

## L'ART THÉÂTRAL AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE D'APRÈS VOLTAIRE

Par

Dr. OMAR AMIN

*Maître de conférences au Département de Français*

---

### INTRODUCTION

Voltaire offre à la postérité une oeuvre immense. Au centre de celle-ci, apparaît une oeuvre majeure, qui ne trouvera son dénouement qu'avec la mort de son auteur: la *Correspondance*. Cette dernière nous permet de rapprocher des oeuvres célèbres ou ignorées d'une personnalité hors du commun. Le théâtre est peut-être le thème qui affirme le mieux ce lien entre le caractère, le comportement de l'homme, et la composition de son oeuvre. Des centaines de lettres confirment une véritable passion de la société du XVIII<sup>e</sup> siècle pour l'art théâtral. Contrairement à ses créations scientifiques, philosophiques ou littéraires, les tragédies de Voltaire ponctuent toute sa carrière d'homme de lettres. Le théâtre jalonne toute son existence. Deux moments importants bornent cette production: le triomphe d'*Oedipe*, par lequel Voltaire inaugure à vingt-quatre ans son succès d'auteur dramatique, le 18 novembre 1718, et la délirante représentation d'*Irène* le 30 mars 1778, où le public le consacre, deux mois avant sa mort. Entre ces deux dates soixante ans de théâtre. S'agit-il d'une production annexe, destinée à séduire les contemporains, en marge de l'oeuvre polémique reconnue par la postérité?

Cette étude se propose donc de faire revivre un aspect oublié de l'oeuvre de Voltaire ainsi que cette passion théâtrale qui s'est emparée, à cette époque, de la société. Grâce à la correspondance de Voltaire, on retrouve, d'une manière vivante et polémique, les enjeux esthétiques, sociaux et philosophiques du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Voltaire se présente ainsi comme le narrateur idéal pour une telle étude, grâce à son engagement personnel dans le monde du théâtre. Pour lui, le théâtre représente beaucoup plus qu'une simple concession à la mode littéraire du siècle. Quelles que soient ses activités, le lieu où il se trouve ou l'actualité politique et littéraire, le théâtre reste indissociable de sa manière de vivre. Le laboureur de Ferney lui-même, ne sacrifie pas les plaisirs dramatiques: *"Je n'ai jamais été moins mort que je le suis à présent. Je n'ai pas un moment de libre. Les boeufs, les vaches, les moutons, les prairies, les bâtiments, les jardins m'occupent le matin;*

*toute l'après-dîner est pour l'étude, et après souper on répète les pièces de théâtre qu'on joue dans ma petite salle de comédie*"<sup>1</sup>.

Pour ses contemporains, Voltaire est un auteur dramatique à grand succès, qui force l'admiration. Il ranime un passé glorieux et représente l'exemple de l'élégance, du bon goût et de l'art de vivre français. Rousseau et Diderot, qu'on ne peut suspecter de basse flatterie, ont eux-mêmes subi le charme des tragédies de Voltaire. *Les Confessions* nous apprennent que Jean-Jacques a découvert le monde de la grande poésie, du sublime et du pathétique grâce à *Zaïre*, "*pièce enchanteresse*"<sup>2</sup>. A son tour, Diderot écrit dans *Le Neveu de Rameau*, "*c'est un sublime ouvrage que Mahomet; j'aimerais mieux avoir réhabilité la mémoire des Calas*"<sup>3</sup>.

Les théâtres de Paris A la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le théâtre prend forme grâce à des institutions rigides. A Paris, chaque spectacle conserve une certaine particularité par un répertoire propre, par des acteurs et des auteurs personnels, par un style bien défini, même s'il existe des luttes d'influence pour empiéter sur les domaines de la concurrence. Les théâtres officiels, ou dits privilégiés, sont au nombre de trois. Ils ont obtenu le privilège et l'approbation du roi qui leur assure le monopole d'une forme précise de représentation. En contrepartie, ils lui sont soumis et lui doivent quelques obligations, comme se déplacer à Versailles ou à Fontainebleau pour divertir la Cour. Les contemporains établissent une sorte de hiérarchie et situent l'opéra à la première place. Cette Académie royale de musique a été fondée en 1669 mais, ne reçoit son premier règlement qu'en 1713 après le décès de Lulli qui jusqu'alors en assurait l'administration. Elle peut seule représenter des pièces accompagnées de musique et de danse. Très apprécié, l'opéra attire plus de spectateurs que la tragédie, malgré des prix multipliés par deux et malgré de nombreuses critiques reprochant l'invraisemblance des œuvres représentées, leur manque de naturel, leur aspect conventionnel et faux. Voltaire, désabusé, explique à sa manière l'étonnant intérêt porté à ce genre musical: "*L'opéra est un rendez-vous public où l'on s'assemble à de certains jours, sans savoir pourquoi: c'est une maison où tout le monde va, quoiqu'on dise du mal du maître, et qu'il soit ennuyeux (...). Il faut au contraire, bien des efforts pour attirer le monde à la Comédie; et je vois presque tous les*

1. "A Mme du Deffand, 25 avril 1760", Correspondance de Voltaire, T. V, éd. Théodore Besterman, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1963-1993, P. 879.

2. Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, éd. Jean Varloot, Paris, Gallimard, 1987, P. 208.

3. Christane Mervaud, *Voltaire en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1991, P. 70.

*jours que le plus grand succès d'une bonne tragédie n'approche pas celui d'un opéra médiocre*<sup>1</sup>.

Pourtant, en 1733, Voltaire compose deux livrets d'opéra, *Tanis et Zélide* et *Samson*. Ce dernier lui offre l'occasion d'une première collaboration avec Jean-Philippe Rameau, alors âgé de cinquante ans, et seulement au début de sa carrière musicale. Les deux hommes se sont rencontrés à la fin des années vingt dans le cercle de M. de la Popelinière, riche fermier général, mécène généreux et influent, grand amateur de musique. A priori, tout les oppose. Rameau est un proche de Piron avec qui il a collaboré pour les théâtres de la Foire et qui l'a introduit chez M. de la Popelinière. Par ailleurs, le musicien a la réputation d'être doté d'un caractère particulièrement ombrageux, rendant ainsi toute relation plus difficile. Il ne partage pas l'esprit de société si cher au XVIII<sup>e</sup> siècle. N'ayant pas encore acquis la célébrité qui sera la sienne dès le milieu du siècle mais ayant compris tous les avantages que pourrait lui procurer la collaboration d'un écrivain renommé, Rameau demande à Voltaire, d'être son librettiste pour l'opéra de *Samson*. Celui-ci accepte car il ne partage pas la passion exclusive de certains de ses contemporains pour Lully: *"J'avoue, Monsieur, qu'on commence à se lasser du récitatif de Lully; parce qu'on se lasse de tout, parce qu'on sait par coeur cette belle déclamation notée, parce qu'il y a peu d'acteurs qui sachent y mettre de l'âme, mais cela n'empêche pas que cette déclamation ne soit le ton de la nature et de la plus belle expression de notre langue"*<sup>2</sup>. Voltaire souhaite un renouvellement de la création musicale et il lui semble que Rameau est apte à innover en ce domaine: *"Je crois que la profusion de ses doubles croches peut révolter les lullistes. Mais à la longue, il faudra bien que le goût de Rameau devienne le goût dominant de la nation, à mesure qu'elle sera plus savante. Les oreilles se forment petit à petit. Trois ou quatre générations changent les organes d'une nation. Lully nous a donné le sens de l'ouïe que nous n'avons point. Mais les Rameaux le perfectionneront"*<sup>3</sup>.

Quinault et Lully sont devenus des lieux communs et il est dans l'ordre des choses que Rameau, *"cette tête à doubles croches"*<sup>4</sup>, assure la relève. D'autre part, il faut préciser que l'opéra est loin d'être la distraction favorite de Voltaire. Il ne se sent pas à l'aise dans l'écriture des livrets. Son goût personnel le pousse vers la scène tragique où il peut pleinement exploiter ses qualités littéraires. La cadence des mots,

1. "A Cideville, 15 novembre 1732", Correspondance de Voltaire, T. I, pp. 342-343.

2. "A M. de Laborde, 4 novembre 1765", *Ibid.*, T. VIII, p. 236.

3. "A Thieriot, 11 sept. 1735", *Ibid.*, T. I, p. 575.

4. "A. M. Berger, le 2 février 1736", *Ibid.*, T. I, 654.

l'inflexion des alexandrins, le travail des rimes, tels sont les exercices où il excelle. Mais accorder ses vers à des doubles croches ne lui convient pas vraiment: "*Mon poème de Samson est plutôt une faible esquisse d'une tragédie dans le goût des anciens avec des chœurs qu'un opéra avec des fêtes. Je n'ai point du tout à ce que je crois le talent des vers lyriques, c'est une harmonie particulière que j'ai peur de n'avoir point saisie. Je suis surtout incapable de faire un prologue passable et j'aurai plutôt fait un chant d'un poème épique que je n'aurais rempli de canevas*"<sup>1</sup>.

L'écriture lyrique est un "*talent qui lui fait entièrement défaut*", et qui ne s'accorde en rien avec le cri enthousiaste de sa jeunesse: "*l'épique est mon fait*"<sup>2</sup>. On peut remarquer que c'est véritablement le seul genre qui lui laisse de sérieux doutes sur la valeur de sa création. Outre ses hésitations à s'engager dans un travail qui "*ne l'enchanté pas*", et qu'il "*ne semble pas vraiment dominer*"<sup>3</sup>, le premier contact avec Rameau ne lui a pas laissé une impression très favorable. Voltaire n'a qu'une piètre estime pour le musicien: "*J'assistay \* hier à la première représentation de l'opéra d'Aricie et d'Hipolite. Les paroles sont de l'abbé Pellegrin, et dignes de l'abbé Pellegrin. La musique est d'un nommé Rameau, homme qui a le malheur de savoir plus de musique que Lully. C'est un pédant en musique. Il est exact et ennuyeux*"<sup>4</sup>. Bien sûr, en période de collaboration, les éloges sont de rigueur, et il ne manque pas une occasion de souligner le génie de son "*Orphée*"<sup>5</sup>. Mais une certaine tension s'établit entre les deux créateurs lorsque Voltaire, peu convaincu et découragé par le désintérêt de son ange, délaisse son travail au profit de productions plus personnelles: "*J'avais, ô adorable ami, entièrement abandonné mon héros à mâchoire d'âne, sur le peu de cas que vous faites de cet Hercule grossier, et du bizarre poème qui porte son nom*". Mais Rameau crie, Rameau dit que je lui coupe la gorge, que je le traite en philistin (...) il n'en démordit pas, il veut qu'on le joue (...). Vous me paraissez vous-même réconcilié avec mon Samsonet. Allons donc, je vais faire le petit

1. "A Jean-Philippe Rameau, décembre 1733", Correspondance de Voltaire, T. I, P. 447.

2. "A Thieriot, 17 oct. 1725", *Ibid.*, T. I, P. 171.

3. "A d'Argental, 23 juillet 1763", *Ibid.*, T. VII, P. 308.

\* - Nous signalons que l'orthographe n'est pas modernisée dans les trois premiers volumes de la Correspondance.

4. "A Cideville, 2 oct. 1733", Correspondance de Voltaire, T. I, P. 427.

\* - Célèbre joueur de lyre de la mythologie grecque.

5. "A Thieriot, 17 oct. 1725", Correspondance de Voltaire, T. I, P. 171.

\* - C'est-à-dire son propre poème *Samson*.

*Pellegrin et mettre l'éternel sur le théâtre de l'opéra, et nous aurons de beaux psaumes pour ariettes*<sup>1</sup>.

Entièrement préoccupé d'*Alzire*, Voltaire n'a pas le temps de servir Rameau ni de lui donner des "*cantates*"<sup>2</sup>. Celui-ci finit par se décourager et se décide à aller chercher ailleurs l'aide qui lui fait défaut: "*Rameau s'est marié avec Monterif. Suis-je au vieux sérail? Samson est-il abandonné? non qu'il ne l'abandonne pas, cette forme singulière d'opéra fera sa fortune et sa gloire*"<sup>3</sup>. Mais déjà la censure, prenant pour prétexte l'inconvenance d'une création sur un sujet biblique, en interdit la représentation et met ainsi fin à tous les atermoiements de part et d'autre. En ce qui concerne les autres oeuvres de l'artiste, Voltaire admire mais émet des réserves. Il le considère certes comme un homme de talent, mais non comme le génie musical du siècle. Surtout, il voit disparaître sans remords le projet de *Samson*. Au total, il ne prend aucune part aux querelles de ses contemporains entre Lullistes et Ramistes. Voltaire ne se mêle pas vraiment aux grands débats du siècle sur les mérites comparés des musiques françaises et italiennes, débats qui aboutissent en 1752 à la célèbre "*querelle des Bouffons*" ou des "*Coins*". Le coin de la reine soutient l'opéra bouffe des Italiens, arrivés depuis peu à Paris; le coin du roi donne la préférence à l'opéra français. Les Encyclopédistes, Diderot, Grimm et Rousseau, se lancent dans la bataille en faveur du genre italien, mais plus exactement contre le style médiocre des musiciens français. Rameau défend les compositions françaises et se voit confirmé dans ses prises de position par l'expulsion, en 1754, des Bouffons italiens.

La campagne de pamphlets philosophiques est donc un échec qui renforce la réputation du musicien, comblé d'honneurs depuis sa nomination au poste de compositeur de la Chambre du roi en 1745. Voltaire ne s'est pas impliqué dans cette lutte. Il écrit toutefois à l'intention de Madame Denis: "*Pour la musique, on dit qu'elle est bonne. Je ne m'y connais guère; je n'ai jamais trop senti l'extrême mérite des doubles croches. Je sens seulement (...) que les airs italiens ont plus de brillant que vos ponts-neufs que vous nommez ariettes. J'ai toujours comparé la musique française au jeu de dames et l'italienne au jeu d'échecs. Le mérite de la difficulté surmontée est quelque chose. Votre dispute contre la musique italienne est comme la guerre de 1701. Vous êtes seule contre toute l'Europe*"<sup>4</sup>. En 1752, Voltaire séjourne en Prusse à la cour de Frédéric II et ne quitte le monarque qu'en 1753 avec

1. "A d'Argental, sept. 1734", Correspondance de Voltaire, T. I, P. 494.

2. "A M. Berger, vers lez 10 janvier 1736", *Ibid.*, T. I, P. 635.

3. "A Thieriot, 16 mars 1736", *Ibid.*, T. I, P. 688.

4. "A Mme Denis, 22 août 1750", *Ibid.*, T. III, P. 219.

quelques ennuis. Les préoccupations du moment tournent autour d'angoisses plus politiques que musicales. A d'autres périodes, sa position sur le sujet a pu évoluer. En 1736, il demande à Rameau d'intégrer des mélodies italiennes à *Samson*.: "*Je réponds à M. Rameau du plus grand succès, s'il veut joindre à sa belle musique quelques aires \* dans un goût italien mitigé. Qu'il réconcilie l'Italie avec la France. Encouragez-le je vous prie à ne pas laisser inutile une musique si admirable*"<sup>1</sup>. Encore une fois, la solution envisagée est celle du compromis, du juste milieu.

Tout autre est le ton de la décennie 1760. Voltaire prend parti pour la musique française contre les ariettes italiennes malgré l'engouement du public pour ces dernières. Les Italiens ne peuvent que "*se moquer des Français et les regarder comme de mauvais singes. Le malheur est que les créations françaises n'existent plus par elles-mêmes*"<sup>2</sup>. L'opéra des "*Romains*" manque de virilité, de force et de noblesse: "*[Les récitatifs de Lulli] m'ont toujours paru fort supérieurs à la psalmodie italienne; et je suis comme le sénateur Prococurante qui ne pouvait souffrir un châtre faisant d'un air gauche le rôle de César ou de Caton. L'opéra italien ne vit que d'ariettes et de fredons, c'est le mérite des Romains d'aujourd'hui, la grand-messe et les opéras font leur gloire. Ils ont des faiseurs de doubles croches, au lieu de Cicérons et de Virgiles, leurs voix charmantes ravissent tout un auditoire, en a, en e, en i, et en o*"<sup>3</sup>.

Autrement dit, le texte n'est pas à la hauteur des notes. Il faudrait y introduire un peu plus d'épique pour un peu moins de lyrisme. Mais pour Voltaire cette confrontation, de part et d'autre des Alpes, n'est pas l'essentiel. Depuis 1674, date à laquelle Lulli a créé *Alceste*, l'opéra s'est fait une spécialité de la tragédie lyrique. Cette forme de tragédie en musique constitue une véritable concurrence pour la tragédie traditionnelle. Même si cette première a tendance à s'effacer dans le courant du siècle devant l'importance croissante des ballets, beaucoup d'auteurs considèrent que le désintérêt pour les oeuvres de Racine et de Corneille est dû, en grande partie, à la vogue de l'opéra. Voltaire en est convaincu: "*Je suis persuadé que les Italiens seraient nos maîtres dans l'art du théâtre, comme ils l'ont été dans tant de genres, si le beau monstre de l'opéra n'avait forcé la vraie tragédie à se cacher. C'est bien dommage, en vérité, qu'on abandonne l'art des Sophocles et des Euripides pour une douzaine d'ariettes françaises fredonnées par des*

---

\* - Orthographe non modernisée.

<sup>1</sup>- "A Thieriot, 2 février 1736", *Correspondance de Voltaire*, T. I, P. 653.

<sup>2</sup>- "A Marmontel, 2 décembre 1767", *Ibid.*, T. IX, P. 188.

<sup>3</sup>- "A M. de Laborde, 4 novembre 1765", *Ibid.*, T. VIII, PP. 236-237.

*eunuques*"<sup>1</sup>. A chaque succès sur la scène du Théâtre français, à chaque nouvelle édition de son oeuvre dramatique, Voltaire n'est pas mécontent de "*prouver qu'il y a encore des gens qui aiment les vers passablement faits, et que l'univers entier n'est pas uniquement asservi aux doubles croches*"<sup>2</sup>. Pourrait-on déceler une sorte de snobisme dans cette fréquentation assidue du Palais-Royal (où loge l'Opéra) par un public qui finalement s'y ennue?<sup>3</sup>

Face aux irréductibles, Voltaire se déclare comme un partisan inconditionnel du Théâtre français, qui a le monopole, à quelques livrets d'opéra et de comédies ballets près, de la totalité de sa production dramatique. Cette institution que nous connaissons sous le nom de Comédie française a seule le privilège des pièces en cinq actes et des tragédies (c'est-à-dire sans musique). Elle a été créée en 1680 par la réunion de l'ancienne troupe de Molière et de celle de l'Hôtel de Bourgogne. En 1689 sous l'influence de Madame de Maintenon, la nouvelle troupe est chassée par Louis XIV de son théâtre de la rue Guénégaud, peut-être dans le secret espoir de lui voir, faute d'argent, fermer ses portes. Finalement, les acteurs parviennent à se réinstaller rue des Fossés Saint-Germain-des-Prés, dans une ancienne salle de jeu de paume, non loin de la Foire Saint-Germain où ils demeureront jusqu'en 1770. Presque tous les grands événements théâtraux du siècle auront lieu dans ce quartier de Paris. Cette troupe représente, aux yeux des contemporains, le théâtre français par excellence.

A la Révolution, la Comédie prendra le nom de "*Théâtre de la Nation*". Considérée comme la première salle de France, elle est le garant des genres dits nobles. Pour acquérir une réputation d'auteur dramatique, il faut obligatoirement y faire ses preuves. Les autres théâtres, excepté l'Opéra, sont réputés comme jouant des oeuvres d'un genre inférieur. Voltaire et ses amis lui ont donné le surnom de "*Tripot*", car le théâtre est géré par une compagnie d'acteurs qui le dirigent collectivement. Aucun chef de troupe n'emporte la décision finale. Tous décident ensemble du répertoire, des décors, de la mise en scène, et de la gestion: "*C'est une République qui ne ressemble à rien*"<sup>4</sup>. Selon Voltaire, toujours entravé par ses contradictions, le Théâtre français évolue sans cesse entre grandeur et décadence. Pourtant, malgré les critiques incessantes dont il émaille sa correspondance ("*commencez par établir un théâtre, vous n'en avez*

<sup>1</sup>- "A Melchior Cesarotti, 10 janvier 1766", Correspondance de Voltaire, T. VIII, P. 325.

<sup>2</sup>- "A d'Argental, 18 mars 1775", *Ibid.*, T. XII, P. 67.

<sup>3</sup>- Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, seconde partie, lettre XXIII, P. 267.

<sup>4</sup>- "A Richelieu, 2 décembre 1772", Correspondance de Voltaire, T. XI, P. 163.

point. La Comédie française est plus tombée que l'Empire romain")<sup>1</sup>, rien ni personne n'a pu le faire renoncer à ce qui est pour lui une passion de tous les instants. Il fait cause commune avec le Tripot auquel il adhère cœur et âme. Il se considère comme un des "membres" qui refuse de se "retrancher du corps"<sup>2</sup>. Jusqu'à la fin, Voltaire demeure fidèle à cet intérêt si vif pour le théâtre et par conséquent pour la Comédie française: "Je m'intéresse toujours au tripot malgré mon âge, mes maladies, la perte du peu de talent que j'avais et la mort qui me talonne. Je suis comme les vieux débauchés qui meurent en cajolant les dames. Je vous fait ma confession de foi à vous et à votre ami. Soyez assez justes tous deux pour me pardonner si je suis devenu si malheureux et si imbécile, ce n'est pas ma faute, je ne vous en aime pas moins"<sup>3</sup>.

Tout autre est son attitude face à la Comédie italienne. Ayant obtenu le privilège du roi, celle-ci a seule le droit de jouer des pièces à canevas inspirées de la Commedia dell'Arte, et des types de personnage spécifiquement italiens. La troupe est expulsée de Paris en 1697 par Louis XIV qui, semble-t-il, poursuit son offensive contre les théâtres. Le motif invoqué équivaut à celui de lèse-majesté. Les acteurs désiraient jouer une oeuvre intitulée *La Fausse Prude* dans laquelle Madame de Maintenon s'était reconnue. La troupe appelée par le Régent en 1716, se réinstalle dans le vieil hôtel de Bourgogne, la salle de théâtre la plus vétuste de Paris. Les Italiens, dirigés par le célèbre Luigi Riccoboni dit Lelio, vont y demeurer plus de soixante ans. Ils interprètent d'abord les pièces à canevas, dans la tradition de la Commedia dell'Arte, mais le public parisien se détournant rapidement du répertoire italien, ils finissent par adopter des oeuvres françaises. De 1722 à 1724, Marivaux compose pour eux *La surprise de l'amour*, *La double inconstance*, *Le prince travesti* et *La fausse suivante*. Le répertoire des "pantalons étrangers"<sup>4</sup> et leurs jeux de scène sont plus libres qu'à la Comédie française. Alors que les spectateurs ne tolèrent pas le moindre écart de langage chez les comédiens français, ils acceptent ici les improvisations, les pantalonnades. En retour, le spectacle n'est considéré que comme un divertissement et non comme une forme d'art. En général, les "Philosophes" n'ont que mépris pour ce théâtre, à l'exception peut-être de d'Alembert qui a prononcé à l'Académie un éloge de Marivaux. Voltaire, pour sa part, déteste les Italiens et ne s'en cache pas. Il compose à propos de l'Hôtel de

1. "A M. de Chabanon, 30 novembre 1767", Correspondance de Voltaire, T. IX, P. 183.

2. "A Mlle Quinault, 24 août 1736", *Ibid.*, T. I, P. 737.

3. "A Thibouville, 18 janvier 1777", *Ibid.*, T. XII, PP. 746-477.

4. "A la marquise de Bernières, 17 sept. 1725", *Ibid.*, T. I, P. 166.



Bourgogne des épigrammes ironiques qu'il dispense généreusement à ses relations:

*"J'entends dire  
Que tout Paris est enchanté  
Des attraits de la nouveauté;  
Que son goût délicat préfère  
L'engouement agréable et fin  
De Scaramouche et d'Arlequin  
Au pesant et fade Molière!"<sup>1</sup>*

Les comédiens italiens sont tout juste bons à distraire le peuple dans ce que le terme a de plus méprisant, cette populace qui se laisse abuser par de faux semblants et un mauvais goût notoire: "*Nous avons à Paris une troupe comique étrangère qui, ayant ni rarement de bons ouvrages à représenter, donne sur le théâtre des feux d'artifice. Il y a longtemps qu'Horace, l'homme de l'Antiquité qui avait le plus de goût, a condamné ces sottises qui leurent le peuple*"<sup>2</sup>. Mais pourquoi tant de vindicte de la part d'un auteur dont le seul nom rassemble les foules et qui n'a, semble-t-il, rien à craindre de la concurrence? On lit, dans la seconde lettre à M. Falkener placée en tête de *Zaïre*, ces quelques phrases significatives: "*On a osé, sur un théâtre consacré au mauvais goût et à la médisance, insulter à l'auteur de cette dédicace et à celui qui l'avait reçue*"<sup>\*</sup>; *on a osé lui reprocher d'être un négociant. Il ne faut point imputer à notre nation une grossièreté si honteuse, dont les peuples les moins civilisés rougiraient. (...) le mépris et l'horreur du public pour l'auteur connu de cette indignité sont une nouvelle preuve de la politesse des Français*"<sup>3</sup>. Tel est le problème. Les Italiens s'acharnent à parodier toutes ses créations. De *Marianne* à *Sémiramis* en passant par *Alzire ou les Américains*, tous les sujets sont impitoyablement repris. Voltaire exprime très clairement son point de vue: "*J'aime les arts passionnément; j'aime ceux qui y excellent. Je ne hais que les satiriques*"<sup>4</sup>. Il aime parfois lui-même transposer le sublime sur le ton de la comédie. Au cours d'une représentation d'*Oedipe*, la traîne d'un personnage est retenue par les pieds des spectateurs présents au fond de la scène. L'auteur l'aurait lui-même et s'avance sur le plateau, au vu de tous, portant le costume en bouffonnant: "*J'aime les gens qui savent quitter le sublime pour badiner. Je voudrais que Newton eût fait des vaudevilles; je l'en*

1. "A d'Argental, sept. 1716", Correspondance de Voltaire, T. I, PP. 45-46.

2. Voltaire, *Théâtre de Voltaire*, contenant tous ses chefs-d'oeuvres, Paris, Garnier frères, 1868, PP. 460-461.

\* - Voltaire a dédié *Zaïre* à Falkener.

3. Voltaire, *Théâtre de Voltaire*, op. cit., PP. 151-152.

4. "A Gresset, 28 mars 1730", Correspondance de Voltaire, T. II, P. 280.

*estimerais davantage. Celui qui n'a qu'un talent, peut être un grand génie; celui qui en a plusieurs, est plus aimable*<sup>1</sup>.

Si Voltaire se permet d'introduire le mode comique dans un sujet tragique qu'il a personnellement conçu, il n'admet pas que quelqu'un d'autre puisse en faire autant. Par la faute des Italiens, son triomphe n'est jamais total puisqu'il est toujours tourné en ridicule: "*Le succès même a toujours quelque chose d'avilissant par le soin qu'on a d'encourager je ne sais quels bateleurs d'Italie à tourner le sérieux en ridicule et à gâter le goût dans le comique*"<sup>2</sup>. Le nom de Voltaire suffit à remplir la salle du Théâtre français mais, également celle de la Comédie italienne. Or, en tant qu'auteur de tragédies héroïques exaltant les plus nobles sentiments, il refuse d'être "*immolé sur le théâtre des farceurs italiens à la malignité du public et aux rires de la canaille*"<sup>3</sup>. En 1748, Voltaire engage un bras de fer avec les pantalons étrangers pour empêcher la parodie de *Sémiramis*. Il supplie toutes ses relations d'intervenir en haut lieu. Les lettres se succèdent: à Madame de Pompadour, à Montmartel, à M. de Maurepas, à la duchesse de Villars, à Madame de Luynes, au président Hénault, au duc de Fleury, au roi de Pologne, Stanislas Leszczynsky, père de la reine à qui il adresse une requête etc. Or, l'affaire prend mauvaise tournure: "*La reine m'a fait écrire, par Madame de Luynes, que les parodies étaient d'usage, et qu'on avait travesti Virgile. Je réponds que ce n'est pas un compatriote de Virgile qui a fait L'Enéide travestie, que les Romains en étaient incapables; que si on avait récité une Enéide burlesque à Auguste et à Octavie, Virgile en aurait été indigné; que cette sottise était réservée à notre nation longtemps grossière et toujours frivole; qu'on a trompé la reine quand on lui a dit que les parodies étaient encore d'usage; qu'il y a cinq ans qu'elles sont défendues\**; que le théâtre français entre dans l'éducation de tous les princes de l'Europe, et que Gilles et Pierrot ne sont pas faits pour former l'esprit des descendants de Saint Louis"<sup>4</sup>.

La querelle va durer plus de quatre mois. Voltaire a peur que les Italiens ne contribuent à l'échec de *Sémiramis*. En haut lieu, l'affaire prend la forme d'une opposition de partis: celui de la reine contre celui de Madame de Pompadour, favorable au poète. Sur l'intervention de celle-ci, la parodie n'est pas jouée à la Cour. Malheureusement Maurepas écrit "*sèchement et durement*" à l'auteur que la parodie sera jouée à Paris: "*(...) les Italiens sont actuellement en droit de me*

<sup>1</sup>- "A M. Berger, 24 août 1735", Correspondance de Voltaire, t. I, P. 568.

<sup>2</sup>- "A Mlle Quinaut, 16 août 1738". *Ibid.*, T. I, PP. 1134-1135.

<sup>3</sup>- *Ibid.*

\* - Depuis l'interdiction de l'Opéra Comique en 1743.

<sup>4</sup>- "A d'Argental, 23 octobre 1748", Correspondance de Voltaire, T. II, PP. 1099-1100.

*bafouer; et s'ils ne le font pas, c'est qu'ils infectent encore Fontainebleau de leurs misérables farces faites pour la cour et pour la canaille*"<sup>1</sup>. Une certaine rancœur anime cette diatribe, contre un pouvoir royal qui ne fait qu'envenimer la situation ou du moins évite soigneusement de résoudre les difficultés de l'auteur. Voltaire obtient enfin gain de cause, au bout de plusieurs mois de lutte, grâce aux efforts conjugués de Richelieu et de Madame de Pompadour. Cette crise est symptomatique de l'incompatibilité théâtrale existant entre un des dramaturges les plus célèbres de la Comédie française, ayant obtenu par ses relations les bonnes grâces de la haute société, et un théâtre plus populaire, visant le rire des spectateurs à travers la satire des auteurs connus, de leurs innovations, de leurs erreurs, de leurs échecs.

En dehors de ces trois théâtres privilégiés, Opéra, Théâtre français, Comédie italienne, il existe au XVIII<sup>e</sup> siècle une autre forme de représentations plus officieuse qu'officielle: les théâtres de la Foire. Il s'agit en réalité de deux foires; celle de Saint Germain, dans le même quartier que la Comédie française, et celle de Saint Laurent. Les Forains ont profité de l'expulsion des Italiens en 1697. Certains acteurs, restés en France, se sont intégrés aux troupes de Saint Germain ou de Saint Laurent et leur ont apporté leur répertoire, essentiellement la Commedia dell Arte. Ces représentations sur tréteaux obtiennent un énorme succès et attirent toutes sortes de publics, y compris aristocrates et bourgeois qui viennent s'y "encanailler". Voltaire n'apprécie guère cette forme de "plaisanterie bouffonne"<sup>2</sup> qui déshonore le théâtre: "*Je ne saurais finir de dicter cette longue lettre sans vous dire à quel point je suis révolté de l'insolence absurde et avilissante avec laquelle on affecte encore de ne pas distinguer le théâtre de la Foire, du théâtre de Corneille, et Gille, de Baron. Cela jette un opprobre odieux, sur le seul art qui puisse mettre la France au-dessus des autres nations, sur un art que j'ai cultivé toute ma vie aux dépens de ma fortune et de mon avancement*"<sup>3</sup>.

La spécialité des Forains ne consiste pas seulement, à parodier les pièces de la Comédie française mais surtout, à s'attaquer aux travers connus des différents auteurs. Dans son journal, Collé rapporte les plaisanteries dont Voltaire fit les frais. Il faut rappeler deux faits pour la compréhension de ces propos. Voltaire est le premier auteur qui ayant osé se montrer à la représentation de ses pièces (pour la première fois à Züri), reçut de véritables ovations du public: "*Jamais pièce ne fut si*

1. "A d'Argental, 30 octobre 1748", Correspondance de Voltaire, T. II, P. 1103.

2. "A la Harpe, 22 mai 1776", *Ibid.*, T. XII, P. 555.

3. "A d'Argental, 21 juin 1761", *Ibid.*, T. VI, P. 429.

*bien jouée que Zaïre à la quatrième représentation. Je vous souhaitois\* bien là. Vous auriez vu que le public ne déteste pas votre amy\*. Je parus\* dans une loge et tout le parterre me battit des mains. Je rougissais\*, je me cachois\*, mais je serois\* un fripon si je ne vous avouois\* pas que j'étois\* sensiblement touché. Il est doux de n'être pas honni dans son pays"*<sup>1</sup>. Le second travers, si on peut le considérer comme tel, que caricaturent les Forains, est sa propension à corriger sans cesse ses oeuvres, y compris durant les représentations. A propos des modifications apportées après la première d'*Oreste* en janvier 1750, Fontenelle, alors âgé de quatre-vingt treize ans, aurait dit: "*Quel singulier homme que ce M. de Voltaire, il compose ses pièces pendant leur représentations!*"<sup>2</sup> La Foire s'empare de cette appréciation pour l'exploiter de façon burlesque: "*Qu'as-tu fait? demandait le compère à Polichinelle. -Une tragédie en quatre actes, répondait l'autre, parce que le cinquième est toujours mauvais. -Quand la jouera-t-on? -Tout à l'heure! -Comment, tout à l'heure, il n'y a qu'un instant que tu y travailles? -N'importe, rétorquait Polichinelle, si on ne la trouve pas bien, j'ai dans la tête les corrections qui y seront nécessaires!*" Le compère se frottait ses mains de bois: "*-Et bien! voyons donc ta tragédie! - Oh! -attends donc, mon ami, s'exclamait Polichinelle, il faut auparavant que j'assemble mes amis pour faire applaudir ma pièce. - Et les amis arrivaient qui criaient déjà: "l'auteur! l'auteur! (...). "Et Polichinelle saluait en présentant son derrière à l'assemblée". Collé termine par cette réflexion: "Si cette polissonnerie pouvait dégoûter messieurs les auteurs de se faire demander, Polichinelle leur aurait été bon à quelque chose et les corrigerait de ce ridicule"*<sup>3</sup>.

Pourtant, les critiques de Voltaire à l'égard des Forains ne sont que de menues remontrances de grand seigneur comparé aux récriminations dont il couvre l'Opéra Comique. Celui-ci est constitué d'une troupe de Forains qui, dès 1714, a acheté à l'Opéra le droit des représentations chantées. Le succès foudroyant que connaît cette forme de représentation provoque de nombreuses attaques de la part de la concurrence, aboutissant à la fermeture du théâtre de 1745 à 1751. Dans la seconde moitié du siècle, l'Opéra Comique connaît une longue période de prospérité au point de devenir un des premiers spectacles français. Le 3 février 1762, il finit par absorber la Comédie italienne avec laquelle il fusionne, sur ordre des gentilshommes de la Chambre, relais du pouvoir royal, chargés des spectacles. Voltaire y voit l'alliance

---

\* - Orthographe non modernisée.

<sup>1</sup> - "A Cideville et à M. Formont, 25 août 1732", Correspondance de Voltaire, T. I, P. 322.

<sup>2</sup> - Jean Valmy-Baysse, *Naissance et vie de la Comédie française*, Paris, 1945, PP. 142-143.

<sup>3</sup> - *Ibid*

funeste des pires ennemis du bon goût et de la noblesse du théâtre: "*J'abandonne Paris à la Comédie italienne réunie avec l'Opéra Comique contre Cinna et contre Phèdre*"<sup>1</sup>. Il témoigne par ailleurs du grand succès, déroutant pour lui, de ce nouveau type de comédies: "*Je travaille sans relâche, et pour qui? pour un peuple ignorant, égaré, volage, qui s'ennuiera aux scènes de Catilina et de César, et qui courra en foule à la fatale union d'Arlequin et de la Joire*"<sup>2</sup>. Celle-ci est sans aucun doute le spectacle le plus libre de Paris, parodiant pour le plus grand plaisir des spectateurs, les personnalités connues, les œuvres jouées par la concurrence et surtout, les comédiens français. Même s'il semble de bon ton de mépriser ce genre de représentation, la haute société y court comme le reste de la nation. Pourtant, il faut montrer aux "*bouchers et aux rôtisseurs*"<sup>3</sup> joués à l'Opéra Comique qu'ils ont, avec le Théâtre français, "*enfin trouvé à qui parler*"<sup>4</sup>.

Voltaire confond acteur et spectateur dans un même dédain. Le peuple ne souhaite que s'amuser au mépris de la raison, de l'intelligence et du bon goût. Il se laisse ainsi domestiquer grâce à ce genre de divertissement: "*Il vaut encore mieux amuser [notre nation] que la nourrir. Il ne fallait aux Romains que panem et circenses. Nous avons retranché panem, il nous suffit de circenses, c'est à dire de l'Opéra Comique*"<sup>5</sup>. Qu'est-ce que cet Opéra Comique vu de la rue des Fossés Saint Germain-des-Prés? "*une musique agréable, de jolies danses, des scènes comiques et beaucoup d'ordures*"<sup>6</sup>. Ce dégoût pour la Foire est officiellement partagé par les honnêtes gens et officieusement contredit par l'affluence du public, toutes classes confondues. Peu à peu, les troupes de forains parviennent à jouer toute l'année en s'installant dès 1759 sur le boulevard du Temple et dans d'autres quartiers périphériques. Appelés Théâtres de Boulevard, ils se multiplient essentiellement vers la fin de la vie de Voltaire qui ne semble pas les mentionner dans sa correspondance. Ces nouveaux spectacles remportent également un grand succès, preuve que les Parisiens sont prêts à adopter toute nouvelle forme de représentation.

Les difficultés des différents théâtres parisiens : Scènes privilégiées, scènes de la Foire ou scènes de Boulevard, tel est le panorama théâtral de la capitale au XVIII<sup>e</sup> siècle. Au-delà des rivalités

1. "A Madame de Fontaine, 8 février 1762", Correspondance de Voltaire, T. VI, P. 794.

2. "A d'Argental, 16 février 1762", *Ibid.*, T. VI, P. 806.

3. "A Thibouville, 19 novembre 1775", *Ibid.*, T. XII, P. 310.

4. "A d'Argental, 20 avril 1762", *Ibid.*, T. VI, P. 867.

5. "A Suzanne Necker, 6 février 1770", *Ibid.*, T. X, P. 119.

6. "A d'Argental, 17 janvier 1765", *Ibid.*, T. VII, P. 1007.

qui les opposent, les contemporains retiennent certains aspects frappants par leur incongruité. Les premiers constats visent l'inconfort des salles ouvertes au public. Voltaire est le premier à prendre conscience de la nécessité des réformes et à clamer son indignation: "*On n'a à Paris ni salle de comédie ni salle d'opéra; et, par une contradiction trop digne de nous, d'excellents ouvrages sont représentés sur de très vilains théâtres. Les bonnes pièces sont en France, et les beaux vaisseaux en Italie*"<sup>1</sup>. Le poète ressent une contradiction entre l'ambition française de se situer au premier rang international pour ce genre littéraire et son incapacité à fournir des bâtiments convenables, alors qu'à l'inverse les autres pays européens ne cessent de construire et d'améliorer: "*Le roi de Prusse donne un bel exemple à mes chers compatriotes. Il fait bâtir une salle d'opéra, dont les quatre faces seront sur le modèle des portiques du Panthéon, et à Paris vous savez qu'on entre dans une vilaine salle par un vilain égout. Cela me fait saigner le coeur, car je suis très bon Français*"<sup>2</sup>.

Le chevalier de Jaucourt mentionne, dans l'article "*Spectacles*" de l'Encyclopédie, l'aspect lugubre des entrées de l'Opéra, de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie française, semblables à celles de prisons ainsi que le confirme Diderot par une anecdote rapportée dans les *Entretiens sur le Fils Naturel* : "*J'avais un ami un peu libertin. Il se fit une affaire sérieuse en province. Il fallut se dérober aux suites qu'elle pouvait avoir en se réfugiant dans la capitale et il vint s'établir chez moi. Un jour de spectacle, comme je cherchais à désennuyer mon prisonnier, je lui proposai d'aller au spectacle. Je ne sais auquel des trois. Cela est indifférent à mon histoire. Mon ami accepte. Je le conduis. Nous avions; mais à l'aspect de ces gardes répandus, de ces petits guichets obscurs qui servent d'entrée, et de ce trou formé d'une grille de fer, par lequel on distribue les billets, le jeune homme s'imagine qu'il est à la porte d'une maison de force, et que l'on a obtenu un ordre pour l'y renfermer. Comme il est brave, il s'arrête de pied ferme; il met la main sur la garde de son épée; et, tournant sur moi des yeux indignés, il s'écrie d'un ton mêlé de jureur et de mépris: "Ah! mon ami!" Je le compris. Je le rassurai; et vous conviendrez que son erreur n'était pas déplacée*"<sup>3</sup>.

L'aménagement intérieur des salles, contre lequel Voltaire proteste dans sa *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne* placée en tête de *Sémiramis*, offre de nombreux inconvénients pour la représentation des pièces. Dans ce domaine, les auteurs voient leurs

<sup>1</sup> "A Frédéric II, 12 août 1739", Correspondance de Voltaire, T. II, P. 211.

<sup>2</sup> "A d'Argental, 24 sept. 1742", *Ibid.*, T. II, P. 595.

<sup>3</sup> Denis Diderot, *Oeuvres esthétiques*, Paris, Bordas, 1988, PP. 124-125.

possibilités restreintes par l'agencement architectural. Ni Voltaire, ni Diderot ne bénéficient véritablement d'une scène adaptée à leurs innovations. Les améliorations n'interviennent que dans la seconde moitié du siècle. Dès 1752, Jean Monnet, directeur de l'Opéra Comique, fait construire une salle répondant enfin aux besoins de la représentation. Mais il faut attendre 1770, 1781 et 1782, pour que, respectivement, l'Opéra, la Comédie française et la Comédie italienne aménagent enfin dans des locaux convenables. Au-delà de ces contingences matérielles, le caractère le plus apparent des spectacles du XVIII<sup>e</sup> siècle reste la guerre que se livrent ouvertement les différents théâtres de Paris. Voltaire regrette "le ridicule et la bassesse" de ces luttes incessantes: "*Un entrepreneur des spectacles de la Foire tâche à Paris de miner les comédiens qu'on nomme italiens; ceux-ci veulent anéantir les comédiens français par des parodies; les comédiens français se défendent comme ils peuvent; l'Opéra est jaloux d'eux tous; chaque compositeur a pour ennemis tous les autres compositeurs et leurs protecteurs, et les maîtresses des protecteurs. Souvent pour empêcher une pièce nouvelle de paraître, pour la faire tomber au théâtre; et si elle réussit, pour la décrier à la lecture, et pour abîmer l'auteur, on emploie plus d'intrigues*"<sup>1</sup>.

Plus simplement, il s'agit d'une question de survie pour les différents théâtres. Même si l'Opéra et la Comédie française comptent quelques irréductibles (dont Voltaire est le chef de file), même si la Foire a le monopole d'un substrat populaire qui ne peut, ni financièrement ni intellectuellement, varier ses plaisirs, la grande majorité du public ne rechigne pas à se déplacer entre les différentes salles. Pour apprécier une parodie, il faut connaître l'oeuvre originale et les mêmes spectateurs applaudissent *Alzire* et *Les Sauvages*<sup>2</sup>, *Inès de Castro* et *Agnès de Chaillot*<sup>3</sup>. Malgré une hiérarchie des genres très officiellement établie, on passe sans difficultés de Racine à Arlequin et Polichinelle. Mepriser la Foire ou les Italiens en tant que spectacles réputés d'un genre inférieur est une chose, s'en priver en est une autre. La lutte engagée par les différents concurrents vise donc à récupérer cette part mouvante du public, la plus nombreuse et la plus inconstante. L'Opéra ne cesse de porter plainte contre les comédies-ballets du Théâtre français sans obtenir gain de cause. La Comédie italienne se voit dresser des procès verbaux pour avoir parodié l'Académie royale de musique, à grand renfort de violons, de chanteurs

<sup>1</sup> - "Au marquis Capacelli, 23 décembre 1760", Correspondance de Voltaire, T. VI, P. 160.

<sup>2</sup> - *Les Sauvages*: parodie par Riccoboni et par Romagnesi au théâtre italien de la pièce de Voltaire, *Alzire ou les Américains*.

<sup>3</sup> - *Agnès de Chaillot*: parodie par Dominique et par Légrand aux théâtres de la Foire de la pièce d'Hondar de la Motte, *Inès de Castro*.

et de danseurs sur la scène. L'Opéra cherche à favoriser l'adversaire des deux. Comédies en vendant le privilège des spectacles chantés à une troupe de Forains. Les théâtres privilégiés répliquent en faisant promulguer légalement toute une série d'interdits que tentent de surmonter les acteurs de la Foire, avec la complicité du public. Ne pouvant plus jouer de pièces en cinq actes, ils jouent cinq pièces en un acte. Les personnages portent des noms différents mais, sont placés dans les mêmes situations qui évoluent chronologiquement tout au long des cinq pièces.

En 1707, l'interdiction de jouer des pièces dialoguées est légalisée. Les comédiens parlent alors à un muet, à un perroquet, à un écho, à un personnage qui vient de sortir. Les pièces ne sont plus qu'une suite de monologues. En 1709, les menuisiers des Comédiens français viennent mettre à sac les baraques de la Foire qui sont reconstruites huit jours plus tard. Les Forains subissent même l'interdiction de parler. Ils écrivent alors leurs textes sur des écriteaux ou de grands rouleaux de papier qu'ils sortent de leurs poches. Se mêlant au public, ils lui font chanter des refrains sur des musiques connues. Ainsi chacun a le sentiment de participer. Le Théâtre français et la Comédie italienne ne cessent de s'épier, rivalisant d'innovations et d'originalité. Telle est l'atmosphère combative qui régit la vie théâtrale à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle, provoquant une véritable émulation entre les comédiens des différentes troupes, développant des trésors d'imagination de part et d'autre, et suscitant ainsi l'intérêt du public.

Le théâtre en Province: Cet art se développe également dans les grandes villes de Province. Celles-ci représentent même l'avant-garde en ce qui concerne la conception des urbanistes pour l'architecture théâtrale. Lyon possède, d'après les Encyclopédistes, la plus belle salle d'Europe achevée en 1756. Dès 1752, Metz et Montpellier inaugurent des bâtiments spacieux et élégants, destinés à accueillir un grand nombre de spectateurs. Il ne faut pas oublier que la province représente à l'époque 98% de la population française. Elle est largement touchée par l'enthousiasme scénique dont la capitale donne l'exemple. Des troupes locales se forment, souvent secondées par les prestations des comédiens parisiens qui effectuent de fréquentes tournées dans les grandes villes du royaume: "*Lekain a joué à Toulouse Tancredi, Zamore et Hérode, avec le plus grand succès. La salle était remplie à deux heures. On dit la troupe fort bonne; plusieurs amateurs ont fait une souscription assez considérable pour la composer*"<sup>1</sup>. Voltaire donne même en avant première son *Mahomet* à la troupe de Lille, dirigée par La Noue. Mais pour lui, aucune comparaison n'est possible entre la capitale et la province. Paris constitue le seul juge valable,

<sup>1</sup> "A d'Argental, 16 sept. 1769", Correspondance de Voltaire, T. IX, P. 1093.



capable de décerner succès et renommée. Le théâtre dans le reste du pays ne peut prétendre qu'à un niveau inférieur, autant pour les acteurs que pour les œuvres. Pour les uns comme pour les autres, la réussite n'est vraiment confirmée que par l'approbation du monde littéraire de la capitale.

Les acteurs de province n'ont pas un talent suffisant pour prétendre à la Comédie française: "*Je doute fort qu'on puisse faire des recrues pour Paris. On a écarté et rebuté les bons acteurs qui se sont présentés. Je ne crois pas qu'il y en ait actuellement deux en province dignes d'être essayés à Paris*"<sup>1</sup>. Le théâtre prend une influence croissante dans la vie quotidienne de la province. Même s'il n'est pas comparable à la qualité de la scène parisienne, il n'en constitue pas moins un témoignage sûr de l'amour de la représentation théâtrale qui se développe particulièrement à cette époque. Voltaire, qui vit exilé de Paris depuis 1750, entraîne dans son sillage la création de troupes et de salles nouvelles: "*Un directeur de troupes nommé St Geran (...) achève actuellement dans ma colonie le plus joli théâtre de province. Il demande Lekain pour consacrer cette église immédiatement après le jubilé*"<sup>2</sup>. Pas de cité idéale sans théâtre. La France entière est ainsi concernée par ce phénomène littéraire. Pourtant, au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour les contemporains, le théâtre reste, injustement peut-être, synonyme de Paris.

Le théâtre et la Cour. En effet, la fin du règne de Louis XIV sous l'influence de Madame de Maintenon a amorcé le déclin des relations de Versailles avec le monde du théâtre. Les comédiens français perdent la salle où ils se produisaient, tandis que les Italiens sont expulsés. Le monarque, qui fut selon Voltaire l'admirable protecteur des arts et des lettres, renonce dans sa vieillesse aux grandes fêtes. Il faut attendre la Régence pour voir réapparaître le goût des spectacles à la Cour, alors revenue dans la capitale. A sa majorité, Louis XV regagne Versailles qui reste ainsi pour moins d'un siècle le centre du pouvoir royal. Il est certain que la famille royale ne participe en aucune manière à cette frénésie théâtrale qui se développe dans la capitale, signe d'un nouveau mode d'urbanité, d'une vie mondaine basée sur le goût des rencontres et des échanges. Cet engouement correspond à un besoin d'activités sociales très intense. Or, il semble que ni le couple royal, ni les dauphins n'introduisent à la Cour un enthousiasme comparable à celui de la ville pour tout ce qui touche à la représentation scénique. D'après Saint-Simon, l'aversion du roi pour ce mode de divertissement remonte à l'enfance, à une éducation forcée: "*Le maréchal de Villeroy, qui*

<sup>1</sup>"A d'Argental, 4 mai 1767", Correspondance de Voltaire, T. VIII, P. 1121.

<sup>2</sup>"A d'Argental, 12 juin 1776", *Ibid.*, P. XII, P. 572.

*aimait les fêtes et encore plus à se montrer en public gouverneur du roi, prématuré des divertissements qui n'étaient pas encore de l'âge du roi, et qui sont toujours insipides quand la galanterie ne les anime pas. Le roi aussi en fut si rebuté que le dégoût lui en demeura toute sa vie, et qu'il ne voulut plus ouïr parler de danses dès qu'il fut le maître, ni presque voir ni comédie ni opéra"*<sup>1</sup>.

En effet, Louis XV ne déteste pas forcément le théâtre en lui-même, mais plus exactement le faste et l'étiquette dont s'entourent les spectacles à Versailles. Il ne répugne pas à assister à des représentations privées, dans une loge grillée, ou en compagnie d'un public restreint dans une atmosphère plus familiale. Néanmoins, il ne se rendit jamais au Théâtre français ou à la Comédie italienne, et ne daigna se montrer que très rarement à l'Opéra. Ce sont les troupes de Paris qui se déplacent à la Cour. L'occupation favorite du roi, bien loin devant les sciences ou les arts, reste la chasse. Cette conception se reflète très nettement dans l'oeuvre historique de Voltaire. *Le siècle de Louis XIV* comporte quatre chapitres consacrés aux sciences et aux beaux-arts, sans compter plusieurs additions et un catalogue des écrivains français de la période. *Le précis du siècle de Louis XV* ne contient aucun chapitre concernant des thèmes exclusivement littéraires, à l'exception peut-être du dernier, très bref, intitulé *Des progrès de l'esprit humain dans le siècle de Louis XV*, et qui conclut à la décadence de la langue, du bon goût et même du théâtre. Le contraste est d'importance. On a souvent reproché à Voltaire d'avoir étudié le XVII<sup>e</sup> siècle non pour lui-même, mais par opposition à son propre siècle. Le rapprochement des deux oeuvres renforce cette impression. Sous la description d'un Louis XIV, mécène généreux et attentif, perce l'image d'un Louis XV totalement indifférent aux arts et au sort des belles lettres françaises. De ce point de vue, l'opinion de Voltaire reflète une réalité manifeste. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le théâtre de la Cour perd le prestige et l'éclat que leur avait conférés le roi Soleil. La relève n'est pas assurée. Les membres de la famille royale représentent les spectateurs les moins attentifs à ce divertissement social, pour une grande partie de la population.

Dans le domaine du théâtre à la Cour, Voltaire semble assez heureux dans ses diverses tentatives pour obtenir les faveurs de la reine. Son premier atout, non négligeable, reste ses relations avec le père de la souveraine, le roi de Pologne, Stanislas Leszczyński, qui intervient parfois en sa faveur auprès de sa fille. Voltaire a, par ailleurs, séjourné plusieurs fois à la Cour de Lunéville, en Lorraine. Il aborde Marie Leszczyńska, de manière très tactique, en lui offrant *Marianne*

---

<sup>1</sup> Henri Lagrave, *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, éd. Klincksieck, 1972, p. 147.

assortie d'une flatteuse épître en vers. Le résultat ne se fait pas attendre: "*J'ai été ici très bien reçu de la reine. Elle a pleuré à Marianne, elle a ri L'Indiscret, elle me parle souvent, elle m'appelle mon pauvre Voltaire*"<sup>1</sup>. En guise de récompense matérielle, il obtient une pension de 1500 livres sur la cassette personnelle de la souveraine. Grâce à son soutien, Voltaire reçoit même des satisfactions d'amour propre en tant qu'auteur dramatique. Durant l'automne 1732, il parvient, après le succès de *Zaïre*, à faire jouer à Fontainebleau sa *Marianne* oubliée depuis 1725, contre l'avis du duc de Mortemart. Celui-ci dépité, ordonne aux Italiens d'interpréter immédiatement après, la critique de cette même pièce. Voltaire obtient de la reine la promesse d'interdire cette parodie. Marais relate la scène: "(...) *mais la Reine ayant oublié d'en donner l'ordre, les comédiens italiens ont joué la grande pièce en présence de toute la cour et de la Reine même et étaient prêts de jouer la critique, quand la Reine s'est levée, a quitté le spectacle et a laissé toute la cour bien surprise et point de critique, et Voltaire triomphant. Il a écrit une épître en vers à Mme d'Alincourt; d'un autre côté, les princesses ont bien lavé la tête au poète, et M. de Mortemart a ordonné qu'il n'aurait plus d'entrée à la comédie, mais on ne croit pas que cela subsiste; il n'y a guère d'insolence pareille, il vient encore de faire jouer sa Marianne à Paris*"<sup>2</sup>.

Cette image, d'un Voltaire triomphant des intrigues des Grands et au mieux des faveurs de la Cour, est assez rare pour être signalée. Il s'étonne lui-même de son crédit auprès de la reine: "*Je voi\* que vous êtes instruite\* des tracasseries que j'y ay\* eues [à Fontainebleau] avec mon parlement et de la combustion où toutte\* la cour a été pendant trois ou quatre jours au sujet d'une mauvaise comédie que j'ay\* empêché d'être représentée. J'ai eü\* un crédit étonnant en fait de bagatelles, et j'ay\* remporté des victoires signalées sur des choses où il ne s'agissoit\* de rien du tout*"<sup>3</sup>. Mais, la faveur du poète décline rapidement dans l'affection de la reine. Malgré les flatteries que celui-ci lui adresse en bon courtisan, elle refuse d'empêcher la parodie de *Sémiramis* en 1748. Un élément nouveau entre en jeu. Madame de Pompadour est la nouvelle maîtresse royale et exerce une très forte influence sur Louis XV. Passionnée de spectacles et surtout de théâtre, elle protège les auteurs et inaugure dès 1747, le spectacle des petits cabinets, où se produisent les familiers du roi qui, lui-même, assiste sans déplaisir à ces représentations dans l'intimité. Voltaire, toujours à l'affût de protections à la Cour et très conscient du jeu des influences,

<sup>1</sup>- "A Thieriot, 17 oct. 1725", Correspondance de Voltaire, T. I, P. 171.

<sup>2</sup>- Cité dans la *Correspondance* de Voltaire, T. I, P. 1364.

\* - Orthographe non modernisée

<sup>3</sup>- "A Mlle de Lubert, 29 octobre 1732", Correspondance de Voltaire, T. I, P. 334.

désire et obtient la protection bienveillante de Madame de Pompadour. Dès lors, toute demande concernant les spectacles prend l'allure d'une guerre de partis: celui de la favorite contre celui de la reine qui, se détache totalement des intérêts du poète, malgré les interventions de son père. Le théâtre à la Cour ne constitue pas pour Voltaire un pôle de création littéraire important, mais bien plutôt un moyen politique pour atteindre une place stable dans les sphères du pouvoir.

Grâce à Richelieu, promu premier gentilhomme de la Chambre, décidant des spectacles de la Cour, il obtient la commande, à l'occasion du mariage du dauphin avec l'infante d'Espagne, d'une comédie-ballet en collaboration avec Rameau. Il s'agit de *La Princesse de Navarre*. Voltaire explique très clairement à d'Argental l'intérêt stratégique de la pièce: "*Permettez que le bavard dise encore un petit mot sur La Princesse de Navarre et du Duc de Foix. Il m'est devenu important que cette drogue soit jouée bonne ou mauvaise (...). Cette bagatelle est la seule ressource qui me reste, ne vous déplaîse, après la démission de m. Amelot, pour obtenir quelque marque de bonté qu'on me doit pour des bagatelles d'une autre espèce dans lesquelles je n'ai pas laissé de rendre service*"<sup>1</sup>. En récompense, Voltaire demande et obtient la place d'historiographe de France, mais se heurte au mutisme du roi au sujet de *La Princesse de Navarre*. Il relate de manière ironique à Madame Denis son métier de courtisan: "*On me dit qu'il falloit\* courir après le Roy\* à bride abatu\*, et se trouver à un certain moment dans un certain coin, pour le remercier, je ne scay\* pas encor\* de quoy\*, car j'avois\* demandé plusieurs choses, et on me disoit\* qu'il me les avoit\* toutes accordées*"<sup>2</sup>. Il réitère l'expérience en faisant représenter, *Le Temple de la Gloire*, à Versailles, le 27 novembre 1746, occasion propice pour se faire remarquer du roi. Or celui-ci lui oppose la même froideur qu'après la représentation de *La Princesse de Navarre*, ce que note le duc de Luynes: "*Le spectacle et les décorations m'ont paru être approuvés. La musique est de Rameau, on a trouvé plusieurs morceaux qui ont plu, et le roi même, à son grand couvert le soir, en parla devant Rameau comme en ayant été très content. Les paroles sont de Voltaire; elles sont fort critiquées. Voltaire était le soir aussi au souper du roi, et le roi ne lui dit mot*"<sup>3</sup>.

Voltaire se borne à constater que "*le roy\* a été très content de la première représentation et [que] c'est lui-même qui en a demandé une*

<sup>1</sup> "A d'Argental, 11 juillet 1744", Correspondance de Voltaire, T. II, P. 789.

\* - Orthographe non modernisée.

<sup>2</sup> "A Mme Denis, 1er avril 1745", Correspondance de Voltaire, T. II, P. 840.

<sup>3</sup> René Vaillot, *Op. cit.*, T. II, 1988, P. 239.

*seconde*<sup>1</sup>. Néanmoins, ses relations avec le monarque ne sont pas au mieux. Les efforts du courtois sont mal reçus. Par ailleurs, le poète a une piètre estime du jugement littéraire de Louis XV, qui fait preuve de mauvais goût dans le choix des pièces à représenter. Voltaire a effectivement une faible opinion de la capacité d'appréciation du roi. On peut admirer l'emphase qui sous-tend la critique qu'il destine au marquis d'Argenson: "*La décadence du bon goût, le brigandage de la littérature me font sentir que je suis né citoyen; je suis au désespoir de voir une nation si aimable si prodigieusement gâtée. Figurez-vous, monsieur que m. de Richelieu inspira au roi, il y a quatre ans, l'envie de voir la comédie de L'Héritier ridicule, et cela sur une prétendue anecdote de la cour de Louis XIV; on prétendait que le roi et Monsieur avaient fait jouer cette pièce deux fois en un jour. Je suis bien éloigné de croire ce fait; mais ce que je sais bien, c'est que cette malheureuse comédie est un des plus plats et des plus impertinents ouvrages qu'on ait jamais barbouillés. Les comédiens français eurent tant de honte que Louis XV la leur demandât, qu'ils refusèrent de la jouer. Enfin, Louis XV a obtenu cette belle représentation des bateleurs de Compiègne: lui et les siens s'y sont terriblement ennuyés. Qu'arrivera-t-il de là? Que le roi, sur la foi de m. de Richelieu, croira que cette pièce est le chef d'oeuvre du théâtre, et que par conséquent le théâtre est la chose la plus méprisabile*"<sup>2</sup>.

Voltaire exagère sans doute mais, son appréciation est le reflet de son opinion sur les qualités artistiques et littéraires assez médiocres du monarque. Les relations des deux hommes ont toujours été difficiles et leurs sentiments sont réciproques. Louis XV semble éprouver un a priori négatif vis-à-vis du dramaturge, du poète, du philosophe et du polémiste. Dès 1751, celui-ci est interdit de séjour à Paris et il ne faut pas oublier que durant les décennies précédentes, il a souvent été obligé de fuir la capitale ainsi que le courroux du roi. Pourtant, grâce à Madame de Pompadour, certaines de ses oeuvres sont jouées au théâtre des petits cabinets, devant le roi de 1747 à 1750. En décembre 1747, *L'Enfant prodigue* avec Madame de Pompadour, Madame de Brancas, le duc de Chartres, le duc de la Vallière et le duc de Nivernais dans les rôles principaux, recueille un grand succès. A tel point que la favorite obtient de Louis XV la possibilité pour les auteurs d'assister désormais à la représentation de leurs pièces. Voltaire fait peu de cas de cette marque d'estime: "*(...) m'élevant par degré au comble des honneurs j'ay\* été admis au théâtre des petits cabinets entre Montcriffe et d'Arboulin. Mais non cher Cideville, tout l'éclat dont brille Montcriffe*

<sup>1</sup> "A Mme Demis, 2 décembre 1745", Correspondance de Voltaire, F. II, P. 919.

<sup>2</sup> "A d'Argenson, 22 juillet 1739", *Ibid.*, F. II, PP. 203-204.

\* - Orthographe non modernisée.

*ne m'a point séduit*"; et il ajoute déjà à l'intention de son correspondant: *"je ne vis point comme je voudrais vivre, mais quel est l'homme qui fait son destin?"*<sup>1</sup>

On peut donc conclure que la partie du théâtre de Voltaire réservée à la Cour n'a pas de prétentions littéraires mais bien un but diplomatique avoué: s'élever dans la faveur royale pour acquérir une position stable près des sphères du pouvoir. L'hostilité de Louis XV et l'esprit critique du poète finissent par rendre impossible toute cohabitation. Les divertissements imaginés pour les fêtes royales ne sont d'ailleurs pas du goût de Voltaire qui pour la plupart ne les fait pas imprimer. Par ailleurs ses efforts pour obtenir un statut durable à la Cour débouchent sur vingt-huit années d'exil. Avec le recul du temps, il juge cet aspect de sa vie comme négatif et stérile. A quatre-vingt deux ans, il referme définitivement la parenthèse sur cette période somme toute assez vaine de son existence: *"Ceux qui vous ont dit Monsieur l'abbé, qu'en 1744 et 1745 je fus courtisan, ont avancé une triste vérité. Je le fus; je m'en corrigeai en 1746, et je m'en repentis en 1747. De tout, le temps que j'ai perdu en ma vie, c'est sans doute celui-là que je regrette le plus"*<sup>2</sup>.

Les théâtres de société Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la vie mondaine ne se limite pas aux galeries de Versailles ni aux salons parisiens, mais investit l'espace théâtral. Les différentes scènes de la capitale attirent un public soucieux de se montrer, d'observer et de partager des émotions collectives. Le théâtre devient un lieu privilégié de rencontres, d'échanges, l'occasion de pratiquer une forme d'urbanité à la française. Ce genre de spectacles prend une telle importance que bientôt se développe à Paris et en province une multitude de théâtres d'amateurs. Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, la Cour s'était amusée à des représentations privées mettant en scène les Grands du royaume. Au siècle suivant, les châteaux possèdent souvent de vraies salles de théâtre, dans les maisons bourgeoises, aucune pièce n'est vraiment spécialisée mais toutes sont aisément transformables en espace scénique. Des relevés, de la fin du siècle dernier, signalent pour la capitale l'existence de cent soixante théâtres<sup>3</sup> de société. Cette réalité recouvre une très grande variété de situations, allant de la Cour aux associations ouvrières. L'exhibition théâtrale est un moyen idéal pour consolider les liens du groupe. Elle unit les acteurs amateurs tout au long des représentations mais aussi, durant les semaines ou les mois de répétitions. L'impulsion

<sup>1</sup> - "A Cideville, 2 janvier 1748", Correspondance de Voltaire, T. II, P. 1038.

<sup>2</sup> - "A l'abbé Duvemet, 7 février 1776", *Ibid.*, T. XII, P. 417.

<sup>3</sup> - Martine de Rougemont, *La vie théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. Champion Slakine, 1988, P. 307.

théâtrale de la société vient de l'enfance ou, plus exactement, des modes d'éducation pratiqués au XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est à Louis le Grand que Voltaire a acquis une première expérience du monde du théâtre. Les collèges de Jésuites intègrent dans leurs programmes le théâtre scolaire comme projet pédagogique, proposant une manière de se comporter dans le monde. Cette première expérience scolaire a permis de former toute une classe de la société à l'amour concret du théâtre par une découverte directe et active de la scène. Les Jésuites ont suscité autant de vocations d'auteurs dramatiques et même d'acteurs (Lekain, à Louis le Grand fait office de souffleur car il est trop pauvre pour acheter ou louer un costume) que de vocations religieuses. Mais leur expulsion, en 1762, casse dans la société ce grand élan qui se créait dès l'enfance.

Voltaire a découvert les joies de la scène au collège. Plus tard, même éloigné de la capitale, le théâtre l'a constamment accompagné dans ses diverses pérégrinations sous la forme de ces représentations d'amateurs. A Paris, il joue sur de petites scènes privées rue des Bons Enfants, puis rue Traversière. Il retrouve ce mode de divertissement dans les différentes cours qu'il fréquente; à Sceaux, Lunéville ou Potsdam. Lors d'installations plus définitives, à Cirey ou à Ferney, il supervise la construction de véritables petits théâtres afin de donner aux représentations tous les cadres nécessaires à l'illusion scénique. Il introduit ce goût du spectacle en Suisse, à Lausanne: "*Un peu d'histrionage partage encore mon temps. Nous avons joué une pièce nouvelle sur un très joli théâtre (...). Je vous averti sans vanité que je suis le meilleur vieux fou qu'il y ait dans aucune troupe*"<sup>1</sup>. Établi à la frontière française, il dote son château d'une salle de spectacles: "*Le théâtre de Tournay sera désormais à Ferney. J'y vais construire une salle de spectacles malgré le malheur des temps. Mais si je me damne en faisant bâtir des théâtres, je me sauve en édifiant une église: il faut que j'y entende la messe avec vous, après quoi nous jouerons des pièces nouvelles*"<sup>2</sup>.

Voltaire innove dans le domaine du répertoire. Il ne se contente plus des grands classiques, mais interprète et fait interpréter ses propres œuvres. Tous les genres, modernes, anciens, comédies, tragédies, sont présents, jusqu'à l'opéra comique! Sollicité par des Genevois, il accepte d'en représenter un sur son propre théâtre, preuve que les accusations qu'il porte sur ce genre nouveau, en vue de défendre la tragédie, sont plus théoriques que fondées. Avant la représentation, il demeure sceptique: "*L'Opéra Comique est devenu, ce me semble, le spectacle de la nation. Cela est au point que les comédiens de Genève*

1. "A Cideville, 3 mars 1758", *Correspondance de Voltaire*, T. V, P. 88.

2. "A Mme de Fontaine, 29 sept 1760", *Ibid.*, T. V, P. 1142.

se *préparent* à venir jouer sur mon petit théâtre un opéra comique. On dit qu'ils s'en tirent à merveille, mais ils ne peuvent jouer ni une tragédie de Racine ni une comédie de Molière"<sup>1</sup>. Son opinion, après la représentation, est meilleure signe que le théâtre de Ferney n'est pas sectaire: "Pour dissiper ma douleur et ma mélancolie, j'ai fait jouer sur mon petit théâtre, *Annette et Lubin, Rose et Colas, Le roi et le fermier, et enfin Henri IV*. Je n'avais jamais vu d'opéra comique, et il fallait bien que l'auteur de la *Henriade* vit son héros. J'ai ri, j'ai pleuré; je me suis mis presque à genoux avec la petite famille, quand *Henri IV* est reconnu. Enfin j'ai eu du plaisir, et j'en avais grand besoin"<sup>2</sup>. A Cirey, Lausanne, Tournay, Ferney, Voltaire et ses amis utilisent la scène non pour meubler leur oisiveté mais pour le plaisir du jeu. Cet enthousiasme scénique est partagé par les contemporains. Martine de Rougemont note une sorte d'exaltation, de démesure dans ce phénomène qui semble devenir plus qu'une simple mode: "(...) la théâtreomanie du XVIII<sup>e</sup> siècle français dépasse toute raison. S'il est une société du spectacle, c'est bien celle-ci, et ses contemporains en notent le caractère déséquilibré, quasi délirant: "abderitain", car c'est une fièvre maligne dit la légende, qui a poussé les habitants d'Abdère à courir dans les rues en criant des vers d'Euripide"<sup>3</sup>.

Pour Voltaire, il s'agit plutôt d'hygiène de vie. Mais parfois une véritable boulimie de théâtre se déclenche. L'exemple célèbre en reste le témoignage de Madame de Graffigny, lors de son séjour à Cirey-sur-Blaise, chez Madame du Châtelet, en 1739. *La Voltairomanie* de Desfontaines vient d'être publiée, des extraits de *La Pucelle* circulent à Paris, de sorte que la tension est extrême parmi les invités. Pour détendre l'atmosphère, la maîtresse des lieux incite ses hôtes à jouer pièce sur pièce, interprétant jusqu'à vingt et un actes dans un après-midi, et deux opéras la nuit suivante: "L'important, c'est de moudre du théâtre"<sup>4</sup>. Laissons la parole à Madame de Graffigny: "Je saisis un moment où Mme du Châtelet est montée à cheval avec Desmarets pour vous écrire, car en vérité, on ne respire point ici (...). Nous jouons aujourd'hui *L'Enfant prodigue* et une autre pièce en trois actes, dont il faut faire des répétitions. Nous avons répété *Zaïre* jusqu'à trois heures du matin. Nous la jouons demain avec la *Sérénade*. Il faut se friser, se chauffer, s'ajuster, entendre chanter un opéra: ah! quelle galère! On nous donne à lire des petits manuscrits charmants qu'on est obligé de lire en volant! Desmarets est encore plus ébaubi que moi, car mon flegme ne me quitte pas et je ne suis pas gaie; mais pour lui, il est

<sup>1</sup> "A M. de Chabanon, 30 août 1766", *Correspondance de Voltaire*, T. VIII, P. 610.

<sup>2</sup> "A M. de Chabanon, 19 sept. 1766", *Ibid.*, T. VIII, P. 646.

<sup>3</sup> Martine de Rougemont, *Op. cit.*, P. 311.

<sup>4</sup> Euse Vaillot, *Op. cit.*, T. II, 1988, P. 106.



*transporté, il est ivre. Nous avons compté hier soir que dans les vingt quatre heures, nous avons répété et joué trente trois actes, tant tragédie, opéra que comédie. (...) Panpan, mon cher Panpan, nous sortons de l'exécution du troisième acte joué aujourd'hui; il est minuit et nous avons soupé; je suis rendue, la tête tournée à Desmarests. C'est le diable, oui le diable! que la vie que nous menons. Après souper, Mme du Châtelet chantera un opéra tout entier; et vous croyez, bourreau, qu'on a le temps de vous conter des balivernes?"<sup>1</sup>*

Ainsi, le théâtre est totalement indissociable de la vie de Voltaire, y compris lors de ses séjours à l'étranger. A Paris ou en province, malade ou bien portant, rien ne peut le résoudre à abandonner cette forme d'expression: "*Si le cher Goldoni m'honore d'une de ses pièces, il me rendra la santé; il faut qu'il fasse cette bonne oeuvre. Au lieu de me faire donner l'extrême onction, je fais répéter Alzire autour de mon lit, et nous allons ouvrir notre théâtre dès que je serai debout*"<sup>2</sup>. Ce genre de spectacle a une mission civilisatrice grâce à quoi il espère circonvenir les Genevois ou, du moins, corrompre la jeunesse de la ville à une forme d'échanges et de courtoisie, indispensables à l'honnête homme. Le théâtre reste une constante de l'enfance à la mort. Voltaire surmonte les plus graves crises, les moments de doute, de révolte, de découragement ou de dépression. Pourtant, en janvier 1765, à l'âge de soixante-dix ans, il semble tirer un trait définitif sur cette passion de toujours. Il annonce à Lekain la destruction de son petit théâtre personnel: "*(...) votre théâtre restera désert. Pour moi, j'ai détruit celui où vous avez joué si bien Tancrède avec Mme Denis. Je me suis réduit à la vie philosophique. Les plaisirs brievants ne sont plus faits pour moi. Vous penserez de même quand vous aurez mon âge*"<sup>3</sup>.

Sa vocation théâtrale se ranime, entre autres, au contact des acteurs de la Comédie française qui viennent en visite à Ferney (essentiellement Mademoiselle Clairon et Lekain), et ne manquent pas d'y interpréter les oeuvres de leur auteur favori. "*Lekain effectue souvent le pèlerinage aux sources et s'attarde trop à Ferney au goût des gentilshommes de la Chambre, au point d'être menacé de prison s'il ne rentre pas dès la première sommation et ne regagne pas la capitale*"<sup>4</sup>. Les acteurs renommés avaient l'habitude de s'exhiber loin de Paris, sur des théâtres d'amateurs et obtenaient pour cela de fortes rémunérations. La tentation était telle qu'en 1768, paraît un édit défendant aux théâtres d'amateurs, fait social indiscutable au XVIII<sup>e</sup> siècle, lui permet de ne

1 - Gaston Maugras, *La Cour de Lunéville au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1904, t. I, p. 119-120.

2 - "Au marquis Capacelli, 5 sept. 1760", *Correspondance de Voltaire*, t. V, p. 1091.

3 - "A Lekain, 28 janvier 1765", *Ibid.*, t. VII, p. 1025.

4 - "A d'Argental, 5 oct. 1772", *Ibid.*, t. XI, p. 92.

pas se couper totalement de l'ambiance de la capitale. Dès les années 1760, le château de Ferney, devient le pôle d'attraction littéraire et philosophique de l'Europe. Il était donc inconcevable que ce centre culturel n'ait pas son propre théâtre, lacune à laquelle Voltaire se hâte de remédier dès son installation en 1760. Des lors, à quelques périodes de crises près, la petite scène de Ferney est devenu le "laboratoire" théâtral de l'auteur dramatique le plus réputé du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Voltaire, tout au long de sa vie, ignora totalement la Comédie italienne ainsi que la Foire et ne composa que très peu de livrets pour l'Opéra. L'ensemble de son oeuvre théâtrale est destinée aux comédiens français. Ainsi, à quelques exceptions près (*La mort de César* par exemple), il conçoit toujours ses pièces en relation avec le cadre où elles doivent être jouées. Par ailleurs, il intrigue par lettres interposées pour leur assurer la meilleure introduction possible auprès des acteurs et du public. En ce domaine, une grande partie de sa correspondance concerne des stratégies élaborées en vue de contourner la censure et de triompher sur la scène en dépit des cabales. Les interlocuteurs privilégiés sont alors les "messieurs du Quatuor", d'Argental, Thibouville, Chauvelin et Pont de Veyle, préposés à la défense et à l'exécution des manoeuvres théâtrales imaginées par Voltaire. On peut donc tenter de comprendre en quoi les préoccupations dramatiques de Voltaire ont pu être ou non influencées par l'endroit et le public auxquels il destinait ses pièces et à quelle réalité se rattachent les craintes et les espoirs épistolaires formés par notre auteur à chaque nouvelle représentation au Théâtre français?

La salle et son public: La disposition de la salle est très rarement évoquée dans la *Correspondance*. Voltaire s'était insurgé le premier contre l'inadaptation des lieux utilisés. Il évoque essentiellement le sujet dans un écrit intitulé: *Des Embellissements de Paris* où il ne se contente pas de protester mais cherche également à apporter des solutions pratiques: "*Nous courons aux spectacles, et nous sommes indignés d'y entrer d'une manière si incommode et si dégoûtante, d'y être placés si mal à notre aise, de voir des salles si grossièrement construites, des théâtres si mal entendus, et d'en sortir avec plus d'embarras et de peine qu'on n'y est entré*"<sup>1</sup>. Dès 1734, l'auteur se tient éloigné de Paris où il sera définitivement interdit de séjour vers 1750. S'il assiste à certains de ses triomphes comme *Oedipe* ou *Zaïre*, c'est d'Argental qui va le plus souvent lui servir d'intermédiaire face aux acteurs et aux réactions du public. D'où très peu d'indications précises dans ses lettres sur la disposition des lieux qui ne sera améliorée que très tard, à partir de 1750, une dizaine d'années avant le déménagement de la troupe à

<sup>1</sup> - René Pomeau, *Voltaire en son temps*, "D'Arouet à Voltaire, 1694-1734", T. I, Oxford, Voltaire Foundation, 1985, P. 119.

l'Odéon. Depuis 1689, la Comédie française est installée rue des Fossés Saint-Germain-des-Prés, aujourd'hui rue de l'Ancienne Comédie, dans une vieille salle de jeu de paume. Le théâtre à la française y trouve ses principales caractéristiques ainsi que sa réputation de spectacle mondain. La scène et la salle sont bien séparées par une ligne droite mais les spectateurs montent sur la scène où sont installées cinq banquettes de chaque côté. Celles-ci occupent la moitié, en largeur et en profondeur, de l'espace réservé aux acteurs, le réduisant à un rectangle de moins de quatre mètres sur cinq. Cette coutume n'est supprimée qu'en 1759 grâce à la générosité du comte de Lauraguais. Avant cette date, toutes les pièces sont soumises à cette omniprésence du public, qui interdit toute mise en scène et tout jeu théâtral. C'est la principale aberration à laquelle Voltaire s'attaque. Les "*blancs poudrés*"<sup>1</sup> présents sur la scène ne peuvent que gâcher toute recherche et toute émotion dramatiques.

Le théâtre perd beaucoup dans cette présence abusive des spectateurs sur la scène: "*Je pense comme vous qu'il y aurait beaucoup à reformer au théâtre de Paris, mais tant que les petits-mâtres se mêleront sur la scène avec les acteurs, il n'y a rien à espérer*"<sup>2</sup>. Ce terme de "*petit-mâtre*" mérite une explication puisque dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, il passe dans le langage courant pour désigner cette partie du public qui trouble le bon déroulement du spectacle, et persiste au XIX<sup>e</sup> siècle dans les écrits de Balzac et de Baudelaire. Voltaire tente de le définir dans *Le Siècle de Louis XIV* comme étant apparu durant la période de la Fronde: "*(...) on appelait [la cabale] de Condé le parti des petits-mâtres, parce qu'ils voulaient être les maîtres de l'État. Il n'est resté de tous ces troubles d'autres traces que ce nom de petit-mâtre, qu'on applique aujourd'hui à la jeunesse avantageuse et mal élevée*"<sup>3</sup>. En effet, l'origine du mot est plus ancienne. Le duc de Guise appelait Henri de Navarre "*son petit-mâtre*" et dès le XVI<sup>e</sup> siècle les jeunes gens de la noblesse s'interpellaient par ce type d'expression qui comportait déjà une nuance fortement ironique<sup>4</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le terme désigne une certaine jeunesse qui se recrute dans presque toutes les classes de la société, à la Cour comme à la ville, soucieuse de choquer par ses propos, ses opinions, ses attitudes. C'est au théâtre que son comportement reste le plus déplaisant. "*(...) si contre une pièce [(le petit maître] prend entêtement (...), alors vous ne voyez tourner de*

1. "A Mme Denis, 27 mars 1750", Correspondance de Voltaire, T. III, P. 174.

2. "A Diderot, le 28 février 1757", *Ibid.*, T. IV, P. 959.

3. Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, dans *Oeuvres historiques*, éd. R. Romeau, la Pléiade, Paris, Gallimard, 1957, P. 654.

4. D'après E. Delofère dans son introduction au *Petit-mâtre corrigé* de Marivaux, Genève, 1955, P. 14.

*toutes parts que gestes méprisants, que dédaigneux regards, que bailler, se peigner, feindre d'être à la gêne, et que tourner le dos à la plus belle scène*"<sup>1</sup>, nous dit Brillon dans *Le Théophraste moderne*.

Partout à l'affût du scandale, le petit-maître ne peut que perturber les représentations en arrivant en retard sur la scène, en distrayant le public, en sifflant la pièce. Voltaire ne cesse de tempêter contre ces trouble-fête qui, à l'occasion, peuvent causer la chute de la pièce. Par ailleurs, en cas d'affluence, ces mêmes spectateurs se tiennent debout au fond de la scène, bloquant les coulisses, au point de provoquer parfois des événements cocasses au détriment des effets pathétiques. Ainsi, à la première de *Sémiramis*, le 29 août 1748, le public cache les décors et touche presque les acteurs. Un spectre, hérité de la tradition shakespearienne, ne peut fendre la foule pour parvenir sur le devant du plateau et un garde est obligé de crier "*Messieurs, place à l'ombre s'il vous plaît*" déchaînant les éclats de rire de la salle. Voltaire n'apprécie que modérément cette plaisanterie qui se joue aux dépens du succès de sa pièce et, dès le lendemain, il réclame des gardes pour disposer de manière plus adéquate les spectateurs présents sur la scène.

Dans la dédicace de *L'Ecoissaise*, Voltaire exprime ses remerciements au comte de Lauraguais qui a permis la première évolution importante dans la conception des rapports scène-salle au XVIII<sup>e</sup> siècle: "*Je cède d'abord aux mouvements du plus noble zèle en apprenant que les blancs poudrés et les talons rouges ne se mêleront plus avec les Auguste et les Cléopâtre. Si cela est, le théâtre de Paris va changer de face*"<sup>2</sup>. Le reste de la salle se partage entre l'amphithéâtre, les loges et le parterre. Ce dernier est incliné et les spectateurs y sont debout jusqu'en 1782. Les conditions sont détestables. Les jours d'affluence, un public exclusivement masculin s'y entasse sans aucune aération, subissant les désagréments de la fumée des chandelles, du manque d'hygiène et des dangers d'incendie. La nervosité croît tout au long des quatre heures de représentation de même que la fatigue et le vacarme. Les places y sont le meilleur marché mais représentent tout de même le salaire quotidien des ouvriers parisiens les mieux payés. On y a trop froid l'hiver, on y étouffe l'été. Voltaire badine sur la température de la Comédie, considérant la chaleur de la salle et la froideur du public comme autant de vases communicants: "*Il\* dit qu'on mourra de chaud au mois de juillet et que la pièce fera mourir de froid (... ) je vous plains de jouer la comédie pendant l'été. Heureusement,*

<sup>1</sup> D'après E. Deloffre dans son introduction au *Petit-maître corrigé* de Marivaux, Genève, 1955, p. 14.

<sup>2</sup> A d'Argental, 6 avril 1759, Correspondance de Voltaire, T. V, p. 451.

\* ... Voltaire lui-même

*voire salle est fraîche aux pièces nouvelles. Il est à croire que votre ex-jésuite\* en fera une belle glacière. Sans cette espérance je vous aurais conseillé de vous habillée de gaze"<sup>1</sup>.*

Derrière le parterre, l'amphithéâtre offre les places d'où l'on voit le mieux la scène, mais au début du siècle, ce n'est pas ce que recherche en priorité le public. Tout autour de la salle sont disposés deux étages de loges louées très cher, au mois ou à l'année. On y retrouve les femmes de la bonne société. Ces loges se font face, permettant ainsi d'observer le voisin avant de se tourner de biais vers la scène. La salle est éclairée et il est de bon ton de ne pas trop prêter attention aux comédiens. Les loges sont de véritables salons où l'on vient se rendre visite, où l'on se fait monter des rafraîchissements et d'où l'on jette sur le parterre tout ce qui ne convient pas aux occupants. Le théâtre est ainsi une sorte de cérémonie sociale, une occasion pour le spectateur de se mettre lui-même en représentation. L'agencement du public dans la salle et son comportement surprenant nous sont résumés par la lettre d'un Persan ébahi: *"Je vis hier une chose assez singulière, quoiqu'elle se passe tous les jours à Paris. Tout le peuple s'assemble sur la fin de l'après-midi, et va jouer une espèce de scène, que j'ai entendue appeler comédie. Le grand mouvement est sur une estrade, qu'on nomme le théâtre. Aux deux côtés, on voit, dans de petits réduits, qu'on nomme loges, des hommes et des femmes qui jouent ensemble des scènes muettes, à peu près comme celles qui sont en usage en notre Perse. Ici, c'est une amante affligée, qui exprime sa longueur; une autre, plus animée, dévore des yeux son amant, qui la regarde de même: toutes les passions sont peintes sur les visages, et exprimées avec une éloquence qui, pour être muettes, n'en est que plus vive. (...) Il y a, en bas, une troupe de gens debout, qui se moquent de ceux qui sont en haut sur le théâtre; et ces derniers rient à leur tour, de ceux qui sont en bas"<sup>2</sup>.*

L'auteur face au public Voltaire considère la première représentation d'une pièce comme un combat: *"C'est un beau jour pour le beau monde oisif de Paris qu'une première représentation. Les cabales battent le tambour on se dispute les loges, les valets de chambre vont à midi remplir le théâtre. La pièce est jugée avant qu'on l'ait vue, femmes contre femmes, petits-maitres contre petits-maitres, sociétés contre sociétés. Les cafés sont comblés de gens qui disputent. La foule est dans la rue en attendant qu'elle soit au parterre. Il y a des paris; on joue le succès de la pièce aux trois dés. Les comédiens tremblent et l'auteur aussi. Je suis bien aise d'être loin de cette guerre civile au coin*

1. A Lakan, 17 juin 1764", Correspondance de Voltaire, T. VII, P. 737

2. Montesquieu, *Lettres persanes*, 1721, Lettre XXVIII, "Rien à Ibben"

de mon feu à Potsdam, mais toujours très affligé de n'être plus au coin du vôtre"<sup>1</sup>. Or, le parterre constitue "un véritable tribunal"<sup>2</sup> devant lequel l'auteur vient se faire juger. Les spectateurs forment tantôt "l'hydre"<sup>3</sup>, tantôt un "cheval indompté et capricieux"<sup>4</sup>, tantôt la bête féroce qui fait reculer le créateur: "Je ne sais si je n'ai pas renoncé entièrement à l'envie dangereuse de me faire juger par le public (...). Je ne réformerai point les abus du monde; il vaut mieux y renoncer. Le public est une bête féroce; il faut l'enchaîner ou la fuir"<sup>5</sup>.

L'écrivain craint les manifestations du public inconstant qui éclate indifféremment en tonnerres d'applaudissements ou en sifflements ininterrompus. Voltaire reste incontestablement l'auteur à succès de son époque. Son nom déplace les foules et il fait des triomphes. En dramaturge accompli, le poète a également subi plusieurs échecs qui ont développé chez lui la phobie du sifflet: "[Adélaïde du Guesclin] fut sifflée dès le premier acte, les sifflets redoublèrent au second, quand on vit arriver le duc de Nemours blessé et le bras en écharpe; ce fut bien pis lorsqu'on entendit au cinquième acte le signal que le duc de Vendôme avait ordonné; et lorsqu'à la fin, le duc de Vendôme disait: *Es-tu content, Coucy? plusieurs bons plaisants crièrent: couci-couci*"<sup>6</sup>. Le sifflet est devenu une institution. Cette manifestation bruyante devint une véritable mode, en théorie interdite et punie par la loi mais lorsque toute une salle sifflait, la police demeurait impuissante. Expérience traumatisante pour un auteur, comme il se plaît à le répéter, mais qui ne l'a jamais empêché d'écrire: "Vous ne sauriez croire combien l'approche\* du danger augmente ma poltronerie. Il est vray\* que j'en suis à cinquante lieues, mais le bruit du sifflet fait plus de dix lieues par minute. Je commence à trouver mon ouvrage tout à fait indigne du public, et si vous ne me assurez pas, je mourray\* de frayeur. Mais si la pièce tombe je feray\* ce que je pourray\* pour ne pas mourir de chagrin"<sup>7</sup>. De là vient peut-être, son goût de l'anonymat. Il cherche sans cesse à tromper public et comédien car, pour lui, "la pièce (...) aura un succès étonnant, si on ignore que j'en suis l'auteur, et sera sifflée si on s'en doute"<sup>8</sup>.

1. "A Mme Denis, 3 mars 1752", Correspondance de Voltaire, T. III, P. 620.

2. "A d'Argental, 12 sept. 1755", *Ibid.*, T. IV, P. 551.

3. "A d'Argental, 19 avril 1767", *Ibid.*, T. VIII, P. 1091.

4. "A Lekam, 27 janvier 1769", *Ibid.*, T. IX, P. 768.

5. "A Mlle Quinault, 16 août 1738", *Ibid.*, T. I, PP. 1134-1135.

6. "Destinataire inconnu, sept.-octobre 1765", *Ibid.*, T. VIII, P. 202.

\* - Orthographe non modernisée.

7. "A d'Argental, 22 janvier 1736", Correspondance de Voltaire, T. I, P. 646.

8. "A Mlle Quinault, 16 mars 1736", *Ibid.*, T. I, P. 689. A propos de *L'Enfant prodigue*.

Au delà de la reconnaissance de l'auteur, les rapports scène-salle sont très intenses. Des échanges constants s'instaurent entre public et comédiens. Ceux-ci sont souvent obligés d'interrompre leur texte pour répondre aux remarques bruyantes voire, aux moqueries des spectateurs. L'exemple le plus célèbre est celui de la dernière réplique d'*Adélaïde du Guesclin*: "*Mes divins anges, je vois bien que je ne connaissais pas encore ce public inconstant que je croyais connaître. Je ne me doutais pas qu'il dût approuver avec tant de transports ce qu'il avait condamné avec tant de mépris. Vous souvenez-vous qu'autrefois lorsque Vendôme disait à la dernière scène, Es-tu content Coucy? les plaisants répondaient couci-couci?*"<sup>1</sup> La répartie ne manque ni d'à propos ni d'humour. Parfois, la cause des rires du parterre est plus mystérieuse et laisse perplexes auteurs et acteurs: "*J'ai découvert enfin pourquoi quelques mauvais plaisants riaient à ces mots du cinquième acte, ô jour du changement. C'est parce qu'on avait changé de décorations; voilà comme le public est fait; et c'est pourtant pour lui qu'on travaille! Il est certain qu'il n'y avait pas là de quoi rire*"<sup>2</sup>. Voltaire redoute surtout les "*allusions malignes*", les rapprochements avec l'actualité et les personnes au pouvoir que les spectateurs, toujours à l'affût, ne manquent pas d'inventer: "*(...) je tremble pour les allusions, pour les belles allégories, que font toujours messieurs du parterre; (...) il se trouvera quelque plaisant qui prend les prêtres païens pour des jésuites ou des inquisiteurs d'Espagne*"<sup>3</sup>.

Allusions, sifflets, vacarmes, telles sont les hantises du dramaturge du XVIII<sup>e</sup> siècle dans une salle où la majorité se rend pour paraître, se montrer, accomplir un acte social. Voltaire n'hésite pas à intervenir lui-même et à apostropher ses amis ou ses détracteurs. La première d'*Oreste* est restée dans toutes les mémoires quoique avec des variantes. Lckain et Marmontel ont des souvenirs différents, qui prouvent toutefois que la scène a bien eu lieu: "*Depuis plus de trente ans, l'on n'avait point encore vu de cabale aussi forte que celle qui s'éleva contre M. de Voltaire à la première représentation de sa tragédie d'Oreste (si l'on excepte toutefois celle qui fut faite contre Adélaïde du Guesclin, sifflée depuis trois heures jusqu'à huit). Cependant, la plus saine partie du public (...) l'emportait de temps en temps sur les fanatiques de Crébillon (...). C'est dans ces moments de transport et d'ivresse que M. de Voltaire, s'élançant à mi-corps de sa loge, se mit à*

<sup>1</sup>"A d'Argental, 17 sept. 1765", *Correspondance de Voltaire*, T. VIII, P. 187.

<sup>2</sup>"A d'Argental, 17 sept. 1760", *Ibid.*, T. VI, P. 93. A propos de *Tamirède*.

<sup>3</sup>"A d'Argental, 14 août 1768", *Ibid.*, T. IX, P. 574. A propos des *Guebres*.

*crier de toutes ses forces: "applaudissez, braves Athéniens! C'est du Sophocle tout pur"<sup>1</sup>.*

Voltaire n'hésite pas pour sauver sa pièce *Artémire* à sauter parfois sur la scène pour haranguer le public<sup>2</sup>. Deux groupes se partagent officieusement le parterre, la claque et la cabale la première, chargée de soutenir la pièce, la seconde de la faire tomber. On distribue des billets gratuits à des amis ou à des personnes spécialisées qu'on paye pour applaudir ou siffler à des points stratégiques de la salle. Nombreux sont ceux qui à tort ou à raison, soupçonnent Voltaire d'avoir formé des cabales contre ses principaux adversaires, notamment contre la pièce de Piron, *Gustave Wasa* dont le succès fut comparable à celui de *Zaïre*<sup>3</sup>. En revanche, il semble certain que Voltaire ait eu recours à l'organisation de la claque. Sa renommée est telle qu'elle attire invariablement nombre de partisans mais aussi, d'anti-voltairiens à chacune de ses pièces. Il craint cette partie incontrôlable du parterre où il ne voit que des ennemis chargés de lui nuire: "*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>.

Face à ses détracteurs, Voltaire tâche de rallier une partie du public au moyen de la claque, autrement dit d'introduire dans la salle des personnes susceptibles de couvrir par leurs applaudissements les sifflets de l'adversaire. Longchamp, son secrétaire, relate dans ses mémoires la "bataille" de *Sémiramis* : "[Voltaire prit] au bureau un nombre de billets de parterre qu'il distribua, outre les siens, à des personnes de sa connaissance qui en donnèrent à leurs amis MM. Thieriot, Dumolart, Lambert, le chevalier de la Morlière, le chevalier de Moulhy, l'abbé de la Mare, etc. dont il connaissait le dévouement s'acquittèrent fort bien de cette commission. J'en eus pour ma part des billets à distribuer, et je les mis en de bonnes mains, c'est à dire capables de bien claquer. Il fallait sans doute être armés et prêts à la défense contre les agresseurs connus et nombreux. Le jour de la première représentation arrivé, les champions de part et d'autre ne manquèrent pas de se trouver sur le champ de bataille, armés de pied en

<sup>1</sup> - Lekaïn, *Mémoires*, présentés par F. Barrière, Paris, 1846, P. 116.

<sup>2</sup> - Henri Lagrave, *Op. cit.*, PP. 428-429.

<sup>3</sup> - René Bouteau, *Op. cit.*, T. I, P. 296.

<sup>4</sup> - "A d'Argental, 1er janvier 1777". Correspondance de Voltaire, T. XII, P. 730.



*cap; j'y tenais de pied ferme mon rang de fantassin. Chaque partie se promettait bien la victoire; aussi fut-elle disputée et la lutte pénible. Dès la première scène, des mouvements excités dans le parterre, des brouhahas, des murmures se manifestèrent; on crût même entendre quelques coups de sifflets obscurs et honteux; mais dès le commencement aussi, les applaudissements balancèrent au moins tous ces bruits et ils finirent par les étouffer. La pièce se soutint, la représentation termina très bien, et le succès ne parut point équivoque"<sup>1</sup>.*

Voltaire s'est ainsi assuré le concours du chevalier de la Morlière, spécialiste de la cabale. Malgré l'aide précieuse du chevalier de la Morlière, le triomphe de *Sémiramis* n'était pas assuré et la pièce faillit tomber le jour de la première. Voltaire, à qui l'imagination ne manquait pas, décida de se déguiser en abbé et de se rendre incognito au Procope, autre organe important de la propagande théâtrale. Ce café, premier établissement du genre, situé en face la Comédie française, a été ouvert par un Sicilien, François Procopio. Il devient immédiatement le lieu de rencontre des auteurs, acteurs, critiques, nouvellistes, pamphlétaires, amateurs de littérature. Des cabales s'y forment, des petits-maitres y jouent dès le succès des pièces, la vie publique et privée des comédiens y est passée en revue. Le Procope reste un endroit stratégique pour la critique dramatique et les affrontements littéraires. Longchamp nous fait part d'une ruse de Voltaire pour s'y introduire tout en conservant son anonymat: "*Enveloppé dans sa soutane et un petit manteau court, avec une perruque ébouriffée qui lui collait sur les joues, il ne laissait presque apercevoir que le bout d'un long nez (...). Il allait se mettre dans un coin obscur du café de Procope, et là, il attendait la fin du spectacle, pour entendre les propos des beaux esprits qui se mêlaient de juger les pièces"*<sup>2</sup>.

Le statut des comédiens: Au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour faire jouer ses oeuvres à la Comédie française, un auteur se trouve confronté à toutes sortes de difficultés liées à l'organisation administrative du théâtre et aux comédiens eux-mêmes. Durant les quarante premières années de sa vie, Voltaire s'est introduit dans la vie quotidienne des spectacles et a pu en apprécier toutes les contraintes, parfois scandaleuses, imposées aux comédiens. Par ailleurs, ses lettres s'adressent à des personnes directement concernées par les réglementations du Théâtre français, qu'il s'agisse des interprètes, de leurs supérieurs ou de ses propres amis, chargés de veiller au bon déroulement des répétitions. Il se trouve alors confronté à l'attitude amicale ou franchement hostile des premiers,

<sup>1</sup> - Claude Alasseur, *La Comédie française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris-La Haye, 1967, p. 32.

<sup>2</sup> - René Vaillot, *Op. cit.*, t. II, 1988, p. 336.

aux ordres sans concessions des seconds, et aux plaintes des troisièmes. Lui-même s'investit beaucoup dans ces questions d'ordre administratif qui se révèlent bien vite peser sur la vie, la moralité et la conduite d'amis très chers: Mademoiselle Lecouvreur, Lekain etc. Auteur et acteur lui-même, Voltaire se bat pour que ces deux professions obtiennent la considération sociale qui leur est due et qui leur est traditionnellement refusée par les pouvoirs politiques et religieux.

La Comédie française est un des trois théâtres privilégiés de Paris. Ses interprètes sont les comédiens ordinaires du roi. En contrepartie, la satisfaction royale passe avant les désirs du public. Les acteurs ont, vis-à-vis de la Cour, certaines obligations auxquelles ils ne peuvent se soustraire, comme donner des représentations à Fontainebleau pendant les vacances ou à Versailles durant la saison d'hiver. La troupe se partage alors entre le roi et Paris. La "*grande troupe*" formée des "*grands comédiens*", c'est-à-dire des meilleurs, est désignée pour les représentations à la Cour, et la "*petite troupe*", formée des "*petits comédiens*", autrement dit des médiocres ou de ceux qui ont été récemment admis, demeure dans la capitale. En pure perte, si l'on en croit Voltaire: "*Jamais la comédie n'a été si à la mode. Le public se divertit autant de la petite troupe qui est restée à Paris que le roi s'ennuie de la grande qui est à Fontainebleau*"<sup>1</sup>. De même, les représentations cessent immédiatement lorsqu'un membre de la famille royale est gravement malade ou décédé: "*Je ne sais si les spectacles ont cessé à Paris dans la crise dangereuse où se trouve M. le Dauphin. Ils doivent du moins être déserts*"<sup>2</sup>. Les relations particulières avec la Cour ne retiennent pas vraiment l'attention de notre auteur. Par contre, il est beaucoup plus préoccupé des interventions indirectes du pouvoir royal par l'intermédiaire des premiers "*Gentilshommes de la Chambre*". Charge instituée par Louis XIV, parfois héréditaire, elle concerne de grands seigneurs choisis parmi les ducs et pairs. Pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, les noms qui reviennent le plus souvent dans la correspondance sont les ducs d'Aumont, de Duras et l'incontournable Richelieu. Leur autorité sur le théâtre et les comédiens reste absolue. Ces derniers leur doivent une obéissance totale ainsi que le précise un ordre de 1684, signé par le duc de Créqui: "*Pour ce qui concerne la troupe en général et les rôles des pièces à jouer en particulier, aucun des comédiens ne pourra distribuer les dits rôles, ni faire autre chose concernant le théâtre que de leur consentement, et, en cas de difficultés, ils s'adresseront à leurs supérieurs*"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - A Thiernot, 20 octobre 1724", Correspondance de Voltaire, T. I, P. 149.

<sup>2</sup> - Au marquis de Marain, 22 novembre 1765", *Ibid.*, T. VIII, PP. 236-264.

<sup>3</sup> - Henri Lagrave, *Op. cit.*, P. 25.

Aucun comédien ne peut être engagé sans l'autorisation préalable du premier gentilhomme en exercice (ils sont au nombre de quatre et assurent un roulement). La troupe doit jouer ce qu'ils demandent et quand ils le demandent; elle ne peut distribuer les rôles sans leur accord et surtout, aucun interprète ne peut s'absenter ou quitter définitivement la scène lorsqu'il le souhaite. En 1757, le duc de Richelieu devient à son tour premier gentilhomme de la chambre: "*Je ne sais si je me trompe mais je crois que le vainqueur de Mahon gouvernera les comédiens en 1757. Alors vous aurez beau jeu. Attendez je vous en conjure ce temps favorable*"<sup>1</sup>. Voltaire se trompe lourdement. Ses relations avec le nouveau premier gentilhomme vont se heurter à de nombreux conflits. Depuis plusieurs années déjà, il n'hésite pas à employer le terme de "*despotisme*"<sup>2</sup> à l'encontre de ces grands seigneurs: "*Je plains la comédie et Paris. Il me semble que les arts n'y sont pas favorablement traités*"<sup>3</sup>. Les abus les plus flagrants, notamment la protection des gentilshommes accordée à certaines actrices en échange de services très privés, sont fréquemment tournés en sujet de plaisanterie par Voltaire qui connaît la réputation de Louis-François-Armand du Plessis. Mademoiselle Clairon dénonce de ce point de vue le "*conseil des Quatre*", ces "*petits tyrans en sous-ordre*", et se déclare "*indignée de voir MM. les gentilshommes de la Chambre payer leurs plaisirs par les emplois et les parts de la Comédie*"<sup>4</sup>. Elle-même ne tire pas profit de ce genre de pratiques au nom de la dignité de l'art du comédien, du moins l'affirme-t-elle à Richelieu dans ses *Mémoires*: "*Sachez, Monseigneur, qu'il est impossible d'être une grande actrice sans avoir une grande élévation d'âme: je suis chargée de représenter ce que l'univers a vu de plus respectable. je ne puis être à la fois Sémiramis et Marion de Lorme. Je n'ai ni la naissance ni la fortune qui peuvent me faire respecter: mais mon âme infiniment au-dessus de mon état vous impose la loi de me conserver au moins des égards*"<sup>5</sup>.

Ces conflits d'intérêts sont fréquents. "*Monseigneur le maréchal*" n'admet pas qu'un auteur vienne contrecarrer ses plans au sujet des rôles attribués aux acteurs et particulièrement aux actrices. Les gentilshommes de la Chambre se font plus autoritaires encore lorsqu'il s'agit de donner un congé aux acteurs, spécialement à ceux qui font la réputation de la troupe française. Plusieurs fois, Voltaire intervient en

<sup>1</sup>- "A d'Argental, 1er octobre 1756", *Correspondance de Voltaire*, T. IV, PP. 859- 860

<sup>2</sup>- "A d'Argental, 20 février 1741", *Ibid.*, T. II, P. 445.

<sup>3</sup>- "A Mlle Quinault, 1er avril 1741", *Ibid.*, T. II, P. 465.

<sup>4</sup>- Mademoiselle Clairon, *Mémoires*, P. 37.

<sup>5</sup>- Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Présenté par S. Loykine, Paris, Colin, 1992, P. 177.

faveur de Lekain: "Si vous voulez que j'écrive à M. le maréchal de Richelieu pour vous faire obtenir un congé, je hasarderai ma faible recommandation et Mme Denis y ajoutera la sienne qui n'est pas faible"<sup>1</sup>. Les gentilshommes de la Chambre réglementent strictement la durée de ces escapades et menacent des pires extrémités les acteurs qui ne se soumettraient pas à leur autorité.

La menace n'est pas vaine. Certains comédiens ont déjà été conduits au Fort-l'Evêque pour des motifs plus futiles (La Noue, par exemple, pour avoir critiqué une décision de ses supérieurs<sup>2</sup>. Aussi l'autorité des gentilshommes sur les acteurs atteint parfois l'arbitraire. Un autre moyen de pression tout aussi efficace est le contrôle des rétributions. Tous les comédiens ne perçoivent pas les mêmes revenus. La Comédie française gère un capital divisé en vingt-trois parts égales. Chaque comédien possède plusieurs parts, une part, ou une demi part, grâce à des prélèvements effectués sur ses revenus pendant plusieurs années. La recette est distribuée, après les dépenses nécessaires au théâtre, à chaque comédien proportionnellement à son nombre de parts. Ici comme ailleurs, les gentilshommes de la Chambre prennent la décision finale. Voltaire est indigné que le meilleur acteur de la Comédie française, à ses yeux Lekain, ne dispose que d'une demi part. Il intervient vigoureusement auprès de Richelieu pour que celui-ci lui obtienne des gains dignes de son talent: "*Ma conscience m'oblige, Monseigneur, de vous présenter les remontrances de mon parlement. Ce parlement est le parterre. Je suis assassiné de lettres qui disent que Lekain est le seul acteur qui fasse plaisir, le seul qui se donne de la peine, et le seul qui ne soit pas payé. On se plaint de voir des moucheurs de chandelle qui ont part entière, dans le temps que celui qui soutient le théâtre de Paris n'a qu'une demi part (...). Cependant je demande avec instance. Je conviens que Baron avait un plus bel organe que Lekain, et de plus beaux yeux, mais Baron avait deux parts, et faut-il que Lekain meure de faim parce qu'il a les yeux petits et la voix quelquefois étouffée? Il fait ce qu'il peut. Il fait mieux que les autres (...) mais il faut que son métier lui procure des chausses. Il n'a que la moitié d'un colturne. Je vous conjure de lui donner un colturne tout entier (...). Pour Dieu, faites donner à dîner à Lekain tout laid qu'il est*"<sup>3</sup>.

A un appel si passionné, Richelieu oppose un refus catégorique. Les héros de Voltaire "*pêchent toujours par quelque endroit*"<sup>4</sup>. "*On dit*

<sup>1</sup> "A Lekain, 27 janvier 1755", Correspondance de Voltaire, T. IV, P. 356.

<sup>2</sup> Henri Lagrave, *Op. cit.*, P. 26.

<sup>3</sup> "A Richelieu, 4 juin 1757", Correspondance de Voltaire, T. IV, P. 1025.

<sup>4</sup> "A d'Argental, 5 janvier 1758", *Ibid.*, T. V, P. 12.

*mon cher Lekain que M. le maréchal de Richelieu a gagné une bataille mais je ne serai tout à fait content de lui que quand il vous aura donné cette part entière qu'il y a tant d'injustice à vous refuser. Mais pourquoi les autres gentilshommes de la Chambre ont-ils eu la même dureté? Les talents sont quelquefois bien cruellement traités. J'en ai fait longtemps l'expérience, et je n'ai été heureux que dans ma retraite*<sup>1</sup>. En contrepartie, Voltaire fait l'impossible pour compenser le manque à gagner de son acteur favori dans ces systèmes de part. Pour avantager Lekain, il donne des pièces "gratuits"<sup>2</sup> à la troupe française, autrement dit, il renonce à la part d'auteur qui lui revient de droit: "*J'avais mis expressément par condition du présent que je fais à vos camarades qu'on vous payerait les dépenses de votre habillement*"<sup>3</sup>. Il va jusqu'à offrir sa part d'auteur aux principaux interprètes de ses pièces. Enfin, Voltaire décide de lui attribuer les revenus apportés par l'impression de ses pièces: "*Vous me faites un plaisir mon cher ange en donnant le produit de l'impression à Lekain. Il faudra qu'il veille à empêcher les éditions furtives. Vous pouvez promettre le produit de l'édition de Tancrède à Mademoiselle Clairon. Ainsi, il n'y aura point de jalousie, et Lekain pourra hautement jouir de ce petit bénéfice supposé que la pièce réussisse*"<sup>4</sup>. Voltaire consent à abandonner tous profits financiers au bénéfice des acteurs dont les revenus restent souvent incertains. L'attention de Voltaire s'attache donc aussi à l'organisation administrative de la Comédie française. Il proteste contre les règlements qui interfèrent avec l'intérêt de ses pièces ou de ses acteurs favoris, mais y recourt lorsque les interprètes se font récalcitrants.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'État maintient les comédiens dans une situation d'infamie, les écartant, par leur statut, de tous les autres membres de la société. L'Église gallicane est la seule dans le monde catholique à excommunier les acteurs c'est-à-dire à les priver de tous sacrements et donc, de tout état civil. Or la Comédie française est également le seul des trois théâtres privilégiés de Paris à être touché par cette intransigeance religieuse. Rappelée par le Régent en 1716, la troupe italienne dirigée par Luigi Riccoboni a exigé de conserver ses droits religieux. L'Opéra lui-même, en tant qu'académie créée par le pouvoir royal ne subit pas cette rigueur ecclésiastique. L'injustice d'une telle situation, venant du fait que le Théâtre français est l'héritier des anciens joueurs de tréteaux, ne s'applique pas de surcroît aux acteurs nobles, qui peuvent jouer sans déroger. Pour ajouter à ce sentiment d'insécurité des comédiens, cette mentalité reste largement répandue

1. "A Lekain, 5 janvier 1758", Correspondance de Voltaire, T. V, P. 12.

2. "A Françoise-Henriette Devaux, 18 octobre 1755", *Ibid.*, T. IV, P. 585.

3. "A Lekain, 6 sept. 1755", *Ibid.*, T. IV, P. 543.

4. "A d'Argental, 11 mai 1760", *Ibid.*, T. V, P. 900.

dans le public qui les considère comme des êtres à part et ne les soutient nullement. Voltaire est révoité par cet état d'esprit. Son indignation culmine à la mort, le 15 mars 1730, de Mademoiselle Lecouvreur, "amie et amante"<sup>1</sup>, dont le corps fut enseveli dans un terrain vague, sans aucune cérémonie. Le poète l'ayant assisté dans ses derniers instants, bouleversé par la disparition d'un être cher et plus encore par le traitement infamant réservé à sa dépouille mortelle, compose, comme un cri de protestation, *L'apothéose de Mademoiselle Lecouvreur* :

*"Et dans un champ profane, on jette à l'aventure,*

*De ce corps si chéri les restes immortels"*<sup>2</sup>.

En effet, le châtement infligé à Mademoiselle Lecouvreur est d'autant plus révoltant que le 23 octobre 1730 meurt à Londres Mademoiselle Oldfield, grande comédienne anglaise, égale par son talent de l'actrice française. Elle est enterrée avec les honneurs à l'abbaye de Westminster où elle rejoint le panthéon des Britanniques illustres: Dryden, Addison, Newton. Ce contraste évident est vivement souligné dans la vingt-troisième lettre philosophique, sous le titre: *Sur la considération qu'on doit aux gens de lettres* : "On a même reproché aux Anglais d'avoir été trop loin dans les honneurs qu'ils rendent au simple mérite; on a trouvé à redire qu'ils aient enterré dans Westminster la célèbre comédienne Mademoiselle Oldfield à peu près avec les mêmes honneurs qu'on a rendu à M. Newton. Quelques-uns ont prétendu qu'ils avaient affecté d'honorer à ce point la mémoire de l'actrice, afin de nous faire sentir davantage la barbare et lâche injustice qu'ils nous reprochent, d'avoir jeté à la voirie le corps de Mademoiselle Lecouvreur. Mais je puis vous assurer que les Anglais, dans la pompe funèbre de Mademoiselle Oldfield, enterrée dans leur Saint-Denis, n'ont rien consulté que leur goût; ils sont bien loin d'attacher l'infamie à l'art des Sophocle et des Euripide, et de retrancher du corps de leurs citoyens ceux qui se dévouent à réciter devant eux des ouvrages dont leur nation se glorifie"<sup>3</sup>.

L'épître composée par Voltaire est inacceptable au yeux de la société du XVIII<sup>e</sup> siècle, et pour sa tranquillité mentale et physique, il se doit de la désavouer: "*L'Apothéose de Mademoiselle Lecouvreur est une pièce aussi scandaleuse que mal écrite, elle est d'un nommé Bonneval. L'idée seule de la mettre sous mon nom est une offense que je ne peux vous pardonner. Et une des raisons pour lesquelles j'avais fait saisir l'édition de Chartes ou de Rouen, et poursuivie les*

<sup>1</sup> - "A. Fluchot, 1er juin 1731", Correspondance de Voltaire, T. I, P. 218.

<sup>2</sup> - René Bonneau, *Op. cit.*, T. I, P. 263.

<sup>3</sup> - Voltaire, *Lettres philosophiques*, éd. établie par Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, 1988, P. 149.

*imprimeurs, était qu'ils avaient mis parmi mes oeuvres cet abominable ouvrage*<sup>1</sup>. Mais dès 1731, il a engagé un combat qui l'accompagnera tout au long de sa vie. Il rejette l'attitude générale qui consiste à signer un billet de rétractation à l'article de la mort, pour être enterré déceint, inquietude qu'il partagera lui même dès son installation à Ferney: "*Vous savez que la petite Dufresne, in articulo mortis, a signé un beau billet conçu en ces termes: "je promets à dieu et à m. le curé de Saint-Sulpice de ne jamais remonter sur le théâtre. Tout le monde dit, oh! beau billet qu'a la Chaire! Pour nous autres Fontaine-Martel, nous jouons la comédie assez régulièrement"*<sup>2</sup>.

Voltaire adopte d'autres tactiques. A la mort de Mademoiselle Lecouvreur, les comédiens lui promirent de ne pas remonter sur la scène avant d'avoir obtenu les mêmes droits que les autres citoyens, mais ils n'en firent rien: "*Ils préférèrent l'opprobre avec un peu d'argent, à un honneur qui leur eût valu davantage*"<sup>3</sup>. En 1761, il souhaite faire renouveler une ordonnance du roi de 1641, enregistrée au parlement, selon laquelle l'exercice des comédiens, qui, peut divertir innocemment le peuple ne peut leur être imputé à blâmer ni préjudicier à leur réputation dans le commerce public. Voltaire introduit cette idée dans ses *Commentaires sur Corneille*.<sup>4</sup> Bien évidemment, ni le roi, ni les parlements, ni les gentilshommes de la Chambre, n'envisagèrent de contribuer à une évolution des mentalités pourtant si nécessaire. De sorte que cela a persisté jusqu'à la Révolution "*l'odieuse contradiction de nos Français, chez qui on flétrit ce qu'on admire*"<sup>5</sup>. Voltaire poursuit pourtant son combat et, s'il ne prétend pas faire reconnaître la noblesse de la profession, il aspire toutefois à rendre l'état de comédien honnête<sup>6</sup>. Il ne cesse de souligner les abus et les incohérences d'une telle situation. Tous ses efforts se révèlent inutiles puisqu'il faudra attendre la Révolution pour que les comédiens acquièrent devant la loi un statut identique à ceux des autres citoyens, et la Restauration, pour obtenir devant l'Église l'égalité avec tous leurs compatriotes.

### CONCLUSION

Voltaire a acquis une grande renommée grâce à la scène. Pour ses contemporains, bien avant d'être le chef du clan philosophique, il fut

1. "A Michel Lambert, février 1751", Correspondance de Voltaire, T. III, P. 350.

2. "A M. Formont, 18 avril 1732", *Ibid.*, T. I, P. 300.

3. "A Mlle Claron, 27 août 1761", *Ibid.*, T. IV, PP. 547-548.

4. Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, Genève, 1968, PP. 53-55.

5. "A Mlle Claron, 23 juillet 1765", Correspondance de Voltaire, T. VIII, P. 141.

6. "A M. Jabineau de la Voute, 4 février 1766", *Ibid.*, T. VIII, P. 372.

l'auteur à succès de la Comédie française, le digne successeur de Racine et de Corneille, le rénovateur de la tragédie. Le théâtre représente, tout à la fois pour lui, une sorte d'échange social, ainsi que la possibilité d'assouvir une passion personnelle. Censuré dans ses écrits en prose, soupçonné et fortement surveillé dans son oeuvre dramatique, il parvient à imposer au public formé de son siècle l'idée que le théâtre est une des manifestations essentielles du rayonnement culturel français. *Oedipe*, *Zaïre*, *Alzire* etc. sont la preuve du goût de la nation, qui réclame cette forme de divertissement policé, élevant l'âme aux grands sentiments et ne pouvant que provoquer un plaisir très sain. Sur les controverses liées au théâtre, Voltaire se bat sur tous les fronts: contre celui qu'il considère comme un traître de la cause philosophique, contre un clergé catholique qui censure les allusions voire les attaques de ses pièces en les interdisant, contre les pasteurs protestants, qui prétendent, par peur de la contagion, désamorcer cette bombe théâtrale en activité aux portes de leurs villes. Ces opposants des spectacles ne désarmeront pas, et Voltaire n'aura pas de meilleure réponse que l'engouement extraordinaire du public contemporain pour ce genre de représentations.

Le théâtre s'est progressivement imposé au XVIII<sup>e</sup> siècle parmi toutes les autres formes de divertissements. Quelles qu'en soient les raisons, les spectacles constituent désormais un lieu de rencontre privilégié où l'on met en pratique des qualités d'urbanité et de sociabilité typiquement françaises. Au-delà de cette réalité sociale, on découvre un genre en constante évolution confronté à toutes sortes de polémiques. Voltaire se distingue comme le grand auteur dramatique de la période. Dramaturge, metteur en scène, comédien-amateur, spectateur, il revendique tous les rôles. Les jalousies d'auteurs, les querelles du public, les oppositions de comédiens se multiplient tout au long du siècle. Pour Voltaire, le théâtre est avant tout une passion et non un exercice de style. Il ne conçoit pas ses tragédies comme il versifie ses épîtres. Lorsque la scène est en jeu, un sentiment d'exaltation, un désir irrésistible de composer s'empare de lui. Rien ne peut alors le détourner de son sujet. Il se plaît à conforter le mythe d'une pulsion créatrice incontrôlée: "(...) *J'ai fait en dix jours une tragédie. Le sujet m'a subjugué: c'est un tourbillon qui m'a emporté, je ne peux travailler que quand j'ai une matière qui se rend maîtresse de moi*"<sup>1</sup>.

Ainsi à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et au début du XVIII<sup>e</sup>, le théâtre français trouve des repères matériels solides et durables. Il se dote de règlements et investit des emplacements permanents où le public peut se réunir pour applaudir ses auteurs et ses acteurs favoris. La

<sup>1</sup> "A Mlle Quinault, 18 février 1739". Correspondance de Voltaire, T. II, P. 86.



représentation théâtrale n'est plus simplement le fait de la Cour, un privilège culturel pour la haute société, un loisir programmé entre la chasse et les autres festivités, mais bien un divertissement majeur qui s'établit dans la capitale et dans toutes les grandes villes de province. Cet engouement touche presque toutes les classes de la société, grâce à la variété des spectacles proposés. Une sorte de "theâtromanie" se déclare durant cette période et devient un véritable fait social. Le théâtre reste un lieu de rencontre, d'échanges, et n'est pas forcément le fait des privilégiés. Il représente un spectacle essentiel pour la vie collective au XVIII<sup>e</sup> siècle.

### BIBLIOGRAPHIE OEUVRES DE VOLTAIRE

- VOLTAIRE, *Correspondance*, 13 vol., éd. Théodore Besterman, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1963-1993.

- -----, *Oeuvres complètes*, Dictionnaire philosophique sous la direction de Christiane Mervaud, De l'article "David" à l'article "Vernu" texte en français seulement, Oxford, The Voltaire Foundation, 1994.

- -----, *Romans et contes*, Textes établis et annotés par Deloffre F. et Vanden Havel J., Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1994.

- -----, *Le Siècle de Louis XIV, dans les Oeuvres historiques*, éd R. Pomeau, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1957.

- -----, *Théâtre de Voltaire, contenant tous ses chefs-d'oeuvre dramatiques*, Comprend: *Oedipe, Brutus, Zaïre, Alzire ou les Américains, Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète, Mérope, La Mort de César, Sémiramis, Nanine ou le préjugé vaincu, L'Orphelin de la Chine, Tancrède*, Paris, Garnier, 1868.

- -----, *Contes en vers et en prose*, 2 vol. éd établie par Sylvain Menant, Paris, Bordas, 1992-1993.

- -----, *La princesse de Babylone*, Coll. Fleuron, Genève: Slatkine, 1995.

- -----, *Commentaires sur Corneille*, Genève, Banbury, 1968.

- -----, *Les Guèbres ou la Tolérance*, Montpellier, éd. Espaces, 1994.

- -----, *L'Ingénu, Micromégas*, éd. établie par Jacques Spica, Paris, Bordas, 1986.

- -----, *Lettres philosophiques*, éd. établie par Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, 1988.

- -----, *Dictionnaire philosophique*, éd. présentée et annotée par Alan Pons, Paris, Gallimard, 1994.

#### OUVRAGES SUR VOLTAIRE

- *Album Voltaire*, iconographie choisie et commentée par J. Van HEUVEL, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1983.

- BERL (E.) & VANDEN HAVEL (J.), *Mélanges, Voltaire*, Paris, Gallimard, 1995.

- FIGELDINGER (F.), *Voltaire, Sentiments des Citoyens: suivi de Déclaration relative à M. Le pasteur de Vernes*, Paris, Champion, 1997.

- GOLDZINK (J.), *Voltaire, la légende de Saint Arouet*, Paris, Gallimard, 1989.

- MERVAUD (C.), *Voltaire en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1991.

- MAUGRAS (G.), *La Cour de Lunéville au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1904.

- POMEAU (R.), *Voltaire par lui-même*, Paris, Seuil, 1989.

- VOLPILHAC-AUGER (C.), *La philosophie de l'histoire*, Genève: Slatkine, 1996.

- *Voltaire en son temps*, sous la direction de R. Pomeau, Oxford, The Voltaire foundation, 1985-1994:

T. I, POMEAU (R.), *D'Arouet à Voltaire, 1694-1734*, 1985.

T. II, VAILLOT (R.), *Avec Madame du Châtelet, 1734-1749*, 1988.

T. III, POMEAU (R.) & MERVAUD (C.), *De la cour au jardin, 1749-1759*, 1988.

T. IV, POMEAU R., *Écraser l'infâme, 1759-1770*, 1994.

T. V, -----, *On a voulu l'enterrer, 1770-1791*, 1994.

#### OUVRAGES SUR LE THÉÂTRE DE VOLTAIRE

- ALASSEUR (C.), *La Comédie française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris-La Haye, 1967.

- FONTAINE (L.), *Le théâtre et la philosophie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Versailles, 1878.

- LAGRAVE (H.), *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972.

- -----, "Le théâtre en 1778", *Revue du Dix-huitième siècle*, 1979, pp. 29-42.

- -----, "La Comédie française au dix-huitième siècle ou les contradictions d'un privilège", *Revue d'histoire du théâtre*, N° 32, 1980, pp. 127-141.

- LARTHOMAS (P.), *Le théâtre en France au XVIII<sup>e</sup>*, Paris, P.U.F., 1989.

- LION (H.), *Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, Paris, 1895.

- *Mémoires de Mademoiselle CLAIRON, de LEKAIN, de PREVILLE, de DAZINCOURT, de MOLE, de GARRICK, de GOLDONI*, présentés par F. Barrière, Paris, 1846.

- ROUGEMONT (M. de), *La vie théâtrale en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1988.

#### OUVRAGES GÉNÉRAUX

- DIDEROT (D.), *Oeuvres esthétiques*, Paris, Bordas, 1988.

- -----, *Paradoxe sur le comédien*, présenté par S. Lojkine, Paris, A. Colin, 1992.

- LA MORLIERE, *Angola, histoire indienne, dans Romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, R. Laffont, 1993.

- ROUSSEAU (J.-J.), *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, éd. J. Varloot, Paris, Gallimard, 1987.

- VALMY-BAYSSE (J.), *Naissance et vie de la Comédie française*, Paris, 1945.

