinquante deux ans plus tard, dans *Les Pélopidés* où l'inceste est consommé entre le frère (Thyeste) et la belle-soeur (Erope)<sup>36</sup>. Une manière de reproduire, sans doute, sur scène la relation incestueuse qu'il a vécue lui-même avec sa nièce, Mme Denis ? La paternité de Rochebrune attestée, tardivement, ne serait vraisemblablement qu'une manière de « se dédouaner vis-à-vis de la nièce pour qui il ne serait finalement que la moitié d'un oncle<sup>37</sup>. » D'ailleurs, cet inceste serait bien moins grave et moins traumatisant, paraît-il, que l'« Inceste which violates the codes of maternal or filial duty » qui est « the most extreme state of non-conformity to the constraints of society on female sexuality<sup>38</sup>. » Il ne serait pas incongru d'avancer, par ailleurs, que l'inceste, le suicide et le mal, en eux-mêmes et indépendamment des personnes qui s'y adonnent, ne sont qu'une réaction à une certaine oppression familiale ou sociale vécue mais refoulée.

Quoi qu'il en soit, ces obsessions ainsi que ces questions posées par Voltaire ne sont en réalité que la transposition sur scène des polémiques qui ont sollicité le siècle des Lumières. En exposant plusieurs formes d'oppression dont l'héroïne est la principale victime, le dramaturge souligne les insuffisances d'un système qui a supposé l'assujettissement de la femme « non comme un phénomène accidentel qui aurait pu ne pas être, mais comme l'une des parties essentielles de l'ordre universel<sup>39</sup>. » Déterminé essentiellement par la soi-disant nature imparfaite de la femme, cet assujettissement devient une des assises de la société et devient le sujet d'un débat qui anime le siècle des Lumières.

---

<sup>35</sup> D 7400, 7419, 7460.

<sup>36</sup> Le thème de l'inceste, on le trouve également dans d'autres pièces à sources autres que gréco-romaines : Sémiramis/Arzace ; Palmire/Séïde ; Arzème/ Arzémon.

<sup>37</sup> Abdeljelil Karoui, *op. cit.*, p. 323.

<sup>38</sup> Que « l'inceste qui viole le code du devoir maternel ou filial » qui est « le plus extrême état de non-conformité aux contraintes de la société en matière de sexualité féminine. » M. Leith Hope, *op. cit.*, p. 71.

<sup>39</sup> Léon Abensour, *La Femme et le féminisme au dix-huitième siècle*, Paris, Editions E. Leroux, 1924, p. 365.

Aussi, par son martyre ou sa révolte, l'héroïne, outre le rôle principal que lui accorde Voltaire, c'est-à-dire, celui d'« attendrir les humains sur les malheurs de la vertu et [d]'exciter l'indignation contre le crime<sup>40</sup> », occupe-t-elle une position de choix dans la conception voltairienne de l'Homme et du monde. Elle serait également et à la fois le noyau et la garantie d'un avenir meilleur.

---

<sup>40</sup> Comme l'écrit l'auteur de l'article « Voltaire » dans les *Annales dramatiques, ou Dictionnaire général des théâtres*, Paris, 1812.

### ***B- Astérie, un modèle éventuel.***

Si les deux modèles d'héroïnes précédemment évoqués comportent des défaillances notables et sont par conséquent mis en procès, quel serait celui que nous proposerait Voltaire ?

De tout son répertoire tragique à sources antiques, une seule tragédie, *Les Lois de Minos* (Rédaction 1771-1772<sup>1</sup>) semble à notre sens fournir un début de réponse. L'intérêt que lui porte Voltaire est assez significatif, en dépit du pseudonyme de Du Roncel qu'il a inventé pour servir d'auteur débutant dans la carrière tragique et que le dramaturge prétend prendre sous sa protection. Du Roncel est en fait un avocat de profession et qui pourrait mieux qu'un avocat défendre les idées nouvelles et convaincre avec preuves à l'appui.

A la différence de l'immense majorité des autres tragédies précédemment étudiées ayant pour titre le nom de l'héroïne, Voltaire tenait absolument à ce qu'on appelle cette pièce *Les Lois de Minos* et non *Astérie* (le nom de l'héroïne) ni même Teucer (le nom du roi de Crète). Si le premier titre est « un peu dangereux, qui donne lieu à des allusions malignes<sup>2</sup> », dit-il, le second est davantage « un nom de roman<sup>3</sup> », et donc il ne sied nullement à cette tragédie. Quant au dernier, il le juge « bien maigre et bien peu connu<sup>4</sup> ». Ecrite en moins de

---

<sup>1</sup> Selon Simon Davis, la tragédie des *Lois de Minos* fut représentée à Lyon, Bordeaux et Bruxelles. « C'est un lieu commun associé aux *Lois de Minos*, écrit-il, que cette tragédie n'a jamais été représentée. Même le regretté René Pomeau a répété cette erreur en 1998 et Stanislaw Fiszer en 2001. » Bien sûr, la pièce n'a pas été représentée à la Comédie-Française, néanmoins, ajoute-t-il, « l'existence d'une vingtaine d'éditions du texte fait réfléchir. Il est bien évident que la publication de tant d'éditions n'était pas en vue des représentations éventuelles. », « Les notes de *Lois de Minos* : pertinence ou impertinence ? », *SVEC*, 2003 : 03, p. 238. Des exemplaires de cette tragédie furent même envoyés à d'Alembert (D18273), à La Harpe (D18278) et à Marmontel (D18281).

<sup>2</sup> Best. X. à d'Argental, le 1<sup>er</sup> avril 1772.

<sup>3</sup> Best. X. à d'Argental, le 11 janvier 1773.

<sup>4</sup> Best. X. à d'Argental, le 1<sup>er</sup> avril 1772.

huit jours selon le dramaturge, la pièce n'était pas destinée au départ au théâtre de Paris, avoue-t-il dans l'Épître dédicatoire au duc de Richelieu<sup>5</sup>.

Quoi qu'il en soit, l'idée de cette tragédie est donnée par Voltaire dans une lettre adressée à d'Argental. En voici le contenu : « D'abord des prêtres et des guerriers disant leur avis sur une estrade ; une petite fille amenée devant eux qui leur chante pouille ; un contraste de Grecs et de sauvages ; un sacrifice ; un prince qui arrache sa fille à un évêque tout prêt à lui donner l'extrême-onction ; et à la fin de la pièce le maître-autel détruit et la cathédrale en flammes, tout cela peut amuser ; rien n'est amené par force ; tout est de la plus grande simplicité ; et il m'a paru même qu'il n'y avait aucune faute contre la langue, quoique l'auteur soit un provincial<sup>6</sup>. » Il s'agirait là d'un volet de son combat contre l'infâme. Le message du texte paraît dès lors évident « il faut abolir une loi, quand elle est injuste<sup>7</sup> », en même temps que les coutumes injustes et ignominieuses. La mise à mort d'Astérie, exigée par le grand sacrificateur Pharès, est manifestement injuste. Ce prêtre tient frénétiquement à ce qu'on suive les lois de Minos et il est d'ailleurs le seul dans la tragédie à vouloir les suivre absolument.

Selon les propres termes de l'auteur, la pièce fut écrite « pour attirer l'attention des Welches, et pour forcer la délicatesse de la cour à quelques indulgences, il fallait un grand spectacle, bien imposant, et bien intéressant ; [...] il fallait surtout que ce spectacle fût nouveau, et j'ai cru trouver ces conditions dans la pièce ci-jointe<sup>8</sup>. [...] Il y a vraiment dans ce drame je ne sais quoi de singulier et de magnifique qui sent son ancienne Grèce<sup>9</sup>. » Le dramaturge revient encore une fois aux Grecs et ce n'est pas un hasard, sans doute, si la première note de la tragédie fait référence à Sophocle et à Euripide, ces auteurs grecs qui « étaient des interprètes des opinions et des mœurs de toute la nation ». Être l'interprète et le guide éclairé<sup>10</sup> des opinions du public et donc de la nation est la fonction que Voltaire s'est toujours assignée. En mars 1772, il répondait déjà aux critiques de son manuscrit en expliquant : « Je regarde le supplice des citoyens qui furent immolés à Thorn en 1724 à la

---

<sup>5</sup> « Le feu de ma jeunesse m'a fait composer ce petit drame en moins de huit jours, pour nos amusements de campagne. [...] Il n'était point destiné au théâtre de Paris. »

<sup>6</sup> Best. X. Aux Argental, le 5 février 1772.

<sup>7</sup> Note n°7. M. VI.

<sup>8</sup> *Les Lois de Minos*.

<sup>9</sup> Best. X. Aux Argental, le 19 juillet 1772.

<sup>10</sup> Simon Davis, *op. cit.*, p. 242.

sollicitation des jésuites, la mort affreuse du chevalier de La Barre, la Saint-Barthélemy, et les arrêts de l'inquisition comme de véritables sacrifices de sang humain ; et c'est ce que je me propose de faire entendre dans une préface<sup>11</sup> et dans des notes d'une manière qui ne pourra choquer personne. Voilà le seul but que je propose dans mon ouvrage. Je l'aurais livré de tout mon cœur aux comédiens de Paris, si je ne me voyais prévenu. Mais ils n'accepteraient pas à la fois deux pièces sur le même sujet. Le réchauffé n'est jamais bien reçu et vous savez d'ailleurs combien de gens s'ameuteraient pour faire tomber mon ouvrage<sup>12</sup>. »

Aux dires de Voltaire, la pièce a été lue aux comédiens à la fin mars « qui en ont été émerveillés, et qui l'on reçue avec acclamation. » A cette époque le dramaturge n'en avait pas encore fini tout à fait avec les notes : « Il y a de bien bonnes notes à faire la queue de cette tragédie [*sic*], à commencer par les sacrifices de sang humain qu'ont fait si souvent les juifs, tantôt à leur Adonaï, tantôt à Moloc et à Melkom. Mais ces notes doivent édifier les fidèles dans une autre édition<sup>13</sup>. » Il semblerait que le dramaturge comptait énormément sur ces notes « qui vaudraient mieux que la pièce<sup>14</sup> », qui devait lui assurer un succès qui lui faciliterait un voyage à Paris ; mais ses espérances cette fois encore furent déçues<sup>15</sup>. En effet, la tragédie est suivie de 15 notes du dramaturge dont la plus longue est la note numéro 7 qui relate l'histoire des sacrifices humains faits au nom des religions. D'ailleurs, qui mieux que le personnage féminin pour lui servir de fer de lance dans son combat contre l'infâme, dont les institutions politiques sont le pendant ?

La scène se passe en Crète, sous le règne de Teucer, successeur de Minos. Ce dernier a institué une loi qui veut que, tous les sept ans, une jeune fille soit immolée aux mânes des héros crétois. Captive dès son apparition,—« On amène Astérie couronnée de fleurs et enchaînée » (I, 2) —, c'est la jeune Astérie, faite prisonnière dans la guerre entre les Crétois et

---

<sup>11</sup> Voltaire abandonna ce projet de préface.

<sup>12</sup> Best. X. aux d'Argental, le 2<sup>e</sup> mars 1772. (D17619) L'idée de faire une préface a été abandonnée par le dramaturge, qui lui a substitué une épître dédicatoire.

<sup>13</sup> Voltaire à Joseph Vasselier, 30 mars 1772 (D17664).

<sup>14</sup> Best. XI, à Gabriel Cramer, le 20 novembre 1772. (D18018) Voir à ce sujet l'article de Simon Davies, « Les notes des *Lois de Minos* : pertinence ou impertinence ? », *SVEC* 2003 :03 (238-244).

<sup>15</sup> *Les Lois de Minos* furent imprimées par un libraire parisien nommé Valade, sur une copie fautive et falsifiée. Valade tenait cette copie de Marin, secrétaire général et censeur royal sous M. de Sartines. Voltaire fut obligé de désavouer publiquement cette édition. La tragédie ainsi divulguée, les comédiens ne mirent aucun empressement à la transporter sur la scène. Voir Simon Davis, *op. cit.*

les Cydoniens, qui est désignée par le grand sacrificateur Pharès pour être livrée en holocauste. Pris de pitié pour la jeune captive, le roi s'oppose violemment à cette demande. Il entend la victime maudire les prêtres et leurs rites criminels. En vrai sage Teucer veut sauver la jeune fille et abhorre ces moeurs qu'il souhaite abolir. Mais son pouvoir se trouve limité par les archontes et subordonné à la loi de l'Etat. Mais, alors même que le roi va lui rendre la liberté, des Cydoniens impatients, parmi lesquels son amant Datame, qui est leur chef, attaquent les soldats crétois. A l'issue du combat, Datame est fait prisonnier. Teucer, choqué par l'ingratitude du jeune homme, constate amèrement que tout est maintenant perdu et qu'il ne peut plus rien faire pour la jeune fille<sup>16</sup>. Celle-ci sera sacrifiée et le jeune homme, de son côté torturé puis exécuté. Astérie serait perdue si son père adoptif, Azémon, n'arrivait juste à temps pour révéler à Teucer qu'elle est sa fille ; aussi la sympathie<sup>17</sup> qu'il n'a cessé d'éprouver pour elle jusque-là (II, 3) se transforme-t-elle en une affection d'autant plus effrénée qu'il la sait menacée d'un danger imminent.

Le roi, dont le pouvoir semblait jusque-là réduit par des lois inhumaines, se sent tout d'un coup le maître absolu. Il court arrêter le sacrifice à temps, mais doit d'abord se battre contre le grand sacrificateur et ses suivants, qui refusent de la libérer. Il les vainc grâce à Datame et aux soldats cydoniens. Il brûle le temple de Crète symbole des lois absurdes et cruelles, et abolit les sacrifices humains; le grand sacrificateur, Pharès est tué ; Astérie est ravie de recouvrer la liberté, un père et un fiancé qu'elle aime. Il s'agit là vraisemblablement, d'un remaniement des *Guèbres*, « une seconde édition toutefois plus audacieuse<sup>18</sup> » que la première.

Seul personnage féminin de la pièce, Astérie, sur le point d'être immolée, évolue donc au coeur d'un combat entre deux types de sociétés complètement opposées : D'un côté

---

<sup>16</sup> Voltaire avoue avoir peur ici « que Teucer ayant paru déterminé dès le second acte à étendre son autorité trop bornée, et à ne pas souffrir le sacrifice d'Astérie, ne paraisse se démentir au troisième acte lorsque la violence de Datame a changé la situation des affaires ; il craint qu'on ne reproche à Teucer de changer aussi trop aisément ; il prétend que Teucer ne saurait trop insister sur les raisons qui le forcent à souffrir le supplice d'Astérie contre lequel il s'était déclaré d'abord si hautement. » Best. X. Aux Argental, le 20 mars 1772.

<sup>17</sup> Teucer s'attendrit en écoutant Astérie (II, 3). Comme dans *Œdipe*, *Méropé*, *Oreste*, et *Olympie*, la reconnaissance est à chaque fois préparée par un avertissement de la voix du sang.

<sup>18</sup> Henri Lion, *Les Tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, Genève, 1970, p. 352 ; voir également Abdeljelil Karoui, *op. cit.*, p. 333.

Cydon<sup>19</sup>, une province au nord de la Crète, véritable lieu utopique où Astérie a été élevée au sein d'un peuple encore sauvage menant une vie bien rude mais dans un esprit parfaitement libre et égalitaire, très proche de la nature. De l'autre côté Gortine, la ville où Astérie est captive et où l'on vit dans un monde civilisé mais corrompu par la superstition et la soumission à des lois absurdes que le roi même, Teucer, peut difficilement braver.

Ce sont les vertus naturelles des Cydoniens, simples mais grossières, qui, par le soin du dramaturge qui se veut juge des « pervers<sup>20</sup> », se trouvent opposés aux moeurs superstitieuses et abominables des Crétois policés. La pièce n'est alors qu'une occasion de plus<sup>21</sup> pour développer un contraste entre la générosité, le courage et la bonté naturelle des uns et la corruption criante des autres.

Ce tableau contrasté des personnages et des moeurs des nations, Voltaire en use fréquemment ; les exemples en sont légions. Le tableau des Crétois et des Cydoniens rappelle, en effet, celui des anciens Scythes et des anciens Persans dans *Les Scythes*, ou celui des Guèbres et des Romains dans *Les Guèbres* ; la liste n'a rien de limitatif. Ce jeu de contraste dans lequel le dramaturge se plaît à installer ses personnages s'avère efficace puisqu'il permet de « s'élever à une conception de l'histoire et de la civilisation qui les transcende ou à tout le moins qui arrive par une confrontation soutenue à dégager une belle symbiose. Au surplus, cette démarche dialectique est tout indiquée au théâtre<sup>22</sup>. »

La pièce illustre parfaitement l'idéologie politique de Voltaire, fondée essentiellement sur la dénonciation d'un légalisme absurde enté sur des superstitions, qui sont la « honte du genre humain » (V, 4) et qu'il faut abjurer et proscrire pour laisser place à ce qu'il appelle le « suprême pouvoir » qu'un peuple doit abandonner à son prince. (V, 4.) Ce « suprême pouvoir », Voltaire le définit non pas comme une autorité arbitraire, ou comme une tyrannie, mais comme « une autorité raisonnable fondée sur les lois mêmes, et tempérée par elles ; cette

---

<sup>19</sup> Dans une note, Voltaire précise que « la petite province de Cydon est au nord de l'île de Crète. Elle défendit longtemps sa liberté, et fut enfin assujettie par les Crétois, qui le furent ensuite à leur tour par les Romains, par les empereurs grecs, par les sarrasins, par les croisés, par les Vénitiens, par les Turcs. » M. VI, p. 178.

<sup>20</sup> « Méchant ! non ; je deviens Minos, je juge les pervers. » Best. VI. Aux Argental, le 14 janvier 1761.

<sup>21</sup> Dans la préface des *Scythes*, Voltaire dresse une liste contrastive : « Le contraste des mahométans et des chrétiens, celui des Américains, et des Espagnols, celui des Chinois et des Tartares. » Il s'agit respectivement de *Zaïre*, d'*Alzire* et de *L'orphelin de la Chine*.

<sup>22</sup> Abdeljelil Karoui, *op. cit.*, p. 330.

autorité juste et modérée qui ne peut sacrifier la liberté et la vie d'un citoyen à la méchanceté d'un flatteur, qui se soumet lui-même à la justice, qui lie inséparablement l'intérêt de l'Etat à celui du trône, qui fait du royaume une grande famille gouvernée par un père. Celui qui donnerait une autre idée de la monarchie serait coupable envers le genre humain<sup>23</sup>. »

Encore faut-il se débarrasser de ces pouvoirs parasites et néfastes qui paralysent les rois et entravent leurs actions, ainsi que de l'influence néfaste d'un prêtre mû par des ambitions temporelles qui fanatise le peuple. C'est le roi Teucer lui-même, porte-parole de Voltaire, qui dès le lever de rideau et en dépit des conseils de d'Alembert<sup>24</sup>, en parle avec beaucoup de colère mêlée d'amertume en raison notamment de son sentiment d'impuissance :

Quoi ! toujours, cher ami, ces archontes, ces grands,  
 Feront parler les lois pour agir en tyrans !  
 Minos, qui fut cruel, a régné sans partage ;  
 Mais il ne m'a laissé qu'un pompeux esclavage,  
 Un titre, un vain éclat, le nom de majesté,  
 L'appareil du pouvoir, et nulle autorité. [...]  
 Tel est l'esprit des grands depuis que la naissance  
 A cessé de donner la suprême puissance :  
 Jaloux d'un vain honneur, mais qu'on peut partager,  
 Ils n'ont choisi des rois que pour les outrager. (I, 1.)

Dans sa pièce, le dramaturge fait l'apologie d'un monarque tolérant, soucieux du bien de son peuple, défendant « le droit des nations. » (IV, 3.) Ainsi dans *Les Lois de Minos*, pièce à tendance didactique comme l'*Agathocle*<sup>25</sup>, le monarque à la grecque se confond avec l'idéal, élaboré et tant loué au 18<sup>e</sup> siècle, du despote éclairé. L'idée est déjà amorcée dans *Les*

---

<sup>23</sup> M. VI, note n° 17.

<sup>24</sup> « Je crains, lui écrivait-il, que les amateurs de l'ancien parlement ne trouvent dans cette pièce, dès le premier acte, et même dès les premiers vers, des choses qui leur déplairont, et que l'auteur, en se mettant à la merci des sots, ne les ait pas assez ménagés. » Première note qui accompagne la pièce, M. VI, p. 175.

<sup>25</sup> Cette tragédie oppose, en effet, comme dans *Les Lois de Minos*, une tyrannie arbitraire à une royauté fondée sur les lois, deux conceptions antithétiques défendues par les deux fils du tyran de Syracuse, Polycrate et Argide. Polycrate est une sorte de Néron syracusain, un des « méchants » des tragédies antiques de Voltaire, une espèce de « monstre sauvage » (III, 2), plus féroce encore que l'Agathocle de l'histoire grecque.

*Pélopides*<sup>26</sup> (III, 2,) où Polémon propose ce modèle à Atrée dans un discours qui fait écho à une scène du *Thyeste* de Sénèque. Alors que, dans la tragédie de Voltaire, Polémon rappelle à Atrée que, contrairement aux souverains asiatiques, les rois grecs doivent compter avec les droits du peuple, dans celle de Sénèque (v. 205 sv.), Atrée vante un despotisme à l'oriental qui octroie au roi le plein droit de commettre les pires forfaits tout en obligeant le peuple à applaudir, tandis que le courtisan<sup>27</sup> défend l'idée qu'un monarque doit être loué par son peuple pour sa bonté. Dans le *Catilina* de Crébillon, Voltaire devait avoir en horreur cette phrase du héros « un trône, quel qu'il soit, n'est point à dédaigner. » (IV, 1.) Ou encore ces vers qu'il prononce et qui valent l'éloge de l'autocratie :

Rome, esclave sans frein, avait besoin d'un maître ;  
 J'ai voulu lui donner le seul digne de l'être ;  
 C'est moi. (V, 6.)

A cette conception politique, Voltaire oppose, dans sa tragédie *Catilina ou Rome sauvée*, par exemple, et par l'intermédiaire de son cher Cicéron une toute autre vision des choses : « Pour sauver l'Etat il suffit d'un grand homme. » (I, 7.) Il faut noter, par ailleurs, que dès 1746, Voltaire marquait dans son *Discours à l'Académie* son admiration pour Cicéron qui a su marier le sommet du « *cursus honorum* » avec la philosophie, la théologie, le droit, la littérature et le théâtre. D'ailleurs, dans la préface de *Catilina ou Rome sauvée*, cette universalité d'esprit de son héros amène Voltaire à suggérer que les princes aillent chercher la lumière auprès des génies universels de leur temps. C'est parce qu'Octave n'a pas su se faire entourer par les hommes susceptibles de l'éclairer que Voltaire déclare lui en vouloir personnellement, pour avoir abandonné Cicéron, véritable modèle de tolérance religieuse et politique<sup>28</sup>, à la rancune d'Antoine. Une comparaison faite par Julie entre [Octave] et César souligne la distinction entre le héros juste et magnanime et le dictateur sanguinaire qui règne par la terreur :

---

<sup>26</sup> « Vous n'êtes point placé sur un trône d'Asie, /Ce siège de l'orgueil et de la jalousie, /Appuyé sur la crainte et sur la cruauté, /Et du sang le plus proche en tout temps cimenté. /Vers l'Euphrate un despote ignorant la justice, /Foulant son peuple aux pieds, suit en paix son caprice. /Ici nous commençons à mieux sentir nos droits. L'Asie a ses tyrans, mais la Grèce a des rois. /Craignez qu'en s'éclairant Argos ne vous haïsse.. Petit-fils de Tantale, écoutez la justice... » (III, 2.)

<sup>27</sup> L'un des personnages de la pièce.

<sup>28</sup> Voir *Sur l'éloge du Dauphin de France*, 1766, in *Mélanges*, p.770 ; *Livre des délits et des peines*, 1766, *ibid.*, p.797 ; *Traité sur la tolérance*, 1763, *ibid.*, p. 634.

César vous a laissé son pouvoir en partage ;  
 Sa magnanimité n'est pas votre héritage :  
 S'il versa quelquefois le sang du citoyen,  
 Ce fut dans les combats, en répandant le sien;  
 C'est par d'autres exploits que vous briguez l'empire.  
 Il savait pardonner, et vous savez proscrire :  
 Prodiges de bienfaits, et vous d'assassinats, (III, 6.)

Octave paraît cependant rongé par des remords, remords qu'il « n'eut point<sup>29</sup> », précise Voltaire dans les notes. Entouré d'ennemis, détesté des Romains, il subit le sort des tyrans inhumains de vivre dans une atmosphère de haine et de crainte. Seul avec sa conscience, il exprime son angoisse dans un passage remarquable, plein de sagesse fénelonienne<sup>30</sup> :

Le cruel est haï, j'en fais l'expérience;  
 Je suis puni déjà de ma toute-puissance;  
 À peine je gouverne, à peine j'ai goûté  
 Ce pouvoir qu'on m'envie, et qui m'a tant coûté.  
 Tu veux régner, Octave, et tu chéris la gloire;  
 Tu voudrais que ton nom vécût dans la mémoire;  
 Il portera ta honte à la postérité.  
 Être à jamais haï! quelle immortalité! (III, 7.)

<sup>29</sup> Note n° 36, M. VI, p.211. « On lui donne, écrit Voltaire, des remords dans cette pièce; on lui attribue des sentiments magnanimes: je suis persuadé qu'il n'en eut point; mais je suis persuadé qu'il en faut au théâtre. »

<sup>30</sup> R. Ridgway, *op. cit.*, p. 177. Les notes marginales du *Triumvirat* sur les proscriptions sont à ce point, écrit André G. Bourassa, « de l'ordre de la propagande que l'une d'entre elles (« Du gouvernement d'Auguste ») sera insérée dans les *Mélanges* de 1766 et deux autres (« Auguste Octave » ; « Conspirations contre les peuples ou proscriptions. Constantin ») dans les *Questions sur l'encyclopédie*. Nul doute que ces notes sur la tyrannie aient subi l'influence du *Contrat social* (1762) brûlé à Genève (1762), de l'affaire Calas (1761-1762), de l'affaire Sirven (1764), de l'affaire La Barre (1765), du *Traité sur la tolérance* (1763), de *Sentiment des citoyens* (à propos de l'*Emile* brûlé à Genève (1762) et de l'abdication par Rousseau de son droit de bourgeoisie et de l'apparition des derniers tomes de l'*Encyclopédie* (1765) définissant : tyran, tolérance, superstition, persécuteur. » « Polémique et propagande dans « Rome Sauvée » et « Les Triumvirs » de Voltaire, *S.V.E.C.*, t. 60, Genève, 1968, p. 99.

Cet examen de conscience prépare le coup de théâtre du dernier acte, qui rappelle le dénouement de *Cinna*. Octave, ayant découvert le complot de Fulvie et de Sextus Pompée, leur pardonne et permet à ce dernier de rejoindre son armée. Voltaire, note à juste titre R. Ridgway, « affectionne les ‘conversions’ spectaculaires qui font un bel effet au théâtre et qui s’accordent si bien avec la philosophie foncièrement optimiste des tragédies<sup>31</sup>. » Il est à remarquer ici l’écart entre l’historien et le dramaturge. Lorsque, explique en outre R. Ridgway, c’est « Clio, et non Melpomène, qui l’inspire, Voltaire est nettement plus pessimiste<sup>32</sup>. »

Il est notoire que l’idéal de Voltaire en matière de politique serait un despotisme éclairé sous un roi doux et clément, certes, mais assez fort pour supprimer les injustices et pour tenir en échec le pouvoir des ambitieux et des fanatiques religieux. C’est le personnage de Teucer que le dramaturge a choisi pour tenir ce rôle. Celui d’Astérie, n’est qu’un parfait prétexte pour permettre l’abolition des lois absurdes perpétuées par un fanatisme religieux encore plus absurde. En effet, c’est seulement au moment où il apprend qu’Astérie n’est autre que sa fille, que son indignation contre les lois de la cité se concrétise par un acte destructeur de tout ce qui les représentent, notamment le temple qu’il réduit en cendres.

Aussi, en volant à la rescousse de sa fille, Teucer use-t-il enfin de son autorité royale. Il chasse l’orgueilleux Mérione qui prétendait contrôler son pouvoir ; il le met aux fers et libère Datame qui, à son tour, met à mort le grand sacrificateur, Pharès. C’est Datame, enfin qui vient faire le récit de sa libération par le roi Teucer en vantant la nouvelle détermination du roi qui a fait mettre le feu au temple et a fait tomber ses adorateurs. Se plaçant désormais au dessus des lois de Minos et en véritable roi éclairé, Teucer se reconnaît une dette pour la patrie d’Azémon et déclare qu’il protégera Datame dont il fait son gendre en lui accordant la main de sa fille. C’est alors que le peuple, reconnaissant enfin ses erreurs, admet définitivement le sage pouvoir du monarque éclairé. Ce dernier n’oublie pas, à la fin de la

---

<sup>31</sup> R. Ridgway, *op. cit.*, p. 177-178.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 178. Car dans les notes ajoutées pour éclaircir l’aspect historique et philosophique de sa pièce, Voltaire n’hésite pas à noircir le caractère d’Octave en lui refusant toute action généreuse. Il y tient à distinguer, soigneusement entre les « vérités historiques » et les inventions du dramaturge. Du reste, ces notes lui ont valu l’éloge de Grimm qui note que si « sa tragédie du *Triumvirat* est faible, les remarques sur les proscriptions dont il l’a accompagnée sont excellentes », *Correspondance littéraire*, VII, p.212 (cité par R. Ridgway, p. 178).

tragédie, de rendre grâce à la « providence éternelle » qui n'a pas besoin de temple pour régner sur l'univers entier.

S'agissant de la passion qui semble lier le jeune couple, Astérie et Datame, le dramaturge semble circonspect. Il déclare en effet : « Je voudrais bien que l'amour jouât un grand rôle chez nos Crétois, mais c'est une chose impossible. Un amant qui ne soupçonne point sa maîtresse, qui n'est point en fureur contre elle, qui ne la tue point, est un homme insipide ; mais il est beau de réussir sans amour chez les Français<sup>33</sup>. » Il ajoute : « Quant à la proposition de faire parler d'amour une sauvage, dont l'amour n'est pas le sujet de la pièce, cette proposition est beaucoup plus déplacée que les compliments qu'on mettait dans la bouche de Datame à la fin du cinquième acte. La fade galanterie n'a certainement rien à voir dans cette pièce<sup>34</sup> ». Certes le jeune cydonien Datame dit brûler d'amour pour Astérie, mais il semble difficile de prêter un quelconque intérêt à ce sentiment qui fait davantage partie des données initiales de la pièce que de l'action tragique elle-même<sup>35</sup>. Du reste, nous ne serions pas entièrement dans l'erreur si nous considérions la passion entre le jeune couple comme un moyen permettant au dramaturge de donner un gendre courageux au magnanime roi de Crète. Ce dernier, balayant les préjugés nobiliaires, le désigne en outre comme son successeur. Comme il le précise dans la note n°2, Voltaire a surtout voulu montrer dans cette tragédie comment la « suprême loi [...] lie inséparablement l'intérêt de l'Etat à celui du trône, [et] fait d'un royaume une grande famille gouvernée par un père. » C'est parce que les intérêts du prince et du père concordent que Teucer donne sa fille en mariage à Datame, assurant ainsi la conversion des « barbares » cydoniens aux vertus qu'il incarne :

---

<sup>33</sup> Best. XI, à d'Argental, le 8 juillet 1772.

<sup>34</sup> Best. XI, au marquis de Thibouville, le 22 février 1773.

<sup>35</sup> Pareillement, il semble difficile de parler d'intrigue amoureuse dans la tragédie d'*Agathocle*. Certes les deux fils du tyran se battent pour une jeune héroïne, Ydace, mais Polycrate est un barbare incapable d'éprouver un quelconque sentiment amoureux ; quant à son frère Argide, il défend Ydace non par amour, mais par souci de justice (II, 3), comme le précise Voltaire à d'Argental dans une lettre où il rappelle ses théories sur l'amour tragique: « J'avais voulu peindre un stoïcien, et vous me proposez de le changer contre un sybarite, ou du moins contre un grec élevé à la française, et accoutumé sur le théâtre de Paris, à parler de son amour à son inutile confident [...] Voudriez vous qu'un héros sauvage et philosophe combattît son amour, comme Titus combat le sien ? voudriez vous même qu'il songeât s'il est amoureux [...] Il est beau de voir un homme lutter contre sa passion, quand cette passion est criminelle et funeste, mais hors de là le combat est ridicule, il est d'un froid insoutenable. » Best. XII, à d'Argental, le 5 septembre 1777. D20784.

Demi-dieu sur la terre, ô grand homme ! ô grand roi !  
 Règne, règne à jamais sur mon peuple et sur moi.  
 Je ne méritais pas le trône où l'on m'appelle ;  
 Mais j'adore Astérie, et me crois digne d'elle. (V, 4.)

Mais au-delà de cette confrontation, dans la tragédie, de deux types de sociétés diamétralement opposées, Voltaire fait de son personnage d'Astérie la clé de voûte d'un autre problème qui lui tient particulièrement à coeur et qui est non moins épineux, à savoir celui de l'éducation donnée aux jeunes filles. Ce n'est pas un hasard si le dramaturge insiste sur l'éducation égalitaire dont a profité son héroïne. D'ailleurs l'héroïne, et à travers elle Voltaire, ne tarit pas d'éloges sur cette province du nord de la Crète, Cydon, où elle a été élevée au sein d'une société encore sauvage mais dans un esprit parfaitement libre et égalitaire, très proche de la nature. Malgré la vie très rude que la jeune fille a menée, pas une fois elle ne s'en est plainte, bien au contraire elle semble épanouie, sûre d'elle-même et pleine de vie et d'audace. En dépit de sa première apparition comme objet de pitié pour le roi Teucer, elle affiche dès le départ un contraste criant entre son état d'esprit teinté de courage et sa situation marquée par le danger de mort :

Je suis né trop sensible : et mon âme attendrie  
 Se soulève aux dangers de la jeune Astérie ;  
 J'admire son courage et je plains sa beauté. (I, 1.)

La pitié ressentie par le roi ne tarde pas à toucher Dictime, le général de l'armée de Crète ainsi que son confident :

A son aspect, seigneur,  
 La pitié qui vous touche a pénétré mon cœur. (I, 3.)

Ce courage, cette fierté et cette dignité sont le fruit, dit-elle, de la merveilleuse éducation qu'elle a reçue :

Mon digne et tendre père, a, dès mon premier âge,  
 Dans mon cœur qu'il forma fait passer son courage.  
 De rang, je n'en ai point ; la fière égalité

Est notre heureux partage, et fait ma dignité. (I, 3.)

Il est évident que le roi, empli d'amertume et dont les mains sont liées par ces terribles lois de Minos qu'il abjure sans pouvoir les abolir, ne peut qu'admirer cette jeune cydonienne dont le courage lui paraît exemplaire :

Malheureuse étrangère, et respectable fille,  
Que la guerre arracha du sein de sa famille,  
Souvenez-vous de moi loin de ces lieux cruels.

[...]

Vivez... Qui mieux que vous a mérité de vivre ! (II, 3.)

Se sachant au bord du gouffre, elle ne peut, malgré tout, s'empêcher d'éprouver de la sympathie et de la reconnaissance pour ce pauvre Teucer qui n'a de roi que le nom, dit-elle, mais dont le regard respirant l'humanité et l'« âme paternelle » la pénètre :

Et toi, que l'on dit roi, toi, qui passe pour juste,  
Toi, dont un peuple entier chérit l'empire auguste,  
Et qui, du tribunal où les lois t'ont porté,  
Semble tourner sur moi des yeux d'humanité,  
Plains-tu mon infortune en voulant mon supplice ?  
Non, de mes assassins tu n'es pas le complice. (I, 3.)

Comme elle a été éduquée dans l'esprit d'égalité, elle a su acquérir également le courage d'affronter la mort avec dignité, voire avec un stoïcisme surprenant pour son jeune âge :

Je *te* rends grâce, ô roi, si *tu* veux m'épargner ;  
Mon supplice est injuste autant qu'épouvantable :  
Et, quoique j'y portasse un front inaltérable,  
Quoique aux lieux où le ciel a daigné me nourrir,  
Nos premières leçons soient d'apprendre à mourir,  
Le jour m'est cher...hélas ! Mais s'il faut que je meure,

C'est une cruauté que d'en différer l'heure<sup>36</sup>. (I, 4.)

Il est à remarquer ici l'emploi singulier du tutoiement dans son discours, qui n'est autre que l'apanage d'une âme libre. C'est la première fois dans le théâtre tragique de Voltaire où le tutoiement se substitue largement au vouvoiement. Ce procédé peut être justifié aisément. N'oublions pas qu'on a affaire ici à une jeune fille non civilisée, éduquée par un peuple sauvage qui ignore l'artifice et les détours de langage et surtout un peuple habitué au respect mutuel et vivant dans un esprit de totale égalité. Néanmoins, le vouvoiement reviendra dès l'instant que la reconnaissance se fait jour. Auparavant, ce sont la générosité et les qualités morales du roi qui l'imposent. Dans une longue tirade adressée à Teucer qui promet de la sauver, Astérie laisse libre cours à ses sentiments, notamment à sa joie de servir sous un maître semblable à lui ; se faisant le porte-parole de son créateur :

Ah, seigneur ! ah, mon roi ! je tombe à *vos* genoux ;  
 Tout mon cœur qui m'échappe a volé devant *vous* ;  
 Image des vrais dieux, qu'ici l'on déshonore,  
 Recevez mon encens : en *vous* je les adore.  
 Vous seul, vous *m'arrachez* aux monstres infernaux  
 Qui, me parlant en dieux, n'étaient que des bourreaux.  
 Malgré ma juste horreur de servir sous un maître  
 Esclave auprès de *vous*, je me plaindrais à l'être. (I, 3.)

On comprend dès lors, que ce jeu introduit par le dramaturge entre le *tu* et le *vous* n'est d'aucune manière le fruit du hasard car, pour lui, le respect se mérite et seules les qualités morales en sont la source légitime. Quant au peuple cydonien, dont chaque membre est dévoué à la communauté, il a tout pour imposer le respect et inspirer confiance. Ce dévouement du Tous pour l'Un est la qualité majeure qui caractérise ce peuple, prêt à venger la mort d'Astérie. De cette conviction, l'héroïne est toute remplie :

Je le sais, de ma mort indigne et lâche auteur ;  
 Je le sais, inhumain, mais j'espère un vengeur  
 Tous mes concitoyens sont justes et terribles ;

---

<sup>36</sup> C'est nous qui mettons ces termes en italique.

Tu les connais, tu sais s'ils furent invincibles.  
 Les foudres de ton dieu, par un aigle portés,  
 Ne te sauveront pas de leurs traits mérités :  
 Lui-même, s'il existe, et s'il régit la terre,  
 S'il naquit parmi vous, s'il lance le tonnerre,  
 Il saura bien sur toi, monstre de cruauté,  
 Venger son divin nom si longtemps insulté. (I, 3.)

Ces qualités qui font la fierté à la fois du roi et des Cydoniens dont Astérie est la parfaite incarnation, les prêtres ne sauraient y prétendre. De fait, Astérie distingue nettement le roi, à l'âme généreuse, du grand prêtre, au cœur dur et inhumain. Le tutoiement incessant qui parcourt le discours qu'elle lui adresse est synonyme alors de dénigrement et de mépris. Il est évident ici qu'Astérie sert de porte-voix au dramaturge, puisqu'elle est chargée d'orchestrer encore une fois sa fameuse devise « écraser l'infâme » :

Le Jupiter de Crète, aux yeux de ma patrie,  
 Est un fantôme vain que *ton* impiété  
 Fait servir de prétexte à *ta* férocité<sup>37</sup>. (I, 3.)

Ses imprécations contre eux sont alors d'une véhémence sans égale. Dans une longue tirade, elle va jusqu'à les maudire ainsi que leur divinité et leurs rites qu'elle juge criminels :

Puisse tout l'appareil de *ton* infâme fête,  
*Tes* couteaux, ton bûcher, retomber sur *ta* tête !  
 Puisse le temple horrible où mon sang va couler !  
 Sur ma cendre, sur *toi*, sur les *tiens* s'écrouler !  
 Périssent *ta* mémoire ! et s'il faut qu'elle dure,  
 Qu'elle soit en horreur à toute la nature !  
 Qu'on abhorre *ton* nom ! qu'on déteste *tes* dieux !  
 Voilà mes vœux, mon culte, et mes derniers adieux. (I, 3.)

---

<sup>37</sup> C'est nous qui mettons ces termes en italique.

Amenée par les soins du dramaturge, comme c'était le cas pour le reste des personnages féminins (« Plus je l'entends parler, plus je suis attendri... » (II, 3), avoue Teucer à son confident), la reconnaissance entre la jeune fille et son père s'effectue à la faveur de la ressemblance dont le roi a été frappé entre la défunte mère et la jeune fille :

Image de ta mère, à mes vieux ans rendue,  
Joins ton âme étonnée à mon âme éperdue. (IV, 3.)

Toutefois, cette reconnaissance<sup>38</sup> ne s'est effectivement opérée que grâce au vieillard Azémon qui a apporté une cassette où des papiers viennent prouver qu'Astérie n'est pas sa fille, mais celle du roi Teucer. Azémon avoue, en effet, l'avoir jadis sauvée et élevée en cachette, topos rebattu par le dramaturge.

La reconnaissance établie, la jeune fille, ne peut cependant pas se détourner de ce peuple, de ce père qui l'a élevée avec une âme libre et courageuse ; elle ne peut non plus se détourner de cet amant qui offre sa vie pour la sauver des griffes du prêtre. C'est pour cette raison, et en signe de reconnaissance, qu'elle s'offre volontairement cette fois-ci au sacrifice, pour épargner la vie de ceux qu'elle aime : ses pères et son amant :

Qui ? moi, trembler ! vous, qui m'avez conduite,  
Ce n'était pas ainsi que vous m'aviez instruite.  
Le roi, Datame, et vous, vous êtes en danger  
C'est moi seule, c'est moi qui dois le partager. (V, 2.)

Il est clair ici que le message que le dramaturge tente de faire passer est que les qualités dont dispose la jeune Astérie et qui la rendent héroïque ne peuvent être que le fruit d'une éducation qui va dans le même sens. Astérie, contrairement aux autres personnages féminins des tragédies à sources antiques, se présente comme l'emblème d'une éducation réussie qui se démarque nettement de nos deux types d'héroïnes précédemment analysés dont

---

<sup>38</sup> Dans la tragédie *Les Guèbres* où l'intrigue est à peu près la même, la scène de reconnaissance est double puisque deux jeunes gens, une fille et un garçon qui passent pour persans se révèlent, après le témoignage d'un vieillard arrivant au quatrième acte, les enfants de deux officiers romains : la jeune Arzame étant la fille de Césène et le jeune Arzémon le fils du tribun militaire Iradan.

les caractères répondent certes à une recherche d'effets pathétiques<sup>39</sup>, mais dont l'éthos est redevable d'un système politico-social qu'il serait souhaitable de réformer.

Il convient néanmoins d'apporter ici quelques précisions. En effet, tous les personnages féminins de Voltaire semblent incontestablement obéir au modèle aristotélicien du héros ni tout à fait bon ni tout à fait méchant. Car ces héroïnes, et l'on pourrait ajouter aisément le héros, qu'elles soient vertueuses ou terribles, ne sont jamais parfaitement pures ni foncièrement méchantes. L'héroïne vertueuse, malgré le dévouement et l'abnégation qu'il implique est blâmable par une extrême obéissance. L'héroïne rebelle, quant à elle, en dépit de sa dureté, de son souci de vengeance et parfois de cruauté, peut s'avérer humaine et prête à suggérer des sentiments non moins nobles.

Entre le premier et le second modèle, le dramaturge en installe un tout autre qui emprunte à la fois les traits de l'un et de l'autre. Ce modèle alternatif s'incarne dans le personnage d'Astérie. Ce dernier propose, semble-t-il, une explication plausible à l'existence des deux précédents modèles dont l'apparence semble contradictoire mais qui se rejoignent, pourtant, dans la souffrance physique et morale. C'est donc le personnage de la jeune Astérie que Voltaire a conçu pour rendre compte d'un problème qui est au cœur de l'actualité des années 1770, à savoir la question épineuse de l'éducation féminine.

Néanmoins, avant de distinguer la véritable position de Voltaire, regardons de près les différentes positions qui coexistent à cette période, et qui sont consacrées dans d'innombrables études théoriques ou pratiques. Deux principaux courants d'idées se distinguent aisément. Le premier est celui des libéraux dont les représentants sont incontestablement Montesquieu, Helvétius, Voltaire, de qui relèvent tous les féministes, qui jugent la femme égale à l'homme du moins par sa capacité intellectuelle. Le second est celui des traditionalistes auxquels Rousseau avait prêté main-forte dans *L'Emile* et *La Lettre sur les spectacles*. Ces derniers jugent bon de ne laisser à la femme que le minimum de connaissances pratiques et de l'enfermer au foyer où ses activités seront consacrées exclusivement à sa famille. Quoi qu'il en soit, et en dépit des différences de positions, un seul et unique souci semble unir les deux camps : la critique du système éducatif en vigueur.

La position de Montesquieu sur ce sujet est nettement exprimée dans la troisième lettre persane : « C'est une question de savoir, dit-il, si la loi naturelle soumet les femmes aux hommes. Non, me disait l'autre jour un philosophe très galant, la nature n'a jamais dicté

---

<sup>39</sup> Truchet, *op. cit.*, p. 67.

aux hommes une telle loi. L'empire que nous avons sur elles est une véritable tyrannie. Elles ne nous l'ont laissé prendre que parce qu'elles ont plus de douceur que nous et par conséquent plus d'humanité et de raison. Ces avantages, qui devraient leur donner la supériorité sur nous si nous avions été raisonnables, la leur ont fait perdre parce que nous ne le sommes point. Or, s'il est vrai que nous n'avons sur les femmes qu'un pouvoir tyrannique, il ne l'est pas moins qu'elles ont sur nous un empire naturel, celui de la beauté à qui rien ne résiste. Le nôtre n'est pas de tous les pays, mais celui de la beauté est universel. Pourquoi aurions-nous donc un privilège ? Est-ce parce que nous sommes les plus forts ? Mais c'est une véritable injustice. Nous employons toute sorte de moyens pour leur abattre le courage. Les forces seraient égales si l'éducation l'était aussi. Eprouvons-les avec les talents que l'éducation n'a point affaiblis et nous verrons si nous sommes forts. »

Les deux sexes sont égaux par nature, mais la supériorité de l'homme est le résultat de l'usurpation masculine. Voulant préserver la supériorité acquise, l'homme a tenu à maintenir la femme dans l'ignorance et dans la faiblesse. Cette ignorance et cette faiblesse, non innées mais acquises, lui ont permis par la suite de fonder en droit son usurpation.

Mme de Lambert et Helvétius tiennent un discours similaire. Pour l'un comme pour l'autre, la nature a fait de la femme l'égale de l'homme, néanmoins la mauvaise éducation que l'homme lui impose la réduit à l'infériorité : « Si les femmes sont en général inférieures aux hommes, dit Helvétius, c'est qu'en général elles reçoivent une plus mauvaise éducation<sup>40</sup>. » D'Alembert soutient presque la même thèse que Montesquieu : « Si vous aviez raison, écrit-il à Rousseau, de vous écrier : « Où trouvera-t-on une femme honnête et vertueuse... quelle en serait la triste cause ? L'esclavage et l'esprit d'avilissement où nous avons mis les femmes, les entraves que nous donnons à leur esprit et à leur âme, l'éducation funeste, je dirai presque meurtrière, que nous leur donnons sans leur permettre d'en avoir d'autre. Nous traitons la nature en elles comme nous la traitons dans nos jardins. Nous cherchons à l'ornier en l'étouffant. Si la plupart des nations ont agi comme nous à leur égard, c'est que partout, le plus fort est l'opresseur du plus faible<sup>41</sup>. »

Certes, pour d'Alembert, il existe au moins une inégalité naturelle entre les deux sexes qui est celle de la force, mais celle-ci ne justifie en rien l'inégalité des conditions. D'ailleurs, l'égalité des aptitudes et des cerveaux, nettement établie par Poulain de la Barre, paraît

---

<sup>40</sup> Helvétius, *De l'esprit*. *Ibid.* p. 367.

<sup>41</sup> Lettre de d'Alembert à Rousseau. *Ibid.* p. 367.

comme un dogme pour la plupart des féministes qui, sans reprendre la discussion sur l'identité ou la différence des cerveaux des deux sexes, ont approché la question d'une autre manière. Si certains d'entre eux admettent le fait qu'il y ait quelque différence entre l'homme et la femme au niveau de l'accomplissement des opérations de l'esprit, pour Helvétius, toutes les différences viennent essentiellement de l'éducation. Pour les apologistes du beau sexe, notamment Mme de Puisieux, « point de plus grande absurdité que l'entière différence qu'ils ont mise entre leur sexe et le nôtre<sup>42</sup>. » Sur ces points, des écrivains catholiques sont pleinement d'accord avec les plus libres des philosophes et les plus émancipés des apologistes de la femme. Pour Philippe de Varennes, « les âmes des deux sexes sont également parfaites, et si la disposition organique du cerveau, différente dans toutes les têtes, fait qu'elles produisent différemment leurs pensées, raisonner un peu moins solidement est peu de chose eu égard aux qualités excellentes que les femmes ont en commun avec nous. Si les femmes sont aujourd'hui considérées comme inférieures, ce n'est pas seulement la nature qui l'a voulu, ni la volonté divine, car Dieu n'a mis la femme dans la dépendance de l'homme que conséquemment à l'ordre de ses desseins, mais cette différence n'a rien de la dépendance ni de la servitude... et Dieu punit toute supériorité comme une supériorité usurpée<sup>43</sup>. » Le P. Caffiaux, quant à lui, pratique le féminisme absolu en jugeant la femme meilleure, plus intelligente et plus courageuse que l'homme, faite mieux que lui pour conduire le monde dans les voies de la Providence. Il semble évident ici que les hommes d'Eglise, se laissant gagner par les nouvelles idées, s'efforcent de montrer que l'esprit du christianisme est d'accord avec elles. Certes, il y a quelques légères différences entre les sexes, toutefois, les philosophes les juge conforme et en pleine harmonie avec les desseins de la nature. Car les qualités distinctes des deux sexes se complètent pour former un ensemble qui est l'homme parfait. Les deux sexes doivent vivre l'un pour l'autre ; le mâle courage de l'un est tempéré par la souplesse de l'autre qui, à son tour, emprunte ce même courage. C'est donc la théorie des deux sexes complémentaires qui est ébauchée.

Moins convaincu de l'égalité naturelle des sexes, comme semble le suggérer ses nombreux articles du *Dictionnaire philosophique*, Voltaire, n'est pas aussi catégorique et sa pensée sur ce point témoigne davantage de ses réticences. Il souligne dans l'article « Femme » de son *Dictionnaire philosophique*, l'infériorité incontestable de la femme par rapport à

---

<sup>42</sup> *La femme n'est pas inférieure à l'homme*, Londres, 1750. p. 368.

<sup>43</sup> J. Philippe de Varennes, chapelain du roi, *Les hommes*. p. 368.

l'homme : « En général, elle est bien moins forte que l'homme, moins grande, moins capable de long travaux ; son sang est plus aqueux, sa chair moins compacte, ses cheveux plus longs, ses membres plus arrondis, les bras moins musculeux, la bouche plus petite, les fesses plus relevées, les hanches plus écartées, le ventre plus large<sup>44</sup>. » S'appuyant essentiellement sur des critères d'ordre physique, Voltaire semble reprendre ici le vieux préjugé de l'infériorité naturelle du sexe qu'il réitère quelques lignes plus loin dans le même article : « Les émissions périodiques de sang qui affaiblissent toujours les femmes pendant cette époque, les maladies qui naissent de la suppression, les temps de grossesse, la nécessité d'allaiter les enfants et de veiller continuellement sur eux, la délicatesse de leurs membres, les rendent peu propres aux fatigues de la guerre et à la fureur des combats. » Et comme le physique gouverne toujours le moral, selon les propres termes de Voltaire, l'infériorité corporelle s'accompagne de plus de douceur et de moindre pouvoir : « Les femmes étant plus faibles de corps que nous ; ayant plus d'adresse dans leurs doigts, beaucoup plus souples que les nôtres ; ne pouvant guère travailler aux ouvrages pénibles de la maçonnerie, de la charpente, de la métallurgie, de la charrue ; étant nécessairement chargées des petits travaux plus légers de l'intérieur de la maison, et surtout du soin des enfants; menant une vie plus sédentaire ; elles doivent avoir plus de douceur dans le caractère que la race masculine ; elles doivent moins connaître les grands crimes et cela est si vrai, que dans tous les pays policés il y a toujours cinquante hommes au moins exécutés à mort contre une seule femme. » Il ajoute : « Il n'est pas étonnant, dit-il, qu'en tout pays, l'homme se soit rendu maître de la femme, tout étant fondé sur la force. »

Il lui reconnaît toutefois des qualités capables de compenser, dans une certaine mesure, cette infériorité. Elles sont plus faibles, mais plus adroites et plus souples. Ainsi, exclues de toutes les professions qui pervertissent la nature humaine et qui la rendent atroce, elles sont moins méchantes que les hommes. Plus douces, plus rapidement policées, ayant acquis avant l'homme l'esprit de société et d'agrément, elles semblent faites pour adoucir les moeurs des hommes. Dans l'épître dédicatoire d'*Alzire*, adressée à Mme du Châtelet, l'auteur souligne la capacité des femmes à s'élever aux plus hautes spéculations de la mathématique et de la philosophie : « Nous sommes au temps où, j'ose dire, un poète doit être philosophe et une femme le peut être hardiment. » La même année, il déclare clairement dans une lettre adressée le 18 octobre 1736 à M. Berger : « Les femmes sont capables de tout ce dont nous

---

<sup>44</sup> *Oeuvres Complètes, Dictionnaire philosophique* : « Femme », Paris, Garnier, 1877-1885.

sommes capables<sup>45</sup> ». S'agit-il ici d'une contradiction de la part de Voltaire qui soutenait le postulat de l'infériorité du sexe féminin? On ne peut se prononcer formellement, car sa pensée sur ce sujet tant controversé n'est pas tout à fait nette, et se trouve par ailleurs éparpillée dans l'ensemble de son oeuvre. Toutefois, quelques textes brefs sous forme de dialogues ou d'articles semblent constituer le point nodal de la pensée voltairienne sur le sujet. Ces derniers semblent se compléter pour orchestrer des thèmes qui ne sont souvent qu'effleurés dans l'ensemble de ses écrits.

Voltaire a beaucoup parlé de la femme, des femmes et aux femmes mais de manière discontinue, selon les circonstances et suivant différents points de vue (sa nature, sa condition, sa place dans la société...). Il fait converser par exemple la Maréchale de Grancey, une femme d'esprit, avec l'abbé de Chateauneuf sur un précepte de saint Paul qui donne son titre à ce court dialogue paru en 1765, *Femmes, soyez soumises à vos maris*<sup>46</sup>. La même année il fait paraître *L'Education des filles*<sup>47</sup> où Sophronie, qui paraît si raisonnable à son âge, expose à l'instar d'Astérie les principes de l'éducation qu'elle a reçue. Ayant eu la chance d'échapper au couvent où « on ensevelit dans la stupidité les premiers de vos beaux jours » et dont on ne se libère que pour se donner à un inconnu, la jeune fille, appuyée de sa mère, revendique le droit de choisir par elle-même son mari. Sa mère, en effet, l'a « fait instruire de bonne heure dans tout ce qui regarde la société ; elle a formé [s]on esprit en [lui] faisant craindre les écueils du bel esprit ; elle [l]'a menée à tous les spectacles choisis qui peuvent inspirer le goût sans corrompre les moeurs..., où l'on apprend à penser et à s'exprimer...Enfin [elle l'] a toujours regardée comme un être pensant..., et non comme une poupée<sup>48</sup>. » Il est à préciser, toutefois, que ce texte a été écrit au moment où Voltaire vient de recueillir Marie-Françoise Corneille, lointaine descendante de Pierre Corneille. Celle-ci est arrivée chez lui vers le 20 décembre 1760. Voltaire dit participer directement à son éducation en corrigeant lui-même le billet qu'elle doit lui écrire quotidiennement, affirme-t-il le 15 janvier. De son éducation, il fait une cause personnelle en tenant à faire d'elle « une personne très aimable qui aura toutes les vertus, les grâces et le naturel qui font le charme de la société. » Croyant, à l'instar de la

---

<sup>45</sup> Best. I.

<sup>46</sup> *Nouveaux Mélanges*, t.III, (1753-1763), dans *Oeuvres complètes*.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> *Op. cit.* Le thème du mariage imposé par les parents est un thème qui est dans l'air du temps déjà à l'époque de Molière. Ce dernier l'a utilisé comme point de départ de sa comédie intitulée *L'Ecole des maris*, où deux frères disputent de la question de l'éducation.

mère de Sophronie, aux vertus éducatives du théâtre, il a, dit-il en novembre, fait bâtir un théâtre chez lui spécialement « pour l'éducation de M<sup>lle</sup> Corneille ». A cette différence près qu'il ne se contente pas de faire d'elle une spectatrice comme Sophronie ; il la fait jouer. Il convient de remarquer ici la conception voltairienne assez moderne de la vie de la femme. Celle-ci doit pouvoir choisir son mari en toute liberté. Il admet qu'elle puisse être « née pour gagner [s]a vie » et qu'il faille dans ce cas lui « apprendre à réussir dans les ouvrages convenables à [s]on sexe ». Si elle est née pour la société, il ne faut pas la regarder « comme une poupée qu'on ajuste, qu'on montre, et qu'on renferme le moment d'après », mais « comme un être pensant dont il faut cultiver l'âme<sup>49</sup> », sans pour autant faire d'elle obligatoirement un bel esprit.

Une pléiade d'articles dans les *Questions sur l'Encyclopédie*, dans les éditions de 1770 et 1771, viennent s'ajouter à ce texte touchant à la spécificité féminine ainsi qu'à la situation sociale de la femme. L'article central en est une réponse à celui de l'*Encyclopédie* de Desmahis intitulé « Femme », que Voltaire jugeait ridicule : « Il semble que cet article soit fait par le laquais de Gil Blas<sup>50</sup> ». Le texte de Voltaire, paru en 1771, sous-titré « Physique et morale », comprend, par exemple, un volet consacré à la polygamie. D'autres articles viennent répondre ou réfuter l'*Encyclopédie* comme celui du « Divorce », 1771 ; de la « Défloration », 1771, l'édition de 1771<sup>51</sup> comportait en outre un article « Amazones » et un article « Adultère » comprenant un « Mémoire pour les femmes » ainsi qu'une « Réflexion d'un père de famille » où Voltaire se plaît à relever les absurdités et les contradictions de l'éducation reçue par les jeunes filles de l'époque : « N'ajoutons qu'un petit mot sur l'éducation contradictoire que nous donnons à nos filles. Nous les élevons dans le désir immodéré de plaire, nous leur en dictons des leçons : la nature y travaillait bien sans nous ; mais on y ajoute tous les raffinements de l'art. Quand elles sont parfaitement stylées, nous les punissons si elles mettent en pratique l'art que nous avons cru leur enseigner. Que diriez-vous d'un maître à danser qui aurait appris son métier à un écolier pendant dix ans, et qui voudrait lui casser les jambes parce qu'il l'a trouvé dansant avec un autre?<sup>52</sup> »

---

<sup>49</sup> *Op. cit.*

<sup>50</sup> D7055.

<sup>51</sup> Outre les textes déjà cités, l'édition de 1771, comporte les articles « Cuissage ou culage », « Génération », « Mariage », « Pères, mères, enfants. Leurs devoirs », « Loi salique », « Inceste ».

<sup>52</sup> M. XVII.

A l'exception de celles qui sont condamnées au couvent pour des raisons souvent étrangères à toute vocation religieuse et dont le célibat et la privation en font de mauvaises citoyennes, les filles sont destinées au mariage qu'elles regardent comme une libération, mais qui demeure souvent un mariage arrangé : « Vous ne sortez guère de votre prison que pour être promise à un inconnu qui vient vous épier à la grille [...] et fût-il un singe, vous vous croyez trop heureuse : vous vous donnez à lui sans le connaître ; vous vivez avec lui sans l'aimer. C'est un marché qu'on a fait sans vous », déclare Sophronie<sup>53</sup>. Le même discours est réitéré dans l'article « Adultère » où Voltaire critique ouvertement l'éducation du couvent et l'imbécillité qui en résulte. Car ce système, loin de viser à l'épanouissement personnel de la femme, il tend au contraire à la soumettre à des principes rigides issus d'un système éducatif suranné, qui convient mal à sa jeunesse ; éducation par la contrainte qui, naturellement, s'assortit de menaces : « En France on enferme les filles dans des couvents, où jusqu'à présent on leur a donné une éducation ridicule. Leurs mères pour les consoler, leur font espérer qu'elles seront libres quand elles seront mariées. [...] Nous plaignons les grandes dames de Turquie, de Perse, des Indes; mais elles sont cent fois plus heureuses dans leurs sérails que nos filles dans leurs couvents. »

Aussi, profondément pénétré par la question de l'éducation des filles, Voltaire ne se contente nullement d'enfermer ses idées « féministes » dans ces divers articles. Son *Essais sur les mœurs*, où il pose la question de la capacité politique des femmes à propos de la loi salique, son épître à Mme du Châtelet qui est un véritable plaidoyer en faveur des femmes savantes ainsi que ses *Mélanges de politique et de législation* qui comportent de nombreuses études sur la question des filles-mères et celle de la maternité, viennent corroborer ses idées. Son oeuvre tragique, y compris les tragédies à sources antiques aborde une nouvelle fois la question avec les moyens spécifiques du théâtre.

Certes la diversité des contextes et les conventions du genre tragique commandant les pièces ne laissent guère apercevoir clairement les principes directeurs appartenant à une quelconque théorie sur la question de la femme ; néanmoins, en dépit de quelques idées relevant des anciens préjugés, nul ne peut contester l'ardeur généreuse que le dramaturge a montrée dans le but d'accorder les lois avec la raison, ainsi qu'à combattre et à signaler les injustices faites à l'encontre de la femme.

---

<sup>53</sup> M. XXIV.

Selon lui, l'infériorité de la femme n'est nullement un fait nécessaire, mais simplement contingent. Et si les circonstances seules l'ont amenée, les circonstances peuvent la faire changer, au mieux la faire disparaître. Voltaire est-il pour autant féministe ? Je soutiens avec Léon Abensour<sup>54</sup> et Madeleine Rousseau Raaphorst<sup>55</sup> qu'il s'agit chez ce dramaturge, défenseur des causes perdues, d'une véritable prise de position en faveur des droits de la femme non parce qu'elle est vraiment l'égale de l'homme, comme nous avons pu le constater, mais plutôt parce qu'elle est un être opprimé et faible en raison de l'usurpation masculine de ses droits. J'ajouterai pour nuancer, que son expérience personnelle avec la gent féminine y est pour quelque chose. Pendant les années par exemple de sa liaison avec Mme du Châtelet, femme aux qualités exceptionnelles, Voltaire est vraiment féministe, il prêche avec beaucoup d'enthousiasme pour les droits de la femme. Après la mort de son amie, ses convictions s'estompent et paraissent tributaire d'un va et vient entre des passions comme l'amour et l'amitié.

Soumises pour une bonne part aux contraintes du genre dramatique et aux données du contexte, ses créations féminines s'accordent à souhait avec toutes les contraintes infligées au sexe féminin dont il est souvent proche. Dans ses tragédies, Voltaire se complait à infliger à son héroïne plusieurs formes d'oppression et met volontiers en scène ses troubles intérieurs ainsi que ses moments d'égarement pour dénoncer les défaillances d'un système, véritable obstacle à la réalisation personnelle et donc à l'accès au bonheur qui est un droit universel.

Avec l'exemple de la société cydonienne, le dramaturge semble dessiner les grands traits d'une éventuelle solution qui mènerait à une société « idéale » fondée, si ce n'est sur l'égalité parfaite des sexes, du moins sur le respect des droits de chacun, notamment des droits de la femme en tant qu'être humain, sur la tolérance, sur la haine du vice et l'amour de la vertu ; « il fait appel, note à juste titre R. Niklaus, à la voix du cœur et s'éprend de la simplicité rustique des sauvages de Fénelon<sup>56</sup>. » D'ailleurs ce n'est nullement un hasard, si le dramaturge engage son héros ou son héroïne dans un véritable voyage initiatique en dehors de la cité. Le héros de *Méropé*, d'*Oreste*, l'héroïne d'*Olympie*, et celle des *Lois de Minos* ont tous été élevés loin des cours et des villes, donc loin de la civilisation. Nous ne serions pas

---

<sup>54</sup> L. Abensour, *op. cit.*, p. 369.

<sup>55</sup> Madeleine Rousseau Raaphorst, « Voltaire et le féminisme : un examen du théâtre et des contes », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Volume LXXXIX, Oxford, 1972.

<sup>56</sup> *Op. cit.* p. 1238-39.

tout à fait dans notre tort, si nous considérons que toute la tragédie des *Lois de Minos* peut se lire comme un véritable hymne à l'homme naturel, voire à l'éducation naturelle. « Voltaire donc, conclut R. Niklaus, ne le cède ni à Rousseau ni à Diderot en matière de primitivisme, et l'on pourrait sans peine reconstituer un Voltaire homme sensible, homme de la nature, tendre, au moralisme sentencieux<sup>57</sup>. »

Toutefois, pour édifier une nouvelle société fondée, à l'instar de Cydon, sur le respect des droits, Voltaire propose d'apporter quelques changements au système en vigueur. Car le roi Teucer n'a pu recouvrer son indépendance politique et sauver Astérie qu'en bravant l'interdit et en provoquant par la même occasion une guerre civile. Tout en dissertant sur les devoirs d'un bon roi, le dramaturge offre au roi Teucer une raison convaincante pour mettre bas les préjugés qui règnent dans la cité : Astérie, la captive, n'est autre que sa propre fille. Mais, indépendamment des liens du sang entre le roi et la jeune fille, le but premier et crucial de la tragédie est de toucher le spectateur tout en lui prouvant que quand une loi est injuste, il faut l'abroger.

Précisons tout de suite que, par ces changements, Voltaire n'entend nullement un bouleversement total de l'ordre social établi. Il appelle bien plus de ses vœux, note J. Lemaire, « une mutation profonde des esprits, [...] une transformation culturelle génératrice du triomphe de la raison et de la victoire de la tolérance qu'un renversement des structures politiques et sociales<sup>58</sup>. » Voltaire s'explique en justifiant son choix d'évoquer des coutumes antiques, dans les notes qui accompagnent sa tragédie : « Nous ne citons pas ces coutumes de l'antiquité pour faire parade d'une science vaine, mais c'est en gémissant de voir que les superstitions les plus barbares semblent un instinct de la nature humaine, et qu'il faut un effort de raison pour les abolir<sup>59</sup> ».

La fin de la tragédie des *lois de Minos* en est un manifeste. Celle-ci s'accorde mal avec le genre tragique dans la mesure où il s'agit d'une fin heureuse : Astérie est sauvée, elle rejoint la demeure paternelle sans pourtant être obligée de sacrifier son amour pour Datame. Ce dernier craignant de n'être plus dans le droit de prétendre à la main de la fille du roi de

---

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Article « Egalité » *op. cit.*, p. 428.

<sup>59</sup> Note n°7.

Crète, voit finalement sa valeur reconnue par Teucer qui le nomme son successeur et lui donne Astérie pour épouse.

Ainsi, loin de former un volet à part, les idées « féministes » de Voltaire semblent se fondre davantage dans une optique plus large qui concerne l'Homme, sa conduite ainsi que sa place dans la société. D'ailleurs ses idées sur l'infériorité physique de la femme par rapport à l'homme semblent sous-jacentes à l'idée même qu'il se fait sur l'égalité entre les hommes en général. Même s'il adhère complètement à l'égalité juridique entre les humains, il récuse fortement, en revanche, l'idée d'une quelconque égalité naturelle ou d'une égalité sociale entre eux. Dès 1756, dans son *Essai sur les moeurs*, Voltaire proclame : « Ceux qui disent que tous les hommes sont égaux disent la plus grande vérité, s'ils entendent que tous les hommes ont un droit égal à la liberté, à la propriété de leurs biens, à la protection des lois. Ils se tromperaient beaucoup s'ils croyaient que les hommes doivent être égaux par les emplois, puisqu'ils ne le sont point par leurs talents<sup>60</sup>. » Cette position de principe, Voltaire la gardera toute sa vie.

Une telle position explique peut-être la difficulté de trouver chez lui une théorie bien définie concernant la femme ou le personnage féminin. Une chose est sûre c'est que dans le contexte de son siècle, il semblerait que le dramaturge ait, malgré tout, beaucoup oeuvré pour l'émancipation féminine. Il serait par ailleurs dérisoire, et là nous nous rallions à l'avis de L. Desvignes, de s'attendre de la part du dramaturge à une dénonciation franche et en règle des préjugés que la société fait subir à la femme alors que ses prises de position pour la justice et la tolérance passent déjà souvent pour des initiatives incongrues. Mais l'exposition sur les planches et devant un public considérable des diverses formes d'oppression auxquelles les reines et les princesses mythiques et historiques sont sujettes, contribue par elle-même à la sensibilisation du public, qu'une action trop voyante en faveur des droits féminins aurait pu choqué.

Cela dit, toutes ses idées tendent toutes vers une seule perspective, celle d'un avenir meilleur dont l'un des piliers serait essentiellement la complémentarité homme-femme. Dans ses divers écrits dont les tragédies, « la postulation au bonheur reste la valeur suprême<sup>61</sup> »,

---

<sup>60</sup> *Essai sur les moeurs*, éd. René Pomeau, Paris, Garnier, 1990.

<sup>61</sup> Charles Mazouer, note 21 : « Les tragédies romaines de Voltaire », dans *Dix-huitième siècle*, vol.18, 1986, p. 373.

et il le spécifie explicitement déjà en 1722, dans sa lettre à Mme de Brenières : « La grande affaire, dit-il, et la seule qu'on doit avoir, c'est de vivre heureux<sup>62</sup>. »

L'autre pilier, qui est la condition *sine qua non* du premier, serait bien évidemment la tolérance. Voltaire propose dans sa tragédie une solution pratique qui pourrait aller de pair avec son époque menacée par les idées sectaires. Une métaphore frappante, exposée dans son *Avis au public*, en apporte clairement la preuve : « Le genre humain, affirme Voltaire, est semblable à une foule de voyageurs qui se trouvent dans un vaisseau ; ceux-là sont à la poupe, d'autres à la proue, plusieurs à fond de cale, et dans la sentine. Le vaisseau fait eau de tous côtés, l'orage est continuel : misérables passagers qui serons tous engloutis ! Faut-il qu'au lieu de nous porter les uns aux autres les secours nécessaires qui adouciraient le passage, nous rendions notre navigation affreuse ! Mais celui-ci est nestorien, cet autre est juif ; en voilà un qui croit à un Picard, un autre à un natif d'Islèbe ; ici est une famille d'ignicoles, là sont des musulmans, à quatre pas voilà des anabaptistes. Hé ! qu'importent leurs sectes ? Il faut qu'ils travaillent tous à calfater le vaisseau, et que chacun, en assurant la vie de son voisin pour quelques moments, assure la sienne ; mais ils se querellent, et ils périssent<sup>63</sup>. »

Pour ce faire, dépassant le cadre des chimères dramatiques, Voltaire met d'abord tout son espoir dans les grands monarques éclairés, seuls capables, selon lui, d'apporter la conciliation par le biais de changements radicaux. Il pensait, par exemple, que *Les Lois de Minos* serait bien reçue du chancelier, qui devait s'y reconnaître comme dans un miroir. Toutefois, la tragédie se prêtait à diverses lectures : « Il y a encore des gens, dit-il, qui croient que c'est l'ancien parlement qu'on joue. Il faut laisser dire le monde<sup>64</sup>. » Il ajoute : « Vous verrez bien que le roi de Crète Teucer est le roi de Pologne Stanislas-Auguste Poniatowski, et que le grand prêtre est l'évêque de Cracovie ; comme aussi vous pourrez prendre le temple de Gortine pour l'église de Notre-Dame de Czenstochova » ; plus loin, il explique : « Dans [l]es *Lois de Minos* le roi Teucer dit au sénateur Mérione,

*Il faut changer de lois, il faut avoir un maître.*

Le sénateur lui répond,

---

<sup>62</sup> Best. I, D64.

<sup>63</sup> *Mélanges*, 1766, dans *Oeuvres complètes*.

<sup>64</sup> Best. XI.

*Je vous offre mon bras, mes trésors et mon sang,  
 Mais si vous abusez de ce suprême rang,  
 Pour fouler à vos pieds les lois de la patrie,  
 Je la défends, seigneur, au péril de ma vie. (V, 1.)*

C'était le roi de Pologne, dit Voltaire à d'Alembert, qui devait jouer le rôle de Teucer, et il se trouve que c'est le roi de Suède qui l'a joué<sup>65</sup>.» Le dramaturge finit cependant par avouer, dans une lettre adressée au marquis de Thibouville que « [la pièce] était faite pour plaire au roi de Suède, au roi de Pologne et au roi de Prusse ; elle était faite pour fournir des notes sur les sacrifices de sang humain, et sur toutes les horreurs religieuses<sup>66</sup>. » Astérie, quant à elle, serait une allégorie<sup>67</sup> des dissidents, orthodoxes et protestants, que Catherine II utilise comme allégation pour intervenir en Pologne.

Il est dès lors évident que pour Voltaire, sa pièce semble ne comporter que des personnages à clé. Le personnage féminin, lui, se trouve amené par les soins du dramaturge à constituer le cœur même d'un véritable projet politique. En effet, la Pologne qui était jusque là, pour Voltaire, un lieu de fanatisme, devient, dans sa tragédie, la Crète, un pays emblème d'une civilisation ancienne encore valide mais qui doit seulement se débarrasser des aspects négatifs de sa religion, le culte de Minos ne serait autre que le catholicisme persécuteur<sup>68</sup>. La Russie, quant à elle, serait représentée par Cydon, un petit pays primitif, proche de l'état naturel, mais qui possède toutes les qualités positives que Voltaire prête aux Russes. Dans « le songe politique<sup>69</sup> » de Voltaire, ces « bons sauvages » de Cydoniens peuvent associer leurs qualités à la raison pour donner l'exemple d'une concorde idéale dont la consécration est

---

<sup>65</sup> Best. XI, à d'Alembert, le 13 novembre 1772.

<sup>66</sup> Best. XI, le 22 février 1773, comme dit, la tragédie est suivie de 15 notes du dramaturge dont la plus longue est la n°7. Celle-ci raconte l'histoire des sacrifices humains faits au nom des religions. La note n° 11, quant à elle, lance un critique contre le *liberum veto* polonais et cite *La Voix libre du citoyen* (1749) de Stanislas Leszczyński qui y voyait un signe d'anarchie et un moyen d'intervention des voisins. Voltaire ajoute : « le démembrement de la Pologne est le châtement de l'anarchie affreuse dans laquelle un roi sage, humain, éclairé, pacifique, a été assassiné dans sa capitale. »

<sup>67</sup> D. Beauvois, dans, *Inventaire : Voltaire*, A. Magnan et C<sup>ie</sup>, article « Lois de Minos », Paris, Gallimard, 1995, p. 761.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Nous empruntons cette expression à D. Beauvois, *ibid.*

figurée par le mariage entre Astérie et Datame, qui pourrait figurer celui entre Catherine II et Stanislas-Auguste.

Ainsi auto-investi d'une mission politique consistant à prêcher la tolérance au sein des relations russo-polonaises, Voltaire, à sa façon, suggérerait, à travers sa tragédie des *Lois de Minos*, une solution figurée à leurs problèmes : les fanatiques polonais éliminés, la Pologne et la Russie, deux puissances éclairées, peuvent grâce à leurs sages monarques se réconcilier dans le but d'« Ecrasez l'Infâme<sup>70</sup>. » Une formule qui regroupe, à elle seule, toutes les formes du fanatisme, toutes les croyances dogmatiques, bref tous les types d'oppression intellectuelle ou morale, dont l'Homme est sujet.

Toutefois, le dramaturge se réveillant sur une réalité toute autre—son espoir de voir la monarchie éclairée régner un jour en Pologne anéanti— se tourne vers son domaine de Ferney, où, en véritable patriarche éclairé, il tenterait par tous les moyens de mettre sur pied le projet de sa société idéale. En homme libre, et libéré des contraintes des rois, de leurs cours ainsi que de l'Eglise, Voltaire donne libre cours à son ingéniosité pour faire de son domaine son véritable paradis, où il peut à sa guise réaliser son rêve politique. « Premier dans une obscure seigneurie au pied du Jura, écrit à juste titre M. Couvreur, il se trouva mieux que deuxième à Versailles ou à Berlin<sup>71</sup>. » « Je n'ai vraiment, avoue Voltaire, commencé à vivre que du jour où je me suis enterré<sup>72</sup>. »

A soixante-cinq ans, devenu chez lui à la fois le propriétaire, le laboureur, le prêtre et le roi, Voltaire ne s'est point ménagé pour déployer à la fois son esprit et toute son énergie pour transformer et développer sa terre selon ses propres critères en vue de réaliser sa petite société. Sa volonté de puissance est alors inébranlable. Dans son territoire de Gex, fort de sa devise : « La terre et le travail sont la source de tout<sup>73</sup> », il dessécha les marais, fonda une ville, développa l'artisanat, ouvrit des écoles, tout en incitant à la tolérance. Il prend les devants et n'hésite pas à participer, en seigneur, à des fêtes que les villageois donnaient en son honneur.

---

<sup>70</sup> Dans ses carnets, cette devise lui est devenue tellement familière au point de ne plus apparaître que sous la forme abrégée d'Ecr. L'Inf. Voltaire va même jusqu'à signer ses lettres les plus audacieuses avec un nom inventé, M. Ecrelinf.

<sup>71</sup> Dans *Inventaire : Voltaire*, Article « Ferney », *op. cit.*, p. 515.

<sup>72</sup> Cité par M. Couvreur, *ibid*, p. 515.

<sup>73</sup> Best. X, le 16 juillet, à Dupont de Nemours, D16525.

Se multipliant en des fonctions diverses qui absorbent toute son énergie mais qui lui assurent l'équilibre, Voltaire garde cependant un œil attentif sur le monde extérieur. Héraut de la liberté et défenseur des causes perdues, tout en cultivant son jardin, il n'hésite pas, sentant l'Homme menacé, à engager son nom et à mettre toute son énergie dans des combats acharnés contre l'intolérance, s'agit-il d'un obscur fait divers. L'affaire Calas [un protestant roué vif à Toulouse (1762) accusé sans preuve d'avoir tué son fils pour l'empêcher de se convertir au catholicisme, et dont il obtient la réhabilitation posthume] en est un manifeste auquel il a su donner un retentissement européen. Lorsqu'on lui demande, en 1762, pourquoi il s'intéresse au sort du père Calas injustement condamné, Voltaire répond : « C'est que je suis homme<sup>74</sup> » et lance aux juges : « Vous devez compte aux hommes du sang des hommes !<sup>75</sup> ». En 1763, il présente son *Traité sur la tolérance*. Une lettre écrite le 6 février 1770 nous livre l'essentiel de sa pensée : « Monsieur l'Abbé, je déteste ce que vous écrivez, mais je donnerais ma vie pour que vous puissiez continuer à écrire<sup>76</sup> ».

C'est que le point nodal du concept de la tolérance, chez Voltaire, s'articule autour de sa conception même du monde. Selon lui, écrit J. Lemaire, « l'homme reçoit à sa naissance la loi naturelle, immuable, voulue par Dieu, mais peut, à sa guise, l'ignorer ou la trahir. Les religions humaines, qui encouragent les divisions ou les guerres et favorisent le fanatisme, contreviennent à l'harmonie du monde. A l'inverse, la religion naturelle enseigne aux hommes l'acceptation de leurs différences et l'apaisement des passions sectaires<sup>77</sup> ». Dans l'article « Tolérance » du *Dictionnaire philosophique*, il établit un lien entre la tolérance et la religion de la nature : « Qu'est-ce que la tolérance ? C'est l'apanage de l'humanité. Nous sommes tous pétris de faiblesses et d'erreurs ; pardonnons-nous réciproquement nos sottises, c'est la première loi de la nature<sup>78</sup>. » Dans ses *Lettres philosophiques*<sup>79</sup>, Voltaire considérait la liberté religieuse des habitants de la Grande-Bretagne, comme un véritable témoignage de la

---

<sup>74</sup> Cette phrase nous rappelle la célèbre devise mise en exergue par le poète comique Térence (185-160 av. J. C.) : « *Homo sum, humani nihil a me alienum puto* », « *Je suis homme et Rien de ce qui est humain ne m'est étranger* » l'*Héautontimoréménos*, vers 77. Térence, *Comédies*, t.II, texte établi et traduit par J. Marouzeau, Paris, Les Belles lettres, 2003.

<sup>75</sup> Voir *Affaire Calas et autres affaires*, éd. Jacques Van den Heuvel, Paris, Gallimard, 1957.

<sup>76</sup> Best. X.

<sup>77</sup> Dans *Inventaire : Voltaire*, article « Tolérance », *op. cit.*, p. 1175.

<sup>78</sup> *Dictionnaire philosophique*, éd. Raymond Naves et Julien Benda, Paris, Garnier, 1967.

<sup>79</sup> *Lettres philosophiques*, éd. René Pomeau, Paris Flammarion, 1964.

tolérance philosophique. Le thème de la liberté religieuse constitue par ailleurs un leitmotiv très prenant dans quatre chapitres du *Pot-Pourri*<sup>80</sup> (1765). D'ailleurs, l'intolérance qui a jalonné l'histoire des peuples depuis les Grecs et les Romains jusqu'au XVIIIe siècle, est tout à fait contraire à l'intérêt de l'Homme. C'est pour cette raison, sans doute, que Voltaire lance dans sa célèbre *Prière à Dieu* un appel incitant les hommes à se libérer de leurs dogmes et à pratiquer un théisme dont l'humanisme serait la pierre de touche : « Puissent tous les hommes se souvenir qu'ils sont frères ! qu'ils aient en horreur la tyrannie exercée sur les âmes, comme ils ont en exécration le brigandage qui ravit par la force le fruit du travail et de l'industrie paisible<sup>81</sup>. »

En dépit des quelques jugements parfois intolérants que le dramaturge engage dans ses combats et qui sont le plus souvent amenés par les circonstances, une évidence semble se manifester, qui est la suivante : d'une extrême sensibilité, ressentant comme sienne toute injustice que les autres subissent, Voltaire, en raison même des privilèges qui sont les siens, se sent constamment dans l'obligation de la dénoncer : « Vous dirais-je que tandis que le désastre étonnant des Calas et des Sirven affligeait ma sensibilité, un homme dont vous devinez l'état à ses discours, me reprocha l'intérêt que je prenais à deux familles qui m'étaient étrangères ! De quoi vous mêlez-vous ? me dit-il ; laissez les morts ensevelir leurs morts. Je lui répondis : J'ai passé ma vie à chercher, à publier cette vérité que j'aime. Je n'ai donc fait dans les horribles désastres des Calas [...] que ce que font tous les hommes : j'ai suivi mon penchant. Celui d'un philosophe n'est pas de plaindre les malheureux, c'est de les servir<sup>82</sup>. »

Toutefois, la tolérance n'est-elle pas, au fond et avant tout, elle aussi, une affaire d'éducation ? Celle-ci joue un rôle capital pour inculquer à la jeunesse les notions fondamentales de ce que les Romains appelait l'*humanitas*. Notion capitale, selon Voltaire, pour accéder à une société idéale, bref à un monde meilleur, empreint de conciliation et débarrassé des prêtres, de leurs dogmes, et du fanatisme. C'est cet idéal que poursuivent les *Lois de Minos*.

---

<sup>80</sup> *Nouveaux mélanges*, t. III, *op. cit.*

<sup>81</sup> Voltaire, *Traité sur la tolérance*, Chapitre XXIII, éd. René Pomeau, Paris Flammarion, 1989.

<sup>82</sup> Best. X.

## **ANNEXES**

## ANNEXE I

### Tableaux

Tableau 1

1- Corpus : 12 tragédies en 5 actes et en vers.

Tragédies grecques (8)	Tragédies romaines (4)
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Œdipe</i></li> <li>- <i>Artémire</i></li> <li>- <i>Eryphile</i></li> <li>- <i>Méropé</i></li> <li>- <i>Oreste</i></li> <li>- <i>Olympie</i></li> <li>- <i>Les Pélopidés ou Atrée et - Thyeste</i></li> <li>- <i>Les Lois de Minos</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Brutus</i></li> <li>- <i>Catiline ou Rome sauvée</i></li> <li>- <i>Octave ou le jeune Pompée ou le Triumvirat</i></li> <li>- <i>Irène</i></li> </ul>

Tableau 2

2- Sources.

Tragédie à source mythologique	Tragédie à source historique
<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Œdipe</i></li> <li>- <i>Eriphyle</i></li> <li>- <i>Méropé</i></li> <li>- <i>Oreste</i></li> <li>- <i>Les Pélopidés ou Atrée et – Thyeste</i></li> <li>- <i>Les Lois de Minos.</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Artémire</i></li> <li>- <i>Brutus</i></li> <li>- <i>Catiline ou Rome sauvée</i></li> <li>- <i>Olympie.</i></li> <li>- <i>Octave ou le jeune Pompée ou le Triumvirat</i></li> <li>- <i>Irène</i></li> </ul>

Tableau 3

Pièces	Oedipe	Eriphyle	Mérope	Oreste	Les Pélopidés ou Atrée et Thyeste	Les Lois de Minos
Source mythologique principale	-Sophocle, <i>Œdipe Roi</i> . - <i>Odyssée</i> , XI, 271-280, et les <i>Scholies</i> . -Apollodore, <i>Bibliothèque</i> , III, 5, 7 à 9 - Euripide, <i>Phén.</i> , 1 à 62. - Diodore de Sicile, IV, 64. - Pausanias, IX, 2, 4 ; 5, 10 et suiv. - Hygin, <i>Fables</i> , 66 et 67.	- Ovide, <i>Métamorphoses</i> , IX, 407 sv. - Virgile, <i>Enéide</i> , VI, 445-46. - Cicéron, <i>Deuxième action contre Verrès</i> , IV, 39. - Apollodore, <i>Bibliothèque</i> , III, 6-7. - Fable 73, Hygin. - Diodore de Sicile, <i>Bibliothèque historique</i> , IV.	- <i>Voyage historique</i> , Pausanias, IV, 3, 3, Paris, 1731. (Traduction par l'abbé Gédoyen) - Apollodore, <i>Bibliothèque</i> , II, 8, 4, 5, 6. - Hygin, Fable 88 ; 137, 184, (résumé de <i>Cresphontès</i> , tragédie perdue d'Euripide)	-Hésiode, <i>Théogonie</i> , 266. -Apollodore, <i>Bibl.</i> , III, 10, 1 ; 12, 1. Virgile, III, 163 et suiv. VIII, 135. - Diodore de Sicile, III, 48 et suiv. -Euripide, <i>Phèni.</i> , 1136. -Eschyle, <i>Agamemnon</i> ; <i>Choéphores</i> . - Sophocle, <i>Electre</i> . - Euripide, <i>Electre</i> . - Hygin., 108 ; 17 ; 122.	- <i>Thyeste</i> de Sénèque - <i>Héroïdes</i> , XV, 207-12. - Ovide, <i>Art d'aimer</i> , I.327-30 ; <i>Tristes</i> , II, 391-92.	- <i>Bibliothèque historique</i> , IV, V de Diodore de Sicile. - vie de <i>Thésée</i> de Plutarque - <i>Enéide</i> de Virgile, VI, 20-22.
Relais	- <i>Œdipe</i> de Corneille.	- Article 'Alcméon' du <i>Dictionnaire</i> de Bayle. - Brumoy, <i>Théâtre des Grecs</i> .	- Maffei, <i>Scipione, Opere drammatiche e poesie varie</i> : Bari, G.	- <i>Electre</i> de Crébillon (Prosper Jolyot de), 14 décembre 1708. - <i>Electre</i> de Longepierre (Hilaire-Bernard Requeleyne de), 22 février 1719.	- <i>Atrée et Thyeste</i> de Crébillon (Prosper Jolyot de), 14 mars 1707. - <i>Théâtre des Grecs</i> de Brumoy (I, 221 ; II, 1).	- <i>La Mythologie et les fables expliquées par l'histoire</i> de Ant. Banier, Paris 1738-1740.

Tableau 4

Pièces	<i>Artémire</i>	<i>Brutus</i>	<i>Catilina ou Rome sauvée</i>	<i>Olympie</i>	<i>Octave et le jeune Pompée ou le Triumvirat</i>	<i>Irène</i>
Source historique principale	∅	- <i>Histoire romaine</i> , Tite-Live.	- Salluste, <i>La conjuration de Catilina</i> , XV, 2, Traduit du latin par Charles Durosoir (1865) - Cicéron, I, 14, <i>Les Catilinaires</i> de, Traduit du latin par J. Thibault (1863). - Fragments du discours <i>In toga candida</i> , Traduit du latin par Charles Nisart (1868) - Dion Cassius, <i>Histoire romaine</i> , L. XXXVII, 29-42, traduit du grec par Etienne Gros (1845-1870) Appien, <i>Histoire des guerres civiles de la république romaine</i> , Livre second, traduction Combes-Dounous, imprimerie des frères Mame, 1808.	Les Grecs : - vies d' <i>Alexandre</i> , d' <i>Eumène</i> et de <i>Démétrius</i> de Plutarque - <i>Bibliothèque historique</i> , IV de Diodore de Sicile. - <i>Anabase d'Alexandre</i> d'Arrien Les Latins : - <i>Histoires</i> de Quinte-Curce - <i>Historiae Philippicae ex Trogi Pompei historia excerptae</i> , XII, XIV. - Traduction de Quinte-Curce, 4 <sup>ème</sup> édition, par Vaugelas (BV 924) - Traductions d'Amyot et de Dacier des <i>Vies des hommes illustres</i> de Plutarque, éd. anglaise - Traduction Terasson de Diodore de Sicile (BV 1041)	- <i>Les Philippiques</i> de Cicéron - <i>Vie d'Antoine</i> de Plutarque - <i>Histoire romaine</i> de Dion Cassius - <i>Vie des douze Césars</i> de Suétone - <i>Histoire romaine</i> de Tite-Live	- <i>Histoire de l'impératrice Irène</i> de Vincent Mignot publié, sous l'anonymat, Amsterdam, 1662.
Relais		- <i>Brutus</i> de Bernard (Catherine) 18 décembre 1691.	- <i>Catilina</i> de Crébillon (Prosper Jolyot de), le 20 décembre 1748.	- <i>L'Histoire ancienne</i> de Rollin, 2 éd. 1731-1737. - <i>Cassandre</i> , un roman de La Calprenède - <i>Statira</i> de Pradon, 1700	- <i>Le Triumvirat ou La Mort de Cicéron</i> de Crébillon père, le 23 décembre 1754	- <i>Irène ou L'Innocence reconnue</i> de Boistel d'Welles (Jean-Baptiste-Robert), 6 novembre, 1762 ? - <i>Lettres édifiantes et curieuses, écrites des Missions étrangères.</i>

Tableau 5

## 3- Ratio personnages féminins /personnages masculins.

Pièces en cinq actes et en vers	Date de représentation	Nbre de personnage féminin (sans les confidentes)	Nbre de personnage masculin (sans les confidentes)
Oedipe	18 nov. 1718	1	6
<i>Artémire</i>	15 févr. 1720	1	4
<i>Brutus</i>	11 déc. 1730	1	6
<i>Eriphyle</i>	7 mars 1732	1	4
<i>Mérope</i>	20 févr. 1743	1	5
<i>Oreste</i>	12 janv. 1750	3	5
<i>Catilina ou Rome sauvée</i>	24 févr. 1752	1	9
<i>Olympie</i>	17 mars 1764	2	5
<i>Octave et le jeune Pompée ou le Triumvirat</i>	5 juill. 1764	2	4
<i>Les Pélopidés ou Atrée et Thyeste</i>	non représentée 1771	3	4
<i>Les Lois de Minos</i>	non représentée 1773	1	6
<i>Irène</i>	16 mars 1778	1	4

Tableau 6

## 4- Typologie des personnages féminins.

Pièces	Jeune fille	Epouse	Mère	Veuve
<i>Oedipe</i>		Jocaste	Jocaste	Jocaste
<i>Artémire</i>		Artémire		
<i>Brutus</i>	Tullie			
<i>Eriphyle</i>			Eriphyle	Eriphyle
<i>Méropé</i>			Méropé	Méropé
<i>Oreste</i>	- Electre - Iphise	Clytemnestre	Clytemnestre	Clytemnestre
<i>Rome sauvée ou Catilina</i>		Aurélie		
<i>Olympie</i>	Olympie		Statira	Statira
<i>Octave et le jeune Pompée ou le Triumvirat</i>	Julie	Fulvie		
<i>Les Pélopidés ou Atrée et Thyeste</i>		Erope	Hippodamie	Hippodamie
<i>Les Lois de Minos</i>	Astérie			
<i>Irène</i>		Irène		

Tableau 7

## 5- Présence des personnages féminins.

Pièces	Héroïnes	Acte I	Acte II	Acte III	Acte IV	Acte V
		Scènes				
<i>Œdipe</i>	Jocaste reine de Thèbes.	3 (t.3)	1, 2 et 3 (t.5)	1, 2, 3, 4 et 5 (t.5)	1, 2 et 3 (t.4)	5 et 6 (t.6)
<i>Artémire</i>	Artémire, reine de Macédoine.	1, 2 (t.2)	1, 2 et 3 (t.3)	1, 2, 3 et 4 (t.4)	4 et 5 (t.5)	1, 2, 7, 8, 9 et 10 (t.10)
<i>Brutus</i>	Tullie, fille de Tarquin.	(t.4)	(t.5)	3, 4, 5 et 6 (t.8)	3 (t.8)	(t.9)
<i>Eriphyle</i>	Eriphyle, reine d'Argos, femme d'Amphiaräus	3,4, 5 (t.5)	3, 4 et 5 (t.6)	2, 3, 4 et 5 (t.5)	2, 3, 4, 5 et 6 (t.6)	1, 2, 3 et 7 (t.7)
<i>Méropé</i>	Méropé, veuve de Cresphonte, roi de Messène.	1, 2 et 3 (t.4)	1, 2, 3, 4, 5, 6 et 7 (t.7)	4, 5 et 6 (t.6)	2, 3, 4 et 5 (t.5)	4, 7 et 8 (t.8)
<i>Oreste</i>	Electre.	2 et 3 (t.5)	5, 6 et 7 (t.7)	4 et 5 (t.8)	2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8 (t.8)	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8 (t.9)
	Iphise.	2 et 3	7	4 et 5	2 et 3	2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8
	Clytemnestre, épouse d'Egisthe, tyran d'Argos.	3, 4 et 5	3, 4 et 5	5 et 6	7 et 8	3, 4 et 5

<i>Rome sauvée ou Catilina</i>	Aurélie	3 et 4 (t.7)	(t.6)	2 et 3 (t.6)	5 et 6 (t.7)	(t.3)
<i>Olympie</i>	Statira, veuve d'Alexandre	(t.5)	2, 3, 4, 5 et 6 (t.6)	3, 4, 5 et 6 (t.6)	(t.8)	(t.7)
	Olympie, fille d'Alexandre et de Statira		3, 4, 5 et 6	3, 4, 5 et 6	5, 6 et 7	2, 3, 5, 6 et 7
<i>Octave et le jeune Pompée ou Le Triumvirat</i>	Fulvie, femme de Marc-Antoine.	1 et 2 (t.5)	1, 2, et 3 (t.5)	3, 4, 5, et 6(t.7)	1, 2, 3, 4, 5, 6 et 7 (t.7)	1, 2, 3, et 4 (t.5)
	Julie		3	3, 4, 5 et 6	1, 4, 5, 6 et 7	1, 2, 3 et 4
<i>Les Pélopidés, ou Atrée et Thyeste</i>	Erope, fille d'Eurysthée, femme d'Atrée.	3 et 4 (t.4)	1, 5 et 7 (t.7)	(t.4)	1, 2, 3, 4 et 5 (t.6)	1, 2 et 3 (t.4)
	Hippodamie, veuve de Pélopos.	1, 2, 3 et 4	1 et 2	1		2 et 3
<i>Les Lois de Minos</i>	Astérie, captive	3 et 4 (t.4)	3 (t.4)	(t.5)	(t.3)	2 (t.4)
<i>Irène</i>	Irène, femme de Nicéphore, empereur de Constantinople	1, 2, 3, 4, 5 et 6 (t.6)	4, 5 et 6 (t.6)	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8 (t.8)	1 et 2 (t.6)	3, 4 et 5 (t.5)

(t.) : Nombre total de scènes par acte.

6- Statistiques : temps de parole des principaux personnages de chaque pièce.

Tableau 8

Pièce	Personnage	Vers.		Répliques		Scènes de Présence		Scènes parlantes	
		Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
<i>Oedipe (1718)</i>									
	Oedipe	477	38,8	93	31,8	15	65,2	15	65,2
	Jocaste	360	25,5	65	22,2	15	65,2	13	56,2
	Philoctète	206	14,6	31	10,6	7	30,4	7	30,4
	Total	1408		292		68		56	

Tableau 9

Pièce	Personnage	Vers.		Répliques		Scènes de Présence		Scènes parlantes	
		Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
<i>Artémire (1720)</i>									
	Artémire	590	83,9	87	53,37	17	70,83	17	70,83
	Pallante	25	3,56	17	10,42	5	20,83	5	20,83
	Philotas	25	3,56	28	17,17	5	20,83	5	20,83
	Cassandre	24	3,4	9	5,52	3	12,50	3	12,50
	Total	704		163		24		24	

Tableau 10

Pièce	Personnage	Vers.		Répliques		Scènes de Présence		Scènes parlantes	
		Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
<i>Brutus</i> (1730)	Brutus	391	26,8	54	20,15	16	47,06	16	47,06
	Titus	309	21,16	69	25,75	15	44,12	14	41,18
	Arons	275	18,83	36	13,43	10	29,41	10	29,41
	Messala	236	16,16	50	18,66	15	44,12	12	35,29
	<b>Tullie</b>	136	9,31	23	8,58	5	14,71	4	11,76
	Total	1460		268		34		34	

Tableau 11

Pièce	Personnage	Vers.		Répliques		Scènes de Présence		Scènes parlantes	
		Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
<i>Eriphyle</i> (1732)	<b>Eriphyle</b>	409	32,1	78	32,63	19	65,52	19	65,52
	Alcméon	294	23,07	65	27,2	16	55,17	16	55,17
	Hermogide	221	17,35	23	9,62	8	27,59	8	27,59
	Total	1274		239		29		29	

Tableau 12

Pièce	Personnage	Vers.		Répliques		Scènes de Présence		Scènes parlantes	
		Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
<i>Méropé</i> (1743)	<b>Méropé</b>	414	29,5	123	35	20	66,6	19	61,3
	Polyphonte	282	20,1	40	11,4	6	20	6	20
	Egisthe	194	13,8	45	12,8	10	33,3	10	33,3
	Total	1402		351		30		30	

Tableau 13

Pièce	Personnage	Vers.		Répliques		Scènes de Présence		Scènes parlantes	
		Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
<i>Oreste</i> (1750)	<b>Electre</b>	467	28,8	98	28,1	22	59,46	22	59,46
	<b>Clytemnestre</b>	254	15,7	46	12,3	14	37,84	11	29,73
	Oreste	244	15	82	21,9	15	40,54	15	40,54
	Egisthe	185	11,4	40	10,7	8	21,62	8	21,62
	<b>Iphise</b>	159	9,8	36	9,6	16	43,24	13	35,14
	Total	1620		375		37		37	

Tableau 14

Pièce	Personnage	Vers.		Répliques		Scènes de Présence		Scènes parlantes	
		Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
<i>Catilina ou Rome sauvée</i> (1764)	Catilina	543	35	45	18,1	11	37,93	11	37,93
	Cicéron	366	23,6	74	29,8	18	62,07	18	62,07
	<b>Aurélie</b>	184	11,9	26	10,5	6	20,69	6	20,69
	Total	1549		248		29		29	

Tableau 15

Pièce	Personnage	Vers.		Répliques		Scènes de Présence		Scènes parlantes	
		Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
<i>Olympie</i> (1764)	Antigone	382	24	43	13,6	10	31,25	9	28,13
	<b>Olympie</b>	354	22,3	74	23,4	18	56,25	17	53,13
	Cassandre	353	22,2	70	22,1	14	43,75	14	43,75
	<b>Statira</b>	257	16,2	54	17	8	25,00	7	21,88
	Total	1588		316		32		32	

Tableau 16

Pièce	Personnage	Vers.		Répliques		Scènes de Présence		Scènes parlantes	
		Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
<i>Octave et le jeune Pompée ou le Triumvirat</i> (1764)	<b>Fulvie</b>	337	24,7	61	27,3	13	44,83	13	44,83
	Octave	230	16,9	58	26	11	37,93	11	37,93
	<b>Julie</b>	190	13,9	58	26	15	51,72	14	48,28
	Pompée	189	13,8	46	20,6	10	34,48	10	34,48
	Antoine	128	9,4	29	13	5	17,24	5	17,24
	Total	1364		223		29		29	

Tableau 17

Pièce	Personnage	Vers.		Répliques		Scènes de Présence		Scènes parlantes	
		Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
<i>Les Pélopides ou Atrée et Thyeste</i> (1771)									
	<b>Erope</b>	238	21,3	62	27,5	14	56	14	56
	<b>Hippodamie</b>	208	18,65	38	16,9	10	40	10	40
	Thyeste	129	11,6	39	17,3	11	44	11	44
	Atrée	126	11,3	32	14,2	7	28	7	28
	Total	1115		225		25		25	

Tableau 18

Pièce	Personnage	Vers.		Répliques		Scènes de Présence		Scènes parlantes	
		Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
<i>Les Loïs de Minos</i> (1773)	Teucer	423	40,9	81	31	13	65	13	65
	Datame	234	22,6	34	13	6	30	5	25
	<b>Astérie</b>	97	9,4	34	13	5	25	5	25
	Total	1035		262		20		20	

Tableau 19

Pièce	Personnage	Vers.		Répliques		Scènes de Présence		Scènes parlantes	
		Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
<i>Irène</i> (1778)	Alexis	365	31,2	53	29,3	16	51,61	16	51,61
	<b>Irène</b>	357	30,5	55	30,4	22	70,97	20	64,52
	Nicéphore	20	1,7	5	2,8	1	3,23	1	3,23
	Total	1171		181		31		31	

## ANNEXE II

### *Résumé des pièces tragiques*

#### **Œdipe :**

- Rédaction : 1714- 1718, 1<sup>ère</sup> représentation : 18.11.1718 (Paris)

Après de longues années, Le prince Philoctète revient à Thèbes qu'il trouve dévastée par la peste. Son ami Dimas lui apprend qu'après la mort du roi Laïus, sa veuve Jocaste, dont Philoctète était épris, fut contrainte d'épouser le prince Œdipe qui a vaincu le sphinx. Ancien amant de la reine, Philoctète est accusé du meurtre de Laïus. La reine rejette violemment l'accusation ; plus tard, elle révèle à sa suivante, Egine, son amour passé pour ce prince ainsi que ses deux mariages malheureux avec Laïus et Œdipe. Dans une entrevue, Jocaste presse Philoctète de prendre la fuite mais ce dernier refuse violemment au nom de la gloire. Le moment du jugement est venu : le Grand Prêtre, à la consternation générale, désigne le coupable qui n'est autre qu'Œdipe lui-même. Incrédule, furieux, le roi s'emporte contre son accusateur. Celui-ci se défend avec des paroles suspectes au sujet de la race maudite d'Œdipe. Rongé par le doute, Œdipe décide de consulter Jocaste en privé. Pour calmer son mari, Jocaste tente de lui prouver la fausseté des oracles qui l'ont induite en erreur jusqu'à sacrifier autrefois son unique fils de peur qu'il tuerait son propre père et épouserait sa mère. Ces déclarations ne servant qu'à redoubler ses troubles, Œdipe raconte qu'il tua autrefois, dans un croisement, un vieillard qui lui disputait le droit de passage. Le témoin, Phorbas, survient à cet instant et reconnaît Œdipe comme le meurtrier du roi Laïus. Œdipe rejette alors toute responsabilité et décide cependant de s'exiler en conseillant au peuple de prendre Philoctète pour successeur, quand un messager, de Corinthe, nommé Icar, demande audience. Il vient lui annoncer la mort du roi Polybe de Corinthe dont l'héritage lui est désormais interdit puisqu'il n'est pas son fils. D'affreux soupçons assaillent alors Œdipe. Aussitôt Icar reconnaît Phorbas comme l'homme qui lui a confié jadis le fils de Laïus. Menacé par Œdipe, Phorbas avoue que ce dernier est le fils de Jocaste et de Laïus. Œdipe, se crève alors les yeux en accusant les dieux de l'avoir fait coupable à son insu. Quant à Jocaste, elle se tue pour manifester sa révolte contre le ciel ennemi des hommes.

*Artémire* (fragments)

- Rédaction : 1719, 1<sup>ère</sup> représentation : 15.02.1720 (Paris)

La scène est à Larisse, dans le palais du roi Cassandre, où la reine, en proie à la plus vive douleur, confie à sa suivante les tourments causés par l'humeur soupçonneuse et la cruauté du roi son mari, que la guerre a éloigné d'elle, et dont le retour la fait trembler. Soupçonnant Cassandre d'avoir trempé dans l'assassinat d'Alexandre et de sa famille, elle lui confie également qu'elle fut contrainte de l'épouser avant qu'il n'exécute son père Antinoüs ainsi que son amant Philotas. A ce moment là paraît Pallante, ministre et favori du roi, avec une lettre de Cassandre dans laquelle il ordonne l'exécution de son épouse. Tout en acceptant avec résignation son arrêt de mort, elle veut savoir néanmoins de quoi on l'accuse. Pallante, amoureux de la reine, lui propose son aide à condition qu'elle accepte de l'épouser. La reine refuse et confie ensuite à sa suivante, Céphise, son amour passé pour Philotas qu'elle croit mort. Mais contre toute attente, il paraît et lui reproche son infidélité. Survient à ce moment Pallante qui l'accuse cette fois d'être l'amante de Philotas.

Philotas lui propose de fuir avec lui, mais Artémire refuse au nom de son honneur et le presse incessamment de fuir la colère de Cassandre, ce qu'il refuse au nom de la gloire. Pendant qu'un messager annonce le retour imminent de Cassandre, Pallante somme Artémire de choisir entre le fer et le poison, mais un messager (Hipparque) intervient pour annoncer que le roi lui accorde une rémission. Pallante, de son côté<sup>1</sup> s'emploie à aiguïser la jalousie et la haine de Cassandre par une calomnie : la reine l'aurait trahi avec un serviteur. Hors de lui, le roi ordonne la mise à mort immédiate de sa femme. Dans une entrevue avec son époux, Artémire rejette l'accusation d'infidélité qui pèse contre elle et tente en vain de mettre en garde le roi contre les manigances de son perfide ministre. Avant de mourir, elle demande néanmoins à revoir pour la dernière fois Philotas à fin de se justifier à ses yeux.

Sur le point d'être exécutée, Artémire clame son innocence, et supplie Philotas de lui rendre justice. Ce dernier décide de livrer bataille au roi pour la délivrer. On annonce la fin des combats : Pallante est mort alors que le roi Cassandre est mortellement blessé. Il expire en

---

<sup>1</sup> Le texte faisant défaut, nous reprenons ce projet de Pallante au résumé des éditeurs.

fustigeant son ministre et rend honneur à la reine en proclamant son innocence tout en accordant le pardon à Philotas.

### ***Brutus***

-Rédaction 1727-1729 ; 1<sup>ère</sup> représentation le 11. 12. 1730 (Paris)

La scène est à Rome où Valerius Publicola, craignant que la ville ne retombe dans l'esclavage qu'elle a connu sous le règne de Tarquin, s'oppose à la réception de son ambassadeur, Arons. Brutus, au contraire, conseille au sénat d'accorder l'audience pour que l'ennemi constate *de visu* l'autorité suprême de la jeune République. Arons se présente alors devant les sénateurs réunis. Il accuse d'abord les Romains de s'être révoltés contre leur roi légitime, puis exige la libération de Tullie, la fille de Tarquin, et la reddition du trésor royal. Brutus rejette l'accusation et refuse violement de reconnaître un tyran ; il accepte néanmoins de rendre la fille et l'argent. Arons trouve ensuite dans Messala, chef de la faction aristocratique, un allié pour renverser la jeune République.

Frustré par le Sénat dans son ambition de devenir consul de Rome, Titus, fils de Brutus, se plaint à son ami Messala qu'on veut en plus lui enlever Tullie, la femme qu'il aime. Mais l'ambassadeur Arons assure qu'il ne dépend que de lui de posséder cette femme, puisque Tarquin la destine à quiconque saura défendre la monarchie contre la République. Messala engage Titus à opter pour l'amour et le pouvoir. Soucieux, Brutus arrive et avertit Messala de ne pas flatter l'ambition de son fils. Messala prétend acquiescer à la demande de Brutus, mais il projette, dans un monologue, d'abattre le « colosse qu'un vil peuple éleva sur nos têtes » (II, 5)<sup>2</sup>.

Arons reçoit de Tarquin une lettre qui doit lui permettre de vaincre les réticences de Titus. Tullie est chargée de la remettre à son amant : Titus pourra épouser Tullie, selon les termes de la lettre, s'il protège les intérêts de la monarchie. Lorsqu'à contrecœur, il refuse au

---

<sup>2</sup> Dans les premières éditions (1731 et 1736) où le rôle de Tullie était encore plus considérable, le récit de l'acte II se présentait comme suit : humiliée par son amour coupable pour Titus, le vainqueur de Tarquin, Tullie se plaint à sa suivante, Algine, du mépris et du manque d'humanité de ce Romain. Aussitôt Titus arrive et lui avoue son amour qu'il ne peut plus étouffer. Messala l'engage à continuer dans cette voie. Arons survient et, au nom de Tarquin, offre la main de Tullie à Titus en retour de son appui dans les luttes civiles de Rome. Déchiré entre l'amour et le devoir, Titus refuse. Dans un monologue, il affirme savoir que la vengeance d'Arons est dirigée contre lui.

nom de l'honneur, il apprend que Brutus a ordonné le départ de Tullie. Titus veut s'y opposer, mais n'ose pas. Il demande à Arons une dernière entrevue.

Pour obtenir Tullie, Arons répète à Titus qu'il doit livrer Rome. Celui-ci refuse de nouveau, mais regrette aussitôt sa décision. Dans l'entrevue suivante, Tullie l'accule au pied du mur ; Titus cède à l'amour et décide de sacrifier sa patrie ingrate. Mais sur le point de partir, il aperçoit son père qui ayant reçu l'avis d'une attaque imminente, demande à Titus de défendre Rome. Le jeune homme se montre hésitant, perplexe, tandis que Brutus lui reproche son ambition. On annonce alors la conspiration et Brutus s'engage à encourager les Romains à se battre contre la tyrannie.

Le danger passé, Brutus se plaint des citoyens romains qui ont conspiré pour redevenir sujets des rois. Il libère l'esclave qui donna l'alarme et il le prend sous sa protection en l'adoptant pour son propre fils. Arons est condamné à être témoin de l'exécution des conjurés. Par malheur, Brutus apprend la culpabilité de ses deux fils : Tibérius est déjà mort, mais il revient au consul de Rome de prononcer la sentence de Titus. Celui-ci comparaît devant son père et avoue qu'il a succombé à la tentation de l'amour. Accablé, Brutus le condamne mais lui rend son estime et son amour. Peu après, on annonce la mort de Titus.

### *Eriphyle*<sup>3</sup>

-Rédaction : 1731 ; 1<sup>ère</sup> représentation 7.03.1732, (2<sup>ème</sup> version : juin 1732) (Paris)

La scène se passe à Argos où Théandre, père adoptif d'Alcméon, se plaint du sort de son fils, né « esclave avec l'âme d'un roi » (I, 1). Le Grand Prêtre répond que les dieux ne tarderont pas à le favoriser et à punir la reine Eriphyle d'avoir attenté à la vie de son époux, le feu roi Amphiaraüs. La reine arrive, hagarde, effarée par un spectre sanglant. Restée seule avec sa suivante Zélonide, Eriphyle repousse la responsabilité du régicide et révèle qu'Hermogide abusa de sa confiance pour s'emparer du pouvoir. Obligée par l'oracle de nommer un roi, la reine entend s'en remettre à la vertu du jeune général Alcméon et aux dieux<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Les différences entre les deux versions consistent surtout en la suppression du rôle du Grand Prêtre et en un cinquième acte renouvelé. Cf. à ce sujet la lettre de Voltaire à Formont, Best. L497.

<sup>4</sup> Dans *Eriphyle* II, l'acte I est très différent : Hermogide se plaint de son humiliation devant le fait qu'Eriphyle n'a pas voulu lui remettre le pouvoir suprême à Argos. Euphorbe, son confident, lui conseille de raffermir l'autorité de la reine car, obligée de choisir un roi aujourd'hui, elle devra se tourner vers lui. C'est alors qu'en rappelant son attentat contre Amphiaraüs, il se propose d'aller jusqu'au bout, d'obtenir le pouvoir tant convoité.

Théandre reproche à Alcmon sa révolte contre les dieux ainsi que son amour coupable pour la reine. Eriphyle lui demande justement de la défendre contre Hermogide et ses alliés. Elle confie par la suite à sa suivante son intention de remettre le sceptre à Alcmon. Hermogide paraît et exige qu'on l'investisse du pouvoir. La reine rétorque qu'elle convoque à l'instant une assemblée générale pour annoncer son choix ; Hermogide prépare un coup d'état au cas où le trône lui échapperait.

Hermogide fait part de sa crainte quant au jeune Alcmon qui séduit tous les cœurs et menace d'enlever les faveurs de la reine. Eriphyle tente d'apaiser les princes d'Argos en déclarant que le trône revient à son fils disparu. Hermogide objecte en avouant qu'il a lui-même exécuté cet enfant destiné au parricide. Horrifiée, Eriphyle offre sa main et son trône à Alcmon s'il réussit à la venger. Malgré l'opposition de la cour, Alcmon décide de défendre la reine qu'il veut faire son épouse. Théandre s'oppose à son mariage avec une criminelle.

A ce moment là, l'ombre du roi assassiné apparaît et somme Alcmon de le venger. Lorsque le Grand Prêtre présente ensuite l'épée de la vengeance à Alcmon, il lui révèle sa naissance : il est fils d'Amphiaräus. Eriphyle demande alors de mourir, tandis que son fils hésite et ne peut se résoudre à l'exécuter. On annonce l'arrivée du traître dans le palais et Alcmon part à sa recherche pour le tuer. Eriphyle, de son côté, reste traumatisée par le spectre. Alcmon lance un défi au traître Hermogide : il veut le rencontrer en combat singulier. Devant le peuple réuni, Alcmon se déclare fils d'Amphiaräus revenu pour venger l'attentat d'Hermogide. Etonné, le traître accepte le défi. Dans sa fureur, et comme l'a prédit le Grand Prêtre, Alcmon tue Hermogide pour ensuite frapper sa mère. Accablé de douleur, il s'en prend aux dieux cruels et à l'ombre de son père<sup>5</sup>.

---

Eriphyle paraît et Hermogide exige qu'elle le choisisse comme successeur d'Amphiaräus. Elle refuse et raconte à sa suivante, Zélonide, quelle fut la responsabilité du traître dans le régicide et comment il abusa de sa confiance pour accaparer le pouvoir. Obligée pourtant par l'oracle de nommer un roi, Eriphyle entend s'en remettre à la vertu du général Alcmon et aux dieux de son fils disparu.

<sup>5</sup> Dans *Eriphyle* II, la reine se plaint à Zélonide d'avoir été l'esclave d'Hermogide, d'avoir été vaincue par l'amour. Théandre lui rapporte qu'Alcmon a défié le traître Hermogide de le rencontrer en combat singulier. Etonné, le traître a accepté. La reine, craignant une nouvelle trahison, s'élance vers son fils pour le protéger. On annonce alors la victoire d'Alcmon, ainsi que son crime : il a défait Hermogide, et sans le savoir il assassiné Eriphyle. Ignorant encore le crime, il déclare au traître qu'il est le fils d'Amphiaräus ; le traître se moque alors de son ennemi en lui apprenant son parricide. Eriphyle, mourante, demande pardon à son fils ; accablé de douleur. Celui-ci s'en prend aux dieux cruels et à l'ombre de son père.

***Méropé.***

- Rédaction : 1737, 1<sup>ère</sup> représentation : 20.02.1743 (Paris)

Les guerres civiles sont terminées et la paix règne de nouveau sur Messène ; les chefs vont choisir celui qui doit remplacer le défunt roi, Cresphonte. Méropé, sa veuve, souhaite vivement le retour de son fils Egisthe, disparu avec le vieux serviteur Narbas il y a bien des années. Polyphonte propose un mariage politique que Méropé refuse. Il ordonne qu'on recherche Egisthe pour l'exécuter.

Un meurtre a été commis par un jeune homme étranger, récemment arrivé à Messène. Le meurtrier n'est autre qu'Egisthe que Méropé ne reconnaît pas. Le peuple réclame à ce moment là l'union de Méropé et de Polyphonte. On annonce que c'est Egisthe qui est la victime du jeune inconnu. Méropé, prêtant foi aux rumeurs, décide de se venger en se chargeant personnellement de l'exécution du jeune homme. Paraît Narbas pour identifier Egisthe. Mais la reine n'a pas eu encore le temps de goûter la joie de cette reconnaissance que Polyphonte fait enlever le prisonnier pour le tuer. Narbas révèle que Polyphonte est le véritable assassin du roi Cresphonte. Polyphonte la somme de choisir entre l'hymen et la mort d'Egisthe. Méropé se soumet et exhorte son fils à faire de même. Un cri s'élève peu de temps après ; la servante Isménie rapporte que durant la cérémonie, Egisthe a tué Polyphonte ; désormais il va régner avec sa mère sur le trône de Messène.

***Oreste***

- Rédaction : 1749, 1<sup>ère</sup> représentation : 12.01.1750 (Paris)

La scène se passe à Argos où Iphise, sœur d'Electre et d'Oreste, attend non sans horreur la visite annuelle du tyran Egisthe et de sa mère Clytemnestre. Electre implore l'aide d'Iphise dans son projet de tuer le tyran. Le vieillard Pammène qui a soustrait Oreste à la fureur d'Egisthe, conseille à Electre de faire confiance en la vengeance divine. Clytemnestre, de son côté, dit craindre la vengeance de son fils et reproche à Egisthe ses injustices face à ses filles. Ce dernier rétorque que c'est le lot qu'elles méritent et déclare de surcroît qu'il a envoyé son propre fils pour assassiner Oreste et affermir définitivement le trône.

Oreste et son ami Pylade échouent sur des bords inconnus et tuent, dans l'ignorance, le fils d'Egiste. Sans les reconnaître, Pammène leur offre l'hospitalité et leur apprend qu'ils sont à Argos où règne Egiste. Furieux, Oreste veut courir assassiner le tyran mais Pylade le retient. Soupçonneux, Egiste veut connaître l'identité de ces étrangers. A Clytemnestre, il demande d'amadouer Electre en promettant de lui rendre ses droits si elle accepte pour époux son fils, Plistène. Avec l'assistance de Pammène, Oreste décide de se présenter à Egiste avec les cendres de Plistène comme étant celles d'Oreste. En récompense, Egiste lui offre Electre comme esclave. Oreste apprend par la suite que le tyran est à présent mis au courant de la mort de son fils.

Accablée par la mort de son frère, Electre décide de se venger personnellement de son meurtrier. Au moment de le frapper elle devine sa véritable identité. Mais Egiste fait mettre Oreste et Pylade aux arrêts. Electre supplie Clytemnestre d'intervenir en faveur d'Oreste et lui révèle le secret.

Egiste décide de punir les deux étrangers pour venger la mort de son fils mais Clytemnestre s'y oppose. Alors qu'Egiste tente de le tuer, le peuple se soulève et le libère. Au milieu du tumulte, Oreste assassine le tyran en même temps que sa mère pour assouvir les mânes de son père. Mais sujet aux furies, Oreste accuse les dieux trop cruels de l'avoir poussé au crime en tuant sa propre mère.

### ***Catilina ou Rome sauvée***

- Rédaction : 1749 ; 1<sup>ère</sup> représentation le 21.06.1750 (ch. de Sceaux) et à Paris, le 24.06.1752

La scène est à Rome où Catilina affirme qu'il prendra tous les moyens nécessaires pour la réalisation de ses projets politiques. Effarée par les actions clandestines de son mari, Aurélie demande des explications de tous ces préparatifs. Catilina répond d'une façon évasive que tous y trouveront gloire et honneur. Mais Aurélie est inquiète et ne se laisse pas tromper notamment après le songe qu'elle a eu qui prédit une catastrophe générale. Cicéron avertit par la suite Catilina de ne pas trahir Rome. Catilina ne s'en laisse pas imposer ; il provoque le consul, se disant bon citoyen. Caton avise Cicéron que dans le sénat même il y a des tyrans à craindre. Et César ? Cicéron le justifie.

Catilina confie à Céthégus qu'il craint d'abord la réaction d'Aurélie et celle de César dont le nom doit le servir. César refuse de se joindre à la conspiration mais il n'interviendra pas. Devant les conjurés rassemblés, Catilina trace le plan de bataille : Cicéron et César doivent être liquidés. Aurélie arrive avec une lettre de Nonnius accusant sa fille de tremper

dans le complot contre Rome. Elle ne veut rien entendre des explications de Catilina. Au même moment, on annonce que Nonnius vient à Rome pour dénoncer le complot à Cicéron. Aurélie part alors pour demander à son père la vie de son époux. Pressé par ses complices, Catilina est sur le point de tout mettre en œuvre lorsque survient Cicéron, qui fait mettre quelques-uns des complices aux arrêts, et somme les autres conspirateurs de se présenter au sénat. Catilina part pour assassiner Nonnius et prévenir ses révélations.

Au sénat, Caton accuse Céthégus et Lentulus Sura de sédition, mais César se porte à leur défense. Cependant, Cicéron arrive avec des nouvelles : Nonnius a été assassiné et Catilina est le chef de la conspiration. Catilina avoue, mais il dit avoir liquidé en la personne de Nonnius le chef des conjurés. Cicéron veut punir le traître sans procès mais César s'y oppose. Aurélie arrive et demande vengeance à Cicéron qui lui montre en la personne de son époux l'assassin. Horrifiée, elle se blâme d'avoir été mêlée malgré elle à tous ces crimes. Elle accuse ouvertement son époux et se donne la mort. A ce moment là, Catilina déclare la guerre et jure de tuer Cicéron. Celui-ci demande au sénat de nommer d'urgence un dictateur. Une lettre de Nonnius trouvée sur le corps d'Aurélie, accuse César injustement. Ce dernier, pour se justifier, se lève et va défendre Rome.

Pendant le conflit, Clodius reproche déjà à Cicéron sa tyrannie puisqu'il a fait exécuté des romains sans procès. Mais Caton le défend et voit en lui le sauveur de Rome. Cicéron ne tarde pas à plaider sa propre cause devant les sénateurs tout en condamnant César pour son excès de générosité envers les conjurés. Mais César se justifie en annonçant que Rome est assiégée. A regret, Cicéron le nomme dictateur. Ce dernier revient annoncer la victoire. Cicéron demande alors aux dieux de rendre César généreux, sans ambition.

### *Olympie*

- Rédaction : 1762, 1<sup>ère</sup> représentation : 24.03.1762 (Ferney) ; 17.03.1764 (Paris)

L'action se passe à Ephèse où le roi Cassandre se lamente d'avoir pris part à son insu à l'assassinat d'Alexandre et de sa femme, Statira. Aujourd'hui, il est amoureux de leur fille Olympie qui, élevée dans l'esclavage loin de la cour, ignore son identité ; il désire l'épouser, mais craint qu'en lui dévoilant la vérité elle ne découvre en même temps son rôle dans tous ces crimes. Antigone, l'allié de Cassandre, convoite aussi la main de la jeune femme. Lorsque Cassandre lui refuse son esclave, il devine son identité et décide de s'en prendre à Cassandre.

L'Hiérophante indique que les dieux ont désigné une prêtresse qui n'est autre que Statira qu'on croyait morte. En dépit de sa haine pour son assassin, elle accepte de présider à

la cérémonie. Mais elle soupçonne Olympie d'être sa propre fille. Cassandre se trouve contraint de confirmer cette nouvelle et Olympie, quant à elle, saisit tout le tragique de sa situation : elle aime et doit épouser l'assassin de ses parents.

Antigone somme Cassandre de lui céder Olympie. Mais celle-ci refuse ses deux prétendants. Des combats éclatent et Statira se suicide en se jetant sur l'épée de Cassandre pour tenter d'arrêter le carnage ; expirante, elle ordonne que sa fille épouse Antigone pour la venger.

Pendant les funérailles de Statira, Cassandre accepte de déposer les armes, contestant toutefois la décision d'Olympie de s'enfermer dans un couvent. L'Hiérophante ne permet pas à Olympie de rejoindre le rang de prêtresse ; elle est obligée, selon lui, de trancher entre les deux prétendant : « suivre Cassandre ou choisir Antigone ». Olympie convoque alors les deux chefs et leur fait jurer de respecter son choix. Après s'être accusée de la mort de sa mère, elle se jette dans le bûcher en flammes. Désespéré, Cassandre se donne la mort tandis qu'Antigone pleure le sort des humains.

### ***Octave et le jeune Pompée ou le Triumvirat.***

- Rédaction : 1763, 1<sup>ère</sup> représentation : 05.07.1764

La scène se passe sur l'île de Réno au temps des proscriptions. Le théâtre s'ouvre sur Fulvie qui fustige son époux Antoine qui s'apprête à la répudier en faveur d'Octavie, la sœur d'Octave. Au même moment, Octave et Antoine, se partageant l'empire, décident de nouvelles proscriptions. Antoine propose le nom de Lucius César dont il veut se débarrasser mais Octave refuse de signer car il est amoureux de sa fille, Julie. A ce moment là on annonce l'évasion de leur ennemi commun Sextus Pompée des prisons romaines. Fulvie décide de se venger en s'alliant au parti de Sextus Pompée. Elle rencontre Julie, fille de Lucius César, qui lui raconte qu'elle a échappé à la mort avec son amant Sextus suite à un naufrage. Fulvie promet de les secourir tous deux. Fulvie apprend à Sextus Pompée qu'elle est désormais leur alliée. Elle planifie avec lui l'assassinat d'Antoine et d'Octave malgré les réticences de Julie, qui a enfin retrouvé son amant. Un messenger annonce la nouvelle de la défaite des troupes de Sextus Pompée. Dans une entrevue avec Julie, Octave tente de gagner sa main, mais celle-ci l'accable d'injures et avoue son amour pour son rival. Dans un monologue, Octave se plaint du sort qui l'a rendu tyran malgré lui.

Fulvie et Sextus Pompée échouent l'un et l'autre, mais si celui-ci a pu s'échapper, celle-là est arrêtée. Octave, ignorant l'identité de celui qui a cherché à le tuer, reproche à Julie d'aimer Sextus Pompée. Celui-ci est pourtant fait prisonnier. Octave exige de connaître son identité, Sextus Pompée répond alors qu'il est citoyen romain et que son devoir est d'attenter à la vie des tyrans. Octave comprend à l'instant qu'il s'agit de Sextus Pompée. Raillé par Julie et son amant, nargué par Antoine, Octave résiste malgré tout à la tentation de faire exécuter ses ennemis. Pour mettre fin aux proscriptions, il pardonne à ses agresseurs dans l'espoir de mériter le nom d'Auguste.

### *Les Pélopidés ou Atrée et Thyeste*

- Rédaction : 1770, jamais représentée

La scène se passe dans le temple d'Argos ; Hippodamie, la mère d'Atrée et de Thyeste, se plaint à Polémon de la guerre civile que ses deux fils sont en train de mener. La cause en est l'enlèvement d'Erope, la fiancée d'Atrée, par Thyeste. Erope vient rejoindre elle aussi la reine et lui fait part de ses regrets d'être la cause de tant d'horreurs ; elle cherche auprès d'elle un asile et le pardon. Les deux rivaux la poursuivent toutefois jusque dans le temple sacré.

Polémon vient annoncer la fin des combats : les deux frères ont, en effet, signé un traité selon lequel Thyeste aura sa part de l'empire, tandis qu'Atrée aura Erope. D'ailleurs, on croit que Thyeste a toujours respecté l'honneur de la fiancée d'Atrée. Après que sa mère et Polémon lui eurent rappelé ses devoirs et ses droits, Thyeste part retrouver Erope et le fils qu'il eut avec elle. Il lui promet de ne pas les abandonner à la fureur de son frère. Il refuse de livrer Erope, quand Polémon la demande.

Hippodamie assure Atrée du départ imminent de Thyeste pour ses Etats et du retour d'Erope. Furieux de ne pas être vengé et soupçonneux, Atrée accuse sa mère et Polémon d'avoir toujours favorisé son frère. Polémon rétorque que le partage de l'empire fut l'œuvre de leur père, Pélopes. Resté seul, Atrée confie à son officier<sup>6</sup> qu'il est toujours amoureux d'Erope, mais qu'il craint une infidélité de sa part. Il ordonne en ce moment même qu'elle paraisse devant lui.

---

<sup>6</sup> Dans l'édition de 1775, Hippodamie révèle à Atrée qu'Erope est résolue à se consacrer aux dieux dans le temple, ce à quoi il répond qu'il aime toujours sa fiancée et qu'il se propose de la reprendre. Erope confie alors à Hippodamie qu'elle fut infidèle à Atrée.

L'armée déjà rassemblée, Thyeste promet d'emmener Eope avec lui. Celle-ci craint les conséquences d'un tel acte ainsi que l'entrevue qu'elle doit avoir avec Atrée. Pour ne pas trahir les deux frères à la fois, Eope avoue à Atrée qu'elle ne peut désormais être sa femme puisqu'elle est déjà mariée avec Thyeste et qu'elle est la mère de son enfant. Atrée affecte de réagir froidement à cette nouvelle et renvoie Eope à son époux. Une fois seul toutefois, il laisse éclater sa fureur et sa haine : non seulement il perd à jamais Eope mais aussi et en même temps la moitié de son royaume. Déjà en proie à la folie, il jure la plus cruelle des vengeances.

Eope, dans une entrevue avec Thyeste, lui confie ses craintes au sujet de la réaction d'Atrée et de la prétendue paix qu'il a promise. Hippodamie demande à Eope de lui confier la charge de son enfant. Celle-ci accepte après quelques hésitations et envoie sa servante le chercher. Cependant, alors que tous se dirigent vers le temple pour prononcer les serments d'amitié, la nourrice annonce que des soldats lui ont arraché l'enfant. Eope et Thyeste se précipitent derrière la scène où ils se font assassiner. En levant la coupe de Tantale remplie du sang du fils de Thyeste, Atrée sombre dans la folie devant Hippodamie paralysée d'horreur<sup>7</sup>.

### ***Les Lois de Minos***

- Rédaction 1771-1772<sup>8</sup>

La scène se passe à Gortine où Teucer, roi de Crète, se plaint du peu de pouvoir qu'il a de mettre fin aux rites abominables auxquels s'adonnent les prêtres. En effet, Astérie, une jeune captive Cydonienne<sup>9</sup>, est désignée pour servir de sacrifice à la gloire des dieux. Le roi, indigné, se voit obligé de combattre sur deux fronts puisque entouré de deux ennemis : les Cydoniens, parents de la captive, à l'extérieur et les prêtres à l'intérieur. Pharès, le pontife, grand-sacrificateur, demande au roi de lui remettre la victime. Pris de pitié pour la jeune captive, le roi s'oppose violemment à cette demande. Il entend la victime, Astérie, maudire les

<sup>7</sup> Dans une variante, Eope tombe sur la scène, Hippodamie meurt près d'elle et Thyeste se tue.

<sup>8</sup> Selon Simon Davis, la tragédie des *Lois de Minos* fut représentée à Lyon, Bordeaux et Bruxelles. « Les notes de *Lois de Minos* : pertinence ou impertinence ? », *SVEC*, 2003 : 03, p.238.

<sup>9</sup> Voltaire, dans une note, précise que « la petite province de Cydon est au nord de l'île de Crète. Elle défendit longtemps sa liberté, et fut enfin assujettie par les Crétois, qui le furent ensuite à leur tour par les Romains, par les empereurs grecs, par les sarrasins, par les croisés, par les Vénitiens, par les Turcs. » Édition Moland, VI, p.178.

prêtres et leurs rites criminels. On annonce l'arrivée d'une délégation de Cydoniens venue payer la rançon d'Astérie.

Datame, leur porte-parole et l'amant d'Astérie, propose la paix aux Crétois. Dictime, un archonte dans l'armée de Crète et confident de Teucer, lui propose de devenir l'allié du roi. Une fois seul avec le roi, Dictime recommande un coup d'Etat pour se débarrasser des prêtres, mais Teucer refuse de répondre aux horreurs par des horreurs. Il compte, par contre, résister devant ses ennemis en assurant la protection d'Astérie jusqu'à ce qu'elle retourne chez elle. Au même moment, un noble du pays vient avertir le roi qu'il doit se soumettre aux lois ; Teucer rétorque que lorsqu'elles sont inhumaines, il faut les changer.

Datame, impatient de retrouver Astérie, s'étonne de ne pouvoir ni voir Astérie, ni être reçu par le roi. Un de ses compagnons lui annonce qu'Astérie est conduite à l'autel pour être immolée sur l'heure à fin d'apaiser les dieux cruels. Furieux, Datame s'élanche avec le groupe des Cydoniens sur la garde royale qui avait l'ordre de protéger et d'éloigner Astérie de la ville. A l'issue du combat, Datame est fait prisonnier. Teucer, choqué par l'ingratitude du jeune homme, constate amèrement que tout est maintenant perdu et qu'il ne peut plus rien pour la jeune fille. Celle-ci sera sacrifiée et le jeune homme, torturé puis exécuté. Azémon, le père d'Astérie, qui a pris du retard vu son âge avancé, arrive enfin en ville et demande audience.

Il offre de payer la rançon de sa fille, mais Teucer avoue qu'il ne peut plus intervenir en sa faveur; d'ailleurs, l'autel est déjà prêt pour accomplir le sacrifice auquel le roi n'assistera pas. Désespéré, le vieillard révèle alors à Teucer qu'Astérie est sa propre fille : une cassette et une lettre l'attestent. Le roi se précipite aussitôt à son secours. Après avoir enfoncé les portes du temple, il renverse les autels des prêtres, enlève sa fille et libère Datame. Une guerre civile éclate alors suite à l'ultimatum que Teucer a présenté aux nobles du royaume : servir le roi ou les prêtres. Datame, devenu son allié, lui prête mains fortes. Il tue le pontife Pharès et revient annoncer à Astérie la victoire de son père. Il craint pourtant de n'être plus dans le droit de prétendre à la main d'Astérie maintenant qu'elle est la fille du roi de Crète. Teucer survient et reconnaît la valeur de Datame en le nommant son successeur et en lui donnant sa fille. Le roi accomplit alors son dessein d'être l'autorité suprême du royaume.

*Irène*

- Rédaction : 1776-1777, 1<sup>ère</sup> représentation : 16.03.1778

L'action se passe dans un salon de l'ancien palais de Constantin où Irène, épouse de l'empereur Nicéphore, se plaint des soupçons injurieux de son mari. Pendant qu'elle révèle à sa suivante, Zoé, l'amour qu'elle eut autrefois pour le général Alexis Comnène, on annonce contre toute attente le retour illégal de celui-ci à Byzance et la discorde civile qui doit en résulter. Alexis, furieux de l'injustice de l'empereur, paraît devant Irène, lui redit son amour et décide de défier Nicéphore en demeurant dans la capitale. Ce dernier ordonne qu'il paraisse devant lui. Irène craint alors pour la vie d'Alexis et pour son honneur à elle.

Le soldat Memnon propose à Alexis un coup d'Etat. Alexis qui ne convoite pas le pouvoir, hésite. Mais Nicéphore paraît et lui ordonne de quitter immédiatement la ville. Le générale refuse et l'empereur jure alors vengeance et remet un billet à son chef de la garde, Memnon, qui à son tour le présente à Alexis : un arrêt de mort ! Rejetant les plaintes d'Irène, le général se met à la tête de ses troupes préparées par les soins de Memnon et marche contre l'empereur. A ce moment là, on annonce l'arrivée de Léonce, le père d'Irène, qui sort de sa retraite pour venir au secours de sa fille.

Alors que les combats font rage, Memnon vient annoncer la défaite puis la mort du tyran Nicéphore. Léonce somme sa fille de prononcer le serment des veuves des Césars : celui de vivre retirée du monde. Alexis met aux pieds de sa maîtresse son empire et son cœur, mais elle les repousse en invoquant son devoir. Alexis, hors de lui, s'en prend à Léonce.

Irène cède aux pressions de son père qu'Alexis tente en vain d'amadouer avant d'ordonner son arrestation. Elle paraît aussitôt et demande le pardon pour son père. Prompt à lui obéir, Alexis jure qu'il va passer le reste de sa vie à expier ses crimes. Restée seule, Irène, sujette au délire, avoue son amour coupable pour Alexis et atteste en même temps son devoir et sa gloire. Dans sa folie, ne voyant plus d'issue à sa situation, elle se suicide. Alexis et Léonce, enfin d'accord, reviennent annoncer la nouvelle à Irène. Toutefois, devant ce spectacle funeste, chacun se reproche d'en avoir été la cause.

# **BIBLIOGRAPHIE**

## ***PLAN DE BIBLIOGRAPHIE***

### ***I. TEXTES***

- 1- Textes de Voltaire.***
- 2- Textes de l'âge classique.***
- 3- Textes antiques.***

### ***II. ETUDES***

- 1- Etudes générales sur Voltaire.***
- 2- Etudes sur le théâtre de Voltaire.***

### ***III- ETUDES GENERALES :***

- 1- Le XVIII<sup>e</sup> siècle.***
- 2- Le théâtre.***
- 3- La femme.***

## ***I. TEXTES***

### ***1- Textes de Voltaire.***

*Œuvres complètes*, édition Louis Moland, Paris, Garnier, 1877-1882, (52 volumes).

*Œuvres complètes*, édition Th. Besterman, Paris, Gallimard, 1977-1993. (13 volumes).

*Correspondence and related documents*, definitive edition by Th. Besterman, *The Complete works of Voltaire* 85-135, Genève, Oxford, 1968-1977.

*Mélanges*, éd. Jacques Van den Heuvel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961.

*Oeuvres historiques* éd. René Pomeau, Paris, Gallimard, 1965.

*Contes en vers et en prose*, éd. Sylvain Menant, Paris, Garnier, 1992.

*Essai sur les mœurs*, éd. René Pomeau, Paris, Garnier, 1990.

*Dictionnaire philosophique*, éd. Raymond Naves et Julien Benda, Paris, Garnier, 1967.

*Lettres philosophiques*, éd. René Pomeau, Paris, Flammarion, 1964.

*Lettres d'amour de Voltaire à sa nièce*, éd. Th. Besterman, Paris, Plon, 1957.

*Traité sur la tolérance*, éd. René Pomeau, Paris Flammarion, 1989.

*Affaire Calas et autres affaires*, éd. Jacques Van den Heuvel, Paris, Gallimard, 1957.

### ***2- Textes de l'âge classique.***

ARISTOTE, *Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932.

AUBIGNAC (F. H. Abbé d'), *La Pratique du théâtre*, édition P. Martino, Paris, Champion, 1927.

—, *Deux Dissertations concernant le poème dramatique en forme de remarques sur deux tragédies de M. Corneille*, Paris, Du Breuil, 1663.

BAÏF (L. de), « Définition de la tragédie », dans Leblanc (P.), *Les Ecrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972.

BANIER (A.), *La Mythologie et les fables expliquées par l'histoire*, Paris, 1738-1740.

BAYLE (P.), *Dictionnaire historique et critique*, Paris, Beuchot, 1820-1824.

BERNARD D'HERY (P.), *Cedipe roi*, dans *Préludes poétiques*, Londres et Paris, Clousier et

Froullé, 1786.

BRUMOY (P.), *Le Théâtre des Grecs*, nouvelle éd., Paris, Libraires associés, 1753.

BERNARD (C.), *Brutus*, Paris, veuve Gontier, 1791.

BURKE (Ed.), *Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du beau et du sublime*, trad. de l'abbé des François, Londres, Hochereau, 1765, 2 vol.

CORNEILLE (P.), *Oeuvres complètes*, p.p. G. Couton, Paris, Gallimard, Pléiade, 1980-1987.

CREBILLON (C. P. J. de), *Oeuvres*, Paris, Bourin, 1992.

CROUSAZ (J.-P. de), *Traité du beau* (1715), Paris, Fayard, 1985.

DACIER (A.), *La Poétique d'Aristote traduite en vers français*, Paris, Barbin, 1692.

—, *Tragédies grecques de Sophocle traduites en français, avec des notes critiques, et un examen de chaque pièce selon les règles du théâtre*, Amsterdam, 1693.

DACIER (B. J.), *Rapport historique sur les progrès de l'histoire de la littérature ancienne depuis 1789 et sur leur état actuel*, Paris, 1810.

DESFONTAINES (F. F.), *Les Mille et un théâtres*, Paris, Théâtre du Vaudeville, 1792.

DIDEROT (D.), *Œuvres esthétiques*, p.p. P. Vernière, Paris, Garnier, Classiques, 1988.

GEOFFROY (J. L.), *Cours de littérature dramatique*, Paris, Blanchard, 1825.

GRIVEL (G.), *Théorie de l'éducation : ouvrage utile aux pères de famille et aux instituteurs*, Paris, 1775.

HORACE, *Art poétique*, trad. F. Richard, Paris, Garnier frères, 1931.

—, *Épître*, éd. et trad. Fr. Villeneuve, Paris, 1967.

HOUDAR DE LA MOTTE (A.), *Réflexions sur la critique*, Paris, Dupuis, 1715.

— *Suite des Réflexions sur la tragédie*, Paris, Dupuis, 1730.

LACLOS (P.-Ch. de), Réponse à la question de l'Académie de Châlons-sur-Marne: "Quels seraient les moyens de perfectionner l'éducation des femmes," publiée en 1904, dans *Œuvres Complètes*, p.p. Laurent Versini, Gallimard, 1979.

LA CALPRENEDE, (G. de Coste de), *Cassandra*, Paris, 1644-1667.

LA GRANGE-CHANCEL, *Amasis*, Paris, 1729.

LA HARPE (J.-F. de), *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, nlle éd., 1898 (et commentaire sur le théâtre de Voltaire).

—, *Œuvres*, Paris, Pissot, 1778, 6 vol.

—, *Les Douze Césars, traduits du latin de Suétone, avec des notes et des réflexions*, Paris, 1770.

LA MOTTE (A. H. de), *Oeuvres*, Paris, 1714.

LIMIERS (H.-Ph. de), *Œdipe, tragédie de Sénèque, traduction nouvelle suivie d'une*

- comparaison des différentes pièces sur le sujet d'Œdipe*, Amsterdam et Paris, Cailleau, 1783.
- LONGEPIERRE, (H.-B. R. de), *Electre*, Paris, veuve Pissot, 1730.
- MAFFEI (SC.), *Merope*, Strasbourg, 1967
- MARMONTEL (J. F.), *Oeuvres*, Paris, 1818-1819.
- MEHEGAN (G.A. de), *Lettre sur l'éducation des femmes* [à la suite des] *Considérations sur les révolutions des arts*, Paris, éd. ?1755.
- MERCIER (L.-S.), *Du théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique* (1773), Genève, Slatkine, 1970.
- Pausanias ou Voyage historique de la Grèce*, trad. Gedoyn, Paris, 1731.
- PORER, (Ch.), *Discours sur les spectacles*, Paris, Coignard fils, 1733.
- RACINE (J.), *Théâtre Complet*, éd. J. Rohou, Paris, 1998.
- RANTO (de Laborie), *Lettres sur l'éducation des femmes et sur leurs caractères en général*, Saint-Omer, 1757.
- SAINT-PIERRE (abbé de), *Projets pour perfectionner l'éducation des filles*, (in) *Œuvres diverses* [...], Paris, 1730.
- THOMAS (A. L.), *Essai sur le caractère, les mœurs et l'esprit des femmes dans les différents siècles*, Paris, 1772.

### **3- Textes antiques.**

- APPIEN, *Guerres civiles*, trad. de J.-I. Combes-Dounous, Paris, Les Belles Lettres, 1993.
- CICERON, *Les Catilinaires*, I, 14, livre de poche, 1992 ;
- , *Discours*, tome XIX, *Philippiques*, trad. André Boulanger et Pierre Wuilleumier, Paris, Les Belles Lettres, 1972.
- *Discours*, tome XX, *Philippiques*, trad. Wuilleumier, « Les Belles Lettres », 1964.
- *De la République* 4, 7, tome II, trad. Esther Bréguet, Paris, Les Belles Lettres, 1980, t. II.
- CORNELIUS NEPOS, *Atticus*, trad. Anne-Marie Guillemin, Paris, Les Belles Lettres, 1923.
- FLORUS (L.-A.), *Œuvres*, t. II, trad. Paul Jal, Paris, Les Belles Lettres, 1967.
- DION CASSIUS, *Histoire romaine*, trad. Marie-Laure Freyburger et J. M. Rodaz, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- DIODORE DE SICILE, *Histoire universelle*, traduite en français par J. Terrasson, Paris, 1737-1744.

ESCHYLE, *Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles-lettres, 1965.

EURIPIDE, *Electre*, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

HESIODE, *Théogonie ; Les Travaux et les jours ; Le Bouclier*, éd. Et trad. P. Mazon, Paris, 1928.

HYGIN, *Fables*, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

GEDOYN (N.), *Oeuvres diverses*, Paris, 1745.

OROSE, *Histoires*, t. II, liv. IV-VI, trad. M-P Arnaud-Lindet, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

PLUTARQUE, *La Vie des hommes illustres*, trad. J. Amyot, Paris, Gallimard, 1985.

— *Vie d'Antoine*, trad. R. Flaceliere, Les Belles Lettres, 1977.

— *Vie d'Antoine*, trad. J. Amyot, Paris, Gallimard, 1985.

— *Vies, Pompée*, t. VIII, trad. R. Flaceliere, Paris, Les Belles Lettres, 1973.

SENEQUE, *De la constance du sage*, trad. René Waltz, Paris, Les Belles Lettres, 1944.

—, *Tragédies*, éd. Et trad. L. Hermann, Paris, 1924.

SALLUSTE, *Conjuration de Catilina*, XV, 2, trad. Charles Durosoir, 1865.

SOPHOCLE, *Electre*, Paris, Les Belles lettres, 1958.

— *Œdipe-Roi* Trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1972

SUETONE, *Vie des douze Césars*, trad. H. Ailloud, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

TITE-LIVE, *Histoire romaine* III, 48, trad. G. Baillet, Paris, Les Belles Lettres, 1969.

VALERE MAXIME, *Actions et paroles mémorables*, Livre IX, Paris, Garnier, 1935.

—, *Faits et dits mémorables*, traduction de Robert Combès, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

VELLEIUS PATERCULUS, t. II, liv. II, trad. J. Hellegouarch, Paris, Les Belles Lettres, 1982.

## **II. ETUDES**

### ***1- Etudes générales sur Voltaire.***

AGES (A.) « Voltaire on Corneille. The testimony of the correspondence », *Revue de l'Université d'Ottawa*, juillet-septembre, 1968.

ALDRIDGE (A. O.), « The art of autobiography in Voltaire's *Mémoires* », *Voltaire et ses combats*, I, Actes du congrès international, Voltaire Foundation, Oxford, 1997.

ABANIME (E. P.), « Voltaire antiesclavagiste », *SV*, CLXXXII, 1979.

BALCOU (J.), « La récupération du langage chrétien dans le combat voltairien », *Voltaire et ses combats*, I, Actes du congrès international, Voltaire Foundation, Oxford, 1997.

BARBER (W. H.), « Voltaire's *Traité de métaphysique* : author, text and public », dans *Le siècle de Voltaire*, éd. S. Menant, C. Mervaud, Oxford, 1987.

BENGESCO (G.), *Voltaire, Bibliographie de ses œuvres*, Paris, Perrin, 1882-1890.

BENHAMOU (P.), « La présence des œuvres de Voltaire dans les cabinets de lecture parisiens et provinciaux au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Voltaire et ses combats*, I, Actes du congrès international, Voltaire Foundation, Oxford, 1997.

BINGHAM (A.J.), Voltaire anti-chrétien réfuté par l'abbé Bergier, *La Revue de l'Université de Laval*, mai, 1966.

*Bibliothèque de Voltaire : catalogue des livres*, Moscou, Leningrad, 1961.

BRAUN (TH. E. D.), « La présentation positive du déisme dans les œuvres de fiction », *Voltaire et ses combats*, I, Actes du congrès international, Voltaire Foundation, Oxford, 1997.

CAVE (CH.), « La représentation de soi comme arme de combat dans la correspondance de Voltaire, ou 'Croyez-vous que je puisse tromper quelqu'un dans l'état où je suis ?' », *Voltaire et ses combats*, I, Actes du congrès international, Voltaire Foundation, Oxford, 1997.

CRONK (N.) et MERVAUD (CH.), « Stratégie de la note dans l'œuvre voltairienne », *SVEC*, 2003 : 3, Oxford, 2003.

DELATTRE (A.), *Voltaire l'impétueux*, Paris, *Mercure de France*, 1957.

DELUMEAU (J.), *Le Catholicisme entre Luther et Voltaire*, Paris, PUF, 1971.

DESNOIRESTERRES (G.). *Iconographie voltairienne. Histoire et description de ce qui a été publié sur Voltaire par l'art contemporain*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

—, *Voltaire et la société française*, Paris, Didier, 1867-1876, 8 volumes.

- DICHAC (R.), « Voltaire et l'image du pouvoir politique », *Annales publiées par la faculté des Lettres et Sciences Humaines d'Aix*, fasc. XLIV, 1968.
- DYBIKOWSKI (J.), « Voltaire and David Williams : free-thinking and toleration », *Voltaire et ses combats*, I, Actes du congrès international, Voltaire Foundation, Oxford, 1997.
- EDMISTON (W. F.), « Making connections : sexuality as satire in Voltaire's philosophical tales », *Voltaire et ses combats*, I, Actes du congrès international, Voltaire Foundation, Oxford, 1997.
- FAGUET (E.), *La Politique comparée de Montesquieu, Rousseau et Voltaire*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- FIELDS (M.), « Voltaire et le *Mercure de France* », *SVEC*, vol. XX, 1962.
- FORSET (CH.), « Position de la philosophie de Voltaire », *Voltaire et ses combats*, I, Actes du congrès international, Voltaire Foundation, Oxford, 1997.
- GANDAS, (E.), « Voltaire historien, Lettres et souvenirs d'enseignement », Paris, 1933.
- GOLDZINK (J.), *Voltaire*, Paris, Hachette, 1994.
- HAROCHE-BOUZINAC (G.), « L'Eclipse du sentiment dans la correspondance de Voltaire. De l'amour à l'amitié », *Frammenti di un discorso amoroso nella scrittura epistolare moderna*, Atti di seminario, Trento, maggio 1991, Roma, A. Dolfi, 1992.
- HAXO (H. E.), « Pierre Bayle et Voltaire avant les *Lettres philosophiques* », *Publications of the Modern Language Association*, 46, 1931.
- JAMES, (E.D.), « Voltaire on free will », *SVEC*, vol. 249, Oxford, 1987.
- JONARD (N. P.), « Voltaire et le bonheur », *Rivista di letteratura moderne et comparate*, marzo, 1966.
- KAROUI (A.), « De quelques réflexions sur un débat toujours ouvert : Voltaire, Dieu et la religion », *Voltaire et ses combats*, I, Actes du congrès international, Voltaire Foundation, Oxford, 1997.
- , « De quelques réflexions sur l'itinéraire d'une stratégie de la tolérance chez Voltaire », *Voltaire ou l'écriture de la tolérance*, actes du colloque de Tunis, Centre de Publication Universitaire, Tunis, 1998.
- LANSON (G.), *Voltaire*, éd. revue et mise à jour par René Pomeau, Paris, Hachette, 1960.
- LEPAPE (P.), *Voltaire le conquérant, Naissance des intellectuels au siècle des Lumières*, Essai, Paris, Seuil, 1994.
- MACHAIRA (E.), « Voltaire contre les Ottomans de la Grèce occupée », *Voltaire et ses combats*, I, Actes du congrès international, Voltaire Foundation, Oxford, 1997.
- Mme de Staël, *De la littérature*, éd. P. Van Tieghem, Genève, 1959.

- MAGNAN (A.) et C<sup>ie</sup>, *Inventaire : Voltaire*, Paris, Gallimard, 1995.
- MALANDAIN (P.), « Le travail intertextuel de l'écriture dans les *Lettres philosophiques* », *Voltaire et ses combats*, I, Actes du congrès international, Voltaire Foundation, Oxford, 1997.
- MASON, (H.T.), « Voltaire and Manichean dualism », *SVEC*, vol. XXVI, Genève, 1963.
- , « Voltaire's *Letters concerning the English nation* : contemporary reviews » *SVEC*, 2003 : 07, Oxford, 2003.
- MENANT (S.), *L'Esthétique de Voltaire*, Paris, SEDES, Collection "Esthétique", 1995.
- , « Conversion fanatique, conversion philosophique : Rancé, Louis Racine, Barthe, La Harpe et L'Ingénu », *Voltaire et ses combats*, I, Actes du congrès international, Voltaire Foundation, Oxford, 1997.
- MENG (H.), « Le confucianisme relu et réécrit par Voltaire dans son combat 'écraser l'Infâme', *Voltaire et ses combats*, I, Actes du congrès international, Voltaire Foundation, Oxford, 1997.
- MERCIER FAIVRE (A.-M.), « Les traités sur la tolérance : Voltaire et les protestants français, une confrontation », *Voltaire et ses combats*, I, Actes du congrès international, Voltaire Foundation, Oxford, 1997.
- MORIZE (A.), *L'Apologie du luxe au dix-huitième siècle et « Le Mondain » de Voltaire*. Genève, 1970 (repr. de l'éd. 1909.)
- MORTIER (R.), « Le bon usage de l'antiquité », *SVEC*, v. CLIV, Genève, 1976.
- , « Voltaire et le peuple », *The Age of the Enlightenment : studies presented to Theodore Bestermann*, ed. W. H. Barber, J. H. Brumfitt, R. A. Leigh, R. Shackleton et S. S. B. Taylor, London, 1967.
- , « Ce maudit Système de la nature », *Voltaire et ses combats*, I, Actes du congrès international, Voltaire Foundation, Oxford, 1997.
- MOSTEFAI (O.), « De la philosophie au pamphlet : la polémique chez Voltaire », *Voltaire et ses combats*, I, Actes du congrès international, Voltaire Foundation, Oxford, 1997.
- MOUREAUX (J.-M.), « Du ludique au didactique : de quelques registres de l'annotation voltairienne », *SVEC*, 2003 : 3, Oxford, 2003.
- NAVES (R.), *Le Goût de Voltaire*, Paris, Garnier, 1938.
- , *Voltaire*, Paris, Paris-Match, 1970.
- , *Voltaire, L'Homme et l'œuvre*, Paris, Boivin et Cie, Connaissance Des Lettres, 1942.
- , *Voltaire et l'Encyclopédie*, 1938.
- NIDERST (A.), « Traits, notes et remarques de Cideville : documents sur Fontenelle, Voltaire, Rousseau, etc. », *Revue d'histoire littéraire de la France*, mai-juin 1970.

- ORIEUX (J.), *Voltaire ou la Royauté de l'esprit*, Paris, Flammarion, 1977.
- PALISSOT (de M. Ch.), *Le Génie de Voltaire apprécié dans tous ses ouvrages*, Paris, C.-F. Patris, 1806.
- PAPPAS (J.), « Voltaire et la guerre civile philosophique », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1961.
- , « La campagne de Voltaire contre Shakespeare », *Voltaire et ses combats*, I, Actes du congrès international, Voltaire Foundation, Oxford, 1997.
- PIERRON (A.), *Voltaire et ses maîtres : épisode de l'histoire des humanités en France*, Paris, 1865.
- PENALVER (M.), « Voltaire : la recherche de l'autre », *Voltaire et ses combats*, I, Actes du congrès international, Voltaire Foundation, Oxford, 1997.
- PERKINS (M. L.), « Voltaire's concept of international order », *SVEC*, vol. XXVI, Genève, 1963.
- POMEAU (R.), *La Religion de Voltaire*, Paris, Nizet, 1969.
- , *Voltaire par lui-même*, Paris, Editions du Seuil, 1955.
- , *Politique de Voltaire*, Paris, Armand Colin, 1963
- RAMSEY (W.), « Voltaire et 'l'art de peindre' », *SVEC*, vol. XXVI, Genève, 1963.
- RIVIERE (M. S.), « Women's responses to Voltaire's writings in the eighteenth century. 'A silencing of the feminine' », *New Zealand journal o French studies*, 22, I, 2001.
- , « Voltaire, women and reception. Racine in the eighteenth century », dans *Racine, the power and the pleasure*. Edited by Edric Caldicott and Derval Conroy. Dublin, University College Dublin Press, 2001.
- SALAÛN (F.), « Voltaire face aux courants matérialistes de son temps », *Voltaire et ses combats*, I, Actes du congrès international, Voltaire Foundation, Oxford, 1997.
- SCHWARZBACH (B. E.), « 'Des lois' et l'autorité de la loi dans la pensée de Voltaire », *Voltaire et ses combats*, I, Actes du congrès international, Voltaire Foundation, Oxford, 1997.
- TILKIN (F.), « Le récit de paroles dans les romans et contes de Voltaire », *Voltaire et ses combats*, I, Actes du congrès international, Voltaire Foundation, Oxford, 1997.
- TRENARD (L.), « Les préoccupations économiques et sociales de Voltaire », *Etudes sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1976.
- VERCRUYSSSE (J.), *Bibliographie des Ecrits Français relatifs à Voltaire, 1719-1830*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century*, vol. LX, 1968.

WATERLOT (G.), « Fondements philosophique et politique de la tolérance chez Voltaire », *Voltaire ou l'écriture de la tolérance*, actes du colloque de Tunis, Centre de Publication Universitaire, Tunis, 1998.

WIRZ (C.), « Une édition inconnue de l'Education d'une fille », *Voltaire et ses combats*, I, Actes du congrès international, Voltaire Foundation, Oxford, 1997.

## **2- Etudes sur le théâtre de Voltaire.**

ARGENSON (M. A. R. de V., marquis d'), « Notices sur les œuvres de théâtre », *SVEC*, vol. XLII, Genève, 1966.

ADAMS (D. J.), *La Femme dans les contes et les romans de Voltaire*, Paris, A.G. Nizet, 1974. (Le quatrième chapitre de la 1<sup>ère</sup> partie est consacré à l'étude des tragédies).

ALLEN (M.), « The Problem of *bienséance* in Voltaire's *Oreste* », *Comparative Drama* 5, 1971.

BADIR (M. G), « Faut-il tromper le peuple ? L'idéologie bourgeoise dans la tragédie *Mahomet* de Voltaire », dans *French literature séries*, vol. 15, 1988.

BALCOU (J.), « *Olympie* et ses notes, ou les remarques historiques d'*Olympie* », dans *Les Notes de Voltaire*, *SVEC*, 2003 : 3, Oxford, 2003.

BEAUVOIS (D.), « Voltaire était-il antipolonais ? », *Cahiers de Varsovie* X, 1982.

BERUBE (G.-L.), « Voltaire et *La Mort de César*, L'Homme et la nature » : *Actes de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle I*, 1982.

—, « Don Pèdre dans le théâtre de Voltaire ; le cas d'un personnage référentiel », dans *L'Age du théâtre en France*, Edmonton (Canada), Academic Printing & Publishing, 1988.

—, « Le personnage de Philoctète dans l'*Œdipe* de Voltaire : un signe avant-coureur », *Lumen* XIII, 1994.

BESTERMAN (Th.), *Humanisme actif, Shakespeare et Voltaire*, Mélanges d'art et de littérature offerts à Julien Cain, T.I, Paris, 1968.

—, « Voltaire on the arts : unity and paradox », *Oxford University Press*, Oxford, 1974.

BONIEUX (B.), *Critique des tragédies de Corneille et de Racine par Voltaire*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

BOULIER (Abbé J.), « Voltaire et Dieu », dans *Europe*, n° 361-362, 1959, pp.47-68.

BOURASSA, (A. G.), « Polémique et propagande dans « *Rome Sauvée* » et « *Les Triumvirs* » de Voltaire, *SVEC*, vol. LX, Genève, 1968.

- BOWEN (V.E.), « Voltaire and tragedy : theory and practice », *L'Esprit créateur*, winter 1967.
- BRAUN (TH. E. D.), « Voltaire, *Olympie*, and Alexandre the great », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. CXL, 1975.
- BRET-VITTOZ (R.), « *La Mort de César* et *Brutus* ou l'Histoire en coulisse », *Cahiers Voltaire*, 2, Ferney-Voltaire, 2003.
- BRUNETIERE (F.), « Les poésies et le théâtre de Voltaire », dans *Revue des Deux Mondes*, LXXXe années (nov.-déc. 1910).
- CHAMPION (E.), *Voltaire, études critiques*, Paris, 1893.
- CARR (Th. M.), « Dramatic structure and philosophy in *Brutus*, *Alzire* and *Mahomet* », dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 143, 1975.
- CAVE (Ch.), « Les notes du *Triumvirat* de Voltaire: la construction progressive d'un dispositif militant dans *Les Notes de Voltaire*. *SVEC* 2003: 03.
- CONSTANS (A.), « A criticism of voltaire's *Eryphile* », *Publications of the Modern Language Association of America*, v. XXXVIII, 1923.
- COTTRET (R.-D.), « Ulcerated Hearts : Love in Voltaire's *La Mort de César* », *Mélanges Havens, Littérature and History in the age of Ideas*, V. Columbus, State University, Press, 1975.
- CRANSTON (M.), « Voltaire : man of feeling », *The Listener* 83, 23 avril 1970. CURTIS (J. L.) « La Providence : vicissitudes du dieu voltairien », dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century*, vol. CXVIII, 1974.
- DAVIES (S.), « Les notes des *Lois de Minos* : pertinence ou impertinence ? », dans *Les Notes de Voltaire*, *SVEC*, 2003 : 03, Oxford, 2003.
- , «Voltaire's *Les Lois de Minos*: text and context», dans *The Enterprise of Enlightenment*.
- DEFAUX (G.), « L'Idéal politique de Voltaire dans *La Mort de César* », *Revue de l'Université d'Ottawa*, 40, 1970.
- DEJOB, (Ch.), « Le Sentiment républicain dans le théâtre de Voltaire », *Revue des cours et des conférences*, VIII-1, 1899-1900.
- DELCOURT (M.), *Oedipe ou la légende du conquérant*, Liège, 1944.
- , *Oreste et Alcméon : essai sur la projection légendaire du matricide en Grèce*, Paris, 1959.
- DESCHANEL (E.), *Le Théâtre de Voltaire*, Paris, 1886.
- DESVIGNES (L.), « Le théâtre de Voltaire et la femme victime », *Revue des sciences humaines*, Lille, n° 168, 1977.

- FENGER (H.), « Voltaire et le théâtre anglais », dans *Orbis litterarum*, T.VII, fasc.3-4 Copenhague, 1949.
- FRANCILLON (R.), « L'*Oreste* de Voltaire ou le faux triomphe de la nature », dans *Rivista di letteratura moderna comparate*, vol. 41, n°1, January 1988.
- FRANCO (H. G.), « Les malheurs d'Œdipe : étude comparée de l'*Œdipe* de Corneille, Voltaire, Sophocle, Sénèque, Gide, Cocteau », *Revue de l'Université Laval* 20, 1965.
- FRANTZ (P.), « La monarchie dépaysée : la réflexion politique dans *Brutus* », *Revue Voltaire*, 3, 2003.
- GENAND (S.), « Le théâtre de Voltaire est-il aujourd'hui dans une impasse tragique ? Pour un état des lieux », *Cahiers Voltaire*, 2, Ferney-Voltaire, 2003.
- GOLDZINK (J.), « Que faire de Voltaire aujourd'hui ? », *Cahiers Voltaire*, 2, Ferney-Voltaire, 2003.
- GURY (J.), « Voltaire et alia : Shakespeare travesti, Burlesque et formes parodiques », *Acte de colloque de mars*, Biblio., 33, 1987.
- HOLLAND (A.-K.), *Le Pathétique dans les tragédies de Voltaire*, Thèse Univ. , Paris, 1963.
- JORY (D. H.), « Voltaire and the Greeks », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. CLIII, 1976.
- KAROUI (A.), *La Dramaturgie de Voltaire*, publication de la faculté des lettres de la Manouba, Tunis, 1992.
- KRAPPE (A. H.), « A note of the sources of Voltaire's *Eriphyle* », *The Romanic Review* 18, 1927.
- LAGRAVE (Henri), « Sur la 'juste grandeur' des tragédies: de Corneille à Voltaire », dans *Dramaturgies / Langages dramatiques*, Paris, Nizet, 1986.
- LAPLACE (R.), « Autour de la création d'*Irène* », *SVEC*, 2000 : 5, Voltaire Foundation, Oxford, 2000.
- LARROUMET (G.), « Le Théâtre français au XVIII<sup>e</sup> siècle : Voltaire poète tragique » *Revue des cours et conférences*, VIII-2, 1899-1900.
- , « Shakespeare en France à l'époque de Voltaire », *Revue des cours et conférences*, Paris, VIII-2, 1900.
- , « Les Tragédies historiques de Voltaire : *La Mort de César* », *Revue des cours et conférences*, Paris, VIII-2, 1900.
- LE CLERC (P.-O.), *Voltaire and Crébillon père : history of an enmity*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, T.115, Banbury, 1973.

- LEITH (H. M.), « Voltaire and « Maman ». Femal sexuality, maternity and incest in the tragedies », *Lumen*, XII 1993.
- LEPAN (E.-M.-J.), *Commentaire sur les tragédies et les comédies de Voltaire restées au théâtre*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, 1826.
- LINGUET (S.-N.-H.), *Examen des ouvrages de Voltaire considéré comme poète, comme prosateur, comme philosophe*, Bruxelles, 1788.
- LION (Henri), *Les Tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, Paris, Garnier, 1895.
- LOUNSBURY (Thomas R.), *Shakespeare and Voltaire*, London, 1935.
- MANNE, (E.-D. de), *Galerie historique des portraits des comédiens de la troupe de Voltaire*, Lyon, Scheuring, 1861, in-8°.
- MATHE (A.), « Voltaire et la fin de la tragédie classique », *The French Review*, 1965.
- MAT-HASQUIN (M.), *Voltaire et l'antiquité grecque*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth century*, The Voltaire foundation, Oxford, 1981.
- MATTHEWS (R. E.), « Political allusions in Voltaire's *Les lois de Minos* », *Nottingham French studies* 12, 1973.
- MAZOUER (Ch.), « Les Tragédies romaines de Voltaire », *XVIII<sup>e</sup>.Siècle*, 18, 1986.
- MOUREAUX (J.-M.), « L'*Œdipe* de Voltaire : Introduction à une psycholecture », dans *Archives des lettres modernes*, vol. 7, 4), n° 146, 1973.
- OLIVER (T. H.), *The Merope of George Jeffreys as a source of Voltare's Merope*, Urbana, 1927.
- POMEAU (R.), « Voltaire et le Héros », *Revue des sciences humaines*, 1951.
- , « Voltaire et Shakespeare : du père justicier au père assassiné », *Mélanges Fromilhague* n°9-10 de littératures, Toulouse, printemps 1984.
- PERCHELLET (J.-P.), « Voltaire, tragique en son temps », *Revue Voltaire*, 3, 2003.
- RAAPHORST (M. R.), « Voltaire et le féminisme : un examen du théâtre et des contes », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, LXXXIX, 1972.
- RIDGWAY (R. S.), *La Propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Genève, vol. XV, 1961.
- , *Voltaire and sensibility*, Montréal and London, 1973.
- ROSTWOROWSKI (E.), « Voltaire et la Pologne », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, LXII, 1968.
- ROUGEMONT (M. de), « Bible et théâtre », *Le Siècle des Lumières et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1986.
- , « Un rendez-vous manqué : Shakespeare et les Français au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Das*

- Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*, Berne, Lang, 1988, p. 102-117.
- RUSSELL (T. W.), *Voltaire, Dryden and Heroic Tragedy*, New York, Ams Press Inc., 1966.
- SAREIL (J.), *Voltaire et la critique*, Englewood Cliffs, Prentice, 1966.
- SCLIPPA (N.), *La loi du père et les droits du cœur : Essai sur les tragédies de Voltaire*, Genève, 1993.
- SONET (E.), *Voltaire et l'Influence anglaise*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- THOMAS (E. O.), « The Merope of Goerge Jeffreys as a source of Voltraire's Mérope », *University of Illinois Bulletin*, vol. XII, N° 4, Novembre, 1927.
- TROUSSON (R.), « Voltaire et la mythologie », *Bulletin Guillaume Budé*, 1962.
- , « Le théâtre tragique grec au siècle des Lumières », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 155, Oxford, 1976.
- VERCRUYSSSE (J.), « La Première d'Olympie. Trois lettres de madame Denis aux Constant d'Hermenches », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. CLXIII, 1976.
- VOLPILHAC-AUGER (C.), « Auguste et Louis XIV : les contradictions de Voltaire devant le pouvoir absolu », dans *La Monarchie absolutiste et l'Histoire de France*, Paris, 1986.
- VROOMAN (J.-R.), *Voltaire's theatre, the cycle from Œdipe to Mérope*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. LXXV, 1970.
- WADE (I. O.), *The Intellectual development of Voltaire ?* Princeton, 1969.
- WILLIAMS (D.), « Voltaire and the language of the gods », dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. LXII, Genève, 1968.

### **III- ETUDES GENERALES :**

#### **1- Le XVIII<sup>e</sup> siècle.**

- ASTIER (C.), *Le Mythe d'Œdipe*, Paris, Armand Colin, 1974.
- BERTRAND (L.), *La Fin du classicisme et le retour à l'antique dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, Hachette, 1897.
- BRAY (R.), *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1927.

- CASSIRER (E.), *La Philosophie des Lumières*, trad. P. Quillet, Paris, Fayard, 1986.
- CHAMFORT (S.-R.-N.), et LA PORTE (J. de), *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres*, Paris, Lacombe, 1776.
- COMPÈRE (M., J., D.), *L'Éducation en France du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, éd. ? 1976.
- CONLON (P. M.), *Le Siècle des Lumières, bibliographie chronologique*, Genève, Droz, 1983-1995.
- DELUMEAU (J.), *Le Péché et la peur. La culpabilisation en Occident, XIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, éd. ? 1983.
- DU PELOUX (Vicomte Ch.), *Répertoire général des ouvrages modernes relatifs au XVIII<sup>e</sup> siècle français (1715-1789)*, Paris, Grund, 1926, in-8°.
- EHRARD (J.), *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle* (1963), Paris, Albin Michel, 1994.
- , *Littérature française : le XVIII<sup>e</sup> siècle (I, 1720-1750)*, Paris, Arthaud, 1974.
- ELIAS (N.), *La Société de cour* (1969), trad. P. Kamnitzer et J. Etoré, Paris, Flammarion, « Champs », 1985.
- FOUCAULT (M.), *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- GAWLICK (G.), « Cicero and the Enlightenment », *Studies on Voltaire* 25, 1963.
- GOULEMOT (J.-M.) et LAUNY (M.), *Le Siècle des lumières*, Paris, Seuil, 1968.
- GRIMAL (P.), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, P.U. F., 1994.
- HARTMANN (P.), *Du sublime de Boileau à Schiller*, Strasbourg, Presse Universitaire de Strasbourg, 1998.
- HAZARD (P.), *La Crise de la conscience européenne, 1680-1715* (1961), Paris, Fayard, Livre de Poche, 1994.
- , *La Pensée européenne au XVIII<sup>e</sup> siècle, de Montesquieu à Lessing* (1963), Paris, Fayard, 1978.
- HOWARD (M. W.), *The Influence of Plutarch in the major European literatures of the eighteenth century*, Chapel Hill, 1970.
- GRELL (Ch.), *Le Dix-huitième siècle et l'Antiquité en France, 1680-1789*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1995. (*Studies on Voltaire an the Eighteenth Century*, t. 330-331.)
- MAUZI (R.), et MENANT (S.), *Littérature française : Le XVIII<sup>e</sup> siècle, II, 1750-1778*, Paris, Arthaud, 1977.
- , *L'Idée de bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève,

Slatkine, 1979.

MEAUTIS (G.), « Eschyle dans la littérature française », *Revue d'histoire littéraire de la France* 24, 1917.

MEYSONNIER (S.), *La Balance et l'horloge, la genèse de la pensée libérale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Montreuil, Ed. de la Passion, 1989.

MORNET (D.), *Les Sciences de la Nature au dix-huitième siècle*, Paris, Armand Colin, 1911.

—, « La question des règles au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 21, 1914.

—, *Les Origines intellectuelles de la Révolution française (1715-1789)*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, 1947.

MORTIER (R.), *Clartés et ombres du siècle des Lumières*, Genève, 1969.

MOUREAU (F.), *La Critique dramatique dans la Correspondance littéraire et le Mercure en 1760*, actes de colloque de Sarrebruck, (1974), Paris, Klincksieck, 1976.

NICOLET (C.), *Les Idées politiques à Rome sous la République*, Paris, Armand Colin, coll. U., 1964.

PILON (E.), *La Vie de famille au dix-huitième siècle*, Paris, Jonquières, 1928.

RANSCELOT (J.), « Les Manifestations du déclin poétique au début du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire littéraire*, 1926.

ROUSTAN (M.), *Les Philosophes et la société française au dix-huitième siècle*, Lyon, éd. 1906.

STAROBINSKI (J.), *L'Invention de la liberté, 1700-1789* (1964), Genève, Skira, 1987.

—, *Le Remède dans le mal, critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989. [Reprend "Fable et mythologie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles" (1977).]

STEWART (Ph.), *Le Masque et la parole, le langage de l'amour au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 1973.

## **2- Le théâtre.**

ABIRACHED (R.), *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978), Paris, Gallimard, Tel, 1994.

AGHION (M.), *Le Théâtre à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Lib. de France, 1926.

APOSTOLIDES (J.-M.), *Le Roi-machine, spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981.

—, *Le Prince sacrifié, théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1985.

- ASTIER (C.), *Le Mythe d'Œdipe*, Paris, 1974.
- BAPST (G.), *Essais sur l'histoire du théâtre: la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Lahure, 1893.
- BARNETT (D.), « La Vitesse de la déclamation au théâtre (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles) », *Dix-septième siècle*, n° 128, 1980.
- BARNWEL (H.), « Histoire romaine et tragédie classique : Transformation et survivances poétiques », [in] *France et Italie dans la culture européenne*, mélanges Franco Simone, II, 1981.
- BARTHES (R.), *Sur Racine* (1960), Paris, Seuil, Points, 1979.
- BOULANGER (N.-A.), *L'Antiquité dévoilée* (1766), p.p. P. Sandrin, Paris, Les Belles Lettres, 1979.
- BREITHOLTZ (L.), *Le Théâtre historique en France jusqu'à la Révolution*, Uppsala Universitets Arsskrift, 1952.
- BRENNER (C. D.), *L'Histoire nationale dans la tragédie française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Berkeley, University of California, publication in *Modern Philology* V.14, N°:3 Press, 1929.
- BRUNEL (P.), *Le Mythe d'Electre*, Paris, Champion, 1995.
- , *Pour Electre*, Paris, Armand Colin, 1982.
- CHAPONNIERE (P.), « L'Influence de l'esprit mondain sur la tragédie au XVIII<sup>e</sup> siècle », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1912.
- CHARPENTIER (L.), *Causes de la décadence du goût sur le théâtre*, Paris, Dufour, 1758.
- CHOUILLET (J.), *L'Esthétique des Lumières*, Paris, P.U.F., 1974.
- DELMAS (Ch.), *La Tragédie de l'âge classique, 1553-1770*, Paris, Seuil, 1994.
- DESCOTES (M.), *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris, P.U.F., 1964.
- DESSERT (L.), *Le Thème du destin dans le théâtre antique et dans le théâtre français jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle* doctorat d'Etat, 1969.
- DOSMOND (S.), *La Tragédie à sujet romain : histoire et typologie (1552-1778)*, thèse dactylographiée de Poitiers, 1981.
- , « Le mythe de Rome vu par les poètes tragiques », in *La Licorne*, Poitiers, 1976/1.
- DOUBROVSKY (S.), *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963.
- DOUCET (J.), « Dramatique, Pathétique, Tragique », *Etudes classiques*, 36, 1968.
- DUBECH (L.), *Histoire générale illustrée du théâtre*, Paris, Librairie de France, 1931-1934.
- DUMUR (G.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965.
- FAGUET (E.), *Essai sur la tragédie française au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1883.

- FOLKIERSKI (W.), *Entre le classicisme et le romantisme, étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1969.
- FONTAINE (L.), *Le Théâtre et la philosophie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Versailles, Cerf, 1878-1879.
- FORESTIER (G.), « Théorie et pratique de l'histoire dans la tragédie classique », *Littératures classiques*, 11 janvier 1989.
- FORSYTH (E.), *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640): le thème de la vengeance*, Paris, Nizet, 1962.
- FUMAROLI (M.), « Rhétorique et Dramaturgie : le statut du personnage dans la dramaturgie classique », in *Revue d'histoire du théâtre*, 1972/3.
- GAILLARD (J.), *Approche de la littérature latine, des origines à Apulée*, Paris, Nathan, 1992.
- GASTE (A.), *La Querelle du Cid*, Paris, Welter, 1898.
- GEOFFROY, *Cours de littérature dramatique*, Paris, Blanchard, 1825 t. III.
- GIAUFRET-COLOMBANI (H.), « Le sang des Atrides : sur les tragédies de Crébillon », *Dix-huitième siècle*, n° 16, 1984.
- GINESTIER (P.), *Valeurs actuelles du théâtre classique*, Paris, Bordas, 1974.
- GOUHIER (H.), *L'essence du théâtre*, Paris, Plon, 1943, 2<sup>e</sup> éd., Aubier, 1967.
- , *Le théâtre et l'existence*, Paris, Aubier, 1952, 2<sup>e</sup>me éd., Paris, Vrin, 1980.
- GRANET (F.), *Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine*, Paris, Gisse, 1739.
- GRANNIS (V.B.), *Dramatic parody eighteenth-century France*, New York, 1931.
- GUIET (R.), « La tragédie française au dix-huitième siècle et le théâtre de Métastase », *Publications of the Modern Language Association* 53, 1938.
- HALLAYS-DABO (V.r), *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, Dentu, 1862.
- JORY (D. H.), « La tragédie grecque en France, 1700-1760 », Thèse, Dijon, 1969.
- KIBEDI VARGA (A.), *Les Poétiques du classicisme*, Paris, Klincksieck, 1990.
- , « La Perspective tragique, éléments pour une analyse formelle de la tragédie classique », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1970/5-6.
- KNIGHT (R. C.), *Racine et la Grèce*, Paris, s.d.
- KOWZAN (T.), *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992.
- LACARRIERE (J.), *Sophocle*, Paris, 1960.
- LACROIX (A.), *Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français*, Bruxelles, 1856.

- LAGRAVE (Henri), *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972.
- LANCASTER (H. C.), *French Tragedy in the time of Louis XV and Voltaire, 1715-1774*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1950.
- , *The Comédie-Française, 1701-1774, plays, actors, spectators, finances*, Transactions of the American Philosophical Society, new series, vol. 41, part 4, 1951.
- LANSON (G.), *Esquisse d'une histoire de la tragédie française* (1920), nouvelle éd. revue et corrigée, Paris, Champion, 1954.
- , *Manuel bibliographique de la littérature française moderne*, fasc. 1 et 5, Paris, 1921. (N<sup>os</sup> 62-73 : Répertoires dramatiques; 176-228 : Histoires locales du théâtre; 229-280 : Histoires des collèges; 2767-3000 : Le théâtre.)
- LARTHOMAS (P.), *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés* (1972), Paris, P.U.F., 1980.
- LAZARD (M.), *Le Théâtre en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, P.U.F., 1980.
- LEBLANC (P.), *Les Ecrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972.
- LERIS (A. de), *Dictionnaire portatif des théâtres*, Paris, Jombert, 1754.
- LOUVAT (B.), *La Poétique de la tragédie classique*, Paris, SEDES, 1997.
- MACHIN (A.), *Cohérence et continuité dans le théâtre de Sophocle*, Canada, 1981.
- MAROLLES (M. de), *Les Tragédies de Sénèque en latin et en français*, Paris, Lamy, 1659.
- MEAUTIS (G.), *Sophocle, essai sur le héros tragique*, Albin Michel, 1957.
- MOREL (J.), *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1964.
- , « Rhétorique et tragédie », in *Dix-septième siècle*, 1968.
- NIETZSCHE (F.), *La Naissance de la tragédie* (1871), trad. C. Heim, Paris, Denoël-Gonthier, Médiations, 1964.
- NIKLAUS (R.), « La Propagande philosophique au théâtre au siècle des Lumières », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, t. 26, 1963.
- OLIVIER (J.-J.), *La Vie parisienne au XVIII<sup>e</sup> siècle : les théâtres*, Paris, Alcan, 1914, in-8°.
- PARFAICT (C. et F.), *Histoire du Théâtre-Français depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, Le Mercier et Saillant, 1735-1749.
- PARFAICT (C. et F.) et GODIN (d'A.), *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756.
- PERCHELLET (J.-P.), *L'Héritage classique : la Tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Champion, 2004.

- PEYRONNET (P.), *La Mise en scène au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nizet, 1974.
- RACHET (G.), *La Tragédie grecque*, Paris, Payot, 1973.
- RICCOBONI (A.-F.s), *L'Art du théâtre*, Paris, C.F. Simone et Giffart, 1750, in-8°.
- RICCOBONI (L.), *De la réformation du théâtre (1743)*, Genève, Slatkine, 1971.
- RICOEUR (P.), « Culpabilité tragique et culpabilité biblique », in *Revue d'histoire et de philosophie religieuse*, 1953/4.
- ROHOU (J.), *La Tragédie classique (1550-1793)*, Paris, SEDES, 1996.
- RONNET (G.), *Sophocle, poète tragique*, Paris 1969.
- ROUBINE (J.-J.), *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- *La stratégie des larmes au XVII<sup>e</sup> siècle*, Littérature, n° 9, février 1973.
- ROUGEMONT (M. de), *La Vie théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1988.
- RYNGAERT (J.-P.), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- SCHERER (J.), *La Dramaturgie classique en France (1950)*, Paris, Nizet, 1983.
- SEZNEC (J.), « L'invention de l'antiquité », *SVEC*, vol. CLV, Oxford, 1976.
- SOURIAU (E.), *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.
- STEGMANN (A.), *L'Héroïsme cornélien, genèse et signification*, Paris, Colin, 1968.
- STEINER (G.), *La Mort de la tragédie (1961)*, trad. R. Celli, Paris, Gallimard, Folio, 1993.
- STERN (L.), « Introduction à une théorie de la tragédie » *Revue d'esthétique*, 18, 1965.
- SYME (R.), *La Révolution romaine*, trad. de Roger Stuveras, Paris, Gallimard, 1967.
- TOUCHARD (P.-A.), *Dionysos, Apologie pour le théâtre*, Paris, Seuil, 1949.
- , *L'amateur du théâtre ou la règle du jeu*, Paris, Seuil, 1952.
- TROUSSON (R.), « Diderot et la leçon du théâtre antique », *Denis Diderot, 1713-1784*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1985.
- , « Le Théâtre grec au siècle des Lumières », *SVEC*, vol. CLV, Oxford, 1976.
- TRUCHET (J.), *La Tragédie classique en France*, Paris, P.U.F., 1975.
- , Y a-t-il un style Régence dans l'histoire de la tragédie française ? in *La Régence*, actes du colloque d'Aix (1968), Paris, Armand Colin, 1970.
- UBERSFELD (A.), *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, 1972.
- , *L'école du spectateur*, Paris, Editions sociales, 1981.
- VAN EERDE (J.), *The People in Eighnteenth Century Tragedy from "Œdipe" to "Guillaume Tell"*, *SVEC*, vol. XXVII, Genève, 1963.
- VAN TIEGHEM (P.), *Le Prérromantisme : étude d'histoire littéraire européenne*, Paris, 1948.
- VERNANT (J.-P.) et VIDAL-NAQUET (P.), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La

Découverte, 1972.

VILLIERS (A.), *La psychologie de l'art dramatique*, Paris, Collin, 1951.

VINCENT-BUFFAULT (A.), *Histoire des larmes XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Rivages, Paris, 1986.

WEYLAND (J.), *La Tendresse chez Sophocle*, Strasbourg, 1975.

ZUBER (R.), « La Critique classique et l'idée d'imitation », *Revue d'histoire littéraire de la France*, mai-juin 1971.

### **3- La femme.**

ABENSOUR (L.), *Histoire générale du féminisme des origines à nos jours*, Paris, éd. 1921.

—, *La Femme et le féminisme avant la Révolution*, Paris, Editions E. Leroux, 1923.

—, *La Femme et le féminisme au dix-huitième siècle*, Paris, Editions E. Leroux, 1924.

ACHARD (G.), *La Femme à Rome*, Paris, P.U.F. collection «*Que sais-je ?* », 1995.

ALBISTUR (M.) et ARMOGATHE, (D.), *Histoire du féminisme français*, Paris, éd. 1977.

ANTONELLI (G.), « Clodia, Terenzia, Fulvia », Roma, 1996.

ASCALI (G.), « L'Histoire littéraire des idées féministes du XVI<sup>e</sup> siècle à la Révolution », *Revue de synthèse historique*, 1906.

AUBERT (J.M.), *La Femme. Antiféminisme et christianisme*, Paris, éd. 1975.

BABCOCK (Ch. L.) « The Early Career of Fulvia », *AJPh*, 86, London, 1965.

BADINTER (E.), *Emilie, Emilie, l'ambition féminine au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. 1983.

BATACHE-WATT (E.), *Profils des héroïnes raciniennes*, Paris, Klincksieck, 1976.

CAFFIAUX (le P.), *Défense du beau sexe, ou Mémoires historiques, philosophiques et critiques pour servir d'apologie aux femmes*, Amsterdam, éd. 1753.

DARMON (P.), *Mythologie de la femme dans l'ancienne France, XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 1983.

DELIA (D.), « Fulvia reconsidered », in S. Pomeroy (ed.), *Women's History and Ancient History*, Chapel Hill, U.N.C.P., 1992.

DE LUPPE (C.) *Les Jeunes Filles à la fin du dix-huitième siècle*, Paris, Champion, 1925.

DUBY (G.) et PERROT (M.), *Histoire des femmes en Occident, XVI<sup>e</sup>- XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, PLON, 1991.

FAGNIEZ (G.), « La Femme dans la société française », in *Revue des deux mondes*, t. X, juillet 1912.

- GONCOURT (E. et J.de), *La Femme au XVIII<sup>e</sup> siècle*, p.p. E. Badinter, Paris, Flammarion, Champs, 1982.
- GREARD (O.), *L'Education des femmes par les femmes*, Paris, Hachette, 1915.
- GRIMAL (P.), *L'Amour à Rome*, Hachette, 1963.
- HOFFMANN (P.), *La Femme dans la pensée des Lumières*, Paris, Ophrys, 1995.
- JOUAN (F.), « Trois contre-héros chez Sophocle : Chrysothémis, Teucer, Créon », *Actes du colloque international d'Aix-en-Provence*, 10-12 janvier, 1992.
- MOSSE (C.), *La Femme dans la Grèce Antique*, Paris, éd. 1983.
- RABAUT (J.), *Histoire du féminisme français*, Paris, éd. 1978.
- ROUSSELOT (P.), *Histoire de l'éducation des femmes en France*, Paris Didier, 1883, 2 vol.
- VIRLOUVET (C.), « Fulvia the woman of passion », in A. Fraschetti (ed.), *Roman Women* Chicago Univ. of Chicago Pr., 2001.
- WELCH (K.E.) « Antony, Fulvia, and the Ghost of Clodius in 47 BC », *Greece & Rome*, 42, 1995.

## ***CONCLUSION***

Au terme de cette étude se dégage des tragédies à sources antiques de Voltaire un ensemble de constantes qui nous paraissent particulièrement intéressantes. La plus évidente peut-être est que l'activité théâtrale est presque consubstantielle à notre auteur. Nul ne peut contester le fait que le dramaturge a passé presque toute sa vie à écrire, à corriger et à monter des pièces de théâtre et ce malgré les innombrables activités auxquelles il s'est adonné allant de la poésie, passant par l'histoire et la philosophie jusqu'à sa fortune personnelle que son extrême ingéniosité n'a cessé de faire fructifier. Connaissant tantôt un franc succès tantôt des déboires, ses pièces étaient presque, pour lui, une raison d'être.

Désespérant des sources modernes, le dramaturge met un point d'honneur à rendre à la tragédie l'intérêt et la dignité qu'elle a perdus. Animé alors par une envie pressante d'apporter des réformes à la scène française, il propose des modèles antiques dont il exalte les qualités, comme une panacée à la dénaturación de la tragédie racinienne. C'est ainsi que le théâtre antique trouve en lui un fervent partisan. S'offrant en exemple, le dramaturge oeuvre alors pour la tragédie à l'antique, simple et sans épisodes amoureux, avec plus d'action, de spectacle, déclamée avec noblesse sur une scène débarrassée de spectateurs et où évolue un nouveau type de personnage féminin capable de provoquer le pathétique et d'arracher des flots de larmes par la seule force des caractères, dût-il pour ce faire heurter parfois le goût du public.

S'inscrivant dans un moule antique, le nouveau type d'héroïne qu'il conçoit doit paraître non seulement plus naturel mais surtout attaché à une perspective profondément sociale où l'amour maternel, filial, sororal et conjugal, occupe une place de choix. Ainsi s'expliquerait le caractère particulier de ses personnages féminins, tantôt sensibles, tantôt cruels mais toujours capables d'émouvoir et de susciter la sympathie des spectateurs.

Aussi un premier constat s'offre-il à nous : les personnages féminins de Voltaire seraient bien plus le fruit d'une attitude profondément personnelle amenée par les circonstances et le contexte dramatique de l'époque que d'une théorie bien définie en amont. Peut-être peut-on y voir la présence de trois composantes : d'abord une connaissance intime des oeuvres de l'Antiquité dont il est profondément imprégné et sur lesquelles il compte beaucoup pour réformer le théâtre français. L'excellente étude de Michelle Mat-Hasquin le confirme à bien des égards, en plus des innombrables déclarations du dramaturge lui-même dont voici l'exemple le plus criant : « Les temps des Scipion, de Sylla, de César, d'Auguste sont beaucoup plus présents à nos mémoires que les premiers événements de nos propres monarchies. Il semble que nous soyons encore sujets des Romains » (préface du *Triumvirat*). Tout un pan de l'oeuvre voltairienne témoigne en effet de cette relation étroite avec l'Antiquité dont la langue et les formules ne cessent de ponctuer les phrases et de nourrir la réflexion.

Doit aussi être pris en considération le goût du public, de l'époque composé en grande partie de femmes qui exigent des dramaturges des héroïnes amoureuses, tendres et vertueuses chose qui contrairement à ce qu'on pourrait croire n'est pas pour déplaire à Voltaire car il n'est pas dans ses habitudes d'obéir à des exigences sans être entièrement convaincu de leur légitimité.

Il faut enfin faire droit au goût propre de Voltaire, à ses dispositions sentimentales nourries par ses différentes expériences avec la gent féminine ; expériences qui commencent généralement par un amour passion pour se transformer par la suite et dans la plupart des cas en une amitié profonde et de longue durée. L'éclipse de la passion, ou plutôt cette désillusion face à l'amour apparaît clairement dans ses tragédies. Elle justifie sa volonté de mettre en scène plusieurs types féminins appartenant à des univers différents, mais dont le fil rouge est le dramaturge lui-même. Cette désillusion témoigne en outre d'une perpétuelle quête chez lui d'un idéal féminin, qui à défaut d'exister dans sa vie, pourrait se retrouver sur la scène. Ainsi, l'amour des femmes apparaît-il lui aussi comme une constante qui mérite d'être notée.

Bref, ces quatre facteurs semblent déterminants pour croquer les différentes silhouettes des héroïnes de Voltaire, en tout cas celles qui évoluent dans les pièces à sources antiques.

Au surplus, et à la lumière de ces premiers constats déterminés par les éléments conscients et inconscients qui constituent la personnalité de Voltaire, l'étude des personnages féminins révèle deux modèles qui sont en apparence diamétralement opposés. D'un côté le

modèle de l'héroïne sublimée pour son attachement sans concession à son devoir. Il s'agit de l'héroïne pure, vertueuse, qui répond parfaitement à une attente du public de l'époque. Un type féminin qui respire la dévotion pour ses proches notamment quand il s'agit d'un fils (Mérope, Hippodamie), d'une fille (Statira), ou même d'un époux criminel (c'est le cas évidemment d'Artémire, d'Irène et de Jocaste) en ce qui concerne le type de l'épouse. Celle-ci en effet hantée par un souvenir d'amour enfoui souffre d'un déchirement intérieur, cause de son attachement profond et sincère à son devoir d'épouse. Une dévotion sans condition, enfin, pour un frère, une soeur (c'est le cas d'Iphise) ; pour un père ou un amant (Julie) en ce qui concerne le type de la jeune fille.

D'un autre côté, le modèle de la rebelle, qui se situe à l'opposé dans la mesure où elle évolue dans une atmosphère marquée par la transgression de toutes les lois familiales : paternelles (Aurélié) ou maternelles en l'absence du père (Olympie, Electre) et conjugales (Clytemnestre, Fulvie, Eriphyle).

Ce qui ressort de cette confrontation est que les deux modèles d'héroïnes non seulement se trouvent renvoyés dos à dos mais sont broyés tous deux par une espèce de rouleau compresseur. Ces héroïnes seront d'ailleurs délibérément exécutées par les soins du dramaturge sur la scène du théâtre. L'héroïne vertueuse, mal préparée et mal armée pour imposer sa volonté ou faire entendre sa voix, se trouve amenée par une souffrance intérieure au suicide, une des grandes obsessions de Voltaire.

L'héroïne condamnée, n'ayant pas su retenir sa colère devant un affront ou une injustice, commet l'irréparable et trouve la mort, tribut de sa désobéissance ou de son acte de révolte. Même si quelques-unes des héroïnes sont épargnées, c'est davantage grâce à un élan de générosité qui gagne son persécuteur qu'à une reconnaissance de sa propre valeur. Artémire, par exemple, échappe de justesse à la mort et récolte un honneur public rendu par son époux qui, mourant, proclame son innocence et lui rend justice à la fin de la pièce ; c'est le cas également de Julie ; grâce à la clémence d'Octave qui, résistant à la tentation de faire exécuter ses ennemis et désirant mettre fin aux proscriptions, lui pardonne ainsi qu'à tous ses agresseurs dans l'espoir de mériter un jour le nom d'Auguste.

L'héroïne peut aussi avoir la vie sauve, grâce à l'intervention *in extremis* d'un parent comme c'est le cas d'Astérie, qui reconnue comme la fille du roi, échappe de peu au sacrifice préparé par le grand prêtre. Parfois, ayant exécuté trop de personnages sur scène, le dramaturge choisit de ne pas en rajouter ; c'est le cas évidemment de la tragédie d'*Oreste* ou

encore de celle des *Pélopidés ou Atrée et Thyeste*, où, dans l'une et l'autre, plus de deux personnages trouvent la mort : Clytemnestre et Egisthe pour la première, Eriopée, Thyeste et leur enfant pour la seconde.

A part ces quelques exceptions dues aux exigences du genre, la mort s'imposait donc pour la majorité des héroïnes comme seule issue au problème féminin ; elle est même parfois envisagée comme un acte libérateur de toutes les contraintes familiales, sociales et politiques. Ces contraintes font que de toutes les héroïnes voltairiennes évoluant dans son théâtre à sujet antique, aucune ne peut prétendre à être érigée en modèle. Peut-être contribueraient-elles à mettre à nu quelques obsessions du dramaturge. Des questions comme celles de l'inceste, du suicide, de la mort, bref du mal, se liraient en filigrane, permettant ainsi à Voltaire de faire de la scène non seulement un lieu de sublimation, mais aussi, une tribune, du haut de laquelle il mettrait toute son ardeur pour sensibiliser le public aux fléaux qui ne cessent de ronger la société. Avec son théâtre, Voltaire construit, écrit R. Bret-Vitoz, « un espace sensible et visuel de débats et de décisions, d'actions et de création. Tribune autant que champ clos, la scène tragique est le spectacle frappant, toujours plus vaste et étendu, des caractères et des sentiments humains, sur fond d'Histoire [...]. La peinture de tableaux, tantôt portraits tout en contrastes, tantôt vastes compositions aux plans superposés, permet cette prise de conscience et cette réappropriation des actions humaines, affaires avant tout d'intérêts et de sentiments tout humains<sup>1</sup>. »

Notre troisième partie ne pouvait dès lors avoir pour objectif que de dégager si possible, à travers l'ensemble des pièces tragiques à sources antiques de Voltaire, les traits permettant de cerner chez lui le modèle qu'il semble privilégier. Portée à la scène et faisant écho à une polémique inhérente au siècle, la situation inconfortable du personnage féminin offre en effet à Voltaire une occasion de premier ordre pour se pencher à sa façon sur la question de la femme et pour pointer du doigt les diverses formes d'oppressions auxquelles celle-ci est sujette, la visée derrière étant de mettre en cause un système de valeur qu'il juge trop empreint d'injustices, conséquence, sans doute, des idées sectaires. Reconsidérés dans leur ensemble et avec leurs modèles mythologiques et historiques, les deux types féminins exposés par le dramaturge constituent donc un lourd réquisitoire contre trois principales

---

<sup>1</sup> Renaud Bret-Vitoz, « *La mort de César et Brutus* ou l'Histoire en coulisse », *Cahier Voltaire* 2, p. 169.

institutions, l'Etat, la religion et la famille. Institutions que Voltaire tient pour principales responsables de l'impasse féminine, dans la mesure où elles considèrent toutes trois la femme comme un « éternel mineur », qu'elles la freinent dans son élan d'émancipation et empêchent l'homme de frayer son chemin vers un monde meilleur.

Avons-nous le droit de considérer Voltaire comme foncièrement féministe ? Nullement. Car son attitude envers la femme dépend davantage d'une vision globale du monde et de l'homme ; elle est en outre tributaire d'un ensemble de circonstances plus que d'une conviction profonde de son droit à une égalité parfaite avec l'homme. D'ailleurs, pour lui, l'égalité parfaite entre les humains est inenvisageable car porteuse de désastre. Seule l'égalité des droits doit primer. En tant qu'être humain, la femme peut y accéder.

Toutefois, ayant à coeur le projet d'accorder les lois avec la raison et de combattre toutes les formes d'injustices, le dramaturge fait de son personnage féminin un véritable instrument d'« édification » à portée à la fois morale, sociale, politique voire même philosophique. A travers la tragédie des *Lois de Minos*, Voltaire propose peut-être un modèle féminin indispensable pour accéder à un nouveau type de société capable d'assurer le bonheur de l'Homme. Astérie, seul personnage féminin de la tragédie, devient pour lui une allégorie d'un projet de société dont l'éducation, fondée sur le respect des droits de chacun et sur la tolérance serait selon lui, la pierre de touche. Profondément convaincu de l'idée que c'est l'éducation fanatique qui éternise le fanatisme, Voltaire fait de sa pièce une véritable arme de combat contre ce fléau. Il s'agissait notamment de ces lois désuètes qu'il faut abroger dès qu'elles ne s'accordent plus avec les moeurs.

Quoi qu'il en soit et après avoir fréquenté les héroïnes mythologiques et historiques de Voltaire, l'impression qui prévaut est que toutes soutiennent l'intérêt. Même si ces tragédies à sources antiques n'ont pas toujours rencontré le succès escompté, elles mériteraient d'être exhumées et reconsidérées rien que parce qu'elles sont porteuses d'un message de tolérance et d'espoir. « Pleinement conscient dès le début de sa vocation de « missionnaire », il avait, note à juste titre R. S. Ridgway, la passion d'éclairer, de convertir ses contemporains, et par là de modifier la société et de changer le monde<sup>2</sup>. » « Il n'est pas moins qu'une révolution sous forme humaine, écrit J. Michelet, un siècle et davantage, l'expression des trois siècles

---

<sup>2</sup> « La propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire », *op. cit.*, p. 15.

précédents, leur résultat, leur extrême conséquence... Regardez bien ... N'apercevez-vous pas, au fond du XV<sup>e</sup> siècle, ce flot qui vient si vite à nous ? Comme il monte ! Comme il grossit !... Un flot ? Je me trompais, c'est un tourbillon de lumière et de chaleur ; il se fait homme, c'est Voltaire ! Tout le mouvement de la presse dans un homme ! C'est un moment unique dans l'histoire ; rien de tel avant, rien après !<sup>3</sup> »

Ses pièces témoignent assez, en effet, d'une conception optimiste et providentielle de la nature humaine. Elles remplissent une fonction morale de premier ordre : la correction des mœurs. Une place notable est ainsi accordée au sentiment : amour filial, maternel, conjugal, et amitié fraternelle. Envahis d'une touche d'attendrissement, tous ses personnages, adoucis et humanisés, sont moins des types que des portraits et sont, en conséquence, dotés de qualités morales et intellectuelles souvent attachantes.

Conscient donc du rôle édifiant du théâtre, Voltaire sait qu'à travers ses pièces, non seulement il soumet le fruit de son talent au jugement d'un public vaste et divers, mais surtout qu'il dispose là d'une véritable tribune, tel un Cicéron, pour faire passer et défendre ses idées les plus réformistes. La tolérance, la lutte contre des préjugés soutenus par la force, les valeurs d'humanité et de raison, l'éducation, autant de combats que Voltaire n'a cessé, sa vie durant, de promouvoir et d'animer à travers son théâtre. Encore faut-il braver les contraintes de la censure.

Le théâtre de Voltaire a-t-il sa place aujourd'hui ? Les tragédies de Voltaire sont-elles assez actuelles pour intéresser le public du XXI<sup>e</sup> siècle ? C'est l'un des débats qui anime les spécialistes de Voltaire<sup>4</sup>. Ceux-ci soulignent un paradoxe étonnant entre la prégnance de l'auteur et la presque absence de son théâtre, très peu représenté<sup>5</sup>. La réponse serait que le dramaturge a tout à fait sa place aujourd'hui à condition bien évidemment que chercheurs et professionnels du théâtre soient davantage débarrassés de leurs préjugés. Il serait faux de

---

<sup>3</sup> Jules Michelet, *Journal*, le 28 août 1844. Cité par P. Lepape, *Voltaire le conquérant, naissance des intellectuels au siècle des Lumières*, Paris, Seuil, 1994, p. 10.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet *Cahier Voltaire*, 2, Ferney-Voltaire, 2003, p. 133. Le débat est poursuivi dans le *Cahier Voltaire* 3, 2004, p. 185 et suiv.

<sup>5</sup> Voir l'article de Stéphanie Genand, « Le théâtre de Voltaire est-il aujourd'hui dans une impasse tragique ? Pour un état des lieux », *Cahiers Voltaire* 2, 2003, p. 135, et celui de Jean Goldzink, « Que faire de Voltaire aujourd'hui ? » *ibid*, p. 197-200.

croire que le théâtre de Voltaire n'aurait rien à nous apprendre aujourd'hui, alors que bon nombre de ses pièces ont obtenu un succès éclatant non seulement auprès de ses contemporains, mais aussi au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>.

Nous espérons que ce modeste travail, qui ne prétend nullement à l'exhaustivité aura contribué à une prise de conscience et à une revalorisation d'une partie au moins de l'oeuvre de ce dramaturge dont le génie persiste malgré tout à défier les aléas du temps.

---

<sup>6</sup> Aujourd'hui des tentatives de réhabilitation du théâtre de Voltaire voient le jour avec la représentation en juin 2002 à Ferney –Voltaire de deux de ses tragédies : *La Mort de César* et *Brutus*. La mise en scène est d'Hervé Loichemol. Renaud Bret-Vitoz en avait fait le compte rendu dans *Cahier Voltaire 2*, *op. cit.*, p. 160-169. La tragédie de *Mahomet* par contre n'a pas eu la même chance. Le projet de l'inscrire au programme de la saison de 1994 à l'occasion du tricentenaire de la naissance du philosophe a suscité une vive polémique qui a entraîné à sa suite la censure de la pièce. L'article de Pierre Frantz intitulé « Le Fantôme de Mahomet » s'en est fait écho. *Ibid*, p. 153-158.