



HAL
open science

Premières leçons sur le conte voltairien

Christine Marcandier

► **To cite this version:**

Christine Marcandier. Premières leçons sur le conte voltairien. PUF, 1995, 978-2130472377. hal-01721528

HAL Id: hal-01721528

<https://hal.science/hal-01721528>

Submitted on 2 Mar 2018

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

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

Premières leçons sur

le conte voltairien

par C. Marcandier-Colard



Presses
Universitaires
de France

puf

*Premières leçons
sur le conte voltairien*

PAR

Christine Marcandier-Colard

*Agrégée de Lettres modernes
Ancienne élève de l'École normale supérieure
de Fontenay Saint-Cloud
Enseignant la littérature à l'Université de Nantes*

Préface

Jean Goldzink

*Agrégé de Lettres modernes
Maître de Conférence à l'ENS de Fontenay Saint-Cloud*



Presses Universitaires de France



ISBN 2 13 047237 0

Dépôt légal — 1^{re} édition : 1995, août

© Presses Universitaires de France, 1995
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

Sommaire

Préface	1
1 – Des « fadaises philosophiques » ? Le genre à l'œuvre	9
I. Les Lumières dans leur siècle	10
II. Le conte à rebours	12
III. Conte ou roman ?	15
2 – Qui est l'auteur des Contes philosophiques ? L'histoire à l'œuvre	19
I. Voltaire avant les contes	19
II. Voltaire dans les années 1750-1760	22
III. Voltaire à Ferney	23
3 – Les mille et un contes. Les œuvres	27
I. Lecture chronologique	27
1. <i>Micromégas, histoire philosophique</i>	27
2. <i>Memnon ou la sagesse humaine</i>	29
3. <i>L'Ingénu</i>	30
4. <i>L'Homme aux quarante écus</i>	33
5. <i>La Princesse de Babylone</i>	35
6. <i>Le Taureau blanc</i>	37
II. Lecture philosophique	39
1. <i>Zadig</i>	39
2. <i>Candide</i>	42
3. <i>Histoire de Jenni</i>	48

4 – Littérature. Les thèmes à l'œuvre (I)	53
I. « L'univers en raccourci » ou le conte comme récit de voyage	53
II. Les personnages du conte	60
III. Le rôle de la fiction	66
IV. L'ironie	71
V. Le livre dans les contes	75
5 – Philosophie. Les thèmes à l'œuvre (II)	83
I. La religion	83
II. La science	87
III. La philosophie à l'œuvre	92
IV. Le bonheur	98
6 – Rendre compte... Lectures de l'œuvre	105
I. Jugements du siècle de Voltaire	105
II. Jugements postérieurs à Voltaire	105
III. Bibliographie	107
Lexique	111
Thèmes et questions d'ensemble	113
Index	115

Préface

A peine âgé de 301 ans, voilà donc Voltaire — Voltaire conteur — chargé de baptiser le baccalauréat nouveau. Il est vrai qu'il pétillait assez pour faire un bon champagne. Malgré toute son admiration éperdue pour Racine, il aurait évidemment préféré survivre par la tragédie ou l'épopée, ou même le récit historique, bref, par des œuvres « sérieuses », des genres respectables. Corneille, Racine, Voltaire, c'est par cette trilogie que ses contemporains voyaient l'histoire glorieuse de la tragédie française offerte en modèle à l'univers. Des tragédies, Voltaire en a écrit près d'une trentaine, dans la fièvre et l'angoisse, à l'affût de tous les conseils, de toutes les critiques, faisant et défaisant les actes. Alors qu'il reste à peu près muet, dans son énorme correspondance, sur ses contes, qu'on imagine écrits au galop. Plus aucun de ses drames n'est joué — à tort d'ailleurs, mais qu'y faire? Comme Diderot, le fou de théâtre que fut Voltaire n'a rien laissé de durable, ni dans le genre tragique, ni dans le genre comique. Il fut, il reste le meilleur élève de Corneille, de Racine. Mais les bons élèves sont impitoyablement recalés par la postérité, qui n'admet à sa table que les inventeurs. Il eut cependant le bonheur de mourir sans apprendre cette dure vérité.

Qu'on n'aille pas croire qu'il serait resté sourd et aveugle à la qualité de ses histoires, dont il ne nous a pas dit s'il convient de les appeler Contes, ou Romans, ou Contes et Romans, ou Contes philosophiques, etc. On n'écrit pas *Zadig*, *Candide*, *L'Ingénu*, sans l'intime conviction d'être touché par la grâce. Les corrections de *Candide* prouvent qu'il attachait quelque prix à cette prétendue « coïnonnerie ». S'agirait-il alors d'une vocation tardive, d'une découverte de la prose et de la fiction narrative comique par un

poète saoulé de gloire qui s'essaierait clandestinement, ravi et honteux, au genre malpropre du roman, indigne, écrivait-il, des esprits solides? Il est incontestable qu'il ne se risque à publier son premier récit qu'à 53 ans, en 1747. Ses contemporains, Marivaux, Montesquieu, Prévost, s'étaient lancés dans l'aventure romanesque avec bien moins de scrupules, au départ de leur carrière littéraire. Voltaire ne s'y risque, sur la pointe des pieds, tel un chat devant l'eau, qu'illustre, incontesté chef de file de la littérature française. Et riche à millions grâce à de juteuses affaires : il n'écrit certes pas ses Contes pour gagner de l'argent ! Une si vive réticence devant l'écriture romanesque montre que cet esprit étincelant, si insolent, si curieux de tout, reste prisonnier de la hiérarchie des genres, confondue avec la très haute idée qu'il se fait de la littérature et de sa vocation. Qu'on jette un coup d'œil sur ce manifeste des Lumières, les *Lettres philosophiques* (1734), lorsqu'il aborde la littérature anglaise et française (lettres XVIII à XXIV) : il refuse d'y dire le moindre mot sur le roman anglais (Swift, Defoë), de même qu'il refuse d'inscrire dans les *Lettres anglaises* une trame romanesque, par opposition aux *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu, qu'il affectait de mépriser.

Et pourtant, il a peut-être écrit ses premiers contes très tôt, si l'on admet, sans preuves irréfutables, que *Cosi Sancta* et *Le crocheur borgne* précèdent sa première tragédie, *Œdipe* (1718). Il y revient avant 1740, avec une première mouture de *Micromégas*, et après 1747 il s'abandonne continûment à ce plaisir furtif, mi-clandestin, mi-public. Chacun sait alors que le plus illustre poète français s'amuse à écrire, sans les signer ni les renier, des histoires impertinentes ou, comme on disait alors, pleines de « gaieté » (c'est-à-dire pleines de verve, d'esprit, d'imagination joyeuse, d'invention comique).

On me dira : à quoi bon ressasser ces vieilles histoires ? Que nous importent les rêves de Voltaire, ce qu'il a cru et voulu faire, et l'idée qu'il avait de la grande littérature ? Jugeons sur pièces, et oublions le reste. L'objection est forte, et l'on peut effectivement savourer ses Contes sans rien savoir des idées littéraires, au demeurant floues, de celui qui croyait survivre par le théâtre et la poésie, voire par l'histoire et la philosophie. Mais je crois qu'on goûte mieux les œuvres d'art en perdant l'illusion qu'elles vont de soi, qu'il suffisait par exemple à Voltaire d'illustrer par son talent un genre déjà tout prêt à l'accueillir, qui s'appellerait le *Conte philosophique*.

Rien n'est moins sûr, et les contes voltairiens y gagnent de devenir improbables. Il existe bien en France, pendant plus de deux siècles, un genre strictement codé, la tragédie, qui pouvait prospérer, et a prospéré, avec ou sans génies, telle une industrie du spectacle. Mais c'est une pure illusion rétrospective, une fiction de la critique, me semble-t-il, que l'existence du *Conte philosophique*. Le conte philosophique existe-t-il ? je ne crois pas. Ce qui existe, c'est le conte voltairien qui meurt avec son inventeur, malgré les efforts très méritoires d'Anatole France, un siècle plus tard. En somme, ce romancier méfiant, et presque honteux, que fut Voltaire au milieu d'un siècle où tous les grands écrivains (sauf Beaumarchais) touchèrent au roman, a tué, aussitôt né, le conte dit philosophique. Comme La Fontaine a interdit toute survie de la fable en vers. Au demeurant, les qualités de ces deux artistes sont loin d'être sans rapports, et le récit voltairien pourrait bien être, en ses meilleurs moments, la fable en prose de la philosophie. Inimitable, parce qu'elle exige un dosage trop savant et trop intime de trop de qualités. En devenant un *best-seller* du baccalauréat, loin devant toute autre œuvre des Lumières, *Candide* avait conquis, ces dernières années, ce statut populaire qui rend les fables de La Fontaine inséparables de l'appartenance française. Il faut espérer que la nouvelle structure du baccalauréat ne défasse pas ces solidarités culturelles entre générations, tissées dans l'apprentissage scolaire des grandes œuvres indéfiniment relues.

Pas plus qu'il n'y a de fable sans morale, il n'y a de conte voltairien sans « philosophie ». Mais on se tromperait tout à fait, selon moi, sur le genre romanesque en supposant étourdiment qu'une des différences « naturelles », palpables et indiscutables, entre conte philosophique et roman romanesque tiendrait par exemple dans la présence affichée, provocante, d'un thème philosophique comme fil conducteur apparent de la narration voltairienne (*Candide* ou *l'optimisme*, *Zadig* ou *la destinée...*).

Là où « le » roman, le roman vraiment roman, raconte une histoire, fait « vivre » des personnages doués d'intériorité, d'une intériorité qui nous aspire et nous pousse à l'identification, le conte philosophique illustrerait d'abord une idée en agitant des marionnettes manipulées par un bonimenteur sarcastique et omniprésent. Telle est en effet — qui peut le nier ? — l'impression immédiate et décisive du lecteur, constamment répercutée, avec plus ou moins de brio, par la critique. Que dire d'autre, que

dire de plus, sauf à accumuler les exemples et à cultiver vainement le paradoxe?

On peut cependant noter, timidement, que Voltaire ne pousse pas toujours l'amabilité jusqu'à inscrire la fameuse idée au fronton de tous ses récits. Quelle serait par exemple l'idée de *L'Ingénu*? Nature et culture? Heurs et malheurs du siècle de Louis XIV? Les contradictions du progrès et de la civilisation? L'éducation? Les ombres de la destinée? Les aléas de la philosophie? On pourra, avec moins d'éclat et de complexité, se poser la même question à propos du *Taureau blanc*, ou de tel autre conte qui nous abandonne sans bouée à notre sagacité philosophique.

Et il resterait bien entendu à prouver que le soulignement explicite du thème philosophique épuise le(s) sens du récit! Il n'est pas non plus interdit de remarquer que tout roman, ou tout drame, engage le sens de la destinée, et met donc en jeu la question de l'extrémisme (qui tient dans cette question aussi simple que brutale : comment concilier la double existence, parallèle et absurde, de Dieu et du Mal?).

Le récit voltairien aurait donc cet intérêt précieux de nous pousser à questionner nos idées spontanées, ou toutes faites, sur le roman. Ebranler les *préjugés*, c'est la tâche même de la philosophie telle que l'entendaient les Lumières. Plutôt que de creuser à s'y casser le bras un fossé béant entre conte et roman, pour dégager leur hypothétique essence, on se souviendra que le roman n'a jamais rompu ses liens avec la philosophie, qu'il n'a nulle obligation, nulle vocation à exclure les (longs) débats philosophiques, politiques, esthétiques, moraux au profit exclusif, tyrannique et étroit des événements et de la psychologie. Est-il vraiment nécessaire de citer les noms de Prévost, Rousseau, Diderot, Goethe, Dostoïevski, Th. Mann, Proust? On éviterait de longs et oiseux débats pseudo-théoriques, en parlant non pas de contes et/ou romans voltairiens, mais tout simplement de récits ou histoires. Mais le pli est pris, et personne n'y changera plus rien.

À cet égard, on pourrait même, sans excès de paradoxe, se plaindre du déficit philosophique des récits voltairiens. Quel lecteur, à la réflexion, ne reste pas sur sa faim, à voir combien le narrateur s'accorde rarement le loisir d'exposer des idées, de débattre et d'argumenter, trop pressé qu'il est de courir et d'ironiser? Qu'on examine *Candide* ou *Zadig* en oubliant nos idées toutes faites, on verra qu'il n'y a place ni temps pour discuter philosophie. Pour

s'en ménager un peu l'occasion, il faut carrément s'installer en prison, tel Pascal entre quatre murs, en compagnie de l'Ingénu et d'un vieux janséniste, qui va initier notre bon sauvage canado-franco-anglais à la culture. Mais que ces quelques chapitres ironiques et pressés pèsent peu, à côté de Rousseau, de Sade, de Th. Mann, de Proust! À vrai dire, dès que Voltaire, cet intarissable agitateur d'idées, veut leur faire place en ses Contes ou Romans, ou récits, ceux-ci courent vite le risque de tourner au pur et simple dialogue philosophique, genre alors florissant (voir *L'Homme aux quarante écus*, ou les chapitres de l'*Histoire de Jenni* consacrés, sous le ciel étoilé et en plein océan, à un grand débat sur l'optimisme, à lire absolument en regard de *Candide*! Car Voltaire, acculé par les athées, y endosse la défroque de Pangloss).

Au fond, ce n'est pas la philosophie qui retient le récit voltairien de répondre aussitôt à ce que nous croyons être le « vrai » roman. Mais bel et bien la concision, la corrosion acide et instantanée des idées par l'ironie et la vitesse incroyable de la narration. Sauf exception, ce qui prédomine dans les meilleurs récits voltairiens, c'est la rapidité des événements, la densité survoltée, proprement prodigieuse, des péripéties, en somme, le plaisir pur de la narration.

Ce que Voltaire conteur (ou épistolier) communique avant tout, c'est la joie du rythme, le plaisir physique de la vitesse intelligente. La philosophie s'en trouve comme privée du droit qui la constitue, le droit d'argumenter lentement; le philosophe se voit interdit de parole, fût-il nommé Pangloss (*tout-langue*). Comme si le récit, requis par la frénésie des choses à faire subir aux personnages, n'avait pas de temps à perdre avec les pauvres idées des hommes, avec leurs tristes et prétentieuses sottises. La narration court à toute vitesse, la plus grande vitesse possible, vers son but qui est de raconter une histoire, d'entasser ou plutôt d'enchaîner des faits. Il importe donc absolument, pour goûter un récit voltairien, de commencer par là, par l'imagination narrative, par l'invention romanesque des situations, des péripéties, des personnages pressés d'agir et de réagir. Inutile ici de citer des exemples. Tout chapitre, ou presque, de *Zadig*, de *Candide*, de *L'Ingénu*, fait office de preuve. Qu'on énumère alors ce qui survient dans tel chapitre où Voltaire est au mieux de sa forme, en pleine inventivité joyeuse : on verra qu'il y a matière pour une longue histoire, qu'il y condense faits et sentiments en quelques pages, comme on ramène une voiture aux dimensions d'une valise.

On se convaincra aussi, c'est moins visible, qu'il n'est pas question pour lui de bâcler une situation par un tour de passe-passe, sous prétexte qu'il écrit à la diable une histoire comique, et non pas une tragédie. Les grands récits voltairiens, et notamment *Candide*, inégalable à cet égard, sont écrits avec une impeccable précision narrative. Ce don, qui est aussi le goût du travail bien fait, je crois qu'il a été cultivé, avant de s'investir dans la fiction comique en prose, à l'épreuve redoutable des intrigues de théâtre (car les tragédies classiques étaient d'abord d'impeccables scénarios, des machines à intrigues compliquées, soignées comme nos actuelles histoires policières). Presque tous les chapitres de *Candide* (à l'exception de l'Eldorado, infecté, peut-être ironiquement, par la torpeur narrative propre aux utopies, à l'exception aussi du chapitre, raté, sur Paris) sont des modèles de narration à méditer pour tout amateur de BD ou par tout apprenti journaliste. Impossible de rêver récit plus précis, plus concis, plus drôle.

Plus informé aussi, plus nourri de substance historique dégrais-sée, allégée, narrativisée. Une des matrices du conte voltairien est certainement l'histoire, qui lui a inspiré trois de ses livres majeurs, encore lus (*Histoire de Charles XII, Le siècle de Louis XIV, Essai sur les mœurs*). *L'Ingénu*, écrit manifestement dans les marges du *Siècle de Louis XIV*, sans devenir pour autant, bien entendu, un roman historique au sens où nous l'entendons depuis le XIX^e siècle (W. Scott, A. Dumas, etc.). L'histoire s'infuse de partout dans *Candide*, course hagarde et comique à travers l'Europe, l'Amérique du Sud (mais l'Eldorado fait signe aux colonies protestantes et tolérantes d'Amérique du Nord), pour finir dans l'Empire ottoman, dont Voltaire, au scandale de beaucoup de ses contemporains, vantait la tolérance religieuse, tout en se moquant du tableau affreux que les Européens (et Montesquieu!) traçaient du « despotisme asiatique ». *La Princesse de Babylone* tourne vite (par le biais d'un voyage merveilleux à travers ciel, grâce à une licorne) à un tableau satirique de l'esprit des nations (n'oublions pas que le grand livre historique de Voltaire s'intitule *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756)). *L'Histoire de Jenni* mobilise l'Angleterre, l'Espagne, l'Amérique du Nord, des inquisiteurs, un athée, un déiste, un sauvage, le *Taureau blanc* remonte aux prodiges de l'Égypte ancienne, où naquit la Bible (car les Juifs, selon Voltaire, ont tout emprunté, ou plutôt volé, aux peuples plus instruits). *Zadig* cherche sa belle Astarté à travers le Proche-Orient, etc.

Romanesque, le conte voltairien l'est donc aussi parce que Voltaire, lecteur passionné des épopées en vers de l'Arioste et du Tasse, des *Mille et une Nuits*, lecteur exaspéré et attentif de la Bible, n'y déverse pas qu'une ironie glacée et destructrice. S'il dénonce sans relâche les fables extravagantes de la Bible, indignes de Dieu et souvent attentatoires au bon goût, il refuse violemment de sacrifier l'imagination à la raison, la littérature à la géométrie, menace qu'il redoute, comme Diderot et d'Alembert, avec le triomphe des Lumières. De *Zadig* au *Taureau blanc*, via *La Princesse de Babylone*, on voit la permanence d'une rêverie merveilleuse, d'une tendresse sentimentale qu'on n'associe pas spontanément à la figure décharnée et sarcastique de Voltaire. Mais qu'on le veuille ou non, il y a bel et bien, en sourdine, du romanesque sentimental chez Voltaire conteur ! Pourquoi d'ailleurs s'en étonner outre-mesure ? C'est bien lui qui fit pleurer toute l'Europe (Angleterre comprise) avec la tragédie de la pauvre Zaïre, déchirée entre sa famille chrétienne et son amour pour un prince musulman trop jaloux. Je ne prétends pas qu'il incombe au lecteur de pleurer aux contes voltairiens, fût-il doté de cette sensibilité à fleur de peau, abondamment lacrymale, propre aux Lumières. Mais il y souffle parfois comme une brise plus tendre qui adoucit la terrible ironie, et il a même tenté, dans *L'Ingénu*, un pari esthétique périlleux, techniquement difficile, qu'on n'attendait pas de lui : non seulement passer du comique (délicieux) des premiers chapitres à la mort pathétique de l'héroïne, Mlle de Saint-Yves, mais tresser ensemble, dans le récit de cette mort, une émotion communicable et un contrepoint comique. Il tente à nouveau cette gageure dans les *Lettres d'Amabed*, recueil épistolaire où il tente de rivaliser avec le roman anglais, mais avec un bonheur moindre que dans la fin superbe de *L'Ingénu*.

En somme, il ne faudrait ni définir à toute force une essence du conte philosophique qui le distinguerait du pur (?) roman, ni ramener tous les récits voltairiens à un même imperturbable modèle, mécaniquement reproduit avec des réussites variables. Ce qui frappe, au contraire, sous un air de famille évidemment impossible à maquiller, sauf à changer de style et d'auteur, c'est le désir voltairien de ne pas se répéter, de ne pas s'imiter. Il n'appartient pas à une préface de classer les modes du récit voltairien, sous peine d'empiéter sur le beau livre qui suit. Ce qu'elle peut faire, c'est suggérer de lire au moins deux ou trois contes, pour mieux apprendre

à en goûter la musique propre, le rythme individuel. Leur brièveté inégale, mais réelle, permet ce petit plaisir, qui a l'avantage d'être utile. Un plaisir utile, telle est la définition que les Lumières, avec peut-être trop de confiance, donnaient de la *vertu*. Le romancier Voltaire possède lui aussi une vertu, très rare : le don comique. Et il prouve, me semble-t-il, ce que Molière et La Fontaine avaient déjà révélé, mais que nous avons bien du mal à comprendre, tant les larmes et le tragique nous impressionnent : qu'il y a plus de philosophie dans la gaieté, lorsqu'elle n'est pas de commande, que dans la terreur. Qu'il n'y a pas en tout cas de contradiction entre le comique et la philosophie, en dépit de toute la gravité des philosophes patentés. Reste alors à se demander ce qui subsiste de la philosophie lorsqu'elle est agressée par l'ironie, par le comique. Je ne pense pas, quant à moi, qu'il ne demeure que ruines et décombres là où souffle en tempête l'esprit de raillerie. Les fins de *Candide*, de *L'Ingénu* ne sont pas des landes désolées, ravagées par le désastre de vivre, desséchées par une impitoyable moquerie, comme le croyait, dès 1800, l'éloquente et terrible Mme de Staël, et comme le soutiennent encore d'éminents critiques. A chacun d'y réfléchir.

Me voilà donc contraint de remettre les clés de l'interprétation au lecteur ! Forte leçon : Voltaire a beau raccourcir le récit, comprimer les événements, réduire la psychologie des personnages à quelques impulsions mécaniques, rapetisser les idées, s'installer dans la narration en maître ironique, pour dialoguer directement, ou plutôt sournoisement, avec le lecteur, rien n'y fait. Le récit tourne irrésistiblement à la parabole, l'apparente simplicité se fait énigme, l'ironie déstabilise l'interprétation. A preuve le manège agité des critiques autour de cette maigre sentence : *Il faut cultiver son jardin*. Que l'adversaire le plus acharné de la Bible ait fini par inventer une des plus célèbres paraboles de la littérature, redoutablement simple et énigmatique, voilà qui peut passer pour le symbole du conte voltairien, cette mise en fable comique de la philosophie.

Jean Goldzink

1

Des « fadaises philosophiques » ?

LE GENRE A L'ŒUVRE

« Si quelques romans nouveaux paraissent encore et s'ils font pour un temps l'amusement de la jeunesse frivole, les vrais gens de lettres les méprisent » (Voltaire, *Essai sur la Poésie épique*) : en 1733, rien ne semble prédisposer Voltaire à s'illustrer dans le genre « frivole » du conte. Genre mineur, destiné à « l'amusement de la jeunesse », il ne se distingue pas encore nettement du roman et subit comme lui le mépris des lettrés. Ainsi Voltaire se veut d'abord auteur de tragédies et d'épopées, obéissant en cela à la hiérarchie des genres en vigueur à l'époque.

Associer Voltaire au conte ne va donc pas de soi. Lui-même en parle d'abord en termes de « fadaise(s) philosophique(s) », ou de « rogatons », c'est-à-dire d'objets sans valeur. Mais le divertissement et la frivolité sont sans doute ce que Voltaire recherche dans ces années 1750 où il commence à écrire des contes, années synonymes pour lui de difficultés. Le conte est d'abord une distraction que Voltaire s'offre à lui-même. Une joie dans l'écriture qui sera pour nous un plaisir de lecture.

Toutefois réduire *Candide*, *Micromégas* ou *L'Ingénu* à de simples récréations, c'est oublier que ces « fadaises » sont aussi philosophiques. « La fiction est nécessaire à sa philosophie — écrit Henri Coulet dans *Le Roman jusqu'à la Révolution* — presque autant que le mythe à celle de Platon. » Le conte permet dans sa fantaisie l'expression de la pensée de Voltaire, et au-delà semble être un genre littéraire emblématique de cette recherche d'une littérature qui mêle l'utile à l'agréable. S'interroger sur le conte voltairien, c'est donc questionner cette alliance étonnante et problématique du

conte et de la philosophie, du frivole et du sérieux, de la fiction et de la réflexion, d'un genre mineur et de l'exercice le plus noble de l'esprit humain.

I. Les Lumières dans leur siècle

Au XVIII^e siècle, le contexte historique et politique est indissociable du fait littéraire : en effet, il ne sert pas seulement de cadre aux œuvres du siècle, il en est aussi la cible.

Avec la mort de Louis XIV en 1715, la monarchie amorce son déclin. La Régence (1715-1723), assurée par Philippe d'Orléans, coïncide avec un certain relâchement des mœurs. L'influence grandissante des favoris et des maîtresses (Mme de Châteauroux, Mme de Pompadour, Mme du Barry) sur le roi Louis XV et ses ministres achève de discréditer un pouvoir royal déjà considérablement affaibli, ce qui profite évidemment aux critiques lancées par les philosophes des Lumières. Dans les campagnes et dans les villes, la mort de Louis XIV a révélé la misère cachée par le faste du règne du Roi-Soleil. C'est le temps de la contestation qui commence, renforcée par l'échec d'une politique extérieure (guerre de la Succession d'Autriche, guerre de Sept Ans) qui aboutit à la consécration de la suprématie anglaise et à la montée en puissance de la Prusse.

► La vie littéraire.

Face à cet affaiblissement du pouvoir monarchique, les savants de l'époque s'éloignent de plus en plus de la Cour qui a également perdu son prestige intellectuel. C'est désormais contre elle, dans les salons, les cafés et les clubs, que les idées circulent et s'échangent.

Car, dans le même temps, on assiste à un véritable développement de l'esprit critique. Les récits de voyage (Tavernier, Marana et Chardin) sont le signe d'une fascination pour l'ailleurs, pour l'Autre de l'Occident, ainsi que d'un réel désir de le comprendre. La rencontre de l'autre, le regard « étranger » aboutissent toujours à un regard sur soi. Tout fait alors l'objet d'une réévaluation, semble remis en question : mœurs, religion, idées reçues, notions (pouvoir, justice, liberté...). Ainsi, dès la fin du XVII^e siècle, la Bible

fait l'objet d'un examen scientifique sur lequel se fonderont les attaques des Lumières contre le christianisme. La croyance au surnaturel, l'obscurantisme religieux sont combattus avec vigueur, or la France est une monarchie de droit divin, le catholicisme religion d'état. Les autres cultes sont condamnés : depuis la révocation de l'Edit de Nantes (1685), les Protestants sont contraints à l'abjuration ou à l'exil. Ce n'est, par exemple, qu'en décembre 1789 que sera accordée la citoyenneté française aux Juifs et aux Protestants ! Ce développement de l'esprit d'examen correspond à une prédominance de la Raison, héritée du rationalisme de Descartes, mais vidée de tout esprit de système.

Faut-il pour cela conclure, dès 1715, à la naissance de l'esprit révolutionnaire ? Certes affaibli, le Roi fait encore l'objet d'un profond respect, il est toujours le représentant de Dieu sur Terre, et les attaques contre le pouvoir ne sont pas aussi aisées que ce premier tableau semble le laisser croire. La plupart des philosophes des Lumières ont connu l'exil forcé, la disgrâce ou la prison. La censure politique et religieuse est une réalité qui pèse encore fortement sur l'écriture et sur la publication des textes de cette époque. Ne voir dans tout le XVIII^e siècle qu'une marche réglée vers 1789, c'est perdre de vue toute la vigueur, toute l'audace aussi des écrivains des Lumières.

► Que philosopher, c'est apprendre à penser.

La philosophie devient ainsi une arme efficace au service des Lumières, un combat contre un édifice moral, politique et religieux qui a fait son temps. L'esprit d'examen doit provoquer une prise de conscience et par là même permettre de lutter contre les croyances et superstitions traditionnellement admises. C'est cette démarche que Diderot met en lumière, lorsqu'il écrit :

« Il faut tout examiner, tout remuer sans exception et sans ménagement. (...) Il faut fouler aux pieds toutes ces vieilles puérités ; renverser les barrières que la raison n'aura point posées. »

Cette volonté d'efficacité critique fait du philosophe non plus seulement un homme de réflexion, mais surtout un homme d'action, tel que le définit Dumarsais dans *l'Encyclopédie*, article « Philosophe » :

« Les autres hommes sont emportés par leurs passions, sans que les actions qu'ils font soient précédées de la réflexion : ce sont des hommes qui marchent dans les ténèbres ; au lieu que le philosophe,

dans ses passions mêmes, n'agit qu'après la réflexion ; il marche la nuit, mais il est précédé d'un flambeau. (...) L'esprit philosophique est donc un esprit d'observation et de justesse, qui rapporte tout à ses véritables principes. (...) Le philosophe (...) est un honnête homme qui veut plaire et se rendre utile. »

Exercer philosophiquement son esprit, c'est rechercher, ne rien admettre *a priori* et apprendre à penser. Les Philosophes impriment ainsi leur marque aux genres littéraires, aux genres traditionnels (romans, lettres, contes), comme aux genres nouveaux (articles de dictionnaire). Le conte voltairien se donne comme l'image même de cette exploration du monde et de ses principes. Il sera une attaque des institutions et des mentalités du siècle. Voltaire conteur se montre alors philosophe, en ce qu'il donne au genre une efficacité polémique. Le conte n'est plus une simple narration, il devient un instrument de savoir.

II. Le conte à rebours

Le conte est d'abord un genre traditionnel, dont certains traits sont fixés avant que Voltaire ne le pratique : c'est un récit merveilleux — dont l'épilogue est souvent heureux —, un récit court et plaisant, qui doit toujours amuser. Voltaire conteur est d'abord un lecteur de contes qu'il va adapter à sa philosophie et à son esprit, opérant en cela la synthèse de trois influences qu'il ne s'interdit d'ailleurs jamais de parodier.

► Le conte de fées.

C'est la forme première du conte, qui a retrouvé une grande vogue au XVIII^e siècle, avec la publication des *Contes de ma mère l'Oye* de Perrault en 1697. Ces récits sont d'abord destinés aux enfants, auxquels ils offrent un univers merveilleux, peuplé de fées, de princes charmants, de crapauds et de baguettes magiques. Ces récits sont issus de la tradition populaire orale et offrent un schéma narratif constant : le héros est chassé d'une situation heureuse, et vit alors une série d'aventures. Aidé par certains personnages bienveillants ou gêné par de mauvais génies, il parvient peu à peu à reconquérir le bonheur. Mais les enfants ne sont qu'en apparence

le public recherché par Perrault. A travers le dépaysement féerique qu'il propose, une leçon morale est adressée aux adultes. Le conte de fées est un antécédent du conte philosophique : l'écrivain reprend ce schéma d'un voyage initiatique porté par un récit simple, voire naïf, enjoué, sans prétention apparente, mais qui comporte un intérêt pédagogique.

► Le conte libertin.

Cette tradition est ancienne, puisqu'elle remonte à Boccace et à l'Arioste, et son succès ne s'est jamais démenti jusqu'au XVIII^e siècle. Ces récits présentent des scènes de séduction et d'adultère, jouant avec le goût du public pour un érotisme léger et piquant. Ses personnages traditionnels sont la femme adultère, le mari cocu et le moine paillard. En effet, le conte libertin s'alimente aussi d'une veine anticléricale, la grivoiserie s'accompagnant d'une légère satire. Voltaire, lecteur de Boccace, de La Fontaine et de ses continuateurs comme Hamilton, renoue avec cette tradition. Dans le *Cocuage*, comme dans l'*Histoire de Jenni*, « c'est d'adultère qu'il s'agit » ; des scènes grivoises émaillent même certains de ses contes plus « sérieux » : ainsi voit-on, dans *Candide*, Pangloss donner « une leçon de physique expérimentale » à une femme de chambre, « petite brune très jolie et très docile », et Mlle Cunégonde « toute emplie du désir d'être savante » ! Une fois de plus, ce que Voltaire retient de cette veine libertine, ce sont moins des situations et des éléments précis qu'une certaine liberté de ton. Cette tradition libertine est inséparable chez lui du troisième modèle des contes au XVIII^e siècle, le conte oriental.

► Le conte oriental.

La traduction des *Mille et Une Nuits* par Galland entre 1704 et 1717 lance la vogue de l'Orient en France. L'ensemble de la production littéraire du siècle y sacrifie, de Geulette, grand spécialiste du genre (*Les Mille et Un Quarts d'Heure, les Mille et Une Soirées, Les Mille et Une Heures...*), à Cazotte, qui parodie le genre en 1742 avec ses *Mille et Une Fadaïses*. Cette tradition traverse de même l'ensemble de la production voltairienne, de *Zadig* (1747) au *Taureau blanc* (1774). L'Orient du XVIII^e siècle sert à la fois de cadre sensuel au récit — colorant le conte libertin de l'érotisme oriental — et de décor luxueux et exotique. *Zadig* comme *La Princesse de Babylone* se déroulent ainsi dans un Orient merveilleux. Mais cet

exotisme ne sert pas seulement une vision piquante ; Babylone est le masque de Paris, selon une logique déjà mise en place dans *Les Lettres Persanes* de Montesquieu. C'est là en effet que s'inaugure la satire au sein de la fiction orientale : l'ingéniosité du regard des Persans sur la civilisation occidentale et la société parisienne permet à Montesquieu de fines allusions politiques, sociales et religieuses. Ces Persans « naïfs » qui découvrent la France de la fin du règne de Louis XIV et de la Régence font, par leurs lettres, prendre conscience à leurs lecteurs d'anomalies dans le jeu social et politique, admises par conformisme. C'est ainsi qu'il faut déchiffrer l'Orient de Voltaire, qui est moins un exotisme qu'une satire. Le déplacement géographique et culturel vers l'Orient est un artifice littéraire qui permet aux philosophes de contourner la censure et leur donne une plus grande liberté critique.

► **La fable.**

Il faut ajouter à ces traditions reconnues celle de la fable, telle que l'ont pratiquée Esope et La Fontaine. En effet, le conte comme la fable sont des récits courts, présentant une même alliance de fiction et de réflexion. Leurs esthétiques sont parallèles, puisque dans la fable, comme dans le conte voltairien, le récit s'accompagne d'une morale. Ainsi la fin de *Candide* se veut exemplaire, nous proposant une « morale à l'histoire » : « il faut cultiver notre jardin ». Plus précisément encore, le phénix de *La Princesse de Babylone* pourrait appartenir au bestiaire de la fable, où les animaux parlent et enseignent des vérités aux hommes. Voltaire conteur s'apparente enfin à La Fontaine fabuliste par un ton similaire, obéissant à une même esthétique de la gaieté.

► « Ah ! s'il nous faut des fables, que ces fables soient du moins l'emblème de la vérité » (*L'Ingénu*).

On le voit, si Voltaire reprend les schémas traditionnels du genre, c'est pour les adapter à son propre projet et pour y puiser les instruments d'une liberté de ton et de pensée. Le conte n'est pas pour Voltaire un genre défini auquel il faudrait se conformer. Cette indétermination même le séduit parce qu'elle lui permet d'exercer librement son esprit.

La variété de termes utilisés par Voltaire pour désigner ses contes est très grande : « histoire orientale » (*Zadig*), « histoire philosophique » (*Micromégas*), « romans allégoriques, philoso-

phiques et historiques » (*Œuvres complètes* de 1777), « nouvelle africaine » (*Cosi-Sancta*)... auxquels il faut peut-être ajouter les « fadaises » et autres « rogatons »... C'est bien le signe que Voltaire ne travaille pas précisément un genre, et ne se soumet pas à une forme fixe, puisqu'il fait même alterner contes en vers et en prose. Quant au terme de « conte philosophique » qui sert aujourd'hui à désigner l'ensemble des récits voltairiens, il ne correspond pas à une volonté de l'auteur ! C'est plutôt à l'intérieur des contes qu'il faut chercher des tentatives de définition du genre, comme dans *Le Taureau blanc* où Voltaire écrit : « Je veux qu'un conte soit fondé sur la vraisemblance et qu'il ne soit pas toujours semblable à un rêve. Je désire qu'il n'ait rien de trivial ou d'extravagant. Je voudrais surtout que, sous le voile de la fable, il laissât entrevoir aux yeux exercés quelque fine vérité qui échappe au vulgaire » (chap. 9), ou dans *L'Ingénu* : « J'aime les fables des philosophes, je ris de celles des enfants, et je hais celles des imposteurs » (chap. 11). Par-delà l'indéfinition générique du conte domine une volonté constante de faire de ces récits des œuvres philosophiques. C'est la définition même que donne Condorcet du « genre des romans philosophiques » dans sa *Vie de Voltaire* : « Ce genre (...) exige un talent rare, celui de savoir exprimer par une plaisanterie, par un trait d'imagination ou par les événements mêmes du roman, les résultats d'une philosophie profonde, sans cesser d'être naturelle et piquante, sans cesser d'être vrai. »

III. Conte ou roman ?

► **L'art de la variété.**

Voltaire n'adopte pas de forme fixe, et modèle son récit en fonction de la démonstration recherchée. La diversité domine, et le conte est un espace libre où viennent se croiser différents modes fictionnels : un conte se compose de contes, merveilleux, philosophiques, érotiques, etc. C'est pourquoi, **il est impossible de parler du conte voltairien ou d'un conte voltairien : le genre évolue d'œuvre en œuvre, et à l'intérieur même d'une œuvre.** Il tire toute son efficacité de son ambiguïté, de sa souplesse. La fiction est la

pensée même, elle permet d'en dire la diversité irréductible et la part d'indécidable.

Pour autant des structures répétitives se retrouvent dans cette extrême variété : le conte voltairien prend souvent la forme d'un voyage ; le héros, Candide ou Zadig, est chassé d'un endroit connu et rassurant (le château de Thunder-Ten-Tronckh, Babylone), et doit parcourir le monde à la quête d'une femme aimée puis perdue (Cunégonde, Astarté). Les hasards des événements et les sages rencontrés sur sa route l'initient à la marche bizarre du monde. Enfin, il s'en revient, et son retour signe à la fois une fin narrative et philosophique. *L'Ingénu* n'échappe pas à ce schéma, mais ici le sens du déplacement est inverse puisqu'il conduit le jeune sauvage du pays Huron en France. Tout conte philosophique fait parcourir le monde à son héros et à son lecteur, ou même le cosmos. *Micromégas* nous entraîne ainsi dans un voyage interplanétaire qui semble nous livrer des clés pour comprendre tout voyage voltairien : « Il se mit à voyager de planète en planète, pour achever de se former l'esprit et le cœur comme on dit. » Le voyage, la promenade permettent l'apprentissage philosophique, et au-delà donnent à Voltaire l'occasion de peindre une image critique de la société et de l'homme. Le conte reproduit donc certaines structures romanesques facilement repérables, qu'il s'agisse du roman d'amour, du roman de formation ou du récit de voyage. Le récit initial sert de cadre au conte, et chaque épreuve imposée au héros constitue un chapitre, fonctionnant comme un récit (ou conte) en incise. Un conte se présente ainsi comme la réduction d'un recueil de contes, auxquels la présence d'un même héros sert de lien. Le récit est un kaléidoscope d'images et de tons. Le conte philosophique additionne épisodes, retournements, chutes et coups de théâtre : il dit le manque de stabilité du monde.

► **Le conte comme antiroman.**

Philosophique, le conte l'est aussi dans la manière dont il remet en question les traditions qu'il convoque : en effet, Voltaire ne cesse de parodier les éléments dont il semble emprunter les structures. Lorsque Voltaire s'inscrit dans un genre, c'est pour le contourner, en montrer les limites et les artifices. Il ironise sur des pratiques romanesques devenues des clichés (les manuscrits trouvés, les titres de chapitres volontairement alléchants — « Comment Candide tua le frère de sa chère Cunégonde »), et ne pratique les genres que pour en dire les ridicules.

Candide est en ce sens une œuvre limite, mettant en scène un personnage transparent — dont la seule psychologie est sa candeur —, le héros vide d'une histoire qui accumule à ce point morts et supplices qu'ils font rire. Cette outrance, qui caractérise à merveille l'écriture voltairienne, inscrit *Candide* dans une négation du romanesque et de ses procédés. Que dire d'un roman d'apprentissage dont le héros n'apprend finalement rien ? *Candide* est une satire de l'itinéraire pédagogique que nous propose tout récit de voyage.

L'Ingénu est une satire du roman sentimental, à travers les amours de Mlle de Saint-Yves et du Huron. La fiction est exhibée comme telle, et Voltaire ne cesse de nous avertir que « ceci est un conte ». De fait, le fonctionnement ironique du conte est double : sa structure littéraire (se servir du conte pour se moquer du conte) dévoile une attitude philosophique (se moquer d'une certaine philosophie communément admise). C'est ce que montre Jean Starobinski dans *Le Fusil à deux coups de Voltaire* :

« Tout nous avertit que nous ne devons pas attacher à l'histoire elle-même notre attention sérieuse, tout renvoie à des modèles littéraires archi-connus, dont la dérision dispose à son gré, en les déformant à tour de rôle, dans une parabole qui enseigne à se défier des enseignements. »

Le conte est donc bien le genre le plus à même d'exprimer la philosophie des Lumières : il transmet la vérité efficacement, au sens où il présente une philosophie dans le monde. La pensée se fait concrète, le conte est un récit direct qui respecte une attitude philosophique par excellence : le recul par l'ironie. Le conte voltairien refuse la position du discours philosophique : il tourne en dérision le didactisme. Il n'a peut-être rien d'autre à enseigner que l'ambiguïté de tout enseignement. Voilà pourquoi la démarche romanesque de Voltaire installe le conte dans un défaut du discours. Ainsi dans le conte, la question initiale (posée dès le sous-titre : *Zadig ou la destinée, Candide ou l'optimisme*) n'est jamais résolue, elle reste posée.

Le conte est un questionnement du monde, de l'homme, et plus largement du sens.

*Qui est l'auteur
des Contes philosophiques ?*

L'HISTOIRE A L'ŒUVRE

La vie de Voltaire (1694-1778) parcourt presque entièrement le XVIII^e siècle, et en est emblématique : le rôle de cet écrivain est en effet essentiel dans la formation des idées littéraires et dans la diffusion de l'esprit des Lumières. L'homme a connu et fréquenté tous les grands personnages de son temps. Ainsi Voltaire ne fait pas que traverser son siècle, il le marque de son empreinte, par ses choix et ses engagements.

I. Voltaire avant les contes

A la naissance de François Marie Arouet, dit Voltaire, s'attache déjà une part de légende : il naît le 21 novembre 1694 selon les registres baptistaires, et le 20 février 1694 selon ses *Mémoires*. De même, son père ne serait pas M. François Arouet, conseiller du Roi et ancien notaire, mais M. de Rochebrune, ancien officier et poète. Ses débuts dans la vie annoncent la volonté permanente de l'écrivain de s'affirmer et de cultiver sa différence, comme lorsqu'il décidera, en 1718, de changer son patronyme de AROVET l(e) l(eune) en son anagramme, Voltaire. Selon Jean Goldzink, il y a chez Voltaire *un fond de révolte, d'insolence, d'inconvenance, un besoin de liberté, qui définissent son génie et passent d'abord par le rejet du père.*

Voltaire est placé en 1704 à Louis-le-Grand, collège jésuite, où il acquiert une solide culture classique. Il commence à composer des vers et à fréquenter les milieux libertins. En septembre 1713, il

voyage à La Haye, en tant que secrétaire d'ambassade. Là il tombe amoureux de Catherine-Olympe du Noyer, dite « Pimpette ». La mère de la jeune aristocrate le fait renvoyer en France.

Voltaire mène alors une vie essentiellement mondaine, se partageant entre divers châteaux. Mais des vers satiriques contre le Régent lui valent un emprisonnement de onze mois à la Bastille. Arouet devient Voltaire : il change de nom, travaille à sa *Henriade*, épopée à la gloire de Henri IV et de la tolérance, et sa tragédie *Œdipe* lui vaut un triomphe à la Comédie-Française, en novembre 1718. Voltaire assure à ce moment-là son indépendance financière grâce à diverses spéculations et placements. Sa fortune lui permettra d'écrire en aristocrate durant toute sa vie, sans souci des pensions et du mécénat des princes — les droits d'auteur n'existent pas encore —, sans compromettre son talent dans des genres mineurs. La spéculation financière est donc une condition nécessaire de sa liberté d'écrivain.

Après la mort de son père (1722), divers voyages et pièces de théâtre (*Mariamne*, *L'Indiscret*), Voltaire a une altercation avec le chevalier de Rohan-Chabot. Il est embastillé et doit avancer un voyage prévu pour l'Angleterre, où il restera deux ans (mai 1726-novembre 1728). Ce départ forcé pour l'Angleterre, comme le renvoi de La Haye quelques années plus tôt, a une cause presque anecdotique. **Ce sont ces péripéties tragi-comiques, ce picaresque de toute vie humaine, que nous retrouverons dans les Contes.**

Voltaire s'enthousiasme pour l'Angleterre, patrie de Shakespeare (qu'il fera découvrir en France), de Locke et de Newton, royaume de référence pour les Lumières, peinte dans *La Princesse de Babylone* sous le masque d'Albion comme : *une nation libre, guerrière, commerçante et éclairée.*

Voltaire y publie *La Henriade*, et conçoit le projet des *Lettres philosophiques*. C'est là un premier tournant dans l'œuvre : d'homme de lettres, Voltaire devient philosophe. Il est intéressant de remarquer que cet éveil philosophique en Voltaire se fait par le biais d'un déplacement géographique. Dans sa vie, comme plus tard dans ses *Contes*, le voyage est un premier mouvement vers la philosophie.

En 1729, Voltaire rentre en France, rencontre Emilie du Châtelet (1733) et publie les *Lettres philosophiques* (1734), imprimées à Rouen sans autorisation légale. L'œuvre est condamnée à être brûlée par le Parlement, on menace d'arrêter Voltaire qui s'installe

pour dix ans au château de Cirey, en compagnie de Mme du Châtelet. Elle l'initie aux mathématiques (elle est la traductrice de Newton en France) et à la philosophie de Leibniz. Voltaire à Cirey approfondit ses connaissances en philosophie et en sciences, deux domaines privilégiés par le XVIII^e siècle. Mais il reste mesuré, comme le montre cette lettre de 1735 :

« Tout le monde commence à faire le géomètre et le physicien. On se mêle de raisonner. (...) Ce n'est pas que je sois fâché que la philosophie soit cultivée, mais je ne voudrais pas qu'elle devînt un tyran qui exclut tout le reste. (...) Je ne veux point payer de tribut à la mode ; je veux passer d'une expérience de physique à un opéra ou à une comédie, et que mon goût ne soit jamais émoussé par l'étude. »

Ces phrases, qui semblent annoncer l'esthétique variée des Contes, Voltaire les met en pratique en publiant les *Éléments de la philosophie de Newton* (1738), tout en faisant représenter des pièces à Paris (*Alzire*, *Zulime*, *Mahomet*, *Méropé*, *La Mort de César*). Dans ces années commence également une longue correspondance avec Frédéric II ; les deux hommes échangeront, même après leur brouille de 1753, plus de huit cents lettres jusqu'à la mort de Voltaire.

L'écrivain est alors au faite de sa gloire : il est chargé de missions diplomatiques à Berlin auprès de Frédéric II, il est historiographe de Louis XV (1745), soutenu par la maîtresse du roi, Mme de Pompadour. Il est élu à l'Académie française en 1746 et remporte des triomphes au théâtre. Il est même au centre de querelles littéraires qui l'opposent à Jean-Baptiste Rousseau ou à Desfontaines, qui publie une *Voltairemanie* en 1738. Mais la situation de Voltaire à la cour reste précaire, à la merci de la capricieuse faveur royale. Il doit d'ailleurs bientôt fuir la cour et trouver refuge chez la duchesse du Maine à Sceaux puis à la cour du roi Stanislas. Le tournant du siècle est donc également synonyme d'un tournant dans la vie de Voltaire : Mme du Châtelet meurt en septembre 1749, Voltaire est en pleine disgrâce royale et va bientôt partir pour Berlin auprès de Frédéric II. C'est un tournant dans sa création ; Voltaire s'initie au conte, genre de la maturité et de l'équilibre.

II. Voltaire dans les années 1750-1760

Voltaire a alors plus d'une cinquantaine d'années. Déjà déçu par la royauté française, il va l'être encore par le roi-philosophe Frédéric II. Celui-ci mène en Prusse, comme Catherine II en Russie, une politique culturelle appuyée par la présence de philosophes français. Mais les espoirs de 1750 (*Je trouve un port après trente ans d'orages. Je trouve la protection d'un roi, la conversation d'un philosophe, les agréments d'un homme aimable.*) s'achèvent par une rupture en 1753, et Voltaire est même mis en prison à Francfort pour trois mois, sur ordre de Frédéric. Il se retrouve dès lors, comme il le dit lui-même, *entre deux rois le cul par terre*. De courtisan, d'habitué des Grands et des Cours, il devient un témoin critique de son temps.

On comprend ainsi ce qui motive l'écriture des contes : ils sont une sorte de libération et de compensation pour leur auteur. Voltaire écrit ainsi *Zadig*, *Babouc*, *Memnon* et *Micromégas* dans les années 1747-1749, au moment où sa vie sentimentale est particulièrement complexe, partagée entre Mme du Châtelet et Mme Denis, où sa santé est mauvaise, au moment où il a le sentiment d'être un *Zadig* à la cour. De même, les *Voyages de Scarmentado* sont écrits au retour du voyage à Berlin et transposent les rapports houleux du roi-philosophe, Frédéric II, et de son chambellan, Voltaire, même si l'escala de Scarmentado en Prusse sera retranchée lors de la publication en 1756. Enfin, *Candide* est écrit après le tremblement de terre de Lisbonne, le 1^{er} novembre 1755, qui fait des milliers de morts, au moment où les guerres se déchaînent en Europe (la guerre de Sept Ans débute en 1756), où l'Encyclopédie est condamnée. *Candide* traduit l'indignation de Voltaire : *Quand on a le sang allumé, et qu'on est de loisir, on a la rage d'écrire*. Mais le conte n'est pas une réponse immédiate et cinglante aux événements ; au tremblement de terre et aux inepties des optimistes, Voltaire répond d'abord, dès 1756, par un *Poème sur le Désastre de Lisbonne*. Le conte lui permet trois ans plus tard une prise de distance, une ironie plus fortes.

L'écriture du conte correspondra ainsi toujours aux « époques climatériques » de sa vie, selon l'expression de René Pomeau, c'est-à-dire aux cycles critiques de son existence. Dans les

années 1763-1764, Voltaire se reposera ainsi de l'affaire Calas en écrivant des contes proches des contes de fées, comme *Le Blanc et le Noir* ou *Jeannot et Colin*. Et dans les années 1767-1769, *L'Homme aux quarante écus*, *L'Ingénu*, *La Princesse de Babylone* ou *Les Lettres d'Amabed* correspondent à sa lutte de toujours contre l'intolérance. *Le Taureau blanc* sera enfin, en 1774, une sorte de testament des contes.

Le conte est donc bien la forme littéraire qui correspond à l'entrée militante de Voltaire dans une certaine philosophie, concrète et efficace. **Voltaire donne au conte une valeur de leçon critique, il est l'incarnation narrative des Lumières.**

III. Voltaire à Ferney

En 1758, Voltaire s'installe à Ferney avec Mme Denis, sa nièce et maîtresse. C'est de cette terre d'exil qu'il interpelle l'Europe et devient le « patriarche » des Lumières. Il publie *Candide* en 1759, sans nom d'auteur : le conte est condamné, mais rencontre un grand succès. En 1762, il défend le protestant Jean Calas accusé et supplicié pour avoir — affirment les juges — tué son fils, converti au catholicisme. Voltaire, en luttant pour sa réhabilitation, se bat contre l'intolérance et le fanatisme. Ainsi, il ne se contente pas de publier un *Traité sur la tolérance* (1763) ou le *Dictionnaire philosophique* (1764), il œuvre concrètement pour la tolérance et le progrès des Lumières. Calas est réhabilité en 1765 (c'est une « victoire de la philosophie »), mais, dès 1766, le chevalier de La Barre est torturé pour avoir « passé devant une procession de capucins sans ôter son chapeau » et « chanté des chansons impies ». L'autodafé de *Candide*, la brutalité inquisitoriale sont donc toujours d'actualité, un exemplaire du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire est même brûlé sur le bûcher du chevalier de La Barre.

Voltaire ne cessera plus de lutter contre les fanatiques de tous bords, *tous sont pétris de la même merde détrempee de sang corrompu* (*Lettre à d'Alembert*). Le combat voltairien est de tous les fronts (il faut écraser « l'infâme »). Les contes de cette période (*L'Homme aux quarante écus*, *L'Ingénu*, *La Princesse de Babylone*)

sont des pamphlets. Les voyages de ses personnages lui permettent de dresser un état critique du monde « comme il va » :

Les hommes alimentés de carnage et abreuvés de liqueurs fortes ont tous un sang aigri et aduste qui les rend fous en cent manières différentes. Leur principale démence est la fureur de verser le sang de leurs frères, et de dévaster des plaines fertiles pour régner sur des cimetières (La Princesse de Babylone).

Voltaire publie de nombreuses brochures déistes et anticléricales. Il lutte ainsi contre l'athéisme d'un d'Holbach (*Système de la nature*), et travaille pour l'administration de sa province (améliorations agricoles, moralisation de la population...). Ses écrits anticléricaux amènent le Pape à le menacer d'excommunication ; Voltaire réplique en feignant d'être à l'agonie pour recevoir ses Pâques !

Il est une véritable figure du siècle, « l'aubergiste de l'Europe », recevant chez lui toutes les notabilités européennes. En 1770, Mme Necker lance une souscription pour une statue du grand homme. Tout le parti philosophique souscrit, même son vieil ennemi Jean-Jacques Rousseau. Voltaire a 80 ans, il commence à dresser un bilan de son action, comme dans *Le Taureau blanc* (1774), où il médite sur le pouvoir des contes. Louis XV vient de mourir (1774), et l'avènement au trône de Louis XVI semble porteur d'espoir : le Roi a appelé au poste clé de contrôleur général des finances le philosophe et encyclopédiste Turgot (août 1774). Mais la « victoire » de la philosophie est de courte durée ; Turgot chute en mai 1776.

Voltaire écrit alors ses derniers contes, *Histoire de Jenni ou le Sage et l'Athée*, *Les Oreilles du comte de Chesterfield* et *le chapelain Goodman*. Une collection complète de ses œuvres paraît. A Ferney, il est acclamé, on rebaptise Ferney en « Voltaire ».

En février 1778, Voltaire revient à Paris pour la création de sa dernière tragédie, *Irène* ; son retour est triomphal, mais Voltaire est épuisé. Il meurt le 30 mai, à 84 ans, sur une dernière déclaration autographe : *Je meurs en adorant Dieu, en aimant mes amis, en ne haïssant pas mes ennemis, en détestant la superstition*. Jusqu'au bout, Voltaire est resté fidèle à son engagement et à son esprit de liberté. Si l'Église tente d'empêcher son enterrement et interdit toute manifestation à sa mémoire, Voltaire est pourtant inhumé à l'abbaye de Sceillères en Champagne, grâce à la ruse de son neveu, l'abbé Mignot.

L'Histoire mettra peu de temps à rendre à Voltaire la place qui lui revient dans l'histoire des idées : dès 1785, Beaumarchais et Condorcet font paraître une édition des *Œuvres complètes* de Voltaire en soixante-dix volumes ; et en juillet 1791 les cendres de Voltaire sont transférées au Panthéon. On peut lire sur son catafalque : *Il combattit les athées et les fanatiques. Il inspira la tolérance, Il réclama les droits de l'homme contre la servitude et la féodalité*.

La vie de Voltaire est donc dominée par l'action, que ce soit dans ses écrits ou dans ses prises de position concrètes. Tout est pour lui leçon (échecs, malheurs, exil...), et donc étape vers le progrès et les Lumières. L'ironie est ainsi une manière de garder une distance salutaire avec le monde et le conte une arme pour combattre ce que l'homme se voit imposer. Voltaire eut une personnalité forte et dérangeante. Reste son œuvre, essentielle, à tel point que l'on a pu dire du XVIII^e siècle qu'il est « le siècle de Voltaire ».

Les mille et un contes

LES ŒUVRES

Deux axes de lecture des contes philosophiques sont possibles qui permettent de rendre compte de l'extrême variété de l'œuvre :

— L'un chronologique : de *Micromégas* au *Taureau blanc*, soit de 1739 à 1774. Cette lecture nous permettra de mettre en place une évolution de Voltaire dans sa définition du conte.

— L'autre philosophique : *Zadig* (1747) sera alors lu comme une ouverture au conte voltairien, puis *Candide* (1759) comme une redéfinition de l'idée de Providence et de destinée. Enfin, l'*Histoire de Jenni ou le Sage et l'Athée* (1775), dernier conte voltairien qui clôt une réflexion sur la destinée humaine.

*I. Lecture chronologique***1. *Micromégas, histoire philosophique***

Voltaire composa ce conte en 1739, le reprit en 1747 et le publia à Londres en 1752.

► *Micromégas, jeune homme de beaucoup d'esprit, et de huit lieues de haut, habite un monde de l'étoile Sirius*. Il décide de partir en voyage « pour achever de se former *l'esprit et le cœur* », se déplaçant autour du globe grâce aux lois de la gravitation. Il arrive ainsi sur Saturne, où il rencontre le secrétaire de l'Académie des Sciences. Les deux géants conversent, comparent leurs existences

respectives, et décident de *faire ensemble un petit voyage philosophique*. Ils abordent la Terre, le 5 juillet 1737. Cet astre leur paraît minuscule et inhabité, ce n'est que lorsque Micromégas utilise un diamant de son collier comme microscope qu'ils aperçoivent une baleine, puis *une volée de philosophes en bateau!* La première surprise passée, les deux géants admirent les hommes et leur savoir et comprennent ainsi *que jamais il ne faut juger de rien sur sa grandeur apparente*. Les hommes sont si intelligents qu'ils doivent passer leur vie à aimer et penser, estime Micromégas. Mais la conversation qu'il a alors avec quelques philosophes le détrompe, la terre est une *fourmilière d'assassins ridicules*. Le dialogue se poursuit par une réflexion sur l'âme. Le conte s'achève sur une critique de l'anthropomorphisme, cet orgueil de l'homme qui se croit mesure de toute chose. Micromégas promet aux hommes *un beau livre de philosophie*. Mais c'est un « livre tout blanc », ce dont le secrétaire de l'Académie des Sciences de Paris, qui le reçoit, se serait bien douté !

► *Micromégas est le premier des contes philosophiques, mais il répond déjà à une formule qui fera leur succès et leur efficacité : l'histoire y est philosophique* (c'est le sous-titre même de *Micromégas*), c'est-à-dire que la « fable » transforme la réalité (la guerre contre la Turquie des années 1736-1739, l'expédition des philosophes aux pôles) en conte, et la philosophie de Voltaire s'exprime par le biais de la fantaisie. La « morale » de *Micromégas* semble donc relativement claire : Voltaire présente l'infiniment grand et l'infiniment petit, soit le *micro* et le *mégas* de l'univers. Il expose ainsi la relativité de toute chose, opposée au dogmatisme et à l'anthropomorphisme. A ce thème traditionnel, il greffe une réflexion sur la science, qui seule pourrait réunir les hommes autour de vérités intangibles, à laquelle il oppose des « philosophies » qu'il dénonce, parce qu'elles sont plus autoritaires que sages, et qu'elles divisent les hommes. C'est pourquoi le conte propose moins un message ou une morale (qui seraient dogmatiques, donc en contradiction avec le conte) qu'une leçon complexe et ambiguë : un livre blanc.

2. Memnon ou la sagesse humaine

► *Ce conte, lu par Voltaire à la cour du roi de Pologne, en 1749, et republié en 1756, est l'un des plus courts* : il se déroule sur une journée de la vie de Memnon et retrace ses aventures, tambour battant, en moins de cinq pages.

Memnon conçoit *un jour le projet insensé d'être parfaitement sage*, projet fou mais partagé par tant d'hommes qu'il vaut bien un conte ! Il décide donc un matin de désormais vivre sans passions, c'est-à-dire, sans femme, dans la sobriété et la modération. Mais se penchant à sa fenêtre, il aperçoit une femme éplorée qu'il s'empresse de consoler. C'est bien sûr un guet-apens, dans lequel Memnon perd tout son argent. Il va alors dîner chez des amis, perd sa fortune au jeu, et se fait crever un œil. Ses mésaventures ne sont pour autant pas terminées ! Son banquier fait faillite, le roi refuse d'écouter ses malheurs et des huissiers l'attendent chez lui... Memnon se couche alors *sur de la paille*, au sens propre comme au sens figuré, et dans sa fièvre, un *esprit céleste lui apparut en songe*. Cet ange grotesque (*qui n'a ni pieds, ni queue, et ne ressemblait à rien*) se présente comme le bon génie de Memnon, à qui il promet d'être heureux s'il renonce *au sot projet d'être sage*. Memnon, désespéré, demande si l'on a donc tort de dire que *Tout est bien*. Ce n'est qu'à l'échelle de l'univers que cela est vrai, répond l'ange. Ce qui ne console pas Memnon d'être borgne...

► *Peut-on être sage? C'est une telle réflexion que propose Memnon*. La réponse de Voltaire y est claire : la sagesse n'est pas une chose abstraite, un renoncement purement artificiel aux passions. Memnon se révèle bien vite aussi faible qu'il avait été catégorique dans ses renoncements, et les malheurs de sa « folle journée » se chargent de le démentir. Il n'est pas si simple d'être sage, contrairement aux affirmations premières du personnage : *tout cela est si facile qu'il n'y a aucun mérite à y parvenir*. L'ange leibnizien que Memnon rencontre en songe est ridicule et bien peu convaincant : son *tout est bien* ne vaut qu'à l'échelle de l'univers et ne console pas Memnon de ses malheurs présents. La sagesse n'est donc ni une abstraction ni une théorie. Il ne faut pas céder aux illusions consolantes.

Le conte dément la candeur de Memnon, premier personnage d'une longue série à être affublé de cette caractéristique : le *sage*

Memnon est déjà un *Candide*. Comme lui, il traverse une série d'aventures terribles, caricature des illusions humaines. Ce conte est déjà un récit de vie, picaresque et ironique, où le tragique est combattu par la vivacité de la comédie, où la fatalité devient burlesque. *Memnon* reprend certains éléments de *Micromégas* (l'ange est l'habitant d'une petite étoile auprès de *Sirius*) et annonce *Zadig*.

3. *L'Ingénu*

► *L'Ingénu*, publié à Genève en 1767, appartient à une période de la création voltairienne particulièrement féconde en contes philosophiques. Voltaire a renforcé encore sa lutte contre « l'Infâme », le fanatisme et l'intolérance ; cette *histoire véritable* se déroule quatre années après la Révocation de l'Edit de Nantes (1685), et l'intrigue paraît plus étoffée que dans les autres contes, c'est presque celle d'un roman.

Le conte débute en pays bas-breton. Là vivent l'abbé de Kerkabon, sa sœur, un bailli, son fils, ainsi que l'abbé de Saint-Yves et sa jeune sœur. Le 15 juillet 1689, un bateau anglais aborde la côte et un homme *nu-tête et nu-jambes, les pieds chaussés de petites sandales, le chef orné de longs cheveux en tresses* apparaît. C'est un Huron, nommé l'Ingénu. Il est accueilli par la petite société qui le presse de questions, puisque l'étranger parle français ! On découvre rapidement que le Huron est en fait le fils d'un capitaine, frère de l'abbé de Kerkabon, disparu lors d'une expédition en Amérique... *Ils admiraient la Providence et l'enchaînement des événements de ce monde*. Voltaire décrit alors les réactions du sauvage à l'éducation qui lui est donnée ; on lui fait lire la Bible, dans le but de le convertir. L'Ingénu veut bien devenir chrétien, mais il s'interroge, avec naïveté, sur certains écarts entre les enseignements du Nouveau Testament et les croyances des hommes.

Mais l'Ingénu est bientôt baptisé. Mlle de Saint-Yves, dont il est déjà amoureux, est sa marraine. Il décide de l'épouser, ce qui provoque un scandale, et l'enfermement de Mlle de Saint-Yves dans un couvent, pour la *soustraire aux empressements de cet amant terrible*. L'Ingénu est désespéré, mais les Anglais attaquent la province. L'Ingénu défend avec héroïsme son nouveau pays. On l'encourage à se rendre à Versailles pour recevoir du roi la juste récompense de sa vaillance.

En chemin, l'Ingénu s'arrête à Saumur, ville dévastée par la lutte contre les Huguenots. Il est outré par cette intolérance ; un espion jésuite entend ses propos et les dénonce au roi. Dès son arrivée à la cour, le Huron est arrêté et conduit à la Bastille. Il partagera sa cellule avec *un vieux solitaire de Port-Royal, nommé Gordon, qui y languissait depuis deux ans*.

Le janséniste et le Huron conversent et échangent leurs savoirs. Gordon fait découvrir à l'Ingénu la physique, la littérature, l'histoire et la géométrie. A son tour, le Huron perturbe les certitudes du prêtre, et le plaint *d'être janséniste. Toute secte me paraît le ralliement de l'erreur*. L'esprit des deux hommes s'ouvre au contact de l'autre et s'éclaire, et l'Ingénu se trouve *changé de brute en homme*.

Parallèlement, Mlle de Saint-Yves s'enfuit de son couvent et part à la recherche de son amant. Elle rencontre M. de Saint-Pouange qui veut bien libérer l'Ingénu, mais en échange de ses faveurs. *Il fallut se rendre*. L'Ingénu est libéré, ainsi que son ami Gordon. Le dénouement du conte paraît d'abord heureux : tous sont rassemblés autour du Huron enfin libre d'épouser celle qu'il aime. *Mais l'Ingénu, dans le fond de son cœur, éprouvait un sentiment secret qui repoussait cette illusion*.

En effet, Mlle de Saint-Yves, tenaillée par le remords, est prise d'une fièvre mortelle, que les médecins ne font qu'aggraver. Elle meurt. L'Ingénu pleure sa mort. Saint-Pouange se repent et aide l'Ingénu à devenir officier. Selon Gordon, *malheur est bon à quelque chose*, mais pour l'Ingénu *malheur n'est bon à rien !*

► *L'Ingénu*, de par son intrigue et ses influences, est un conte proche du roman sensible, ou roman sentimental : l'Ingénu est pris dans une quête inlassable de la femme aimée, Mlle de Saint-Yves. Mais tous les éléments sentimentaux du récit sont outrés : de la volonté passionnée du héros à consommer son « mariage » au dénouement faussement tragique, dont les rebondissements précipités appellent une lecture évidemment parodique.

L'Ingénu n'est pas une simple histoire de cœur, destinée au public satisfait de ces romans que Voltaire dédaigne... **Le conte fonctionne en fait comme un antiroman.**

Voltaire reprend une fois encore des schémas traditionnels (roman sentimental, récit de voyage), mais dans une perspective très affirmée de combat idéologique et politique, d'interrogation du mythe du bon sauvage, de l'homme de la nature porteur de vérités

et d'idéal. L'ingénuité du personnage sert d'arme philosophique à Voltaire, qui montre ainsi que seuls des esprits innocents et lucides sont aptes à être éclairés.

L'Ingénu est un modèle idéal pour la philosophie des Lumières. C'est l'homme qu'elle peut espérer éduquer. Proche de la nature, il découvre la civilisation sans idées préconçues et ne se laisse prendre à aucun de ses pièges (sinon celui, bien innocent de l'amour). Mais le procès dressé par le conte à la civilisation épargne la culture, c'est-à-dire les sciences et les lettres que le Huron découvre grâce aux conseils du père Gordon. C'est dire qu'un progrès en l'homme est possible et qu'il passe par la culture. *La lecture agrandit l'âme* (chap. XI). En lisant et en écrivant, dans sa cellule de la Bastille, l'Ingénu sent croître en lui une *philosophie naissante*. Voltaire définit même les œuvres littéraires propres à éclairer ; ce ne sont ni les *excréments de la littérature* évoqués au chapitre XI, ni les romans que lit Mlle de Saint-Yves à la dérobée dans son couvent (qui ne proposent qu'une mièvre éducation sentimentale), mais ces *fables des philosophes emblème(s) de la vérité*. *L'Ingénu*, roman d'éducation d'un « bon sauvage », met ainsi en lumière les pouvoirs de la philosophie, sa force éclairante et éducatrice.

Le regard du Huron révèle les barbaries de notre civilisation policée. Il est une figure de l'homme persécuté par ce qui n'est qu'en surface la civilisation (les Jésuites, les hommes de pouvoir et de Cour) et que Voltaire qualifie plutôt de barbarie. **Le Huron est un Persan.**

Mais, dernière rouerie de Voltaire : le sauvage n'en est pas un ! Cultivé avant même son arrivée en France (il a appris le Français à Plymouth), il se révèle bien vite (dès le second chapitre du conte) être le neveu de l'abbé de Kerkabon, fils donc d'un capitaine bas-breton mort en Amérique... Voltaire ne croit pas au mythe du bon sauvage. Son personnage est un leurre et une fiction, qui trouve donc naturellement sa place dans le conte. C'est pourquoi, dans *L'Ingénu* comme dans tout conte philosophique, il ne faut pas se laisser prendre par le récit de Voltaire ; comme le montre Jean Starobinski, il y a chez Voltaire une dualité entre le récit (obéissant en apparence à des modèles définis) et l'écriture (démystificatrice). **C'est en cela que ce (faux) roman est un (vrai) conte philosophique.**

4. *L'Homme aux quarante écus*

► **L'Homme aux quarante écus n'est pas de ces héros exotiques ou idéalistes que nous avons déjà rencontrés.** Il est Français, homme de la terre, spolié par les récentes lois économiques des physiocrates, selon lesquels seuls les revenus de l'agriculture doivent être taxés. Notre homme doit ainsi reverser 20 des 40 écus que lui fait annuellement gagner sa terre. Ne pouvant s'exécuter, il est mis en prison. A sa sortie du cachot, il décide de se faire expliquer les mystères de sa triste condition, et sa curiosité le mènera, de rencontres en rencontres, de dialogues en dialogues, sur le chemin d'une certaine lucidité.

Il rencontre d'abord un géomètre, « citoyen philosophe », qui calcule scientifiquement la durée de l'existence humaine, partagée entre « sommeil », « ennui » et « le chagrin, les douleurs, quelques plaisirs, et l'espérance ». Comment dès lors vivre mieux, et échapper aux dures lois de ce « siècle de fer » ? En se mariant avec une femme qui gagne sa vie et en ayant des enfants industriels, suggère le géomètre, ou en espérant que *Dieu aura pitié de nous*. L'homme quitte le géomètre *instruit mais le cœur navré*.

En chemin, il demande l'aumône à des religieux qui la lui refusent. Révolté, l'homme se rend chez le contrôleur général, pour que justice lui soit faite. Là, il assiste à une conversation entre des moines et le ministre, lui prouvant une nouvelle fois combien la religion est bien peu charitable : les moines, non contents d'exploiter les paysans, et d'accumuler les richesses au nom du droit divin, proposent même de nouveaux impôts au ministre, des taxes sur l'esprit, le rire ou les chansons...

La situation de notre homme s'améliore pourtant : il est exempté de taille par le ministre pour le reste de sa vie, et reçoit 100 écus de dédommagement. Mieux encore, il épouse une *jolie fille qui possédait cent écus de rente* et a un enfant. Mais s'il commence à se croire un homme de quelque importance dans l'état, sa soif de savoir n'est toujours pas satisfaite. Il comprend ainsi la nécessité pour lui de se tourner vers les livres, non pas ceux dont il faut se défier (la Bible, les textes de lois...) mais ceux, raisonnables, qui éclairent l'esprit.

L'Homme aux quarante écus lit *Candide*, discute, et *c'est ainsi qu'[il] se formait, comme on dit, l'esprit et le cœur*. Voilà sa quête associée ironiquement par Voltaire au voyage céleste de *Micromégas*...

Grâce à un gros héritage et dégagé des soucis financiers, il peut se constituer une bibliothèque, lire et consulter des savants ; on ne l'appelle plus désormais que M. André, il est devenu un homme réputé. On le consulte, et il organise des soupers, durant lesquels la conversation permet d'aplanir des querelles philosophiques, économiques ou sociales. Lui-même distrait ses convives en leur faisant des contes très agréables. Il sait désormais choisir parmi les livres comme parmi les hommes, il est une image de *ce temps où la raison humaine commence à se perfectionner*.

► **L'ensemble du conte est dominé par le problème social, et par les conséquences concrètes des lois technocratiques ou religieuses sur la condition humaine.** Voltaire critique ici, comme dans d'autres contes, les désastres de la guerre, la collusion de l'Eglise et de l'Etat contre les gens de basse condition. Il nous montre l'homme du XVIII^e qui porte sur son corps la dureté de son temps : l'homme aux quarante écus sort de son cachot *n'ayant que la peau sur les os*, comme le Figaro que Beaumarchais nous montrera les joues creusées, déployant *science et calculs pour subsister seulement*.

Mais la force de ce conte réside dans son caractère réaliste (il s'agit moins ici de philosophie abstraite que d'illustrations quotidiennes) et dans sa forme ; c'est un homme du commun qui est ici mis en scène, qui découvre par lui-même la nécessité de passer de l'ignorance à la lucidité, de l'exploitation à la réflexion. C'est pourquoi, la structure du conte — le dialogue philosophique — revêt une importance particulière. Voltaire pratique dans ce récit une maïeutique toute socratique. Son personnage découvre par lui-même les dysfonctionnements de la société, les inégalités flagrantes que l'Eglise ou l'Etat masquent de leur autorité. Plus que la révélation, c'est le chemin vers elle qui importe.

***L'Homme aux quarante écus* est d'ailleurs peut-être le moins « littéraire » des contes voltairiens, le plus ouvertement philosophique.** La part du récit, de l'intrigue, est réduite à l'extrême, laissant la place aux réflexions et aux interrogations d'un homme sur sa destinée. Ce conte n'est pas le récit d'une vie mais d'une condition. Voltaire ne nous parle pas ici de Providence mais de vie quotidienne, de ce « siècle de fer » qu'est en réalité le règne du Roi-Soleil.

Il semblerait que Voltaire, dans ce conte, travestisse moins sa pensée qu'ailleurs, par souci d'efficacité sans doute, mais aussi dans l'espoir de s'adresser à un public plus mûr, plus éclairé. Voltaire,

comme dans tous les contes de ces années 1767-1768 (*L'Ingénu*, *La Princesse de Babylone*), prend pour sujet même de sa réflexion l'écrit et ses pouvoirs dans la diffusion des Lumières. La Raison ou la Philosophie apparaissent dans le cours du texte, personnages allégorisés, s'adressant aux hommes. **Le conte traite, en abyme, du livre, des romans qu'il faut lire et de ceux dont il faut se méfier, du genre même du conte et des contes de Voltaire (*Candide*, *Micromégas*).** C'est une « leçon sur le conte voltairien », qui nous est ici adressée...

5. *La Princesse de Babylone*

► **Ce conte paraît un mois après *L'Homme aux quarante écus*.** La production voltairienne s'accélère, et *La Princesse de Babylone*, par le voyage d'Amazan et Formosante va nous proposer un véritable bilan de la situation du monde. Chaque pays traversé sera ainsi l'occasion de réflexions politiques et philosophiques.

Le roi de Babylone, Bélus, décide de marier sa fille, la belle Formosante. Chaque prétendant devra réussir une série d'épreuves quasi herculéennes : tendre l'arc du chasseur légendaire Nembrod, tuer un lion terrible, terrasser au combat ses autres rivaux et enfin faire preuve d'esprit et de vertu. Trois rois se présentent pour subir la compétition, le Pharaon d'Egypte, le Scha des Indes et le grand Kan des Scythes. Au dernier moment arrive un autre prétendant, « un jeune inconnu, monté sur une licorne », accompagné d'un bel oiseau. C'est pourtant lui qui va faire preuve du plus de vaillance, de vertu et de galanterie (il offre à Formosante la tête du lion, après avoir remplacé ses dents par quarante diamants). Mais l'inconnu doit quitter la cour de Babylone, son père étant mourant. Formosante pleure son bel amant disparu. Mais l'oiseau la console et lui parle du bel inconnu, Amazan, qui vit dans *la seule contrée de la terre où les hommes soient justes*, le pays des Gangarides.

L'avenir s'assombrit pour Babylone : le Pharaon tue le bel oiseau, et cherche à séduire Formosante. Celle-ci lui résiste, fidèle à Amazan *sans qui elle ne pouvait plus vivre*, et part à sa recherche à travers le monde. Enfin, les trois rois éconduits, humiliés, décident de déclarer la guerre à Babylone.

Formosante brûle le corps de l'oiseau sur un bûcher, et aussitôt

celui-ci, tel le phénix, renaît de ses cendres et voyage avec elle, par les airs, jusque chez les Gangarides. Là, Formosante rencontre la mère d'Amazan et découvre ce pays édénique, dans lequel les hommes vivent libres et proches de la nature. Mais Amazan n'est plus là, fou de douleur et de jalousie — il croit que Formosante s'est laissée séduire par l'Égyptien —, il vient de partir pour la Chine. C'est ainsi que commence un long et romanesque chassé-croisé entre les deux amants, Formosante n'arrivant dans un pays que pour apprendre qu'Amazan vient de le quitter.

Ils traversent ainsi une partie du monde. Enfin, à Paris, Formosante retrouve enfin Amazan dormant dans les bras d'une jolie brune. La Princesse de Babylone, désespérée que son bel amant l'ait trahie pour une farceuse des Gaules, part, et le voyage s'inverse ; c'est maintenant Amazan qui suit Formosante. Il la retrouve en Espagne en fort mauvaise posture : elle a été arrêtée par l'Inquisition pour sorcellerie... Mais Amazan parvient à la sauver, et à se faire pardonner. Ils rentrent alors ensemble à Babylone, en traversant bien sûr de nouveaux pays. A conte mouvementé, dénouement heureux : une fête immense est donnée à Babylone, en l'honneur de ce mariage et de la paix revenue.

Voltaire prend alors la parole pour invoquer les Muses. Puis-ent-elles imposer silence à ses adversaires, et protéger le conte des continueurs téméraires [qui] gâtent par leurs fables les vérités qu'[il] a enseignées aux mortels dans ce fidèle récit...

► **La Princesse de Babylone s'offre avant tout à nous comme un conte oriental.** Dès l'ouverture du récit, le cadre babylonien s'expose dans son faste et sa pompe : palais, jardins, parcs, fêtes... tout dit le merveilleux oriental. Cette poésie initiale est relayée dans la suite du conte par d'autres éléments fabuleux : une licorne, un phénix qui parle aux hommes et les instruit, des voyages dans les airs...

Voltaire s'abandonne dans ce conte aux vertiges et aux délices de l'imagination romanesque. Mais roman reste ici — comme toujours — indissociable de philosophie : les deux amants, beaux et inconsistants, ne sont que le prétexte d'un voyage, lui-même occasion d'un panorama du monde comme il va. Formosante et Amazan traversent le monde, et Voltaire commente les régimes culturels et politiques traversés. Ce voyage doit être un apprentissage pour le lecteur, une école de tolérance.

Tout bon philosophe est un voyageur découvrant d'autres civilisations, d'autres cultures, d'autres lois...

La Princesse de Babylone par son intrigue vagabonde, est un véritable univers en raccourci, à l'image de la carte géographique qu'Amazan découvre chez les Anglais : *il voyait avec surprise une grande partie de la terre sur une feuille de papier*. Voltaire oppose dans son récit un Eldorado imaginaire (le pays des Gangarides) à l'ordinaire de la barbarie, à ces hommes *alimentés de carnage et abreuvés de liqueurs fortes dont la principale démence est la fureur de verser le sang de leurs frères, et de dévaster des plaines fertiles pour régner sur des cimetières* (chap. III). Seules quelques parties du globe sont relativement préservées : Albion, la Chine... Certaines civilisations sont ainsi supérieures à d'autres et leur rôle est d'éclairer le reste du globe de leurs lumières.

La leçon du conte est donc sans ambages, même si la satire de Voltaire s'exprime de manière morcelée, au détour d'une intrigue dominée par le conte oriental et sentimental.

Le conte est un divertissement qui nous retire momentanément de la réalité du monde — le lecteur est d'abord entraîné par l'intrigue amoureuse : Amazan et Formosante vont-ils se retrouver et s'aimer ? — mais aussi un avertissement : loin de démentir les faits, les réalités, la fable nous les rappelle crûment. La lucidité fait retour au sein de la fiction, dans un cheminement propre au conte philosophique...

6. Le Taureau blanc

► **Le Taureau blanc (1774) est l'une des dernières œuvres de Voltaire, offrant au lecteur une sorte de « testament » du rapport de l'auteur au genre.** C'est pourquoi, nous concluons par lui notre axe chronologique de lecture du conte voltairien.

Histoire de taureau, donc, que Voltaire puise dans la Bible.

La princesse Amaside pleure son amant disparu depuis sept ans. Lors d'une promenade, elle aperçoit un magnifique taureau blanc, qui semble ému par la vue de la princesse... Le ravissement est réciproque. L'animal semble entouré d'un grand mystère, que la princesse veut absolument percer. C'est en fait un roi qui a été métamorphosé en taureau sept ans auparavant sur l'ordre du père

d'Amaside. Le Roi, furieux, décide d'enfermer sa fille et de sacrifier l'animal.

Comment sauver le taureau? Le sage Mambrès trouve un subterfuge, il propose aux Egyptiens de sacrer le Taureau blanc à la place du bœuf Apis qui vient de mourir. Si les Egyptiens arrivent à temps, le taureau pourra être sauvé. En attendant Mambrès charge le serpent de *faire des contes à la princesse pour la consoler*.

Fort heureusement, les Egyptiens arrivent et sacrent le taureau bœuf Apis. Il est sauvé du sacrifice. Mieux encore, les sept années de son châtement sont écoulées et il redevient homme, *le plus bel homme de la terre, (...) Nabuchodonosor, roi des rois*, et peut épouser Amaside.

► **L'histoire du Taureau blanc paraît d'abord bien anodine. Certains critiques se sont même interrogés sur un tarissement possible de l'imagination voltairienne sur sa fin.** Certes, les piques de Voltaire dans ce conte sont bien peu acérées et semblent quantité négligeable en comparaison d'autres contes.

Le propos de Voltaire est ici d'écrire une histoire qui travestisse le merveilleux de la Bible. Il multiplie les télescopes burlesques (animaux sacrés, Dieux, prophètes), mêle deux religions, deux traditions, deux mythologies (la Bible, l'Égypte)... La Bible est réduite à n'être qu'un recueil d'histoires, de contes, et encore bien faibles puisqu'ils n'amuse pas du tout Amaside... *Tous ces contes-là m'ennuient. (...) Les contes qu'on pouvait faire à la quadrisaïeule de ma grand-mère ne sont plus bons pour moi.* Voltaire se moque dans le *Taureau blanc*, mais ses plaisanteries prennent une autre résonance si l'on se souvient que ce sont ces *fleurs de rhétorique* de la Bible qui gouvernent la marche du monde, comme nous le rappelait l'homme aux quarante écus...

Enfin, *Le Taureau blanc* est une forme de testament du conte philosophique; Voltaire parsème son récit de clin d'œil à son lecteur; le souper des prophètes au chapitre 6 évoque sur un mode burlesque le souper de Zadig; Amaside émet une énième fois l'idée que les contes achèvent de (...) *former l'esprit et le cœur*, phrase ici attribuée au professeur égyptien Linro, comme un ultime écho ironique de Voltaire à ses créations précédentes...

II. Lecture philosophique

Cet axe s'attachera à lire trois contes voltairiens comme des étapes successives et représentatives dans la réflexion voltairienne sur la destinée humaine, du providentialisme de *Zadig* (1748), au bilan de *Jenni* (1775), en passant par la parodie de l'optimisme leibnizien que propose *Candide* (1759).

1. Zadig

► ***Zadig ou la destinée, histoire orientale paraît, sans nom d'auteur en 1748.*** Voltaire refuse la paternité de l'histoire, sans doute parce qu'il vient d'entrer à l'Académie Française... Le conte connaît cependant un vif succès, et plusieurs rééditions, accompagnées de nouveaux chapitres. Ce conte inaugure la réflexion voltairienne sur la destinée humaine, et la Providence.

Zadig est un jeune homme (...) né avec un beau naturel fortifié par l'éducation, il est riche, beau, sage et heureux. Il doit se marier avec la belle Sémire, le plus beau parti de Babylone, « lorsque »...

Cette conjonction de subordination temporelle imprime une rupture dans une existence jusque-là sans histoire. Le roman idyllique, à peine ébauché, touche déjà à sa fin. Zadig ira désormais de mésaventures en mésaventures. En effet, il sauve Sémire d'un enlèvement, mais blessé, il manque de perdre un œil. Il retrouve la vue, mais pas Sémire, qui a entre-temps épousé son agresseur. Zadig se marie donc avec Azora, simple citoyenne, mais celle-ci se révèle tout aussi inconstante que Sémire.

Zadig répudie alors Azora, et las de ses déconvenues avec les femmes, décide de *cherch[er] son bonheur dans l'étude de la nature*. Mais il devient rapidement beaucoup trop savant, et se voit condamné pour sorcellerie. Zadig est sauvé et se tourne vers un bonheur plus simple, *vivre en bonne compagnie*. Mais sa tranquillité est de courte durée; un envieux le dénonce pour crime de lèse-majesté. Fort heureusement, le souverain est sage et estime Zadig; il le nomme même ministre. Zadig est admiré par tous, ou presque, son pouvoir et sa gloire suscitant la jalousie. *Le malheur de Zadig*

vint de son bonheur même, et surtout de son mérite. Il aime et est aimé d'Astarté, la femme du roi. Leur secret est bien vite révélé au roi et Zadig est contraint à l'exil.

Le destin de Zadig s'inverse ; il tombe du *comble de la grandeur* dans *le plus horrible précipice de l'infortune*. Ce sera la loi de sa vie. Il voyage vers l'Égypte, méditant sur l'ordre de l'univers. En chemin, il défend une femme agressée et la délivre de son mari furieux. Il le tue. Au lieu de le remercier, la femme le maudit, et Zadig, *culpable du sang d'un homme* est condamné. Le voilà esclave et bientôt condamné à *être brûlé à petit feu*. Il est sauvé *in extremis* du bûcher. Son maître lui ayant rendu sa liberté, Zadig se remet en route, et en chemin, rencontre, par le plus grand des hasards, Astarté, devenue esclave d'un seigneur hyrcanien. Zadig la délivre et la renvoie à Babylone, où elle est accueillie en reine. Elle doit prendre pour époux l'homme *le plus vaillant et le plus sage* de Babylone : celui-ci devra passer toute une série d'épreuves (vaincre quatre chevaliers, terrasser ses adversaires au combat, et enfin résoudre les énigmes des mages). Zadig, revêtu d'une armure blanche, remporte tous les combats. Il doit être sacré roi dès le lendemain. Mais durant la nuit, un félon lui vole son armure blanche et se voit reconnu comme vainqueur des combats.

Voilà Zadig, maudissant sa destinée, de nouveau condamné à l'errance. Il croise sur son chemin un ermite, lisant *le livre des destinées* qui lui apprend qu'*il n'y a point de hasard : tout est épreuve, ou punition, ou récompense, ou prévoyance*. Zadig objecte d'abord un « mais », puis se soumet.

Suivant les conseils de l'ange, Zadig retourne à Babylone. Itobad, le félon, ne parvient pas à résoudre les énigmes des mages. Zadig, lui, trouve les réponses, puis combat, en bonnet de nuit et en robe de chambre Itobad, casqué, cuirassé, brassardé ! Il le bat et épouse enfin Astarté...

Zadig fut roi, et fut heureux. Il fait régler la paix, l'ordre, l'abondance et la gloire à Babylone. *Ce fut le plus beau siècle de la terre : elle était gouvernée par la justice et par l'amour. On bénissait Zadig, et Zadig bénissait le ciel.*

► **Entre conte oriental et récit de voyage, Zadig retrace donc les étapes de l'itinéraire d'un jeune homme vers la sagesse.** Jusqu'au chapitre 8, Zadig semble heureux ; il doit renoncer à certaines composantes du bonheur (l'amour des femmes, l'étalage de sa science),

mais il parvient, par son seul mérite, à devenir premier ministre de Babylone. Dans un second temps (chap. 9 à 13), sa destinée s'inverse : chassé de la cour, contraint à la fuite, il devient esclave en Arabie. Enfin (chap. 14 à 19), la vie de Zadig retrouve une courbe ascendante : il retourne à Babylone, triomphe de ses ennemis, épouse Astarté et monte sur le trône. Malgré les revers de fortune, les incessants retournements de situation, un sens semble donc s'imposer, qui mène Zadig à la sagesse.

En réalité, au début du conte, Zadig était faussement heureux, et sa destinée s'est chargée de lui prouver que seuls les malheurs, les épreuves permettent de découvrir la véritable sagesse. Entre-temps, Zadig le juste (sens même de son nom en arabe, *sadik*, juste), n'a cessé de s'interroger sur le sens possible de la vie.

Très évidemment, les questionnements de Zadig sont aussi ceux de Voltaire, qui par le biais de ce conte, interroge un sens possible de la Providence : qu'est-ce que ce monde où tout semble aller au hasard ? L'ange-ermite du chapitre 18 propose une solution, celle du livre des destinées : rien n'est dû au hasard, ni les bonheurs, ni les malheurs. *Tout est épreuve, ou punition, ou récompense, ou prévoyance*. La destinée pratique une justice distributive, chaque homme a la vie qu'il mérite. La structure même du conte illustre la manifestation de cet ordre providentiel : les errements de Zadig sont une carrière. Le conte s'achève en apothéose.

Voltaire, au moment de *Zadig*, ne raille donc pas encore les arguments de Leibniz, même s'il les présente déjà comme des sophismes (*Il n'y a pas de malheur dont il ne naisse un bien*, tout obéit donc à un « ordre de sagesse », un ordre « parfait » du point de vue de Dieu). Le Voltaire de *Zadig* est conscient d'un ordre du monde, d'un sens de l'Histoire, qui échappent à l'entendement humain, et le « mais » que Zadig oppose aux arguments de Jesrad est le signe de cette aporie. Il ne comprend pas, mais se soumet. Il vaut mieux ne pas trop chercher à savoir et à comprendre : Zadig l'a d'ailleurs appris à ses dépens au début du conte (trop voir, trop regarder par sa fenêtre, c'est courir le risque d'être borgne...).

Voltaire propose d'abord des modèles négatifs de la sagesse. Être sage, ce n'est ni se marier, ni être trop savant, ni s'exclure de la société : la retraite, un moment envisagée par Zadig, ne mène qu'à un bonheur médiocre, soumis aux vicissitudes de l'envie. Comment dès lors être heureux ? En affrontant le monde, en se lan-

çant à sa conquête. **C'est par la lutte, par l'épreuve que s'acquiert une certaine connaissance du monde, première étape vers la sagesse.**

Aux corruptions de tous ordres que rencontre son personnage, à la bêtise et à la violence humaines, Voltaire oppose enfin un monde utopique, la Babylone gouvernée par le souverain « éclairé » qu'est Zadig.

Le destin du jeune homme vient se confondre avec celui de Babylone. L'histoire individuelle rejoint l'Histoire. Cette rencontre traduit sans doute chez Voltaire le rêve de nous faire passer d'un esprit des Lumières au Siècle des Lumières, le rêve d'un élargissement de la vie d'Arouet au Siècle de Voltaire. Mais cette Babylone heureuse n'est qu'un élément de fiction, tout comme ce roi exemplaire que devient Zadig à la fin du récit. Rien de tout cela n'existe réellement. *Zadig ou la destinée* est un rêve de philosophe qui croit encore qu'un jour, tout pourra aller mieux... La rédaction du conte précède le moment où Voltaire tentera de faire de Frédéric II un monarque éclairé. Foi en la philosophie? Espoir en l'homme? Peut-être pas, mais Voltaire ne semble pas encore tout à fait désespéré...

2. *Candide*

► **Voltaire publie ce conte en 1759, sous l'impulsion de deux événements récents : le tremblement de terre de Lisbonne, du 24 novembre 1755 et la guerre de Sept Ans, qui déchire l'Europe.** Il serait cependant trop réducteur de faire de la rédaction de *Candide* un simple commentaire de l'actualité. La part d'invention du conte est trop grande, le champ de ses critiques trop large pour être ainsi réduits. Il est cependant vrai que Voltaire en ses années 1758-1759 réfute avec violence les interprétations providentialistes de l'univers (dont il s'était fait l'écho dans *Zadig*); le mal est trop injustifiable, le désordre du monde trop absurde. Au philosophe de s'interroger, de confronter les théories aux faits, aux réalités...

Candide offre ainsi une véritable gageure à l'analyse : de par son foisonnement narratif d'abord, son récit baroque d'une existence mouvementée sur trente chapitres; de par son statut étrange ensuite, paradoxal, entre fable philosophique et « petite coïnonnerie » — selon les propres termes de Voltaire — sa force de prose comique et engagée, donnant une puissance philosophique inégale

à ce que l'on ne peut considérer comme un simple procédé littéraire : l'ironie.

Dès son titre, *Candide ou l'optimisme*, le statut du texte nous échappe, masqué par Voltaire, derrière un mystérieux D^r Ralph : **quel est le statut de cette mystification littéraire? Manière d'échapper à la censure? Mépris constant à l'égard du conte? Ou volonté de présenter le conte comme un ouvrage sérieux, voire universitaire?** Voltaire en récusé en tout cas la paternité, dès l'entrée du livre, comme dans sa correspondance : *J'ai lu enfin Candide ; il faut avoir perdu le sens pour m'attribuer cette coïnonnerie ; j'ai, Dieu merci, de meilleurs occupations* (Lettre du 15 mars 1759).

L'aventure de *Candide* commence en Vestphalie¹, dans l'édénique château de Thunder-Ten-Tronckh. Notre jeune et innocent héros y mène la vie la plus agréable possible, en compagnie du baron et de la baronne, de Cunégonde (*haute en couleur, fraîche, grasse, appétissante*), du frère de celle-ci et de maître Pangloss, *le plus grand philosophe de la province, et par conséquent de toute la terre*. Tout va donc pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles, comme l'enseigne Pangloss à tous les habitants du château.

Mais le baron surprend sa fille Cunégonde cachée derrière un paravent avec *Candide*, en pleine *leçon de physique expérimentale* : il chasse alors l'innocent *Candide* à *grands coups de pieds dans le derrière* (chap. 1).

Fin de l'Eden. Entrée dans le vaste monde. *Candide* se trouve malgré lui enrôlé dans l'armée bulgare. Mais assistant à sa première *boucherie héroïque*, il se révèle bien piètre héros, puisqu'il se cache et *tremble comme un philosophe*. Il s'enfuit et passe en Hollande, où il est recueilli par un *bon anabaptiste*, Jacques. Là, il rencontre par hasard un Pangloss méconnaissable, rongé par la petite vérole. Pangloss a de mauvaises nouvelles pour *Candide* : le château de Thunder-Ten-Tronckh a été attaqué par les Bulgares, tous ses habitants sont morts, dont Cunégonde, *éventrée et violée autant qu'on peut l'être!* Pangloss est soigné grâce à l'anabaptiste, et ne perd finalement qu'un œil et une oreille... Tout va donc toujours pour le mieux, assure-t-il, *les malheurs particuliers font tout le bien général* (chap. 4). Jacques devant se rendre à Lisbonne pour ses affaires, il emmène avec lui Pangloss et *Candide*. A cause d'une

1. Nous suivons l'orthographe de Voltaire pour tous les lieux évoqués.

énorme tempête, le bateau fait naufrage, mais Pangloss et Candide sont sauvés, et arrivent à peine à Lisbonne *qu'ils sentent la terre trembler sous leurs pas* : 30 000 personnes périssent, la ville est dévastée et pillée.

Pourtant, Pangloss soutient toujours que *tout ceci est ce qu'il y a de mieux*. Il est arrêté, ainsi que Candide, car les Inquisiteurs préparent un bel autodafé pour empêcher un nouveau séisme. Candide est alors fessé et Pangloss pendu. *Le même jour, la terre trembla de nouveau avec un fracas épouvantable* (chap. 6). La disparition de Pangloss laisse Candide accomplir seul la découverte du monde, même si la doctrine de son maître lui sert toujours de référence.

Fessé et désespéré, Candide reprend donc son errance. Il est à nouveau recueilli, cette fois par une Vieille qui non seulement le soigne, le loge et le nourrit, mais lui permet de retrouver Cunégonde... La jeune femme lui raconte alors son histoire (chap. 8), l'attaque du château, son viol par un capitaine bulgare à la *peau blanche et douce* qui finit par la vendre à un Juif, don Issachar, qui la partage avec le grand Inquisiteur de Lisbonne.

Candide « raisonne », puis les tue tous les deux, et fuit en compagnie de la belle Cunégonde et de la Vieille. Ils embarquent tous les trois sur un vaisseau en partance pour le Paraguay. Durant la traversée, la Vieille leur raconte son histoire (chap. 11 et 12).

Cependant, le navire aborde Buenos-Ayres. Le gouverneur décide d'épouser Cunégonde et oblige Candide à fuir : on a appris qu'il est le meurtrier du grand Inquisiteur. Dans sa fuite, Candide se laisse guider par son valet Cacambo, qu'il a *amené de Cadix*. Ils trouvent refuge chez les Jésuites du Paraguay dont le gouverneur n'est autre que le frère de Cunégonde, qui a réchappé par miracle au pillage du château de Thunder-Ten-Tronckh, Candide est simplement étonné : *Il faut avouer que ce monde est une étrange chose*.

Le *colonel et prêtre* retrouve avec émotion et larmes son cher Candide, jusqu'au moment où il apprend que cet insolent a l'impudence de vouloir épouser sa sœur. Il frappe Candide, qui le tue. *Je suis le meilleur homme du monde, et voilà déjà trois hommes que je tue*, se lamente Candide, une nouvelle fois contraint à la fuite, déguisé en jésuite. Traversant le territoire des Oreillons, Candide et Cacambo découvrent les mœurs paradoxales des sauvages.

Les chapitres 17 et 18 du conte opèrent alors une transition avant le retour du héros en Europe. Voltaire nous présente une

société idéale, utopique. Candide et Cacambo découvrent par hasard l'Eldorado. Là, les hommes sont heureux, égaux, dans un état qui ne connaît ni parlement, ni cour de justice, ni prêtres. *C'est probablement le pays où tout va bien*. Pourtant, au bout d'un mois, Candide décide de partir : il veut retrouver la belle Cunégonde.

L'aventure reprend. A Surinam, Candide découvre l'esclavage, en mer la piraterie, et à Paris la vanité des hommes, leur fourberie... Le monde offre toujours le même spectacle du mal. A Surinam, Candide a rencontré pourtant un *bon homme*, un *vieux savant* Martin, qui parcourt désormais le monde avec lui. Martin est à l'opposé de Pangloss : manichéen, il pense que Dieu a abandonné le monde à *quelque être malfaisant*, et que tout va mal dans le pire des mondes.

Candide et Martin traversent l'Angleterre et arrivent enfin à Venise, où Cacambo doit les attendre avec Cunégonde. Mais elle n'est pas là. Candide sombre dans une noire mélancolie.

Malgré les doutes de Martin, Candide garde espoir et décide de lui prouver qu'un homme peut être heureux et n'avoir *jamais eu de chagrin* ; il lui fait rencontrer un noble vénitien, le seigneur Pococurante. Mais en fait, celui-ci s'avère vivre dans le dégoût et la satiété : il est trop comblé (femmes, tableaux, livres), rien ne peut plus lui plaire.

Plusieurs semaines passent. Candide dîne avec six rois qui ont tous perdu leur royaume... Aucun homme — quelle que soit sa grandeur apparente — n'est épargné par le destin... Mais Candide n'a que faire de cette belle leçon : Cacambo, enfin arrivé à Venise, vient de lui apprendre que Cunégonde est esclave à Constantinople. Candide la rachète. Sur le chemin de Constantinople, il rencontre Pangloss et le frère de Cunégonde, tous deux mal tués, toujours vivants et devenus galériens, et les rachète également.

Tout est bien ? Non, Cunégonde a perdu sa beauté et Candide a un mouvement d'horreur en la retrouvant usée par le temps et par les hommes. Il lui faut pourtant être fidèle à ses promesses et épouser cette Cunégonde défraîchie.

Tout est bien ? Toujours pas : la communauté formée par Candide, Cunégonde, Pangloss, Martin, Cacambo et La vieille dans une métairie est loin d'être idyllique.

Candide consulte alors un derviche et un bon vieillard : le premier lui conseille le silence, le second le travail, car celui-ci *éloigne*

de nous trois grands maux, l'ennui, le vice, et besoin. Tout le monde se rallie à cette conclusion, de Martin (*travaillons sans raisonner ; c'est le seul moyen de rendre la vie supportable*) à Candide (*il faut cultiver notre jardin*), et Cunégonde, de jolie baronnette, devient une *bien laide* mais *excellente pâtissière*...

► Une dizaine d'années séparent la publication de *Candide* (1759) de celle de *Zadig* (1748) : entre-temps, la situation de Voltaire a changé. Il a quitté Paris pour Berlin (juin 1750), dans l'espoir de réaliser auprès de Frédéric II son rêve de philosophie éclairée au pouvoir. Mais les attentes de Voltaire seront rapidement déçues. La Cour de Berlin est aussi mesquine que celle de Paris, et Voltaire quitte Berlin en 1754, brouillé avec Frédéric.

Le siècle opère également un tournant décisif : le tremblement de terre de Lisbonne, le 1^{er} novembre 1755 sonne le glas d'un certain optimisme, et a pour l'Europe valeur d'événement intellectuel, posant dans toute son évidence cruelle le problème du mal et de la Providence.

En ces années, les conflits — la guerre de Sept Ans débute en 1756 — déchirent et ravagent les principales puissances européennes. La guerre devient ainsi dans *Candide* le symbole même des fléaux qui s'abattent sur l'humanité : *boucherie héroïque*, elle détruit tout, par l'horreur des combats, la dévastation des campagnes, et les ravages sur les populations civiles (pillages, massacres, viols, vérole...).

Voltaire n'offre plus dans *Candide* l'image d'un monde soumis à l'ordre providentiel que reflétait *Zadig*. **Le chaos est roi, et la structure même du conte est le signe d'un désordre.** Le récit procède par accumulation d'épisodes, tous similaires, manifestations d'un éternel et absurde recommencement. Le mal est partout manifeste, les histoires des personnages (celle de Cunégonde, celle de Paquette, celle de la Vieille) sont toutes similaires, placées sous le signe de la chute et de la dégradation. Il est d'ailleurs à noter que l'Eldorado final de *Zadig*, cette Babylone gouvernée par un roi juste et éclairé, est dans *Candide* placé au centre du récit, dans les chapitres 17 et 18. L'utopie sociale n'est plus un espoir, mais un mythe, moins un idéal qu'une illusion. Ce pays de Cocagne est d'ailleurs trop beau pour être vrai : *beauté singulière* des hommes et des femmes, cailloux des chemins qui sont de l'or et des pierreries, harmonie des mœurs et des coutumes. Cet univers merveilleux est propre-

ment factice, si parfait que Candide s'y ennuie et ne rêve que de retrouver Cunégonde...

La réalité du monde est tout autre que cette fiction consolante que proposait *Zadig*. **L'optimisme et le providentialisme ne sont plus de mise.** Leibniz est désormais mis à mal, ridiculisé par les discours de Pangloss. Voltaire caricature la *Théodicée* de Leibniz et l'*Essai sur l'homme* de Pope en une formule aussi lapidaire que ridicule : *tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles*. A cette doctrine — selon laquelle la Providence équilibrerait les biens et les maux à l'échelle de l'univers —, Voltaire oppose l'épreuve des faits (maux de la nature, maux humains, vices). Croire que tout est bien, envers et contre tout, est non seulement impossible, mais criminel. L'optimisme est une doctrine inhumaine car loin de combattre le mal elle le justifie, et dangereuse parce qu'elle rend l'homme patient, passif, et qu'elle lui dénie toute valeur propre ; il n'est plus qu'un pion sur l'échiquier de l'univers.

A ce Pangloss ridicule, tournant en rond dans un système qui a fait long feu, Voltaire oppose le vieux philosophe Martin, qui ne juge quant à lui que par les faits. Martin incarne une tentation de Voltaire au moment de *Candide*, et le pessimisme semble une attitude possible, jusqu'au dernier chapitre du conte : là, Martin est départi du beau rôle qu'il jouait jusqu'alors et devient comme Pangloss un penseur systématique : il *conclut que l'homme était né pour vivre dans les convulsions de l'inquiétude, ou dans la léthargie de l'ennui*. Martin devient aussi fataliste que Pangloss et Voltaire qualifie ces propos de *détestables principes*.

Mais paradoxalement, la perte des illusions et la déconstruction de l'optimisme s'accomplissent dans et par une surenchère de fiction, une outrance des moyens narratifs, une ébriété vitale liée à la vitesse du voyage. Les désastres, les massacres emportent ce constat, radical et amer, face à la réalité du monde, dans les sphères plus légères de l'hilarité. Il faut voir dans l'ironie de Voltaire le principe d'une mise à distance des horreurs du monde. Un recul qui ne se fait pas dans la lenteur ni dans la discrétion, mais sur le mode de l'arrachement, du saut. Une écriture bondissante, explosive, contre l'inertie.

Peut-on alors trouver un sens à ce conte ? L'ironie de Voltaire le rend difficilement perceptible, ainsi que l'ambiguïté de la parabole finale du jardin. Serait-ce une morale de la résignation ? Il semble en tout cas que Voltaire n'estime plus que la destinée humaine

puisse être heureuse, mais seulement supportable. A l'homme de prendre en main sa destinée, en toute lucidité, sans faux espoirs.

C'est pourquoi, si *Candide*, comme *Zadig*, nous propose un voyage qui est aussi la biographie d'un héros, la formation du personnage est cette fois capricieuse, désordonnée et ne suit plus la courbe ascendante du destin de *Zadig*. *Candide* n'apprend finalement rien et n'acquiert aucune autonomie : perroquet de Pangloss dans toute la première partie du conte, il se choisit ensuite le philosophe Martin pour ami et maître, avant de répéter fidèlement la leçon apprise du derviche, à la fin du conte. De bout en bout, *Candide* reste un personnage transparent, sans véritable psychologie (c'est seulement un être sensible) ni évolution : connaît-il vraiment le monde à la fin de son voyage ? Le schéma du roman de formation est repris dans *Candide*, mais surtout retourné : il n'est plus le cadre de l'apprentissage d'un personnage, mais plutôt un témoignage sur le monde.

Candide s'offre comme une œuvre limite. Plus exactement, ce refus du psychologique, ces personnages fictifs, cette invraisemblance narrative à l'œuvre dans le conte, font de *Candide* une parodie du romanesque. C'est ainsi que l'on peut rapprocher ce conte des œuvres du XVIII^e siècle qui ne pratiquent le roman que pour le détourner, le reformuler. La fiction est une mise en garde contre ses propres pièges, de même que l'ironie constante de l'auteur, sa pratique généralisée de l'antiphrase sont le signe d'un nécessaire recul face au monde. **Loin d'être un rire, un amusement, l'ironie de Voltaire est une discipline**. Sa suspicion face à toutes les idéologies, les doctrines, ébranle aussi le fait littéraire...

3. Histoire de Jenni

► *L'Histoire de Jenni* paraît en 1775, à Genève. Ce conte, un des derniers écrits par Voltaire, est tout entier construit autour d'un voyage en Amérique et de deux dialogues, l'un consacré à la superstition et l'autre à l'athéisme. De cet ensemble se dégage une voie médiane, une parole de vertu et de modération, véritable bilan philosophique voltairien.

Jenni, fils du « respectable Freind », est un jeune Anglais, de la figure la plus aimable et la plus engageante. Il est emmené en Espagne par son père. Mais lors de l'attaque de Barcelone par les

Anglais, en 1705, il est fait prisonnier et mis dans les geôles de l'Inquisition. Le beau Jenni doit être brûlé dès le lendemain, *en cérémonie, orné d'un grand san-benito et d'un bonnet en pain de sucre, en l'honneur de notre Sauveur et de la Vierge Marie, sa mère*. Fort heureusement, la ville est conquise dans la nuit par les Anglais, et Jenni est sauvé par son père.

Les Catalans, séduits par la tolérance des Anglais, se convertissent alors en masse à l'Eglise anglicane, sauf un, le bachelier don Papalamiendo, qui en discute avec Freind. *On appela cette conversation familière le dialogue des Mais*, en effet, le bachelier oppose un *mais* à tous les arguments de Freind en faveur de la tolérance. La dispute théologique tourne autour des superstitions qu'a fait naître la Bible. Mais le bachelier finit par se rendre aux arguments de Freind : *adorez Dieu, soyez juste et bienfaisant ; voilà tout l'homme*.

Freind rentre à Londres, accompagné de son fils. Mais Jenni tombe sous la coupe d'une bande d'athées, *des libertins non craignant Dieu*, et surtout de la belle Clive-Hart, *jeune mariée très effrontée, très emportée, très masculine, très méchante*. Jenni accumule les dettes, devient violent, blesse son créancier d'un coup d'épée... son père tente en vain de lui faire entendre raison : il paye ses dettes, fait soigner l'homme que son fils a blessé et décide de lui faire épouser une jeune femme très vertueuse, Miss Primerose. Mais Clive-Hart, folle de rage, empoisonne son mari et Primerose pour entraîner Jenni en Amérique. Aussitôt Freind part à sa recherche et finit par le retrouver chez les Indiens des Montagnes Bleues. Les « sauvages » ont tué et mangé Clive-Hart ! Freind délivre son fils et donne un festin aux Indiens, auxquels il enseigne que l'anthropophagie est une coutume barbare.

Jenni est pris par les remords, mais ses compagnons, Birton en tête, restent totalement inconscients et désinvoltes quant à la gravité de leur attitude. Freind leur prouve alors — durant un long dialogue avec Birton — l'existence d'un Dieu grand architecte de l'univers et les dangers sociaux de l'athéisme. Birton et ses compagnons sont finalement convaincus, et tout le monde rentre en Angleterre.

Jenni, devenu raisonnable, épouse Primerose — qui n'était pas morte de son empoisonnement ! Ainsi s'achève ce conte édifiant qui prouve *qu'un sage peut guérir des fous*.

► **L'Histoire de Jenni peut d'abord être lue comme un bilan littéraire du conte** ; les épisodes du récit renvoient explicitement à d'autres aventures des héros voltairiens. Jenni manque de périr sur un bûcher de l'Inquisition, comme Candide, dont la tête était couverte d'une mitre et d'un san-benito lors de son exécution (*Candide*, chap. 6). Freind parodie le vocabulaire leibnizien, en reprenant la phrase clé de *Candide* : *il n'y a pourtant pas là une raison suffisante comme dit Leibniz pour brûler un jeune homme*. Jenni est épié par deux Espagnoles alors qu'il prend son bain et provoque en elles le même émerveillement que l'Ingénu, observé par le trou d'une large serrure par Mlles de Kerkabon et de Saint-Yves, alors qu'il dort nu. La discussion théologique de Freind et du bachelier de Salammanque nous rappelle la transcription ironique du merveilleux biblique dans le *Taureau blanc*, les mêmes superstitions ridicules sont dénoncées dans les deux contes. Ce dialogue des Mais entre le Sage et le bachelier renvoie également au « Mais... » que Zadig opposait aux révélations de l'Ange de la Destinée. Enfin, le voyage en Amérique, qui occupe la place centrale du récit, fonctionne en écho des pérégrinations de *Candide* dans le Nouveau Monde et de l'Amérique natale du Huron...

Mais ce conte est surtout pour Voltaire l'occasion d'un bilan philosophique, d'une reprise de thèmes déjà évoqués dans d'autres récits : le mal, la destinée, le fanatisme... *L'Histoire de Jenni* est une nouvelle trajectoire humaine, à travers épreuves et mésaventures, après celle de Zadig et de Candide ; mais la leçon voltairienne sera différente, reflet de la pensée d'un philosophe lui-même au terme de sa destinée et de sa réflexion.

L'histoire de Jenni sert en fait de cadre narratif à deux dialogues qui sont l'essentiel du conte : celui de Freind et du bachelier — le Sage et le fanatique — et celui de Freind et de Birton — *le Sage et l'Athée*, sous-titre du conte. Voltaire attaque de front deux maux qu'il considère comme aussi dangereux l'un que l'autre : le fanatisme, qu'il a combattu toute sa vie, et l'athéisme. En effet, en 1775, cette doctrine menace l'homme. Jenni et Birton en sont une illustration : ils sombrent dans la débauche, sans limite, puisque pour eux, *il n'y a ni Dieu, ni vice, ni vertu*. Voyez quel danger ! prévient Voltaire (chap. 4). Dans le dialogue de Freind et de Birton, Voltaire expose les idées des athéistes, et à travers Birton, c'est d'Holbach qu'il critique, l'auteur du *Système de la Nature*, le vulgarisateur de l'athéisme matérialiste. Selon eux, Dieu n'existe

pas car la matière est le seul principe organisateur de l'univers. Dieu a été créé par les hommes après la création du monde. De plus Dieu ne peut être considéré comme le créateur *précisément à l'opposé de cette industrie tant vantée* d'une terre sans cesse agitée de catastrophes naturelles et de crimes ; *s'il existait un Dieu si puissant, si bon, il n'aurait pas mis le mal sur la terre*.

A ces arguments, Freind répond par la sagesse : il suffit d'ouvrir les yeux pour découvrir Dieu. Il est partout, dans l'architecture de l'univers, comme dans l'anatomie de l'homme, machines parfaites. Certes, le mal est sur terre mais c'est parce que Dieu a créé l'homme, un homme libre de faire le mal. Dieu est nécessaire au principe de finalité de l'univers, et, dernier argument, il est un garant moral et social : sans croyance en Dieu, *tous les liens de la société sont rompus, tous les crimes secrets inondent la terre*. La croyance en Dieu est donc *utile au genre humain*, si elle n'est pas altérée par des superstitions et des doctrines.

Le théisme (une croyance naturelle en un Dieu bon mais juste) est donc la solution que Voltaire envisage à la fin de sa vie, comme alternative à un providentialisme béat et peu satisfaisant (*Zadig*) ou à un pessimisme trop noir (*Candide*). Le théisme est une sagesse qui respecte l'homme, son libre arbitre, sa valeur. C'est le credo du conte tout entier, déjà exprimé par Freind dans son dialogue avec le bachelier. *Adorez Dieu, soyez juste et bienfaisant : voilà tout l'homme. Ce sont là les maximes de Jésus. Elles sont si vraies qu'aucun législateur, aucun philosophe n'a jamais eu d'autres principes avant lui, et qu'il est impossible qu'il en ait d'autres* (chap. 3).

Le Voltaire de *L'Histoire de Jenni* a donc dépassé le providentialisme de *Zadig* et le pessimisme de *Candide*. La philosophie de Voltaire semble plus sereine, plus confiante en l'homme : l'Inquisiteur de Barcelone, comme les Indiens, comprennent que leurs coutumes sont barbares. Le bachelier superstitieux, comme l'athée, se tourne vers le théisme. Jenni s'achète une conduite. Le sage Freind (son nom même n'indique-t-il pas qu'il est l'ami du genre humain ?) parvient, par son bon sens et sa tolérance, à convaincre les plus rétifs. La conclusion du conte semble donc pleine d'espoir : *vous conviendrez qu'un sage peut guérir les fous*. Mais ce « pouvoir » reste un « peut-être »...

Littérature

LES THÈMES A L'ŒUVRE

Voltaire est auteur de contes philosophiques et non d'une philosophie contée. C'est pourquoi il ne saurait être question avant toute chose que de littérature.

Le conte philosophique apparaît d'abord comme un **récit de voyage** (1) où le **statut du personnage** demeure problématique (2). Il revendique aussi une situation originale au regard de la **notion de fiction** (3), en même temps qu'il initie une écriture très personnelle, celle de **l'ironie** (4).

Enfin, il n'est de livre qui ne se rédige *contre* d'autres livres. Le conte ne cesse de traiter des **horribles dangers et des singuliers bienfaits de la lecture** (5).

I. « L'univers en raccourci » ou le conte comme récit de voyage

► **Le thème du voyage est indissociablement lié à la littérature** : en effet, il possède une valeur extrêmement puissante, de par son ancienneté (Noé, Ulysse, Pantagruel...) et de par sa plasticité, sa capacité infinie à rendre compte de l'homme comme du monde.

La structure du voyage épouse celle du roman dont tout héros est aussi un voyageur : son itinéraire peut ainsi être lu à la fois comme une aventure concrète (une traversée de l'espace) et une aventure spirituelle (quête d'une connaissance).

Cette importance littéraire générale du voyage se double au XVIII^e siècle d'un aspect historique. Comme l'écrit Roland Barthes dans ses *Essais critiques*, c'est au XVIII^e siècle que le « voyage accède à la littérature et emporte une philosophie ». Les écrivains du siècle reprennent la longue tradition du voyage imaginaire et lui confèrent une portée philosophique.

Cet élargissement de l'espace romanesque est lié à une redécouverte de l'exotisme, à un apport nouveau vers l'ailleurs, une curiosité passionnée pour les mœurs étrangères. L'Europe s'ouvre au monde, de l'Amérique (*Manon Lescaut* ou *Cleveland* de l'abbé Prévost) à l'Orient (traduction des *Mille et Une Nuits* et *Lettres Persanes* de Montesquieu). Ce rêve d'évasion et de voyage remonte au *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe, mais les romans philosophiques s'intéresseront moins ensuite au pittoresque des décors exotiques qu'au sens même du voyage dans l'itinéraire intellectuel des héros : l'espace devient une géographie humaine.

Tout conte philosophique voltairien est ainsi un voyage, autour du monde, voire du cosmos. Voltaire présente un univers pris dans un mouvement perpétuel : son *monde comme il va* est à la fois un état des lieux et une marche, dans le double sens du verbe aller. Le héros de chaque conte se voit arraché à une situation initiale heureuse, et contraint de s'éloigner, soit pour fuir, soit pour rechercher un objet qui s'éloigne à mesure de son avancée vers lui.

Jacques Schérer (*Quelques ambitions du roman voltairien*) recense ainsi les pays traversés par Candide et conclut à une véritable « frénésie » du voyage. Dans le seul récit de *La Vieille* (chap. 11 et 12), nous passons par vingt lieux en moins d'une dizaine de pages !

La géographie occupe donc une place essentielle dans le conte voltairien : on le mesure déjà à la simple lecture des titres donnés à certains contes (*Histoire des voyages de Scarmentado*, *Aventure indienne*), ou aux titres des différents chapitres des contes qui suivent la progression des héros à travers le monde (*Candide*, *L'Ingénu* ou *L'Histoire de Jenni*).

Mais si la géographie est un mode de structuration du récit, elle est aussi une science que Voltaire admire. Amazan, lors d'un chapitre anglais de la *Princesse de Babylone* (VIII) découvre, grâce à un savant Albionien, une carte géographique. *Il voyait avec surprise une grande partie de la terre sur une feuille de papier.*

Cette carte est pour lui support à un élan de l'imagination et de la sensibilité (*Il soupirait, il versait des larmes*) et objet d'admiration : *Il convenait que l'Albionien, qui lui avait fait présent de l'univers en raccourci, n'avait pas eu tort en disant qu'on était mille fois plus instruit sur les bords de la Tamise que sur ceux du Nil, de l'Euphrate et du Gange.* La science géographique est un symbole de civilisation, de progrès. Elle permet de faire reculer *les bornes de l'entendement humain*, pour reprendre le titre d'un article du *Dictionnaire philosophique*.

Comme l'écrit Jacques Schérer, *la géographie est la connaissance vraie (...) opposée aux préjugés populaires* et trouve un prolongement dans l'astronomie, avec *Micromégas* ou *La princesse de Babylone*, prête à aller chercher son amant jusque dans les globes célestes. C'est dans cet esprit également que la scène occupée par le récit est celle du monde et que cette formule de *L'Ingénu*, *l'univers en raccourci* peut résumer la forme même du conte voltairien.

► « **De mon pays naturel j'aime passionnément à voir du pays.** »

Cette affirmation du Huron correspond à une vocation au voyage commune à beaucoup de personnages des contes. Un oracle a ainsi prédit au roi de Babylone qu'un long périple à travers le monde précéderait le mariage de sa fille : *ta fille ne sera mariée que quand elle aura couru le monde.* La prédiction se révélera exacte, puisque le conte retracera effectivement la poursuite d'Amazan par la princesse à travers divers pays. De même *Micromégas* décide-t-il, par curiosité et esprit philosophique, de parcourir les globes :

Notre voyageur connaissait merveilleusement les lois de la gravitation, et toutes les forces attractives et répulsives. Il s'en servait si à propos que, tantôt à l'aide d'un rayon du soleil, tantôt par la commodité d'une comète, il allait de globe en globe, lui et les siens, comme un oiseau voltige de branche en branche (chap. 1).

Même les personnages les plus immobiles en apparence pratiquent une certaine forme du voyage : ainsi l'homme aux quarante écus qui parcourt la société, converse avec elle pour en comprendre les fonctionnements.

Mais tous ces voyages ne sont pas motivés par la curiosité ou la volonté du personnage. Certains héros sont contraints à la mobi-

lité, pour des raisons politiques (Micromégas inquiété par un muphti de son pays pour un livre sur *la forme substantielle des puces*) ou plus privées (Candide chassé du château de Thunder-Ten-Tronckh à *grands coups de pieds dans le derrière*, ou encore Zadig contraint à la fuite en raison de la jalousie du roi).

Les pays sont ainsi hiérarchisés dans le conte selon un ordre immuable : un lieu central a une fonction « édénique » (le château westphalien de *Candide*, la Babylone de *Zadig* ou de *La Princesse de Babylone*). Ce paradis initial est perdu, et le retour du héros en ce lieu retardé durant tout le conte, qui peut être lu, selon l'analyse de Jacques Schérer, comme *la recherche d'un lieu de remplacement*. Certains héros heureux retrouveront ce *lieu matrice* (Zadig, Amazan, la Princesse), d'autres se voient refuser ce bonheur (Candide).

Quelles que soient donc les causes du départ du héros, tout voyage est un embrayeur au récit.

► Le voyage éclair.

Le voyage imprime son rythme au conte : aucun personnage ne connaît de problèmes de locomotion. Candide traverse ainsi le monde sur une cadence effrénée, utilisant la marche, des bateaux, des chevaux, etc. Son parcours connaît peu de pauses, sinon quelques semaines passées dans l'Eldorado, ou les ralentissements nécessaires aux navigations en mer (chap. 11, 12 et 27 de *Candide*). Micromégas voyage grâce aux rayons du soleil. Quant à la princesse de Babylone, elle se rend chez les Gangarides sur un confortable canapé enlevé dans les airs par deux griffons, puis en Chine dans « un carrosse à six licornes »... **Rien n'empêche l'avancée des personnages vers l'ailleurs.**

Cette rapidité de déplacement — la durée en est réduite à l'extrême dans une pratique systématique de l'ellipse temporelle — corrobore une impression d'instabilité du monde. Les personnages sont à la recherche d'un équilibre que le récit leur refuse : Zadig ou Candide ne cessent de fuir, et sans arrêt des dénonciations, des meurtres les chassent plus loin. Le voyage offre l'image d'un monde chaotique, déstabilisé, fidèle en cela au schéma picaresque : chaque épisode est une épreuve, il s'enchaîne à d'autres péripéties dans une *vitalité hilarante et primordiale* (Italo Calvino, *Candide ou la vélocité*).

► Quels lieux au voyage ?

Les lieux géographiques, même traversés au pas de charge, prennent tous une signification particulière et se définissent par leurs oppositions. *L'Histoire de Jenni* en offre un exemple simple, puisque trois pays se partagent le récit ; l'Espagne d'abord, puis l'Amérique, lieu de confrontation avec les « sauvages », et l'Angleterre enfin, pays de l'équilibre retrouvé.

La géographie du monde parcouru est elle aussi hiérarchisée : certains lieux sont positifs (l'Angleterre, la Chine, réelles terres de civilisation, l'Eldorado ou Babylone, référents mythiques), d'autres, majoritaires, négatifs et critiqués : l'Espagne est dans tous les contes le pays de l'Inquisition et de la barbarie, et Paris apparaît dans *La Princesse de Babylone* et dans *Candide* comme un « enfer », une capitale de perdition et de débauche, lieu de chute pour Candide (qui *fait une infidélité à mademoiselle Cunégonde avec une marquise*) et Amazan qui trompe sa princesse *entre les bras d'une jolie brune* parisienne... Le voyage est le support d'une critique du monde et des différentes sociétés. Voltaire pratique dans ses Contes une comparaison des civilisations, **en opposant en particulier l'Occident à deux mondes étrangers : le Nouveau Monde, et l'Orient.**

• L'Amérique.

Candide comme Jenni s'y rendent. Le Huron en est originaire. L'Amérique sert ainsi de point de départ à une réflexion philosophique sur la valeur de la civilisation : le barbare n'est bien souvent pas le sauvage, mais le civilisé. En effet, le primitif n'a pas de préjugés, sa raison n'a pas été pervertie par une mauvaise éducation, il vit selon son naturel, dans une pleine liberté (*on m'a toujours appelé l'Ingénu, reprit le Huron, et on m'a confirmé ce nom en Angleterre, parce que je dis toujours naïvement ce que je pense, comme je fais tout ce que je veux, L'Ingénu*, chap. 1), et pratique une religion proche de la nature, sans dogmes ni doctrines. Le voyage est ainsi lié à l'ouverture philosophique et sert à Voltaire de support à une critique de l'évangélisation à outrance ou de l'esclavage (épisode du nègre de Surinam de *Candide*). Pour Voltaire, l'Occident ne résume donc pas la civilisation, au contraire, il est souvent la justification de pratiques barbares. Ce voyage vers l'Ouest se double dans les contes de voyages vers l'Orient, dans la même perspective philosophique : combattre les préjugés.

• **L'Orient.**

La découverte de l'Orient est liée à la fois aux découvertes du navigateur Marco Polo, émerveillé devant la richesse et la prospérité de l'Empire chinois, et au succès littéraire des *Mille et Une Nuits* traduites au début du siècle. Une nouvelle image se met alors en place, dans cette véritable typologie de l'étranger, celle de l'Oriental, qui offre de nombreux personnages aux contes : femmes sensuelles, vizirs, empereurs, derviches et sages. Le sage oriental est un motif littéraire aussi important que le sauvage.

Nous retrouvons cette description d'une Chine associée à la sagesse et à la tolérance dans la *Princesse de Babylone*, où Formosante, au chapitre 5, découvre un souverain sage, cultivant et récompensant la vertu, et opposé à une troupe de bonzes étrangers qui étaient venus du fond de l'Occident, dans l'espoir insensé de forcer toute la Chine à penser comme eux, et qui, sous le prétexte d'annoncer des vérités, avaient acquis déjà des richesses et des honneurs. Ici encore, la comparaison des civilisations ne joue pas en faveur des Occidentaux !

Il faut d'ailleurs noter que l'Orient de Voltaire est très « plastique » et recouvre une très large réalité géographique puisqu'il englobe tout autant la Chine, que Babylone ou la Turquie... L'Orient est en fait le véhicule, le masque d'un discours qui dépasse le simple exotisme. La structure du conte — le dépaysement féerique, la somptuosité du style, la sensualité — accueille un discours qui n'a rien d'oriental : les étrangers sont des maîtres de philosophie (Roland Barthes), ils permettent la confrontation des regards, un recul. C'est ce que symbolise le dernier axe du voyage voltairien, non plus vers l'Est ou vers l'Ouest, mais cette fois vers le cosmos.

• **La pluralité des mondes.**

Voltaire, précurseur des auteurs de science-fiction, entraîne ses héros jusque dans l'espace. *Micromégas* offre en effet un panorama des mondes, depuis la planète natale du voyageur céleste, Saturne, jusqu'à la Terre, ce petit « tas de boue », en passant par l'étoile de Sirius, Jupiter et Mars. Voltaire mêle dans ce conte la rigueur scientifique (les découvertes récentes des lois de l'attraction, du microscope) et la fantaisie de la fiction. *Micromégas* est ainsi une parodie de roman de voyage, nous présentant le Saturnien et le Sirien à la recherche d'un gîte pour la nuit, dans la plus pure tradition de ce type d'écrit :

Nos gens trouvèrent [Mars] si petit qu'ils craignirent de n'y pas trouver de quoi coucher, et ils passèrent leur chemin comme deux voyageurs qui dédaignent un mauvais cabaret de village et poussent jusqu'à la ville voisine (chap. 3).

Voltaire, dans ce voyage fantaisiste à travers la pluralité des mondes, s'inscrit dans la grande tradition du voyage imaginaire, et en particulier des voyages de Gargantua (Rabelais), de Gulliver (Swift) et surtout du *Voyage dans la lune* de Cyrano. Son propos est en effet le même que celui de Cyrano, humilier l'orgueil insupportable des humains qui leur persuade que la nature n'a été faite que pour eux. Les préjugés risibles des Terriens sont ceux des Occidentaux qui s'imaginent que le monde se réduit à ce qu'ils connaissent. Le sens du voyage est ici tout entier : il faut regarder plus loin que le pas de sa porte, prendre conscience de la relativité des savoirs et des mœurs. Découvrir la terre — ou le cosmos — revient à donner de plus larges espaces à la fiction et surtout à illustrer une philosophie de l'homme.

► **De « petits voyages philosophiques ».**

C'est ainsi que Micromégas et son ami définissent leur parcours des globes au chapitre 2 du conte :

Après s'être communiqué l'un à l'autre un peu de ce qu'ils savaient et beaucoup de ce qu'ils ne savaient pas, après avoir résonné pendant une révolution solaire, ils résolurent de faire ensemble un petit voyage philosophique.

Motivé par la curiosité, le voyage est un apprentissage. Il permet de « se former l'esprit et le cœur, comme on dit ». Cette formule creuse, sorte de sentence (et donc de préjugé), est raillée dans *Micromégas*, et reprise ensuite dans *Zadig* et de nombreux autres contes. Voltaire l'a extraite du *Traité des Etudes* de Rollin, publié en 1728. Comme toute idée toute faite, elle lui paraît condamnable.

Pourtant, il est vrai que le voyage sert aussi dans les contes d'apprentissage à un certain ordre du monde, de découverte de ses horreurs (guerres, persécutions, vices...) ainsi que de ses lieux préservés (l'Eldorado, la Babylone finale de *Zadig*). Comme l'écrit Jacques Schérer, la description satirique des lieux est le principal avantage littéraire du thème du voyage. Le voyage a donc une double fonction dans le conte, il est à la fois récit (description) et

discours (commentaire). Il permet de confronter plusieurs regards : celui du personnage (candide, curieux ou sage), celui de Voltaire (qui domine le sens) et celui du lecteur (à qui il revient de déchiffrer ce sens). C'est de la confrontation des idées que naît la sagesse : là réside la fonction du dialogue, mais aussi du voyage. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que voyage et dialogue sont systématiquement associés dans le conte : Candide se rend à Surinam et dialogue avec un nègre, Freind (*L'Ingénu*) converse avec les Indiens en Amérique, il serait possible de multiplier les exemples à l'infini. Le voyage ouvre au dialogue ; le parcours géographique est le support d'un parcours critique. La philosophie de Voltaire est ainsi péripatéticienne, au sens aristotélicien du terme : elle enseigne en se promenant.

Le voyage voltairien est en effet bien plus symbolique que réel ; il est d'ailleurs souvent motivé moins par de véritables itinéraires géographiques que par la nécessité de réflexions philosophiques. C'est ainsi que l'Ingénu, pour rejoindre Versailles depuis Saint-Malo traverse Saumur, ville protestante et support d'une critique des conséquences désastreuses de la Révocation de l'Edit de Nantes. De même Candide, pour se rendre à Venise depuis Paris, bifurque-t-il par l'Angleterre, où il assiste « par hasard » à l'exécution de l'amiral Byng. Ces détours ont valeur de discours. Le voyage voltairien, souvent précis dans ses données géographiques, s'offre également une liberté, une fantaisie propres au romanesque. Nous sommes ici pleinement dans l'alliance de la philosophie et du conte. Le voyage est donc moins récit que discours ; il vise moins à former le héros (Candide apprend-il quelque chose ? Zadig n'était-il pas « sage » avant même son départ ?) qu'à offrir un parcours plaisant et philosophique du monde au lecteur, qui est le véritable voyageur du conte.

II. Les personnages du conte

► **Le voyage voltairien déplace un regard le long d'une réalité certes géographique, mais bien plus encore politique, sociale, humaine.** Et comme tout voyage quitte un point de départ, les

contes de Voltaire commencent donc par l'adoption d'un point de vue : celui du personnage. *Dans une de ces planètes qui tournent autour de l'étoile nommée Sirius, il y avait un jeune homme... (Micromégas), il y avait en Vestphalie, dans le château de monsieur le baron de Thunder-Ten-Tronckh, un jeune garçon... (Candide).* Le personnage principal apparaît souvent dès le début du conte. Héros « éponyme » (qui donne son nom au titre, comme dans *Candide, L'Ingénu, ou La Princesse de Babylone*, et la majorité des contes), il ouvre le récit précisément parce qu'il est ce point de vue adopté par Voltaire pour parcourir le monde. Ainsi le voyage de Micromégas peut-il se lire **comme une aventure du regard** : le Sirien tente d'observer l'infiniment petit que représente l'homme, à l'œil nu d'abord, puis à l'aide d'un microscope. Avec *Micromégas*, Voltaire fait varier l'échelle des regards.

Dans son périple, le personnage principal rencontre d'autres points de vue, d'autres logiques, d'autres regards : ceux de l'Inquisiteur, du sage, de Pangloss ou de Martin, du sauvage, du chirurgien ou du géomètre... La forme du voyage implique donc une très grande variété de personnages, réels ou à peine travestis — Fontenelle par exemple, dans *Micromégas*, se retrouve derrière le secrétaire de l'Académie des Sciences —, et des personnages fictifs, dont l'éventail est extrêmement large : hommes, femmes, animaux (le phénix de *La Princesse de Babylone*, les animaux bibliques du *Taureau blanc*), allégories (la Philosophie et la Raison dans *L'Homme aux quarante écus*), tous participent aux contes et ont statut de personnage.

► Le Portrait.

Après avoir donné un nom à ce regard, il faut lui donner un visage et un corps. Ainsi, beaucoup de contes voltairiens s'ouvrent sur la description de leur personnage principal. C'est le cas de *Zadig (Du temps du roi Moabdar il y avait à Babylone un jeune homme nommé Zadig)*. Son portrait débute par une énumération de ses qualités morales (sagesse, tempérance, esprit) avant de se consacrer à son physique, à sa « figure aimable ». La structure de *Micromégas* est la même, le personnage est immédiatement porté devant nos yeux (*il y avait un jeune homme de beaucoup d'esprit, que j'ai eu l'honneur de connaître dans le dernier voyage qu'il fit sur notre petite fourmière ; il s'appelait Micromégas, nom qui convient fort à tous les grands*). Il est vrai que son

portrait a ici une importance capitale, puisque Micromégas mesure huit lieues de haut.

Dans *Candide*, la présentation du personnage est différente; il s'agit plutôt d'un portrait de groupe : la description de Candide (*un jeune garçon à qui la nature avait donné les mœurs les plus douces*) ouvre à celle du baron, de sa femme, de son fils, de Cunégonde et de Pangloss.

Nous pouvons immédiatement noter que les portraits voltairiens sont brossés de manière très rapide. Seuls les détails significatifs nous sont donnés : Zadig est aimable, Candide doux et simple, Cunégonde « haute en couleur ». Nous n'en saurons pas plus. On ne prend pas le temps d'arrêter le récit pour camper un portrait « en pieds » du personnage principal. Il s'agirait plutôt de portrait « à pieds », inséré rapidement au gré du récit. Et si d'autres éléments apparaissent encore dans le cours du récit, c'est qu'ils ont leur importance dans l'histoire. Ainsi apprenons-nous au chapitre 2 que Candide mesure près de 1,80 m, parce qu'il s'agit du critère de recrutement des soldats de l'armée bulgare (*N'avez-vous pas cinq pieds cinq pouces de haut ?*). Le portrait voltairien donne plutôt au personnage un contour, une silhouette. Seul ce regard d'ensemble intéresse l'auteur.

Les personnages voltairiens sont d'ailleurs presque tous identiques, jeunes (*Zadig, Candide*), beaux au point de faire défaillir les dames (*Jenni, L'Ingénu*), parfaits (*Formosante et Amazan*). Leurs caractéristiques physiques sont si stéréotypées (communes à tout héros de roman et à tout personnage voltairien) qu'elles ont finalement bien peu d'importance. Seuls sont réellement décrits physiquement les personnages qui subissent des transformations corporelles : ainsi Cunégonde qui de *fraîche, grasse, appétissante* baronnette (chap. 1) devient une vieille pâtissière acariâtre, *rembrunie, les yeux éraillés, la gorge sèche, les joues ridées, les bras rouges et écaillés* (chap. 29). Ou Pangloss, que Candide retrouve *tout couvert de pustules, les yeux morts, le bout du nez rongé, la bouche de travers, les dents noires, et parlant de la gorge, tourmenté d'une toux violente, et crachant une dent à chaque effort* (chap. 3). Dans les contes voltairiens, le portrait physique des personnages subit le même traitement que le monde : *Voltaire arrange la réalité de manière qu'elle se prête à son dessein* (Erich Auerbach, *Mimésis*).

Le portrait voltairien est principalement moral et souvent

assumé par une simple épithète homérique qui fixe l'essence du personnage (le sage Zadig, le naïf Candide, le fidèle Cacambo...), et surtout par le nom qui lui est donné. Voltaire joue de sa science onomastique : tout nom est signifiant, symbolique, de par la qualité qu'il reconnaît à un personnage (*Zadig* signifie *sage* en arabe), ou au contraire le ridicule dont il l'affuble (Pangloss, le baron de Thunder-Ten-Tronckh...). L'auteur commente d'ailleurs souvent lui-même les noms de ses personnages : *il avait le jugement assez droit, avec l'esprit le plus simple ; c'est, je crois, pour cette raison qu'on le nommait Candide ; il s'appelait Micromégas, nom qui convient fort à tous les grands ; on m'a toujours naïvement appelé l'Ingénu (...) parce que je dis toujours naïvement ce que je pense*. Une fois figés dans un syntagme (le curieux, le sage...), ces personnages n'évoluent guère : Candide restera naïf jusqu'à la fin du récit, Zadig ne fera que confirmer son aptitude initiale à la sagesse, Freind, de bout en bout de *L'Ingénu*, est un homme de dialogue, « ami » (par la proximité phonique de l'allemand *Freund* et de l'anglais *friend*) de la sagesse. Ce qui fait dire à Gustave Lanson que *Voltaire est plus artiste que psychologue, et [que] c'est par là justement qu'il enrichit la psychologie. Il n'analyse pas des caractères, il dessine des silhouettes*. Ce jugement rejoint en outre celui d'Italo Calvino (*La Machine Littérature*) : *des personnages filiformes, animés d'une mobilité sautillante, s'allongent, se contorsionnent, dansent comme de légers griffonnages*.

Pour autant, **les noms des personnages ne sont pas des enveloppes vides : ils enferment un regard**. On en revient ainsi au point de départ : loin d'avoir un corps et un visage réels, un caractère complexe et authentique, chaque personnage de Voltaire représente et incarne un certain point de vue sur le monde, un certain mode de réaction face à lui.

► Portraits de groupes.

En réalité, Voltaire s'intéresse moins à un personnage isolé, unique, qu'aux rapports de celui-ci à un groupe, à une société, au monde : Candide traverse ainsi la société parisienne (manière d'opposer sa bonté naïve à la dureté d'un univers; Freind (dans *L'Ingénu*) est confronté à une société « primitive », celle des Indiens, dans un schéma traditionnel au conte : l'Occidental se frotte à l'étranger (l'Oriental ou le Sauvage) et s'interroge ainsi sur les connaissances et les vérités de sa propre civilisation.

C'est pourquoi les rôles donnés à chaque héros du conte sont aussi fixes et rigides. On pourrait comparer cette mécanique des « espèces humaines » du conte voltairien au bestiaire des *Fables* de La Fontaine : ici le renard rusé, le loup épris de liberté, le chien domestique et le corbeau vaniteux, là le héros bien peu héroïque, les protagonistes (Cacambo, le nain sirien, Gordon), les mentors (Pangloss, Martin, le derviche, Freind, l'ange-ermite), les femmes. Chaque personnage appartient ainsi à un groupe déterminé et affublé de fonctions constantes. Un peu comme sur un échiquier où les pièces (la Dame, le Roi, la Tour...) obéissent à des règles fixes de déplacement (la diagonale du fou par exemple), les personnages voltairiens se déplacent dans le monde, chacun selon la logique qui lui a été assignée : celle de l'innocent, du sage, du faux philosophe, de la jeune fille vouée au malheur...

Les femmes par exemple sont soit absentes du conte (dans *Micromégas* en particulier), soit systématiquement personnages secondaires, subordonnées au héros, objets de quête et de recherche. Elles se voient toutes offrir un même destin (les histoires de Cunégonde, de La Vieille, de Paquette dans *Candide* sont curieusement similaires : enlèvements, viols, esclavage...). Aucune n'accède véritablement au statut de personnage principal, pas même la Princesse de Babylone, qui donne pourtant son nom au conte, mais qui reste le double féminin d'Amazan. Ces femmes sont presque toutes identiques, souvent sacrifiées par le récit (dans *L'Ingénu*, Mlle de Saint-Yves meurt de remords pour avoir succombé « par vertu »), réduites à une fonction sexuelle ou domestique (la fameuse pâtissière Cunégonde, la *jolie fille qui possédait cent écus de rente* de *L'Homme aux quarante écus*). **Les femmes sont des étapes dans l'initiation du héros : elles lui font connaître l'inconstance (Sémire ou Azora pour Zadig), la douleur (Mlle de Saint-Yves dans *L'Ingénu*), l'enfer de la société (la marquise parisienne dans *Candide*), ou le devoir (Candide se doit d'épouser Cunégonde devenue bien laide).** Même celles qui accèdent à un certain prestige à la fin du conte sont reléguées au second plan : Astarté est d'abord une reine que Babylone accueille en triomphe, mais il lui faut bien vite trouver un mari ! Elle ne sera plus alors que l'épouse du grand roi Zadig...

Chaque femme est ainsi représentative de toutes les femmes, d'une certaine condition féminine (malmenée autant par la réalité que par le récit !). De ce fait, l'individu n'existe véritablement que

dans la mesure où il est représentatif d'un groupe. Une fois encore, l'apparition ou non d'un personnage secondaire n'obéit pas à la logique interne de la narration, mais elle se fait en fonction des problèmes sociaux, politiques ou philosophiques rencontrés par le personnage principal, qui gravite ainsi au centre d'une « humanité » et d'une géographie ayant pour fonction de lui offrir des confrontations : personnages clés, situations clés qui se trouvent sur le chemin du héros, qui ralentissent sa marche ou parfois l'obligent au contraire à l'accélérer.

► Le personnage prétexte.

Le personnage voltairien est un être de pure fiction, simplifié à l'extrême. Comme l'écrit Jacques Schérer, le roman de Voltaire *est inhumain* : ce qui explique la totale « plasticité » de ces personnages qui agonisent puis renaissent à la vie (le baron jésuite, Pangloss), qui subissent sans dommage réel des transformations physiques extrêmes (la Vieille amputée d'une fesse, Cunégonde...), qui passent du dénuement le plus total à la richesse extrême, sans justification plausible (*L'Homme aux quarante écus*, *Candide*). Le héros voltairien est en germe un personnage de bande dessinée.

Ces personnages ne sont donc ni vraiment humains, ni vraiment romanesques ; Voltaire subvertit et parodie tous modèles (Zadig est à la fois héros oriental et preux chevalier moyenâgeux combattant pour la veuve et l'opprimé, remportant des tournois pour conquérir sa Dame), les tourne en ridicule (Candide soldat, tremblant *comme un philosophe* lors de la bataille des Bulgares et des Abares). Stendhal note ainsi en 1840 que *les personnages de Voltaire manquent de vérité, de naturel, le pamphlet se voit au travers*. Par là même, on s'aperçoit que le point de vue adopté par Voltaire pour mener son récit, celui du personnage candide ou ingénu, est en réalité un regard vide. Loin de faire obstacle à la vision du monde et des réalités que Voltaire entend dénoncer, il offre au contraire une parfaite transparence.

En effet, ces personnages sont prétextes à philosophie : ils mettent en évidence, par leur regard naïf ou curieux, les dysfonctionnements d'un monde absurde. Voltaire les confronte à des problèmes qui les dépassent. Ils ont une question essentielle à résoudre, formulée dès le sous-titre du conte : qu'est-ce que le mal ? Qu'est-ce que la destinée ? Que nous vaut l'optimisme ? Les

personnages servent de cadre, d'image à une interrogation que Voltaire pose au monde : *faibles automates mus par la main invisible qui nous dirige sur cette scène du monde, qui de nous a pu apercevoir le fil qui nous conduit ?* (*Dictionnaire philosophique*). Voltaire paraît diriger ses personnages comme Dieu sa création : *Quand sa hauteesse envoie un vaisseau en Egypte, s'embarrasse-t-elle si les souris qui sont dans le vaisseau sont à leur aise ou non ?* (*Candide*, chap. 30).

Voltaire ne se préoccupe pas de ses personnages (êtres fictifs), mais de l'homme : il n'écrit pas des romans auxquels il faudrait croire, mais s'interroge sur la destinée humaine, sur la place de l'homme dans le monde. **Ses personnages révèlent en définitive les dysfonctionnements de l'homme**. En ce sens, le lecteur est son seul personnage. Par le conte et les aventures que Voltaire lui présente, le lecteur apprend à questionner le monde, à réagir face à la réalité, à n'être plus un simple pion dans un échiquier absurde. Il apprend à être homme. S'il peut s'identifier à Candide au début du conte, il lui faut néanmoins s'en démarquer au fur et à mesure du récit, accomplir son évolution (que précisément Candide n'effectue pas), et accéder à un regard ironique. Il lui faut aller de Candide à Voltaire.

III. Le rôle de la fiction

Ce sont partout des apparitions, des oracles, des prodiges, des sortilèges, des métamorphoses, des songes expliqués, et qui font la destinée des plus grands empires et des plus petits Etats : ici des bêtes qui parlent, là des bêtes qu'on adore, des dieux transformés en hommes, et des hommes transformés en dieux. Ah ! s'il nous faut des fables, que ces fables soient du moins l'emblème de la vérité ! J'aime les fables des philosophes, je ris de celles des enfants, et je hais celles des imposteurs.

L'Ingénu, chapitre XI.

Cette exclamation du Huron nous place d'emblée devant l'ambiguïté de la conception voltairienne de la fiction. Que penser d'un auteur qui semble condamner la fable en tant que mensonge, alors même qu'il la pratique dans l'ensemble de ses contes ?

En fait, cette ambiguïté est toute relative : ce que critique Vol-

taire, par le biais de l'Ingénu, c'est une fiction mystificatrice mettant en place un faux savoir, superstitieux. En ce sens, la fable est non seulement inutile, mais aussi ennemie de la philosophie. Elle est même une arme contre la raison, un outil de puissance qu'utilisent les Etats ou la religion :

C'est ainsi que l'amour du merveilleux et l'envie d'entendre et de dire des choses extraordinaires a perverti le sens commun dans tous les temps. C'est ainsi qu'on s'est servi de la fraude, quand on n'a pas eu la force.

La Philosophie de l'Histoire, 1765.

Voltaire retourne donc la fable contre elle-même et l'utilise de manière philosophique, comme « l'emblème de la vérité », contre les affabulations des imposteurs. Voltaire fait appel à la lucidité de son lecteur, là où les mauvaises fables recherchent sa crédulité.

► « **S'amuser à écrire** » (*Zadig*, Epître dédicatoire).

Dans ce retournement, Voltaire a recours à tous les procédés traditionnels de la fiction. Ses contes parodient en particulier les clichés situationnels permettant au roman de fonctionner : naufrages, tempêtes, enlèvements, reconnaissances... éléments repris et accumulés. Ainsi, dans *Candide*, la trame narrative paraît déjà outrée. Il arrive à Candide, en un seul épisode, plus d'événements qu'en toute une vie. L'accumulation des aventures de Candide semble déjà extraordinaire ; pourtant, en d'autres points du globe, Pangloss, Cunégonde, la Vieille ou le fils du baron de Thunder-Ten-Tronckh sont également soumis à une telle avalanche d'avantures qui ne nous seront connues que plus tard, par le biais de récits rétrospectifs intégrés au récit. La somme totale de ces aventures est donc colossale, les péripéties et rebondissements se multipliant à l'infini.

Chaque conte repose ainsi sur le principe de l'outrance : le gigantisme pour *Micromégas*, l'abondance luxuriante de la description du palais et du parc du roi Bélus, au début de *La Princesse de Babylone*.

Voltaire souligne lui-même l'invraisemblance de l'intrigue de ce conte, basée sur une mécanique artificielle de fuite (Formosante poursuit Amazan, qui lui-même fuit devant Formosante) :

En parcourant tous ces pays si différents de sa patrie, Amazan refusait constamment toutes les bonnes fortunes qui se présentaient à lui, toujours désespéré du baiser que Formosante avait donné au roi d'Egypte,

toujours affermi dans son inconcevable résolution de donner à Formosante l'exemple d'une fidélité unique et inébranlable. La princesse de Babylone avec le phénix le suivait partout à la piste, et ne le manquait jamais que d'un jour ou deux, sans que l'un se lassât de courir, et sans que l'autre perdît un moment à le suivre.

La résolution d'Amazan est, selon le terme même de Voltaire, « inconcevable », et repose sur un malentendu (le prétendu baiser de Formosante au Pharaon) ; c'est pourtant ces deux éléments artificiels qui fondent une intrigue que Voltaire ne justifie même pas, se contentant simplement de la rappeler.

Les schémas narratifs des contes obéissent à une mécanique du voyage obligé, à une esthétique du rebondissement et de l'imprévu, offrant sans cesse les mêmes scènes, comme par exemple les évanouissements et les larmes des deux amants se retrouvant enfin après une course effrénée à travers le monde ; *La dame (...) jeta un cri d'attendrissement, de surprise et de joie, et succombant sous tous les mouvements divers qui assaillaient à la fois son âme, elle tomba évanouie entre ses bras. C'était Astarté (Zadig, « Le basilic »)*. Cette scène de retrouvailles, maintes fois reprise dans les contes, est évidemment une parodie du roman sentimental. Mais cette ironie, déjà très forte, se trouve redoublée par les nombreuses transformations et inversions que l'auteur fait subir à ces scènes traditionnelles. Ainsi dans *Candide*, la parodie se joue en deux scènes : Candide baigne de larmes la main d'une Cunégonde qu'il croit avoir enfin retrouvée, mais qui est en réalité une marquise parisienne. Et lorsqu'il retrouve enfin Cunégonde, s'il manque de s'évanouir, c'est d'horreur, tant elle est laide !

La fiction, déjà invraisemblable, s'accroît encore par une pratique systématique de la mise en abyme et de l'intertextualité. Dans ses contes, Voltaire ne se conforme pas au principe aristotélicien de l'imitation de la nature. L'ensemble du récit est totalement incroyable, hors de toute norme et dénoncé comme tel. Cette démesure est encore accentuée par le final de certains contes, qui rassemble arbitrairement en un même lieu tous les personnages, même si des résurrections sont à ce prix ! (*L'Ingénu, Candide*).

► **Le travestissement du réel.**

Pourtant, ces scènes « surréalistes » — au sens où elles dépassent le cadre strict du réalisme — sont systématiquement mixées à

des scènes réelles, voire quotidiennes. Le fantastique n'intervient jamais d'un bout à l'autre du récit, Voltaire maintient toujours un contact avec la réalité. Le seul conte purement merveilleux de Voltaire, *Le Taureau blanc*, dans lequel « des bêtes parlent », où des dieux sont transformés en hommes, et des hommes en dieux, est celui qui dénonce précisément le plus directement les affabulations bibliques. Comme l'écrit Jean Goldzink (*Voltaire entre A et V*), si Voltaire s'abandonne dans ce conte *aux charmes des métamorphoses et des sortilèges, [c'est] pour mieux se jouer, au pays des pharaons et dans les marges de la Bible, des impostures sacrées.*

Dans tous les autres contes, le réel, même travesti, a sa place. On retrouve en particulier la dualité réalité/fantaisie dans les faits historiques que relatent les contes : ainsi, en plein déchainement romanesque, Candide assiste-t-il à l'exécution (attestée par l'Histoire) de l'amiral Byng. De même, Voltaire évoque dans *L'Homme aux quarante écus* l'empalement « en Tartarie » de deux jeunes gens coupables d'avoir regardé, leur bonnet sur la tête, passer une procession de lamas. Il s'agit là encore d'une exécution réelle, celle du chevalier de La Barre. Pourtant, ces événements réels sont relatés sur le même plan que les épisodes purement fictionnels. Comment comprendre cette mise en récit de l'Histoire ?

L'exemple du tremblement de terre de Lisbonne peut nous fournir des éléments de réponse : ce séisme avait déjà été évoqué par Voltaire dans son *Poème sur le désastre de Lisbonne*. Pourtant il reprend cet événement, le fait entrer dans la fiction de *Candide*, et le transforme ; en ajoutant à l'histoire l'épisode de l'autodafé, il en redouble en particulier l'horreur, tellement outrée qu'elle en devient finalement comique. Le conte et la fiction permettent ainsi la mise à distance de l'horreur réelle. Le conte est une hygiène spirituelle ; c'est pourquoi la fiction — même ancrée sur la réalité, sur l'Histoire — s'apparente à la caricature : toutes les perspectives et les proportions sont faussées, outrées. Si Voltaire trahit la vérité par la fiction, ce n'est pas par esprit romanesque, mais pour révéler au contraire une vérité fondamentale, enfouie sous les artifices, les apparences (les fables) du réel.

► « Je ne veux point qu'on me plaise (...), je veux qu'on m'instruise » (*Micromégas*, chap. 2).

La fable voltairienne est donc un masque philosophique. Dans un premier temps, elle permet, par le divertissement qu'elle propose,

de plaire au lecteur, de l'amuser. La fiction retient l'attention du lecteur. Le romanesque intervient aussi pour nous « reposer » de l'idéologique, dont il est néanmoins fondamentalement indissociable. Ainsi dans *Micromégas*, tandis que le chapitre 2 est tout entier consacré à des questions philosophiques, le chapitre 3 s'ouvre sur des considérations plus futiles : le saturnien, *tout philosophe qu'il était*, pleure en quittant sa maîtresse... *Et la dame, après s'être pâmée, alla se consoler avec un petit-maître du pays*. Ce principe de variété des tons et des sujets obéit à une volonté de séduire le lecteur, précisément par la fable. Voltaire ne s'attarde jamais longtemps sur un chapitre « difficile ». *S'il faut des fables*, comme le dit l'Ingénu, c'est parce que la fable permet de rendre plus plaisante la philosophie, de même que la philosophie donne une consistance à la fable.

Voltaire ne pratique donc pas la fiction à tout prix : il utilise le conventionnel, le factice, l'in vraisemblable, que par ailleurs il blâme. En fait, son utilisation est un contournement. La fable n'est qu'une étape vers le vrai, et surtout un moyen de dénonciation.

Le conte n'est pas un roman, mais une hypothèse de méthode : dans *Micromégas*, la fantaisie est une manière de prendre ses distances face à l'homme pour le juger « de haut ». Comme dans les autres contes, la fiction fonctionne toujours par antiphrase, caricature : l'imaginaire permet la lucidité de l'esprit.

Amuser revient donc bien à instruire. Voltaire prend le lecteur à son propre piège. Il lui offre le divertissement qu'il réclame, et le détourne peu à peu de la fantaisie pour le ramener au réel. La fable permet le dialogue du philosophe et de son public, et offre une image concrète, facile, séduisante de problématiques philosophiques abstraites. Voltaire donne au conte une fonction didactique, alors que celui-ci n'avait à son origine qu'une fonction ludique. L'auteur ne cesse d'ailleurs d'avertir son lecteur et d'insister sur l'intelligence de ces « fadaïses », comme par exemple dans l'épître dédicatoire de *Zadig* à la Sultane Sheraa :

Je vous offre la traduction d'un livre d'un ancien sage, qui, ayant le bonheur de n'avoir rien à faire, eut celui de s'amuser à écrire l'histoire de Zadig, ouvrage qui dit plus qu'il ne semble dire. Je vous prie de le lire et d'en juger.

La fable philosophique est à l'image du philosophe qu'est Voltaire : œuvre dynamique, elle offre un cadre idéal à une pensée en

mouvement. Sa forme brève et agréable prend le lecteur au plaisir d'un jeu, lui donne le goût d'une parole ambiguë, mouvante, dont il a à décrypter le véritable statut.

IV. L'ironie

Parmi les procédés littéraires auxquels peut avoir recours l'écrivain, l'ironie occupe sans nul doute une place particulière. Elle se définit par le fait de *dire, par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense ou de ce qu'on veut faire penser* (*Gradus*). Pour autant, elle ne se confond pas avec la simple antiphrase : en réalité, **l'ironie est bien plutôt un ensemble de procédés stylistiques qu'une figure de style bien particulière**. C'est ainsi qu'on regroupe parfois sous son nom des procédés aussi variés et opposés que la litote et l'hyperbole, la moquerie, le calembour, le pastiche, l'allusion, le cliché, la parodie... Et dans les contes de Voltaire, l'ironie suit cette logique d'ensemble, elle est moins un simple procédé qu'un effet comique général, moins une figure qu'une écriture à part entière.

► Les procédés de l'ironie.

Voltaire utilise toute la gamme des possibilités littéraires visant à l'ironie : l'hyperbole (ainsi dans *Zadig*, la douleur extrême et donc forcément suspecte des jeunes veuves Cosrou et Azora dans l'épisode du « Nez », et d'une façon plus générale les torrents de mésaventures rencontrées par la plupart des personnages voltairiens), le pastiche (imitation parodique des récits de voyage, des romans sentimentaux, des ouvrages scientifiques et des discours religieux), l'antiphrase (*l'exécuteur des hautes œuvres de la sainte Inquisition, lequel était sous-diacre, brûlait à la vérité les gens à merveille, Candide*, chap. 28), l'alliance de mots (*excès de petitesse, Micromégas*), l'oxymore (*boucherie héroïque*), l'allusion (*la leçon de physique expérimentale* donnée par Pangloss à la femme de chambre)...

On peut même dire que l'écriture ironique de Voltaire ne se réduit pas mathématiquement au nombre des procédés utilisés à cet effet. Elle les dépasse largement, et ce d'abord par l'énergie

qu'elle déploie : le style des contes procède par ellipses, litotes, coupures, raccourcis, qui confèrent aux récits une vélocité et une vivacité exceptionnelles. Mais l'ironie se définit surtout par le commentaire rieur que Voltaire porte sur tout ce qui est narré et dit à l'intérieur des contes : l'ironie double l'écriture des contes et se retourne sans cesse contre la dimension romanesque des récits, contre les actions, les propos, les ambitions et les efforts des personnages. Elle est une arme de subversion contre tout ce qui se met en place à l'intérieur du récit. Ce qui fait dire à Roland Barthes que *les démêlés de Voltaire et du monde sont non seulement spectacle, mais spectacle superlatif, se dénôçant soi-même comme spectacle (Essais critiques)*. **L'ironie permet à la fois le dédoublement et le commentaire, elle est la figure même de la spécularité.**

► **Un rire protéiforme.**

De même que l'ironie voltairienne ne se limite pas aux procédés stylistiques qui la mettent en œuvre, elle ne se réduit pas non plus à n'être qu'une simple catégorie du comique. Le rire de Voltaire à l'intérieur des contes est un rire de Protée. Il fait appel au comique de farce, tout en gestes grossiers, rendus (faussement) décents par des mots allusifs et des périphrases (*Mais ce qui me surprend davantage, c'est qu'ils nous mirent à tous le doigt dans un endroit où nous autres femmes nous ne nous laissons mettre d'ordinaire que des canules, Candide*, chap. 11, histoire de la Vieille); il prend également la forme d'une parodie. Ainsi Voltaire singe-t-il, dans *Micromégas*, les adieux de la belle abandonnée par son amant, à la manière des *Héroïdes* d'Ovide ou des *Lettres Portugaises* :

Ah ! cruel ! s'écria-t-elle (...) tu me quittes pour aller voyager avec un géant d'un autre monde ; va, tu n'es qu'un curieux, tu n'as jamais eu d'amour...

Voltaire utilise aussi le comique de situation, comme dans l'épisode hollandais de *Candide*, où le héros se voit opposer à ses discours philosophiques une fin de non recevoir sous la forme d'un pot de chambre, *la femme de l'orateur ayant mis la tête à la fenêtre et avisant un homme qui doutait que le pape fût Antéchrist, lui répandit sur le chef un plein... O ciel ! à quel excès se porte le zèle de la religion dans les dames !* (chap. 3). L'ironie de Voltaire

joue ici sur tous les ressorts du rire : comique de situation, jeu verbal (*O ciel !*) et visualisation burlesque du système leibnizien (*il n'y a pas d'effet sans cause...*).

Le rire est donc partout dans les contes, et sous toutes ses formes : du plus léger au plus féroce. Le rire voltairien est parfois plus proche de la grimace que du franc éclat de rire ; ainsi lorsque Voltaire décrit les désastres de la guerre entre les Bulgares et les Abares à la fin du chapitre 3 de *Candide* :

Il passa par-dessus un tas de morts et de mourants et gagna d'abord un village voisin ; il était en cendres : c'était un village abare que les Bulgares avaient brûlé, selon les lois du droit public. Ici des vieillards criblés de coups regardaient mourir leurs femmes égorgées, qui tenaient leurs enfants à leurs mamelles sanglantes ; là des filles éventrées après avoir assouvi les besoins naturels de quelques héros, rendaient les derniers soupirs ; d'autres, à demi brûlées, criaient qu'on achevât de leur donner la mort. Des cervelles étaient répandues sur la terre à côté de bras et de jambes coupées.

Ici les procédés traditionnels de l'ironie voltairienne (antiphrase, accumulation, excès) sont si proches de la réalité qu'ils rendent tout rire impossible. L'amertume l'emporte, l'horreur est trop forte. C'est l'impossible ironie qui ici fait signe.

► **L'ironie de l'esprit.**

L'ironie chez Voltaire est conforme à son étymologie : en grec, le mot *eirōneia* signifie interrogation. Rien ne peut être admis comme tel à l'intérieur du récit, ni le spectacle des guerres (*Rien n'était si beau, si leste, si brillant si bien ordonné que les deux armées, Candide*, chap. 3), ni les aventures des personnages, dont l'enchaînement ininterrompu vaut comme un discrédit immédiat et surtout pas les vérités toutes faites et systématiques que nous assèment les prétendus philosophes. La reprise systématique de termes empruntés à la philosophie leibnizienne (le *meilleur des mondes*, la *raison suffisante*) et leur utilisation dans des situations totalement en contradiction avec le discours optimiste vaut comme le meilleur des démentis. L'ironie vide le système leibnizien de son sens. La critique de la philosophie leibnizienne n'est jamais l'objet d'une démonstration elle-même philosophique, elle se constate en acte dans les formulations de Pangloss, et plus encore dans ses mésaventures.

Le rire voltairien est proche de l'ironie socratique (interroger

tout en feignant l'ignorance), et en ce sens le personnage de Candide, par sa naïveté face au monde, par sa transparence absolue, est le support idéal de l'ironie : il permet à Voltaire une pratique constante du double sens, une interrogation ininterrompue des ressorts du monde. Mais en même temps il n'est pas épargné par Voltaire : l'ironie joue aussi bien contre les événements extérieurs que contre le personnage qui la porte.

► **Le rire militant.**

L'ironie sert une entreprise de démythification généralisée ; rien ne résiste à son action corrosive, ni le personnage (ridicule bien souvent), ni le récit. L'ironie se fait satire, et vaut comme la forme même de la pensée des Lumières : éclairer et ôter les masques hypocrites. La philosophie est ainsi prise au piège de son esprit de sérieux, on l'a vu, les sentences ou proverbes deviennent des phrases générales dépourvues de sens dont la vacuité est soulignée par Voltaire au moment même où il les énonce (*pour se former l'esprit et le cœur, comme on dit*). Aucune fausse autorité ne résiste à Voltaire, depuis celle de la Cour (Versailles dans *L'Ingénu*, Paris dans *Candide*) à celle de la philosophie, en passant par l'autorité religieuse. *Le Taureau blanc* est une ample lecture ironique des fables bibliques ; les sacrements du baptême sont décrits de manière burlesque aux chapitres 3 et 4 de *L'Ingénu* (*sacrifice du prépuce, confession, attente du baptême dans l'eau jusqu'au cou...*). Voltaire refuse de se plier au sérieux obligé de codes ridicules, il les traite comme il se doit, par l'absurde. L'attitude la plus ridicule serait de ne pas rire...

Son ironie est ainsi philosophique : elle dénonce la vanité du monde, mais se fait aussi l'écho du hasard capricieux dont l'homme est le jouet. L'homme est soumis à un Dieu moqueur, qui ne s'embarrasse pas des *souris qui sont dans le vaisseau* (*Candide*, chap. 30). L'ironie de Voltaire, c'est aussi cette ironie du sort qui ballote l'homme de hasard en hasard, de mésaventure en mésaventure au gré de ses caprices.

Face à son destin dérisoire et bigarré, que reste-t-il à l'homme ? Le rire, forme de supériorité, ou du moins de dépassement, un rire qui atteste de l'intelligence.

► **Le rire partagé.**

Les dénonciations de Voltaire ne sont jamais directes, elles passent par la voie indirecte et infiniment plus subtile du divertisse-

ment et de la dérision. Ce rire en appelle donc à la connivence du lecteur, à sa collaboration critique. Comme l'écrit Jean-Marie Goulemot, *l'ironie est ici fonctionnelle : elle est le moyen par lequel le lecteur peut juger et choisir son camp* (*La Littérature des Lumières*). Au lecteur donc de faire la part des choses, de comprendre le ridicule des personnages trop sérieux, les conventions des genres et les dénonciations implicites. Le conte permet l'apprentissage de la distance, d'une nécessaire position critique.

Chaque conte réclame une lecture intelligente, vive et dynamique, à cette lecture éclairée que Voltaire a lui-même définie dans la préface de son *Dictionnaire philosophique* :

Les personnes de tout état trouveront de quoi s'instruire en s'amusant. Ce livre n'exige pas une lecture suivie ; mais à quelque endroit qu'on l'ouvre, on trouve de quoi réfléchir. Les livres les plus utiles sont ceux dont les lecteurs font eux-mêmes la moitié ; ils étendent les pensées dont on leur présente le germe ; ils corrigent ce qui leur semble défectueux, et fortifient par leurs réflexions ce qui leur paraît faible.

A bon entendeur...

V. Le livre dans les contes

A l'image de son siècle, et du triomphe du livre qui le caractérise, Voltaire multiplie dans ses contes la présence de l'écrit : billets amoureux, *Lettres persanes* (*Lettre d'un Turc*, *Les Lettres d'Amabed*) gazettes, aventure traduite ou « écrite de la main de Dona Las Nalgas » (*Histoire de Jenni*), « tablettes » poétiques et épître dédicatoire de Zadig, lettres de cachet d'un jésuite espion (*L'Ingénu*), livres manuscrits, dédicacés, reliés, colportés... En outre, la fréquentation des livres nous amène sur les lieux de la lecture : salons mondains, bibliothèques privées, « boutique » du libraire (évoquée rapidement dans *Candide*, où Martin nous dit également avoir été *correcteur d'imprimerie pour gagner de quoi retourner à pied en Hollande*, chap. 21). Bréviaire que l'on récite, livre des destinées, aux caractères indéchiffrables pour Zadig, que l'ermite *tenait en main et lisait attentivement...* **Les contes de Voltaire témoignent ainsi de l'importance du livre tout au long du XVIII^e siècle, de**

sa circulation et de sa diffusion croissantes, mais aussi de sa variété liée au fait qu'il commence à atteindre de nouvelles couches sociales.

► **La canaille écrivante (Candide).**

Les livres nouveaux ne rencontrent pas nécessairement l'euphorie d'un Voltaire qui s'attache plutôt à dénoncer les *détestables écrits, ces gazettes de la médisance, ces archives du mauvais goût, que l'envie, la bassesse et la faim ont dictées; ces lâches satires où l'on ménage le vautour et où l'on déchire la colombe; ces romans dénués d'imagination...* (*Le Monde comme il va*). Une grande part de la production écrite est donc l'objet d'un véritable mépris, à commencer par les livres à prodiges (*Zadig*), ces gros volumes de théologie (*Candide*), mais également certains ouvrages scientifiques qui tâchent d'impressionner plus par leur épaisseur que par leur contenu... dans *Candide*, quatre-vingt volumes d'une académie des sciences, dans *Zadig*, treize volumes sur les propriétés du griffon, cet animal qui n'existe pas, sinon, à son tour, dans le livre de Zoroastre : les livres sur les livres, la glose (qu'elle soit scientifique, religieuse ou simplement littéraire) ne cessent d'attirer les attaques violentes des personnages philosophes. Ainsi en est-il en particulier de la critique littéraire, dénoncée par Gordon et l'Ingénu comme les excréments de la littérature :

Le bonhomme avait quelques-uns de ces petits livres de critique, de ces brochures périodiques où des hommes incapables de rien produire dénigrent les productions des autres...

La sagesse ne se trouve donc pas nécessairement dans les livres. Et l'on peut même affirmer qu'elle commence sans doute par le refus de lire, et plus encore de tout lire. L'ingénuité du Huron, son absence de préjugés et son manque, heureux selon Voltaire, d'une éducation au moment de son enfance, lui ont donné une sagesse supérieure à celle du vieux Gordon, et plus de discernement face aux ouvrages tant philosophiques que scientifiques que celui-ci lui présente. C'est face à l'Ingénu que le janséniste Gordon devient de plus en plus sceptique :

Quoi ! dit-il en lui-même, j'ai consumé cinquante ans à m'instruire, et je crains de ne pouvoir atteindre au bon sens naturel de cet enfant presque sauvage ! je tremble d'avoir laborieusement fortifié des préjugés ; il n'écoute que la simple nature.

Il faut donc se méfier des livres. Le refus de la lecture peut être une réaction pleine de sagesse contre l'ignorance, ou la fausse science de celui qui l'écrit : *Hermès écrivit un livre où il lui prouva qu'il n'avait pas dû guérir. Zadig ne le lut point (Zadig, « Le borgne »)*. De même Pococurante, le noble vénitien qui fait visiter sa bibliothèque à Candide, fait-il preuve, au milieu de son aigreur et de son amertume excessives, de bon sens face à tous ces gros volumes de théologie : *vous pensez bien que je ne les ouvre jamais, ni moi, ni personne* (chap. 25).

► **Voilà (...) un livre qui faisait les délices du grand Pangloss (chap. 25).**

Candide n'a pas lu les livres. A aucun moment, dans l'éducation qu'il reçoit dans le château de Thunder-Ten-Tronckh, Pangloss ne lui fait lire un seul ouvrage. Pourtant, face à la bibliothèque de Pococurante, il reconnaît Cicéron et Homère, Virgile et Milton. Candide n'a pas eu accès au livre, mais seulement au discours : *Pangloss enseignait (...). Il est démontré, disait-il (...)* *Candide écoutait attentivement, et croyait innocemment* (chap. 1). S'il faut savoir refuser la lecture, il ne faut donc pas s'en trouver exclu. Surtout, il ne faut pas remplacer le livre par le discours rapporté : *Ce dernier discours déterminait Candide* (chap. 4). Ainsi, dans la bibliothèque, Candide nous cite le nom des auteurs mais jamais leur texte, il répète les louanges sans doute prononcées par Pangloss mais ne fait pas la différence entre la qualité du texte et la beauté matérielle de l'objet-livre : *Candide, en voyant un Homère magnifiquement relié, loua l'illustrissime (Pococurante) sur son bon goût.*

On mesure toute la différence entre Candide et l'Ingénu qui a toujours un accès direct et personnel au livre, même s'il avoue ne pas les avoir entièrement compris :

On lui demanda d'abord s'il avait jamais lu quelque livre. Il dit qu'il avait lu Rabelais traduit en anglais, et quelques morceaux de Shakespeare qu'il savait par cœur ; qu'il avait trouvé ces livres chez le capitaine du vaisseau qui l'avait amené de l'Amérique à Plymouth (chap. 2).

Des livres qu'on ne lui donne pas, mais qu'il trouve et lit tout seul, sans l'aide, souvent désastreuse, d'un quelconque éducateur. L'ingénuité n'est pas la naïveté de Candide, et elle n'est pas non plus un analphabétisme, mais plus simplement l'absence totale de

préjugés. Rien ne démentira cette caractéristique propre au Huron, qui est de n'avoir jamais accès aux discours rapportés, mais toujours aux textes : *Le prieur résolut enfin de lui faire lire le Nouveau Testament* (chap. 3), et avec l'aide du vieux Gordon *il se forma une bibliothèque choisie* (chap. 11). A l'inverse donc de Candide, *qui avait été élevé à ne jamais juger de rien par lui-même* (chap. 25).

► **Les fanatiques du livre.**

Croire aux discours rapportés sans lire les textes, c'est à proprement parler l'attitude du fanatique, qui s'en remet aveuglement aux autorités soi-disant compétentes : *c'est don Grillandus, le prototype de l'Inquisition, qui l'affirme (car nous ne lisons jamais la sainte Bible)* (*Histoire de Jenni*, chap. 3). Ainsi dans *Micromégas*, le muphti, *fort ignorant*, trouve dans un livre écrit par Micromégas *des propositions suspectes, malsonnantes, téméraires, hérétiques, sentant l'hérésie*, et le fait *condamner par des jurisconsultes qui ne l'avaient pas lu* (chap. 1). On ne croit pas à la vérité mais on obéit à l'autorité : nul doute que Voltaire dissèque ici le mécanisme politique du fanatisme religieux. Même en Basse-Bretagne, où l'on *fait lire* au Huron le Nouveau Testament, plus qu'on ne lui rapporte des discours, cette chaîne des autorités du savoir reste évidemment visible et suspecte :

L'Ingénu sut bientôt presque tout le livre par cœur. Il proposait quelquefois des difficultés qui mettaient le prieur fort en peine. Il était obligé souvent de consulter l'abbé de Saint-Yves, qui, ne sachant que répondre, fit venir un jésuite bas-breton pour achever la conversion du Huron (chap. 3).

Véritable (et peut-être seul lecteur de la Bible), l'Ingénu ne cesse de voir les différences entre la lettre du texte et ses applications :

Je m'aperçois tous les jours qu'on fait ici une infinité de choses qui ne sont point dans votre livre, et qu'on n'y fait rien de tout ce qu'il dit (chap. 5).

Malicieusement, Voltaire ne critique pas ici le texte biblique, mais ses usages.

Voltaire dénonce donc l'autorité qui découle du livre. Ainsi, l'épaisseur des *gros volumes de théologie* et le nombre des ouvrages scientifiques sont des signes ostentatoires de science : des livres qu'on se contente de regarder et de compter, mais

qu'on n'ouvre jamais (et ce, parfois, pour le bien de tous!). De même, *le père Tout-à-tous eut des boîtes de chocolat, de café, de sucre candi, de citrons confits, avec les Méditations du révérend père Croiset, et la Fleur des saints, reliées en maroquin* (chap. 20) : le fétichisme du livre, le soin apporté à sa matérialité et à sa beauté extérieure doivent être éminemment suspects. **La seule possession d'un livre sert parfois à faire autorité.** Si les contes témoignent effectivement de l'importance croissante du livre, rien n'indique pour autant que tous ces livres soient lus, et encore moins compris :

Pourquoi donc, reprit le Sirien, citez-vous un certain Aristote en grec? — C'est, répliqua le savant, qu'il faut bien citer ce qu'on ne comprend point du tout dans la langue qu'on entend le moins (*Micromégas*, chap. 7).

► **Du bon usage des livres.**

Il ne faut pas donc voir les Lumières comme un mouvement euphorique face à la montée en puissance du livre et du savoir contre l'ignorance et la crédulité. L'esprit éclairé est aussi plein de vigilance. On le voit face à la situation complexe du livre dans les contes de Voltaire : il ne faut pas tout lire, mais savoir refuser. Il ne faut pas ne pas lire, mais savoir se faire sa propre idée. Le livre est une arme à double tranchant. Il peut servir autant le fanatisme que les Lumières.

Si Voltaire nous livre tous les faux usages du livre, il nous donne aussi à voir des lecteurs-modèles. Le premier geste, c'est donc de choisir, de faire la part des choses :

Vous avez lu des choses bien méprisables, lui dit le sage lettré ; mais dans tous les temps, et dans tous les pays, et dans tous les genres, le mauvais fourmille, et le bon est rare (...) il y a encore parmi nous des hommes et des livres dignes de votre attention (*Le Monde comme il va*).

Les bonnes méthodes de lecture sont également de bons principes de vie. Le sage n'agit pas différemment avec les livres et les hommes :

— Je commence à croire qu'il faut beaucoup se défier des livres. — Il faut en user avec eux comme avec les hommes : choisir les plus raisonnables, les examiner, et ne se rendre jamais qu'à l'évidence (*L'Homme aux quarante écus*).

C'est surtout l'Ingénu qui s'impose à nous comme le lecteur le plus avisé. Refusant tout discours rapporté, examinant chacun des livres qui passent à sa portée, s'efforçant quand même de *parcourir les excréments de la littérature* avant de les juger. Quand Gordon lui conseille de lire *Rodogune* de Corneille après lui avoir fait lire Racine, l'Ingénu devine *dès la première page* qu'il ne s'agit pas du même auteur, et c'est seulement *après avoir lu très attentivement la pièce, sans autre dessein que celui d'avoir du plaisir*, qu'il donne son avis, dénué de tout préjugé.

Pocourante enferme des livres dans des *rayons chargés*, il possède un *Homère magnifiquement relié*, ennuyeux mais *qu'il fallait toujours avoir dans sa bibliothèque, comme un monument de l'Antiquité, et comme ces médailles rouillées qui ne peuvent être de commerce*, un Cicéron qu'il ne lit jamais... (*Candide*, chap. 25). Il ne fait rien de ses livres sinon les posséder, à l'égal des richesses somptueuses dont il a fini par se blaser. Au contraire, l'Ingénu découvre des livres dans le vaisseau qui l'amène d'Amérique à Plymouth, et lecteur du Nouveau Testament, il *avait toujours en poche le livre que son oncle lui avait donné*. **Aux bibliothèques-musées, Voltaire préfère le commerce des livres, leur libre circulation.** Ses contes nous sont livrés avec des *additions qu'on a trouvées dans la poche du D^r Ralph (Candide)*, ont été traduits de l'ancien chaldéen en arabe, puis de l'arabe en français (*Zadig*), ou nous racontent une histoire *tirée des manuscrits du P. Quesnel (L'Ingénu)*. Le bon usage du livre, c'est celui qui voyage, traverse les continents et les langues, circule au milieu des vaisseaux et des hommes. Aux *quatre-vingt volumes d'une académie des sciences*, Voltaire préfère donc le livre de poche. Qu'on se souvienne seulement que le *Dictionnaire philosophique* est dit *portatif* par l'auteur lui-même.

Si Voltaire fait une place si importante au livre, ce n'est pas bien sûr pour témoigner de son siècle mais pour prévenir le lecteur contre les mauvais usages du livre, pour l'initier à la lecture. D'une part Voltaire prévient sans cesse qu'il faut voir dans ses contes plus qu'un simple amusement, mais d'autre part il intègre à l'écriture des contes leur propre mode d'emploi. Surtout, il retourne l'arme du livre contre les *détestables écrits* et leur mauvais usage. Et ce faisant il mine les autorités qui se réclament du livre sur la base même de leur fausse légitimité.

Restent cependant deux livres illisibles : le livre des destinées

détenu par l'ermite rencontré par Zadig, et le *beau livre de philosophie* tout blanc écrit par Micromégas lui-même, et dont on nous dit que les hommes y *verraient le bout des choses*. Sans doute est-ce pour Voltaire une façon d'indiquer que le livre ne peut pas tout nous enseigner des mystères ultimes de la vie, et qu'il ne faut pas se fier à ceux qui prétendent nous livrer la clé de ces énigmes insondables. Ici encore, le livre vient combattre les faux livres et les usurpateurs de la vérité.

Philosophie

LES THÈMES A L'ŒUVRE (II)

Le talent du conteur est mis au service d'un combat de chaque instant contre la **Religion** (1) et d'une réflexion sur la **Science** (2). Ainsi le texte des contes s'intègre-t-il dans une problématique caractéristique des Lumières dont Voltaire se fait le **philosophe** (3). Cette philosophie du XVIII^e siècle que diffusent tous les grands esprits de l'époque renvoie de façon obsessionnelle à cette quête du **bonheur** (4) qui traverse chacun des contes, du plus développé au plus modeste.

I. La religion

L'Histoire a livré de Voltaire une réputation d'athée, sans doute due à la virulence de sa critique des religions et des Eglises. Pourtant, nulle trace dans toute son œuvre d'une quelconque déclaration d'athéisme. Son credo, c'est le « théisme », ou déisme. La vie de Voltaire en offre un symbole : il a fait déplacer et reconstruire à ses frais l'église de Ferney, où il s'installe à partir de 1759. **Destructeur et bâtisseur d'églises** : c'est dire une fois de plus la complexité d'un Voltaire qui ne se laisse pas facilement enfermer dans ces systèmes rigides auxquels il toujours voué une sainte haine.

► « **Ecrasons l'infâme** ».

La critique de Voltaire ne porte pas atteinte à Dieu, elle s'attaque à ceux qui se réclament de lui pour s'imposer au monde. *L'infâme*,

c'est l'Inquisiteur, le fanatique, le moine paillard, le prêtre, l'homme d'Eglise. Et pas seulement de l'Eglise catholique, qui n'a pas le monopole des guerres de religion et du fanatisme. D'une manière générale, les Eglises d'Etat se suivent et se ressemblent.

L'infâme, c'est Dieu devenu institution et pouvoir. Qu'on se rappelle seulement qu'à la fin des guerres et des batailles, les deux rois faisaient chanter des *Te Deum* (*Candide*, chap. 3). Cela suffit à dénoncer l'utilisation de la religion qui est faite, main dans la main, par les hommes d'Eglise et de pouvoir. Dans *Micromégas*, le muphti fait condamner un livre par des jurisconsultes. Dans *L'Ingénu*, lorsque Mlle de Saint-Yves — après avoir été obligée de donner à Mgr de Saint-Pouange les prémices de ce qu'elle réservait à son amant — vient le dénoncer auprès d'un jésuite, celui-ci se récrie : *Monseigneur de St. Pouange ! (...); ah! ma fille, c'est tout autre chose; il est cousin du plus grand ministre que nous ayons jamais eu...* (chap. 16). Partout, Voltaire constate et dénonce la congruence de l'Eglise et du pouvoir.

On fait dire à la Bible beaucoup plus de choses qu'elle n'en dit : on nous y invente des papes et des évêques, des couvents et des confessions d'apôtres : *Il n'y a pas un mot de tout cela dans votre livre* (*L'Ingénu*, chap. 5). Personne ne lit les *gros volumes de théologie*, mais nombreux sont ceux qui les utilisent à leurs fins. C'est là le mécanisme du fanatisme religieux : la foi disparaît au seul profit de celui qui s'interpose entre Dieu et le croyant. On ne sait plus en quoi on croit mais on croit. On croit en celui qui sait ou qui dit savoir. Le savoir est capturé par une autorité religieuse qui n'hésite pas à censurer et interdire les livres susceptibles de rendre aux ouailles leur clairvoyance : ainsi, sur Jupiter, Micromégas et le Saturnien *apprirent de fort beaux secrets qui seraient actuellement sous presse sans messieurs les inquisiteurs, qui ont trouvé quelques propositions un peu dures* (chap. 3). La foi s'abâtardit alors en crédulité, en superstition.

La Bible pour Voltaire, ce livre divin écrit par des hommes, n'est donc qu'une compilation de fables, et quand le serpent tente de consoler la Princesse de Babylone avec des récits bibliques, celle-ci lui répond violemment :

Tous ces contes-là m'ennuient (...). Je veux qu'un conte soit fondé sur la vraisemblance, et qu'il ne ressemble pas toujours à un rêve. Je désire qu'il n'ait rien de trivial ni d'extravagant. Je voudrais surtout que sous le voile de la fable, il laissât entrevoir aux yeux exercés quelque vérité fine qui échappe au vulgaire (*La Princesse de Babylone*, chap. 9).

Dans ces conditions, il faut lire l'ensemble des contes comme une Contre-Bible.

► **La « religion » des athées.**

Mais la critique des religions d'Etat ne pousse pas pour autant Voltaire à se ranger du côté des athées. Et l'on peut dire qu'il renvoie dos à dos fanatisme et athéisme (*l'athéisme et le fanatisme sont les deux pôles d'un univers de confusion et d'horreur. L'Histoire de Jenni*). Le parallèle fait entre ces deux positions donne d'ailleurs sa structure profonde à ce conte, composé autour de deux dialogues, celui de Freind et du bachelier — le sage et le fanatique —, puis celui de Freind et de Birton — *Le Sage et l'Athée*. En 1775, Voltaire constate la montée en force de l'athéisme, et des idées de d'Holbach, auteur du *Système de la nature*, selon lequel *rien n'existe et ne peut exister sinon la nature*. Il ajoute que *la nature fait tout, que la nature est tout, qu'il est impossible et contradictoire qu'il existe quelque chose au-delà du tout* (chap. 8). Et quand bien même, *s'il existait un Dieu si puissant, si bon, il n'aurait pas mis le mal sur la terre* (chap. 9). Mais les aventures des deux athéistes Jenni et de Birton nous présentent cette doctrine comme une chute dans la débauche et la perte. *S'il n'y a ni Dieu, ni vice, ni vertu, pourquoi imposer des freins à sa nature? L'athéisme est donc tout aussi dangereux que le fanatisme :*

L'athée est un monstre qui ne dévorera que pour apaiser sa faim; le superstitieux est un autre monstre qui déchirera les hommes par devoir (chap. 11).

► **La troisième voie.**

Freind, à la fin du conte, parvient finalement à convertir Jenni et Birton : *Jenni et lui sont aujourd'hui les plus honnêtes gens de l'Angleterre. Vous conviendrez qu'un sage peut guérir les fous* (chap. 12).

Il existe donc, entre fanatisme et athéisme, une issue : le théisme. C'est cette troisième solution que leur enseigne le Sage : *La petite zone de la vertu est entre ces deux pôles : marchez d'un pas ferme dans ce sentier; croyez un Dieu bon, et soyez bons* (chap. 11).

Le théisme est une croyance en un Dieu bon, respectueux de l'homme et de son libre arbitre, mais juste, et qui ne pardonne ni les erreurs ni les péchés. Dans *Micromégas*, le partisan de Locke

déclare qu'il *révère la puissance éternelle. Il révère, et ne « vénère » pas, à la différence des fanatiques de la religion établie.* Certes il s'agit là d'un Dieu lointain, inaccessible, supérieur et puissant : *L'Être des êtres, L'Être suprême, le grand Être*, comme le nomme Freind. Un Dieu qui n'apporte aux hommes nulle consolation... Mais il est en cela à l'image des livres et de la philosophie, qui chez Voltaire ne cessent de rendre l'homme lucide sans le soulager de ses maux. *L'Être des êtres* est le Dieu des Lumières, une formule abstraite, une Raison suprême.

Freind n'est pas le seul à pouvoir convertir les superstitieux et les athées : l'Ingénu également parvient à sortir le vieux janséniste Gordon de sa « secte » et de son erreur : *Enfin, pour dernier prodige, un Huron convertissait un janséniste.* Car s'il est un sauvage, le Huron n'est pas pour autant un être vidé de tout sens religieux, et il déclare même d'ailleurs au bailli qui lui demande s'il est anglican, gallican ou huguenot : *je suis de ma religion (...), comme vous de la vôtre* (chap. 1). Surtout, dans sa religion, la foi ne prend jamais l'allure d'un coup de force dans la conscience individuelle : *L'Ingénu l'assura que dans son pays on ne convertissait personne.* Il ne connaît ni la Bible ni le pape, ni les couvents, *espèce de prison où l'on tenait les filles renfermées, chose horrible, inconnue chez les Hurons et chez les Anglais*, ne fait évidemment partie d'aucune Eglise, sinon de celle où tout le monde s'emploie à le faire baptiser... *J'ai parlé d'après la nature* : pour l'Ingénu, à la différence du bailli, la religion ne s'incarne pas forcément dans une Eglise, **elle est innée et non révélée.** La nature s'accorde parfaitement avec l'évidence de Dieu, contre les fausses vérités des fanatiques que l'Ingénu ne tarde jamais à dénoncer :

C'est une absurdité, c'est un outrage au genre humain, c'est un attentat contre l'Être infini et suprême de dire : Il y a une vérité essentielle à l'homme, et Dieu l'a cachée.

Dans ses professions de foi impulsives, véhémentes, immédiates, l'Ingénu rejoint donc le philosophe autour d'un Dieu créateur et ordonnateur du monde, mais certes pas législateur. Un Dieu sans dogme, dont le culte éclairé est vide de toute superstition.

II. La science

► **L'intérêt que Voltaire manifeste à l'égard des sciences dans ses contes philosophiques doit être rapporté de manière plus générale à la confiance du siècle des Lumières en l'intelligence humaine.** La science permet d'élargir les bornes de l'esprit humain (titre d'un article du *Dictionnaire philosophique*), elle est la clé d'une compréhension de l'Histoire, du monde physique et du monde vivant. La science est ainsi proposée comme l'image même de la curiosité de l'homme et des progrès dont il est capable. Un lien intime se tisse entre le philosophe et le savant, et comme l'écrit Jean-Marie Goulemot, *jamais peut-être la spéculation philosophique, l'exercice littéraire et la recherche scientifique n'ont été si intimement mêlés* (*La Littérature des Lumières*).

La science détrône ainsi la métaphysique et a valeur d'instrument critique, permettant d'opposer l'expérience aux révélations, le raisonnement aux préjugés. Le questionnement du pourquoi et du comment des choses par l'esprit scientifique sert de référence à l'esprit philosophique qui, à son exemple, rejette l'acquis au profit de la recherche et de la méthode. La science est un modèle de rigueur et de progrès.

Le siècle connaît ainsi un engouement croissant pour les sciences, jusqu'aux femmes du monde qui collectionnent les instruments de physique dans leurs salons (ainsi Mme du Châtelet, maîtresse de Voltaire et traductrice des *Principia* de Newton). Fontenelle, que Voltaire parodiera dans le chapitre 2 de *Micromégas*, vulgarise les découvertes scientifiques dans ses *Entretiens sur la pluralité des Mondes* (1686). Avec lui la science cesse d'être un monde inaccessible, fermé par la barrière d'une langue érudite et difficile (les ouvrages scientifiques sont souvent rédigés en latin). Fontenelle prend donc pour cadre de ses *Entretiens* une conversation galante avec une dame du monde, la marquise de G***, et rend ainsi accessible les travaux de Copernic sur l'astronomie :

Selon moi, il n'y a pas que jusqu'aux vérités à qui l'agrément ne soit nécessaire. — hé bien, reprit-elle, puisque votre folie est si agréable, donnez-la moi ; je croirai que les étoiles tout ce que vous voudrez

pourvu que j'y trouve du plaisir. — Ah! Madame, répondis-je bien vite, ce n'est pas un plaisir comme vous auriez à une comédie de Molière; c'en est un qui est je ne sais où, dans la raison, et qui ne fait rire que l'esprit.

Cet échange galant sert de prélude à une explication du mécanisme de l'univers. La littérature du siècle reprendra ce principe de vulgarisation de la science par l'image, par le récit : Voltaire exposera en vers le système de Newton et fera de ses contes le réceptacle d'une vulgarisation des découvertes scientifiques, ainsi que le cadre d'une réflexion plus générale sur l'importance capitale des sciences pour les progrès de l'esprit humain. Fontenelle a donc ouvert la voie à un dialogue ininterrompu entre la science et la philosophie.

► **Voltaire témoin des nouveautés scientifiques.**

Cet aspect essentiel des contes philosophiques peut être rapproché des travaux de *L'Encyclopédie*, qui a pour fonction première de faire le point sur les connaissances de son siècle : d'Alembert et Diderot consacrent ainsi une part importante de leur ouvrage aux arts mécaniques, aux machines, ainsi qu'aux découvertes scientifiques. *L'Encyclopédie* se présente d'ailleurs dans son titre même comme le *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société des gens de lettres*. Son discours préliminaire, rédigé par d'Alembert en 1751, insiste sur cette notion essentielle de l'examen et sur le lien indispensable de la science et de la philosophie : *il est facile d'apercevoir que les sciences et les arts se prêtent mutuellement des secours, et qu'il y a par conséquent une chaîne qui les unit.*

Voltaire s'inscrit dans cette lignée. Il se veut témoin des découvertes scientifiques et de leur importance pour l'esprit humain. *La Princesse de Babylone* se déroule ainsi dans une époque qui ne connaît pas encore la science géographique, et Voltaire fait découvrir à Amazan une carte du monde que le personnage interprète immédiatement comme une forme du savoir.

La découverte scientifique va donc de pair avec un progrès de l'homme. Chaque conte illustre cette idée générale mais plus encore *Micromégas*, dont le sujet même est la science : la fantaisie du récit intègre de réelles découvertes. Micromégas utilise pour voir les hommes un diamant de son collier, image même du microscope et écho des travaux de Newton sur l'optique. De même, Micromégas voyage à travers les globes en utilisant les lois

scientifiques de la gravitation et de l'attraction universelle. Le conte fonctionne ici en écho avec les *Philosophiæ naturalis principia mathematica*, publiées par Newton en 1687. Le voyage de Micromégas s'apparente ainsi à un véritable parcours scientifique et est l'occasion pour Voltaire de remettre en question les faux discours, tels ceux du vicaire Derham, cité explicitement dans le texte, auteur de la *Physico-Theology* et de *Astro-Théology*, qui fonde l'existence de Dieu sur l'observation des merveilles de la nature. Pour Voltaire, la science (physique et astronomie) et la métaphysique (théologie) sont absolument antithétiques :

Ce n'est pas que je prétende que Monsieur Derham ait mal vu, à Dieu ne plaise! mais Micromégas était sur les lieux, c'est un bon observateur, (chap. 1).

Toute science n'est pas bonne, du moins pas celle qui se fonde sur les apparences du discours rationnel pour véhiculer des préjugés religieux.

La conversation de Micromégas et du Saturnien sera au chapitre suivant une nouvelle occasion de présenter la science de Newton, et ses travaux sur le prisme de la lumière : *De quelle couleur est votre soleil bien examiné? — D'un blanc fort jaunâtre, dit le Saturnien, et quand nous divisons un de ses rayons, nous trouvons qu'il contient sept couleurs.*

Le Voltaire des *Eléments de la physique de Newton* (1738) se retrouve donc dans les contes. Voltaire vulgarise les découvertes du savant anglais (il est même à l'origine de la fameuse anecdote de la pomme!) et les traduit dans la fantaisie de ses contes. Mais le voyage de Micromégas et du Saturnien doit également sa genèse aux travaux de Kepler sur l'astronomie qui ont remis à l'honneur les spéculations sur la pluralité des mondes habités.

► **L'éducation par la science.**

Les contes de Voltaire sont l'occasion d'une rencontre avec la science, et presque tous les personnages sont ainsi confrontés à des savants ou à des géomètres. Le Huron découvre grâce à Gordon des ouvrages de géométrie dans sa cellule de la Bastille et les « dévore ». Chaque livre lu par l'Ingénu fait l'objet d'un commentaire de Voltaire : critique du *Traité de physique* de Rohault, disciple de Descartes; admiration pour le premier volume de *La Recherche de la vérité* de Malebranche, qui lui

démontre que *notre imagination et nos sens nous trompent*. La science tient une place aussi importante que l'histoire ou la littérature dans la formation livresque du personnage ; celui-ci se *perfectionne, s'éclaire et fait des progrès rapides dans les sciences, et surtout dans la science de l'homme* (chap. 14). La science lui tient lieu d'éducation et lui permet de réfuter les enseignements du janséniste Gordon.

De même l'homme aux quarante écus dialogue avec un géomètre, personnage clé dans la formation du héros. C'est en effet vers ce *sage mathématicien, ce citoyen philosophe*, que se tourne notre homme alors qu'il ne comprend plus le monde et qu'il cherche des explications à son propre malheur. Ce géomètre est un homme de chiffres et de calculs, qui procède à des démonstrations géométriques pour révéler *les vices fondamentaux de raisonnement*. Son regard scientifique sur le monde dessille les yeux de l'homme aux quarante écus, et ne le console pas : *Adieu, monsieur ; vous m'avez instruit, mais j'ai le cœur navré*. A quoi le géomètre répond : *C'est souvent le fruit de la science*.

On le voit par ces deux exemples de l'Ingénu et de l'homme aux quarante écus, **la science n'est pas un remède consolant**, mais l'occasion d'une confrontation critique avec le monde et les idées, d'une remise en question, par l'expérience, par l'observation, de ce que l'on cherche communément à nous faire croire. **Science et rationalisme sont donc bien des outils essentiels à la diffusion des Lumières.**

► Science et rationalisme.

La science peut-elle donc seconder la philosophie ? Sans doute, si elle est synonyme de raison.

Micromégas, conversant avec les hommes au chapitre 7 du conte, leur explique que l'intelligence est un élément essentiel de la sagesse. A ce moment du conte, il croit les hommes intelligents et heureux :

paraissant tout esprit, vous devez passer votre vie à aimer et à penser ; c'est la véritable vie des esprits. Je n'ai vu nulle part le vrai bonheur, mais il est ici sans doute.

Micromégas sera bien vite détrompé car la Terre est, au lieu de cet Eden espéré, *une fourmilière d'assassins ridicules*. En effet, la science n'a pas encore suffisamment progressé pour éclairer tous les

esprits, et surtout elle est desservie par certains « scientifiques » qui la pratiquent à rebours de sa véritable sagesse : ainsi Voltaire parodie-t-il dans les premières pages de *Micromégas* les calculs de Wolff (*Elementa matheseos universæ*, 1735) selon lesquels les Jupitériens doivent atteindre les dimensions du géant Og, roi de Basan décrit dans la Bible : *Il a neuf coudées de long, et quatre de large en coudées ordinaires* (*Deutéronome*, III, 2). **Voltaire critique les mauvais usages de la science**, en particulier lorsqu'elle dérive des constatations relatives aux affirmations absolues, lorsque l'humilité se fait orgueil métaphysique (cf. la critique du « vicaire Derham »). La science n'est pas une religion, et ne doit pas à son tour engendrer dogmatisme et fanatisme.

Si la science est une étape vers le savoir, elle ne peut cependant élucider tous les mystères. L'homme doit se résoudre à certaines ignorances, à l'image du partisan de Locke que Voltaire fait intervenir à la fin de *Micromégas* :

Je n'affirme rien ; je me contente de croire qu'il y a plus de choses possibles qu'on ne pense.

Cette modestie, cette reconnaissance des limites de l'entendement humain, vaut comme leçon de tolérance, et surtout de défiance nécessaire à l'égard de toute théorie. La science ne peut seconder la philosophie que si, comme elle, elle se contente de servir d'arme critique contre tout système.

Voltaire confère donc une valeur essentielle à la science dans ses contes : elle illustre à la fois l'utilité de la curiosité et de l'esprit de découverte dans le progrès humain, mais aussi la nécessité de l'esprit d'observation et du recours à l'expérience. Mais elle est surtout l'image même des limites de la compréhension et de la connaissance. **Notre savoir reste relatif, et la conscience de sa relativité est la condition même d'une dynamique de progrès.** Voltaire exprime sous forme symbolique dans ses contes les conclusions de ses études scientifiques, et fait même de la science un ferment de son imagination poétique. Micromégas, abolissant la pesanteur et les distances, voyageur céleste, est le symbole même de cette alliance dynamique de la science et de la fantaisie littéraire, dans un conte aux limites de la « science-fiction ».

III. La philosophie à l'œuvre

L'auteur des contes philosophiques est-il un philosophe? Cette question est moins saugrenue qu'il ne semble; comme le remarque Charles Porset (*La philosophie de Voltaire*, revue Europe), lorsqu'on lui accorde le titre de philosophe, c'est toujours par défaut, au sens populaire et trivial du terme.

Pourquoi dénier à Voltaire le sens noble du terme, alors qu'il appartient au siècle même de la Philosophie des Lumières, que d'aucuns ont appelé le *siècle de Voltaire*? Parce que Voltaire est un penseur plus qu'un philosophe, et que sa pratique de la philosophie exclut tout type de cohérence, toute doctrine ou système. Il n'y a pas de philosophie de Voltaire. Et sans doute aussi parce que sa formulation de la philosophie dans des contes a pu être considérée comme un abâtardissement de la noble discipline philosophique par la forme littéraire. Voltaire serait-il donc moins philosophe dans *Candide* que dans son *Dictionnaire philosophique*, sa *Philosophie de l'Histoire* ou son *Traité de métaphysique*? Et serait-il moins philosophe que Rousseau ou Diderot?

A cette question délicate, Jean Goldzink répond *en remontant à la source de l'idéologie et de l'écriture philosophique voltairiennes* : un mixte, à la fois instable et indissociable, d'empirisme, de scepticisme, d'ironie et de conviction militante (*Voltaire entre A et V*).

Voltaire déroute, dérange, parce que ses textes sont moins une œuvre de philosophe, qu'une philosophie en œuvre.

► Contre la « métaphysico-théologo-cosmologologie ».

Le philosophe n'est point enthousiaste, il ne s'érige point en prophète, il ne se dit point inspiré des dieux.

Comme dans cette phrase extraite du *Dictionnaire philosophique* (article « Philosophie »), Voltaire dans ses contes définit le philosophe par la négative. Être philosophe, c'est d'abord n'être pas un Pangloss, un Martin (*Candide*) ni un cartésien ou un leibnizien, comme dans *Micromégas*. Voltaire reproche à ces « maîtres » de reproduire des discours, de se fier à des autorités et de vouloir passer eux-mêmes pour des oracles : *le précepteur*

Pangloss était l'oracle de la maison et le petit Candide écoutait ses leçons avec toute la bonne foi de son âge et de son caractère (Candide, chap. 1).

Pangloss offre ainsi un contre-modèle idéal du philosophe; aussitôt apparu dans le conte, il est immédiatement discrédité par Voltaire qui dresse de lui un portrait satirique extrêmement piquant. Voltaire lui fait tenir des discours plus proches du syllogisme ou de la tirade du tabac de Sganarelle (*Dom Juan*) que de la philosophie : *il est démontré, disait-il que les choses ne peuvent être autrement car tout étant pour une fin, tout est nécessairement pour la meilleure fin*. L'exposé philosophique tourne d'ailleurs rapidement à l'opportunisme matérialiste : Pangloss est ravi de loger dans *le plus beau des châteaux* et de manger du porc toute l'année... voilà une métaphysique bien terre à terre!

Le plus grand philosophe de la province, et par conséquent de toute la terre (selon Candide) vit ainsi de métaphysique et de *physique expérimentale* avec Paquette, jeune et fraîche femme de chambre. Et si le *meilleur des mondes possibles* va faire éprouver à notre philosophe les pires maux imaginables durant tout le conte, pourtant Pangloss reste fidèle à son système, moins d'ailleurs par réelle foi en ce qu'il professe, que par peur de perdre la face : *je suis toujours de mon premier sentiment, répondit Pangloss; car enfin je suis philosophe : il ne me convient pas de me dédire* (chap. 28).

Il est d'ailleurs remarquable que le mot de « philosophe » n'apparaisse dans le conte que pour être ridiculisé : Candide tremble *comme un philosophe* à sa première bataille, et Pangloss, le plus grand des philosophes est atteint de vérole, défiguré, pendu, disséqué, vendu et fait galérien! *Micromégas* nous offre également plusieurs images de philosophes ridicules : d'abord la volée de philosophes en expédition dans les pôles. Lorsque Micromégas s'adresse à eux, *l'aumônier du vaisseau récita les prières des exorcismes, les matelots jurèrent, et les philosophes du vaisseau firent un système. Mais quelque système qu'ils fissent, ils ne purent jamais deviner qui leur parlait* (chap. 6). Voltaire met ici sur le même plan trois attitudes qu'il juge également ridicules : les prières, les jurons et les systèmes philosophiques... Prêtres et métaphysiciens sont ici renvoyés dos à dos.

Dernière image de philosophe ridiculisé que nous évoquerons ici, celle du secrétaire de l'Académie des Sciences de Saturne quittant sa fort jolie maîtresse au moment de son départ pour les

globes : le philosophe l'embrassa, pleura avec elle, tout philosophe qu'il était (chap. 3).

► **Le refus de la spéculation abstraite.**

La philosophie ne peut à elle seule assurer le prestige de son homme... Mais le faux philosophe n'est pas seulement un homme ridicule, il peut surtout être un homme dangereux. La philosophie sert souvent de masque à l'autorité, au pouvoir : dans ce meilleur des mondes possibles, le château de monseigneur le baron était le plus beau des châteaux, et madame la meilleure des baronnes possibles. Pangloss légitime ainsi « philosophiquement » l'autorité du baron de Thunder-Ten-Thronckh ! Dès les premières pages du conte, la philosophie est clairement combinée à plusieurs figures du pouvoir : le pouvoir civil (le baron), le pouvoir religieux (la philosophie de Pangloss est dite métaphysico-théologique) et le pouvoir philosophique ne sont en définitive qu'une seule et même figure autoritaire, à laquelle est soumise Candide. **La dynamique du conte dans son ensemble peut être lue comme une illustration (et une mise à mal) du principe d'autorité.** Candide passe de maître en maître, parallèlement à son voyage de pays en pays : Pangloss d'abord (dont il répète fidèlement les paroles sans forcément les comprendre), puis Martin (double négatif de Pangloss, pour qui tout va mal), enfin le derviche et le vieillard. Comme l'écrit Jean Starobinski (*Le Remède dans le mal*), le récit prend le sens d'une destitution générale. (...) [à la fin du récit] il n'y a plus d'ordre à contempler, il y a un sol à travailler. Ce déplacement régulier de l'autorité équivaut à sa négation.

Voltaire critique d'abord dans ces philosophies leur systématisme. Elles sont finalement plus proches de religions révélées — dont on est le disciple — que de philosophies. Ces doctrines ne laissent aucune place au doute ou à la contestation, il faut les accepter en bloc. L'enseignement de Pangloss n'est jamais affecté par les démentis cinglants que lui impose le monde ; son discours ne change pas ; tout est prévu : les malheurs particuliers font le bien général ; de sorte que plus il y a de malheurs particuliers, et plus tout est bien. Voltaire caricature bien sûr la pensée de Leibniz, il la vide de son sens.

Pour l'auteur de la *Théodicée*, l'existence du mal peut être comprise rationnellement et *a priori* par la foi en la justice divine : le monde dans lequel vit l'homme est certes imparfait, mais il est

cependant le meilleur possible, c'est-à-dire que Dieu créa le meilleur univers parmi les univers possibles. Voltaire critique dans cette philosophie son systématisme élastique, qui lui permet de tout justifier, même l'injustifiable, et son abstraction. La pensée de Leibniz est déduite *a priori* : ainsi, Pangloss prouve à Candide la nécessité de la noyade de l'anabaptiste, et tandis qu'il le prouvait *a priori*, le vaisseau s'entrouvre ; tout périt, à la réserve de Pangloss, de Candide... La « philosophie » de Pangloss est une construction de l'esprit, une conceptualisation. Voltaire va donc reprocher à Leibniz de ne pas s'intéresser au malheur de l'homme, à la réalité de ce scandale. L'optimisme leibnizien est une philosophie séduisante (Voltaire en était encore proche au moment de la rédaction de *Zadig*) tant qu'elle n'est pas soumise à l'épreuve des faits. Face au malheur, elle devient révoltante, parce qu'elle incite l'homme à la patience et à la résignation. Surtout, elle met en place une congruence suspecte entre la philosophie et la religion. Or le philosophe doit, selon Voltaire, pouvoir juger de lui-même et critiquer, sans référence à une autorité supérieure (Dieu). Toute métaphysique lui est suspecte. Ainsi l'Ingénu fait-il preuve d'une « philosophie naissante » dans sa cellule de la Bastille, lorsqu'il soumet les livres et les lois du monde à sa seule raison, sans souci de système ou d'autorité supérieure.

On comprend dès lors ce qui oppose Voltaire à certaines philosophies. Lorsqu'il lit Leibniz ou Platon, Descartes ou Malebranche, c'est pour l'usage qu'il peut en faire et les implications de cette pensée sur le monde et sur l'homme. **La philosophie n'a de sens que si elle répond aux questions que l'homme se pose.** C'est donc *a contrario* que peut se définir — ou plutôt se délimiter — une philosophie de Voltaire ; comme l'écrit Roland Barthes (*Essais critiques*), Voltaire échappe (...) il n'a d'autre système que la haine du système. Voltaire oppose ainsi les philosophies en réduisant le conflit d'idées à une sorte de lutte manichéenne entre la Bêtise et l'Intelligence, en assimilant tout système à la Bêtise et toute liberté d'esprit à l'Intelligence, Voltaire a fondé le libéralisme dans sa contradiction.

► **Un regard sur l'homme.**

La philosophie de Voltaire est donc à l'opposé de tout fonctionnement autoritaire ; ses livres ne sont pas des manuels mais des instruments, et lui-même n'est pas un maître de philosophie, un pré-

cepteur Pangloss, mais un guide. **Au dogmatisme Voltaire substitue l'heuristique, c'est-à-dire une exploration du monde, une découverte des idées, qu'il propose à son lecteur sans les lui imposer.** La forme même du récit de voyage que revêt chacun des contes en est un signe. La pensée voltairienne n'est pas abstraite, mais concrète, basée sur les faits, les expériences. Dans *Micromégas*, Voltaire oppose ainsi la sagesse du Sirien à la rapidité de jugement du Saturnien, qui observant les hommes se trompe sur leurs occupations : *il se trompait sur les apparences : ce qui n'arrive que trop ; soit qu'on se serve ou non de microscopes*. L'expérience servira d'ailleurs de leçon au Saturnien : *je n'ose plus croire ni nier, dit le nain, je n'ai plus d'opinion. Il faut tâcher d'examiner ces insectes, nous raisonnerons après*. Voltaire exprime ici sa propre démarche : il ne faut pas raisonner *a priori*, mais partir des données de l'expérience, parler en son nom propre (je) et non se rapporter à un « on » dogmatique et impersonnel.

Voltaire ne nous propose un credo philosophique que sur des faits universellement critiquables : la guerre, l'Inquisition, le fanatisme. Encore ne s'agit-il jamais d'abstractions, mais de discours incarnés : les malheurs sont vécus individuellement, par chaque personnage du conte, ramenés à l'échelle de l'homme. Tout personnage voltairien fait ainsi l'expérience de l'Inquisition : Pangloss et Candide (chap. 6), la Princesse de Babylone (chap. 11), Jenni (chap. 1). L'homme doit avoir conscience de ses limites, et viser plus à une sagesse concrète qu'à une philosophie universelle. Telle est déjà la signification du *Dictionnaire philosophique* :

O homme ! ce Dieu t'a donné l'entendement pour te bien conduire, et non pour pénétrer dans l'essence des choses qu'il a créées (article « Ame »).

Voltaire ramène la philosophie à quelques idées simples : haine du fanatisme, recherche d'un bonheur à l'échelle humaine, critique de la guerre. Sa pensée est accessible à tous, sa philosophie utile, pratique. Contre le délire métaphysique, le *hic* et *nunc* d'un homme dans le monde. *L'Homme aux quarante écus* en offre un exemple frappant : aux décisions arbitraires et abstraites des physiocrates, Voltaire oppose le cas concret d'un homme ruiné, son quotidien difficile. La philosophie de Voltaire n'est jamais éloignée d'une réflexion sur l'homme. Cette visée pratique est soulignée par Jean Goldzink :

La vraie tâche du philosophe n'est pas d'inventer de nouvelles idées, mais de faire circuler les idées vraies, assez éloquentes, assez accréditées, assez habilement tournées pour descendre des salons vers la rue, sinon vers les champs (Voltaire entre A et V).

Voltaire définit d'ailleurs lui-même son action dans *Le Philosophe ignorant* : *un seul homme éloquent, habile, et accrédité, pourra beaucoup sur les hommes, cent philosophes n'y pourront rien s'ils ne sont que philosophes*. Voltaire est moins penseur qu'homme d'action, c'est pourquoi il n'écrit pas seulement des ouvrages de philosophie mais des contes.

► La philosophie du conte.

Le conte n'est surtout pas un discours philosophique, il n'en est pas non plus l'illustration. Il permet, par le jeu sur plusieurs axes du récit (psychologique, romanesque et idéologique), d'exprimer un sentiment et non une vérité absolue. Le conte ne fonctionne jamais sur le principe de la révélation ; c'est pourquoi il est si difficile de lui trouver une « leçon ». *Candide* se clôt sur une parabole paradoxale (*il faut cultiver notre jardin*), dont la richesse de sens exclut toute univocité réductrice. *Micromégas* nous propose un « livre tout blanc », symbole en apparence simple, mais dont le mystère est redoublé par la formule du secrétaire de l'Académie des Sciences : *Ah ! dit-il, je m'en étais bien douté*. Ce redoublement fait signe ; il désigne un problème général du conte philosophique : *comment terminer le récit sans le clôturer, c'est-à-dire comment le finir sans exténuier le sens ?* (Jean Goldzink). Le conte se termine généralement par ce déséquilibre du sens, cette interrogation sans fin sur une vérité qui se dérobe, la parabole n'enseigne qu'une chose, de *se défier des enseignements* (Jean Starobinski, *Le Remède dans le mal*).

Le conte permet seulement de parler de l'homme, de sa vie dans le monde, et de soutenir une ironie corrosive. Le romanesque de la fiction exprime une expérience, supporte **les contradictions d'un Voltaire plus souvent « douteur » que « docteur »** ; le conte ne s'évade jamais dans la pure abstraction, ne perd jamais de vue l'essentiel, l'homme. Il propose une action sur le monde et sur l'homme, sa visée reste pratique et dynamique, n'est jamais figée par l'idéologie d'un discours. L'ambivalence est sa figure essentielle.

Le conte instaure ainsi un dialogue généralisé : dialogue entre la

fable et la philosophie, entre un récit et son sens, entre un auteur et son lecteur. Le dialogue est d'ailleurs souvent la forme même adoptée par le conte : *L'Homme aux quarante écus*, *L'Histoire de Jenni* sont des dialogues ; d'autres contes intègrent des conversations, des disputes ; le dialogue — forme philosophique par excellence, que l'on se rapporte simplement à Platon — est une forme ouverte, qui permet à la fois l'épanchement personnel et la participation d'autrui, qui laisse s'exprimer les contradictions d'une pensée.

Le dialogue — et plus largement le conte — reproduit la dynamique même d'un enseignement non doctoral, et épouse la ligne sinueuse de la pensée voltairienne. Il est un questionnement philosophique, et non la construction d'une philosophie.

IV. Le bonheur

La question du bonheur semble centrale dans tous les contes voltairiens ; pourtant, paradoxalement le *Dictionnaire philosophique* ne lui consacre aucun article... Est-ce à dire que le bonheur de l'homme est impossible, ou que cette notion est implicite, traitée par tous les autres sujets abordés ?

Chaque conte peut être lu comme un voyage en quête du bonheur, la recherche d'un pays où le bonheur serait possible. Candide croit d'abord que le château westphalien condense l'absolu des bonheurs possibles :

Il concluait qu'après le bonheur d'être né baron de Thunder-Ten-Tronckh, le second degré de bonheur était d'être mademoiselle Cunégonde ; le troisième, de la voir tous les jours ; et le quatrième d'entendre maître Pangloss (chap. 1).

Mais quelques vigoureux coups de pied dans le derrière chassent bientôt Candide de l'Eden. Son parcours du monde est la poursuite toujours déçue d'un autre paradis terrestre : le nouveau monde sera-t-il cet éden ? *Nous allons dans un autre univers, disait Candide ; c'est dans celui là, sans doute, que tout est bien (chap. 10).* Le nouveau monde se révèle aussi barbare que l'ancien, mais offre un Eldorado (*quel est donc ce pays inconnu à tout le reste de la terre, et*

où toute la nature est d'une espèce si différente de la nôtre ? C'est probablement le pays où tout va bien : car il faut absolument qu'il y en ait un de cette espèce (chapitre 17). L'Eldorado est également décevant pour Candide ; sa perfection est incomplète puisqu'on n'y voit nulle trace de Cunégonde...

Micromégas prend également pour trame une telle quête : *j'ai un peu voyagé (...) j'arriverai peut-être un jour au pays où il ne manque rien, mais jusqu'à présent personne ne m'a donné de nouvelles positives de ce pays-là (chap. 2).* La question du bonheur et de la destinée régit bien sûr *Zadig*, le sous-titre même du conte le souligne. *Zadig* se croit heureux *avec de grandes richesses, et par conséquent avec des amis, ayant de la santé, une figure aimable, un esprit juste et modéré, un cœur sincère et noble.* Pourtant, il lui faudra traverser toute une série d'épreuves avant de connaître réellement le bonheur.

On le voit, le bonheur n'est jamais un état acquis ; souvent il se refuse, est différé et bien des personnages ne l'atteignent jamais, ou leur bonheur final n'est qu'une image dégradée de ce qu'ils ont perdu...

► « L'enchaînement des événements » malheureux.

Les contes offrent d'abord l'image d'un monde communément soumis aux infortunes et aux catastrophes de tous ordres : le malheur y est décrit à l'échelle du monde (tremblements de terre, guerres...) comme à l'échelle individuelle. Plus exactement les malheurs collectifs sont systématiquement rapportés à l'homme ; décrire la guerre, c'est d'abord parler du soldat (*Candide, L'Homme aux quarante écus*) et des victimes civiles des massacres ; évoquer le tremblement de terre de Lisbonne, dire *trente mille victimes de tout âge et de tout sexe (...) écrasées sous les ruines* ; suggérer la vanité de tout pouvoir temporel, retracer l'histoire de six rois déchus, six destinées individuelles... **L'Histoire est la scène de malheurs privés, le grand théâtre du monde voltairien est un théâtre tragique.**

Le géomètre de *L'Homme aux quarante écus* dresse ainsi un bilan chiffré particulièrement pessimiste de l'existence humaine :

Tel est l'état de la nature humaine. La vie et la fortune sont bien bornées : on ne vit à Paris, l'un portant l'autre, que vingt-deux à vingt-trois ans ; (...) mais de ces vingt-trois ans il en faut retrancher au moins dix de votre enfance, (...) retranchez des treize années qui vous restent le

temps du sommeil et celui de l'ennui, c'est au moins la moitié ; reste six ans et demi que vous passez dans le chagrin, les douleurs, quelques plaisirs, et l'espérance.

La lucidité géométrique ne porte pas à l'optimisme, et l'homme aux quarante écus conclut l'entretien « instruit » mais « le cœur navré »...

En effet, le malheur guette sans cesse l'homme. La guerre, l'esclavage, l'Inquisition le rattrapent inévitablement : chaque histoire rétrospective insérée dans *Candide* fait ainsi passer son narrateur par tous ces fléaux. La plus symptomatique de cet ordre du monde est sans doute celle de la Vieille, qui illustre toute destinée féminine malheureuse (chap. 11 et 12 du conte). La Vieille estime d'ailleurs que tous les hommes ont leur existence en exécration : *j'ai de l'expérience, je connais le monde ; donnez-vous un plaisir, engagez chaque passager à vous conter son histoire, et s'il s'en trouve un seul qui n'ait souvent maudit sa vie, qui ne se soit souvent dit à lui-même qu'il était le plus malheureux des hommes, jetez-moi dans la mer la tête la première.* Le chapitre suivant confirmera les propos de cette vieille femme d'expérience, Candide et Cunégonde avouèrent que la Vieille avait raison et le jeune homme regrette même que Pangloss ne les accompagne pas, car il leur dirait des choses admirables sur le mal physique et le mal moral qui couvrent la terre et la mer (chap. 13).

Même les personnages en apparence les plus protégés du conte, ceux qui se sont donné la peine de naître, et rien de plus (Beaumar-chais, *Le Mariage de Figaro*, 1784), connaissent des revirements de situations : Astarté (*Zadig*), de reine de Babylone, deviendra esclave du seigneur Ogul avant d'être délivrée par son amant. La Princesse de Babylone, plus habituée aux palais somptueux et aux voyages confortables en carrosses conduits par des licornes, voit sa vie un instant menacée à Séville ; elle est dénoncée pour sorcellerie et manque de périr brûlée sur un bûcher (chap. XI). Mais cela est bien peu de chose, en définitive, en comparaison du destin d'un Pangloss, défiguré par la vérole, mal pendu — l'Inquisiteur brûlait à la vérité les gens à merveille, mais il n'était pas accoutumé à pendre : la corde était mouillée, elle glissa mal —, disséqué, vendu comme esclave et aboutissant — au propre comme au figuré — dans notre galère ! (chap. 28).

Les actes les plus anodins conduisent au malheur : deux Portu-

gais condamnés à être brûlés pour avoir arraché le lard d'un poulet avant de le manger, Candide à être fessé et Pangloss pendu l'un pour avoir parlé, et l'autre pour avoir écouté avec un air d'approbation (*Candide*, chap. 6), *Zadig*, dénoncé par un voisin envieux pour avoir écrit des vers galants, *Micromégas* pour avoir composé un ouvrage sur la forme substantielle des puces de *Sirius* comparée à celle des colimaçons...

► Maris et Femmes.

Le bonheur serait-il alors dans le mariage ? Le géomètre donne à l'homme aux quarante écus le conseil de se marier pour mettre fin à ses malheurs : *pour la fortune, il n'y a qu'à se marier, et faire des garçons et des filles.* L'homme aux quarante écus semble d'abord sceptique (*Quoi ! le moyen de vivre commodément est d'associer ma misère à celle d'un autre ?*), pourtant ce mariage de raison avec une jolie fille qui possédait cent écus de rente sera vraiment le signe avant-coureur d'une vie plus heureuse. **Mais mariage de raison n'est pas mariage d'amour ; les véritables amants des contes semblent plus malmenés par le destin...** *Zadig* cocu (Sémire l'a abandonné pour Orcan, tout comme le secrétaire de l'Académie des Sciences de *Micromégas* (dès son départ, sa femme après s'être pâmée, alla se consoler avec un petit maître du pays chapitre 3), *Candide* retrouvant enfin une Cunégonde longtemps désirée, jamais consommée, mais maintenant rouge et écaillée. Il devra pourtant l'épouser, même laide, en raison de la parole donnée et surtout parce que le baron lui refuse toujours sa sœur :

— Maître fou, lui dit *Candide*, je t'ai réchappé des galères, j'ai payé ta rançon, j'ai payé celle de ta sœur ; elle lavait ici des écuelles, elle est laide, j'ai la bonté d'en faire ma femme ; et tu prétends encore t'y opposer ! Je te retuerai si j'en croyais ma colère.

— Tu peux me tuer encore, dit le baron, mais tu n'épouseras pas ma sœur de mon vivant (chap. 29).

Le comble du comique semble ici atteint, pourtant le rire se fera héroï-comique, et *Candide* conquiert sa laide non à la pointe de l'épée, mais en renvoyant le baron « aux galères ». Voltaire, charitable, passe la nuit de noces sous silence, et évoque sobrement les malheurs domestiques de *Candide* au côté d'une épouse de plus en plus acariâtre et insupportable.

L'Ingénu ne trouvera pas non plus le bonheur dans l'amour...

Certes son inclination pour la belle Mlle de Saint-Yves est partagée, mais, au mariage tel que le conçoit le Huron (*il s'était élancé vers le lit. (...) « je vous épouse », et en effet il l'épousait, si elle ne s'était pas débattue avec toute l'honnêteté d'une personne qui a de l'éducation*, chapitre 6), la société oppose ses règles strictes : un sauvage n'épouse pas une jeune fille bien née, surtout quand elle est sa marraine, *les lois divines et humaines s'y opposent...* un Biscayen sera d'ailleurs brûlé dans *Candide* pour un tel crime. Mlle de Saint-Yves ne sera jamais l'épouse de l'Ingénu, elle mourra du remords d'avoir dû se donner à Saint-Pouange pour délivrer son amant de la Bastille...

Les amours des contes sont donc bien malheureuses ; seuls Zadig et Astarté (*Zadig*), Amaside et Nabuchodonosor (*Le Tau-reau blanc*), Formosante et Amazan (*La Princesse de Babylone*) connaîtront le bonheur dans le mariage. Mais nous sommes là vraiment dans la conclusion traditionnelle des contes ; *Nabuchodonosor épousa sur-le-champ la belle Amaside*. La fête du mariage de la Princesse de Babylone et d'Amazan entre dans la légende, et *Zadig fut reconnu roi d'un consentement unanime, et surtout de celui d'Astarté, qui goûtait, après tant d'adversités, la douceur de voir son amant digne aux yeux de l'univers d'être son époux. Ce ils vécut heureux n'est pas celui du monde...*

► Les utopies.

Trois utopies différentes sont proposées par les contes : le premier Eden est celui du règne de Zadig, âge d'or de la raison et de la justice. *L'empire jouit de la paix, de la gloire et de l'abondance ; ce fut le plus beau siècle de la terre : elle était gouvernée par la justice et par l'amour. On bénissait Zadig et Zadig bénissait le ciel.* Ce siècle merveilleux est cependant très éloigné de nous : géographiquement (dans une Babylone imaginaire), temporellement et philosophiquement. Voltaire abandonnera bientôt le providentialisme optimisme qui gouverne ce conte. Zadig est un monarque trop parfait et éclairé pour être même rêvé sur terre...

L'Eldorado présenté par *Candide* est tout aussi fictionnel : il est d'ailleurs symboliquement placé au centre même du conte (chap. 17), et protégé par des montagnes inaccessibles.

Le pays était cultivé pour le plaisir comme pour le besoin, partout l'utile était agréable. Les chemins étaient couverts ou plutôt ornés de voitures d'une forme et d'une matière brillante, portant des hommes et des

femmes d'une beauté singulière, traînés par de gros moutons rouges qui surpassaient en vitesse les plus beaux chevaux d'Andalousie, de Tétuan et de Méquinez.

Les maisons sont des palais, les soupes et les rôtis eux-mêmes sont merveilleux (perroquets, colibris, singes). Les vieillards sont sages et respectables (*cent soixante et douze ans !*), la religion naturelle et paisible, sans moines qui enseignent, qui disputent, qui gouvernent, qui cabalent, et qui font brûler les gens qui ne sont pas de leur avis, le roi est sage et bon. **Pourtant ce monde merveilleux ne contente pas Candide, il est trop idéal pour contenter l'homme ; il s'y ennuie, et le quitte bientôt pour retrouver Cunégonde...**

On pourrait en ce sens rapprocher l'épisode de l'Eldorado de celui du noble Pococurante (chap. 25), qui vit blasé, dans *le plus mortel ennui*, au milieu de ses biens terrestres (livres, femmes, tableaux, richesses...) : *il est dégoûté de tout ce qu'il possède*. Le trop plein (richesse et culture) ne procure pas le bonheur, mais le dégoût et l'ennui. Le bonheur ne s'acquiert pas par les biens terrestres.

Jusqu'ici Voltaire ne nous a proposé que des modèles négatifs du bonheur, imparfaits ou trop beaux pour être vrais. Mais le bonheur existe-t-il seulement ?

► Le jardin.

La seule solution proposée à l'homme semble donc d'accorder son désir à sa nature et de ne pas rêver l'impossible. C'est de ce relativisme moral que dépend le bonheur, comme le montre *Micromégas* : le Saturnien explique ainsi que dans sa planète, *notre imagination va au-delà de nos besoins ; nous trouvons qu'avec nos soixante et douze sens, notre anneau, nos cinq lunes, nous sommes trop bornés ; et, malgré toute notre curiosité et le nombre assez grand de passions qui résultent de nos soixante et douze sens, nous avons tout le temps de nous ennuyer*. A cette débauche de chiffres et d'envies, *Micromégas* répond par la tempérance : *il y a partout des gens de bon sens qui savent prendre leur parti et remercier l'auteur de la nature. Il a répandu sur cet univers une profusion de variétés avec une espèce d'uniformité admirable. Il faut donc se contenter, et profiter de ce que « l'auteur de la nature » nous a donné.*

La fin de *Candide* nous propose une parabole relativement proche de celle de *Micromégas* : un jardinier turc conseille à *Candide* de travailler, car *le travail éloigne de nous trois grands maux,*

l'ennui, le vice, le besoin (chap. 30). La *petite société entra dans ce louable dessein*, et cultive son jardin. Elle trouve en effet une sorte de bonheur, tout relatif (Cunégonde est certes *excellente pâtissière* mais bien laide, et Pangloss vaticine toujours...), mais paisible après les vicissitudes rencontrées autour du globe... Le travail serait-il donc la solution préconisée par Voltaire, l'hypothétique accès au bonheur terrestre? Ce serait sans doute trop simple, et ce final est suffisamment distancié (parodie du livre de Job, *l'homme est né pour le travail comme l'oiseau pour voler*) pour ne pas être équivoque. Et plutôt que cette image d'un Voltaire « mi-chèvre mi-chou », selon la formule de Jean Goldzink, ne faut-il pas mieux conclure sur le bonheur d'écriture du conteur, *donnant au combat de la raison l'allure d'une fête* (R. Barthes)?

Rendre compte...

LECTURES DE L'ŒUVRE

I. Jugements du siècle de Voltaire

— *Le conte est un récit fabuleux, en prose ou en vers, dont le mérite principal consiste dans la variété et la vérité des peintures, la finesse et la plaisanterie, la vivacité et la convenance du style, le contraste piquant des événements [...] Son but est moins d'instruire que d'amuser* (Encyclopédie, vol. IV, 1754, article « Conte »).

— *Je ne vous aime point, monsieur ; vous m'avez fait les maux qui pouvaient m'être les plus sensibles, à moi votre disciple et votre enthousiaste... Je vous hais enfin, puisque vous l'avez voulu ; mais je vous hais en homme plus digne de vous aimer, si vous l'aviez voulu... Adieu, monsieur* (Rousseau, *Confessions*, livre X).

— *Ce genre [du roman philosophique] a le malheur de paraître facile ; mais il exige un talent rare, celui de savoir exprimer par une plaisanterie, par un trait d'imagination ou par les événements mêmes du roman, les résultats d'une philosophie profonde sans cesser d'être naturelle, piquante sans cesser d'être vraie [...] Il faut être philosophe, et ne point le paraître* (Condorcet, *Vie de Voltaire*, 1789).

II. Jugements postérieurs à Voltaire

► Au XIX^e siècle :

— *Admirer Voltaire est le signe infaillible d'une âme corrompue* (Joseph de Maistre).

— Voltaire montre sous un jour hideusement gai l'homme à l'homme. Il charme et fatigue par sa mobilité, il vous enchante et vous dégoûte ; on ne sait quelle est la forme qui lui est propre : il serait insensé s'il n'était si sage, et méchant si sa vie n'était remplie de traits de bienfaisance (Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*).

— *Candide* est un ouvrage d'une gaieté infernale : car il semble écrit par un être d'une autre nature que nous, indifférent à notre sort, content de nos souffrances, et riant comme un démon, ou comme un singe, des misères de cette espèce humaine avec laquelle il n'a rien de commun (Mme de Staël, *De l'Allemagne*).

Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire
voltige-t-il encore sur tes os décharnés ?

(Musset, *Rolla*, I, *Poésies nouvelles*, 1833).

— Je détourne les yeux [...] du fond méchant de *Zadig*, *Candide*, le *Pauvre diable* et autres ouvrages de Voltaire (Stendhal, *Vie d'Henry Brulard*, chap. 21, 1835).

— La fin de *Candide* est pour moi la preuve criante d'un génie de premier ordre. La griffe du lion est marquée dans cette conclusion tranquille, bête comme la vie (Flaubert, Lettre à Louise de Corme-rin, 7 juin 1844).

— Voltaire avait trop de goût ; d'ailleurs, il était encore homme d'action, et il aimait les hommes (Baudelaire, *L'Art romantique*, VII, « L'école païenne », 1852).

— Quant au comique des *Contes de Voltaire*, essentiellement français, il tire toujours sa raison d'être de l'idée de supériorité ; il est tout à fait significatif (Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, VI, « De l'essence du rire », 1855).

— Voltaire, le roi des badauds, le prince des superficiels, l'anti-artiste, le prédicateur des concierges, le poète gigogne des rédacteurs du siècle (Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*).

— Nietzsche a dédié *Humain trop humain* à Voltaire (à l'occasion de la célébration du centenaire de l'écrivain, le 30 mai 1878) : à l'un des plus grands libérateurs de l'esprit.

— Le rire porte en lui quelque chose de révolutionnaire. A l'église, et au palais, on ne rit jamais, du moins ouvertement. Les serfs sont privés du droit de sourire en présence de leurs maîtres. Seuls les égaux rient entre eux. Le rire de Voltaire a détruit davantage que les pleurs de Rousseau (Herzen, *De l'autre rive*, chap. VII).

► Au XX^e siècle :

— Presque tous les arguments contre Voltaire s'adressent, en somme, au trop d'esprit qu'il eut. Puisqu'il avait trop d'esprit, il était donc superficiel. Puisqu'il avait trop d'esprit, c'est donc qu'il manquait de cœur. Tels sont les jugements du monde [...] Mais combien de gens profonds, combien d'hommes sensibles n'ont pas fait pour les hommes en général ce que fit alors ce sceptique, ce versatile Voltaire ? (Paul Valéry, *Discours du 250^e anniversaire*, Sorbonne, 10 décembre 1944).

— Puisque l'écrivain n'a aucun moyen de s'évader, nous voulons qu'il embrasse étroitement son époque ; elle est sa chance unique : elle s'est faite pour lui et il est fait pour elle. [...] L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher. Ce n'était pas leur affaire, dira-t-on. Mais le procès de Calas, était-ce l'affaire de Voltaire ? La condamnation de Dreyfus, était-ce l'affaire de Zola ? [...] Chacun de ces auteurs, en une circonstance particulière, a mesuré sa responsabilité d'écrivain (Sartre, *Les Temps modernes*, n° 1, 1945).

III. Bibliographie

► Ouvrages généraux.

— Françoise Barguillet, *Le Roman au XVIII^e siècle*, PUF, « Littératures », 1981.

Intéressante mise en perspective des différents genres de roman qui coexistent au XVIII^e siècle, et de la situation particulière du conte philosophique voltairien parmi eux.

— Ernst Cassirer, *La Philosophie des Lumières*, Fayard, coll. « Agora », 1966.

Un ouvrage philosophique, d'accès difficile, et qui vise, en considérant à la fois l'histoire et les idées, à comprendre de l'intérieur, dans sa dynamique et son unité profonde, le siècle des Lumières.

— Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Armand Colin, coll. « U », 1967.

Les pages concernant Voltaire sont relativement brèves (p. 394 à 401), mais extrêmement denses et riches. L'ouvrage permet de replacer Voltaire

dans une perspective littéraire et historique plus générale, essentielle à la compréhension de l'auteur et du conte philosophique.

— Jean-Marie Goulemot, *La littérature des Lumières en toutes lettres*, Bordas, 1989.

Le XVIII^e siècle considéré comme un laboratoire d'idées philosophiques et de formes littéraires nouvelles. Mise en perspective de la littérature et de la philosophie dans la mutation des idées et des genres.

► **Voltaire**

● **Biographies de Voltaire**

— Jean Goldzink, *Voltaire, la légende de Saint Arouet*, Gallimard « Découvertes », 1989.

Excellente initiation à la vie de Voltaire et à son esprit, rendue encore plus attrayante par une iconographie somptueuse.

— René Pomeau, *Voltaire*, Seuil, coll. « Écrivains de Toujours », 1955.

Vie de Voltaire et état des études voltairiennes en 1955. *Qui fut Voltaire ? Qu'a-t-il à dire aux hommes d'aujourd'hui ?* C'est à cette question liminaire que répond cet ouvrage de René Pomeau, qui contient en outre un nombre important d'extraits de l'œuvre voltairienne.

● **Ouvrages critiques**

— Erich Auerbach, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, « Tel », 1968, essentiellement p. 401-411.

Dans cet ouvrage essentiel pour l'étude de la littérature occidentale, qui réfléchit sur le problème de la représentation de la réalité de Homère à Joyce, les quelques pages consacrées à Voltaire s'avèrent des plus intéressantes. Auerbach s'attache à démontrer comment Voltaire *falsifie la réalité*, et utilise un *réalisme plaisant et diapré, tout entier au service de la philosophie des Lumières*.

— Italo Calvino, *Candide ou la vélocité*, in *La machine littérature*, La librairie du XX^e siècle, Seuil, 1994, p. 125-130.

— Pierre-Georges Castex, *Micromégas, Candide, L'Ingénu*, SEDES, 1959.

Cours donnés par Pierre-Georges Castex à la Sorbonne. A la fois perspectives historiques, littéraires et analyses précises du texte, en particulier de *Micromégas*, commenté paragraphe après paragraphe.

— Jean Goldzink, *Voltaire entre A et V*, Hachette Supérieur, 1994.

Dictionnaire portatif à la manière de Voltaire, un parcours choisi de l'œuvre et de ses thèmes de prédilection, accompagné d'une anthologie très complète (*Voltaire par Voltaire et réception et lectures critiques de l'œuvre*).

— René Pomeau, *La religion de Voltaire*, Nizet, 1969.

— Jean Starobinski, Le fusil à deux coups de Voltaire, in *Le remède dans le mal*, Gallimard, NRF, « Essais », 1989, p. 123-164.

Deux articles sont consacrés à Voltaire : « Sur le style philosophique de *Candide* », et « *L'Ingénu* sur la plage », où l'on trouve une étude linéaire magistrale de l'incipit du chapitre VII de *L'Ingénu*.

— Jacques Van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes*, Armand Colin, 1967.

Une étude chronologique et « psychologique » des contes voltairiens, selon une méthode précise : le conte voltairien est selon Van den Heuvel la *projection symbolique de la personnalité de son auteur à différentes époques de son existence, transposition d'une expérience vécue qui s'élargit aux dimensions de l'universel en se purifiant sans cesse par les jeux de la fantaisie et de l'humour*.

● **Articles critiques**

— Roland Barthes, Le dernier des écrivains heureux, in *Essais critiques*, Seuil, « Points », 1958, p. 94-100.

Remise en cause de la philosophie de Voltaire, que Barthes considère comme « démodée », car elle est le reflet d'une époque durant laquelle il était simple et confortable de pratiquer la critique. Analyses essentielles de la pensée de Voltaire comme une « haine du système », de l'aspect « spectaculaire » de son œuvre et du thème du voyage. *En somme, ce qui nous sépare peut-être de Voltaire, c'est qu'il fut un écrivain heureux. Nul mieux que lui n'a donné au combat de la Raison l'allure d'une fête. Tout était spectacle dans ses batailles*.

— Europe, numéro spécial *Voltaire*, mai 1994, n° 781.

— Jacques Schérer : L'univers en raccourci : quelques ambitions du roman voltairien, in *Studies on Voltaire and the 18th Century*, vol. 179, 1979.

Essentiel pour une problématique des rapports de Voltaire avec le genre romanesque, ainsi que pour une étude du thème du voyage dans les contes : *On pourrait désigner des significations du voyage voltairien par le beau mot d'erreurs, que le Dictionnaire de l'Académie française de 1762 définit ainsi : « Erreurs, au pluriel, se dit quelquefois pour signifier de longs voyages remplis de traverses. Il n'est guère en usage qu'en cette phrase : les erreurs d'Ulysse. »*

Lexique

- Allégorie** : Personnification d'une abstraction (la Philosophie, la Raison).
- Anthropomorphisme** : Tendance à concevoir la divinité à l'image de l'homme, et par extension à considérer le modèle humain comme référence de toute chose.
- Antiphrase** : Figure rhétorique qui consiste à exprimer une idée par son contraire (*rien n'était si beau, si lesté, si brillant, si bien ordonné que les deux armées, Candide*).
- Ellipse** : Suppression d'un ou plusieurs mots dans une phrase, d'un épisode dans un récit, à des fins expressives (vivacité, rapidité...).
- Empirisme** : Théorie philosophique selon laquelle toutes nos connaissances sont des acquisitions de l'expérience.
- Eponyme (héros)** : Du grec, *epi* (sur) et *onoma* (nom). A l'origine, personnage légendaire, fondateur d'une cité, à laquelle il aurait donné son nom (Rome). Par extension, personnage principal d'une œuvre du même nom (*Candide, L'Ingénu...*).
- Hyperbole** : Figure rhétorique qui exprime l'exagération, l'amplification (par des pluriels, des superlatifs, des intensifs).
- Maïeutique** : Du grec *maieutikê* (art de faire accoucher). Méthode par laquelle Socrate faisait accoucher les esprits de vérités philosophiques qu'ils connaissent sans le savoir.
- Onomastique** : Etude des noms propres et de leur signification symbolique.
- Parabole** : Du grec *parabolê* (comparaison). Récit allégorique (religieux, philosophique) sous lequel se cache un enseignement, dont le lecteur doit déchiffrer le sens. Une parabole est plurivoque, c'est-à-dire susceptible de recevoir plusieurs interprétations.

- Pastiche** : Œuvre dans laquelle un auteur imite le style, la manière d'écrire d'un autre auteur.
- Picaresque** : Terme formé sur l'espagnol *picaro* qui désigne un jeune garçon pauvre et débrouillard. Adjectif s'appliquant à des romans mettant en scène un aventurier parcourant le monde, et vivant diverses aventures ayant valeur d'apprentissage.
- Protéiforme** : Qui change de forme ou d'aspect, à l'image de Protée, dieu grec, capable de changer de forme à volonté.
- Théisme** : (Mot préféré par Voltaire à déisme) position philosophique de ceux qui croient en l'existence d'une divinité unique, créatrice du monde, mais sans référence à des dogmes ou à des religions révélées.
- Utopie** : Mot forgé par Thomas More (1516), sur le grec *ou* (non) et *topos* (lieu) : en aucun lieu. Conception imaginaire d'un lieu idéal ou d'une société idéale, servant de contrepoint à la réalité. Une utopie est par définition séduisante mais irréalisable.

Thèmes et questions d'ensemble

Quelques thèmes traversent de façon récurrente les œuvres et permettent de structurer autant de questions d'ensemble. On trouvera donc ici des suggestions pour dégager utilement quelques problématiques et les renvois aux pages du présent ouvrage qui les éclairent.

- Apprentissage** : Les héros voltairiens font l'apprentissage du monde. Les contes relatent toujours ces éducations.
Pages : 16 ; 17 ; 30-32 ; 36 ; 48 ; 59 ; 89-90 ; 91 ; 96 ; 98
- Bonheur** : La quête du bonheur est le moteur du conte. De fait, elle anime la plupart des œuvres du siècle.
Pages : 12 ; 29 ; 39-42 ; 90 ; 98-104
- Fanatisme** : Pour Voltaire, voilà l'ennemi. Il a de multiples visages. L'Inquisition, les religions mais aussi une certaine noblesse rétractée sur ses privilèges.
Pages : 24 ; 30 ; 44 ; 48-51 ; 79 ; 83-86 ; 89 ; 91 ; 92 ; 94 ; 96
- Ironie** : Procédé par lequel on exprime exactement le contraire de ce que l'on pense, en le laissant entendre. L'ironie est l'arme privilégiée de Voltaire.
Pages : 16 ; 17 ; 22 ; 25 ; 30 ; 31 ; 33 ; 43 ; 47 ; 48 ; 50 ; 65 ; 67 ; 71-75 ; 97
- Jardin** : Le lieu symbolise la philosophie hédoniste de Voltaire. Le jardin, c'est l'Éden, c'est Epicure, c'est la petite communauté du bonheur que recrée Candide au terme de son périple.
Pages : 14 ; 46 ; 47 ; 97 ; 103-104
- Lumières** : Les contes trouvent évidemment leur place dans le mouvement des Lumières. Mais les contes proposent une approche réaliste du Progrès. Fini l'optimiste des premiers temps !
Pages : 10-12 ; 17 ; 19 ; 20 ; 23 ; 25 ; 32 ; 35 ; 42 ; 74 ; 75 ; 79 ; 83 ; 86 ; 87 ; 92

Orient : Lieu de tous les fantasmes et de toutes les fantaisies, l'Orient que découvre le XVIII^e siècle n'est guère sérieux. C'est le plus souvent une composante obligée du conte mais aussi un symbole (le Renouveau).

Pages : 13-14 ; 36 ; 39-40 ; 57-58 ; 63

Voyage : Le siècle est aussi celui du mouvement, celui des voyages à travers le monde. Tous les contes illustrent cette frénésie de tout découvrir, de tout parcourir. Les contes s'inscrivent dans la perspective que tous les voyages sont formateurs, non pour ce qu'ils font connaître des autres, mais par ce qu'ils révèlent sur le voyageur lui-même.

Pages : 13 ; 16 ; 20 ; 24 ; 27 ; 33 ; 36-37 ; 38 ; 40 ; 47 ; 48 ; 50 ; 53-60 ; 61 ; 68 ; 89 ; 96 ; 98

Amaside, 37-38, 102.

Amazan, 35-37, 54-57, 62, 64, 67-68, 88, 102.

André (M.), 34.

Ange-ermite, 64.

Apis, 38.

Astarté, 16, 40-41, 64, 68, 100, 102.

Azora, 39, 64, 71.

Babouc, 22.

Babylone (reine de), 100.

Bélus, 35, 67.

Birton, 49-50, 85.

Cacambo, 44-45, 63-64.

Candide, 9, 13-14, 16-17, 22-23, 27, 33, 35, 39, 42-48, 50-51, 54, 56-57, 60-69, 71-78, 80, 84, 92-103.

Clive-Hart, 49.

Cosi-Sancta, 15.

Cunégonde, 13, 16, 43-47, 57, 62, 64-65, 67-68, 98-101, 103-104.

Derviche, 45, 64, 94.

Ermite, 40.

Fils du Baron, 67.

Formosante, 35-37, 58, 62, 67-68, 102.

Freind, 48-51, 60, 63-64, 85-86.

Géomètre, 33, 61, 90, 99, 101.

Gordon, 31-32, 64, 76, 78, 80, 86, 89-90.

Index

Histoire des voyages de Scarmen-tado, 54.

Issachar (don), 44.

Itobad, 40.

Jacques, 43.

Jeannot et Colin, 23.

Jenni, 13, 39, 48-51, 54, 57, 62, 78, 85, 96, 98.

Jesrad, 41.

Kerkabon (abbé de), 30, 32.

Kerkabon (Mlle de), 50.

L'Histoire de Jenni, 24, 27, 57, 75.

L'Homme aux quarante écus, 23, 33-35, 38, 55, 61, 64-65, 69, 79, 90, 96, 98-101.

L'Ingénu, 9, 15-17, 23, 30-32, 35, 50, 54-55, 57, 60-64, 66-68, 74-76, 78, 80, 84, 86, 89-90, 101.

La Princesse de Babylone, 13-14, 20, 23-24, 35-37, 54-58, 61, 64, 67, 84, 88, 96, 100, 102.

La Vieille, 44-46, 54, 64-65, 72, 100.

Le Blanc et le Noir, 23.

Le Chapelain Goodman, 24.

Le Huron, 31, 50, 56, 57, 66, 76, 78, 86, 89, 102.

Le Taureau blanc, 13, 15, 23-24, 27, 37-38, 50, 61, 69, 74, 102.

Les Lettres d'Amabed, 23.

Les Oreilles du comte de Chesterfield, 24.

Mambrès, 38.

Martin, 45-48, 61, 64, 75, 92, 94.

Memnon, 22, 29-30.

Micromégas, 9, 14, 16, 22, 27-28,
30, 33, 35, 55-56, 58-59, 61-64,
67, 69-72, 78-79, 81, 84-85, 87-93,
96-97, 99, 101, 103.

Nabuchodonosor, 38, 102.

Pangloss, 13, 43-45, 47-48, 61-65, 67,
71, 73, 77, 92-96, 98, 100-101, 104.

Papalamiendo (don), 49.

Paquette, 46, 64, 93.

Pocourante, 45, 77, 80, 103.

Pouange, 31.

Primerose (Miss), 49.

Ralph (D^r), 43, 80.

Saint-Pouange (M. de), 31, 84-102.

Saint-Yves (abbé de), 30, 78.

Saint-Yves (Mlle de), 17, 30-32, 50,
64, 84, 102.

Sémire, 39, 64, 101.

Thunder-Ten-Tronckh (baron de),
43, 63, 94, 98.

Voyages de Scarmentado, 22.

Zadig, 13-14, 16-17, 22, 27, 30, 38-
42, 46-48, 50-51, 56, 59-65, 67-68,
70-71, 75-77, 80-81, 95, 99-102.

Zoroastre, 76.

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Août 1995 — N° 41 839