



HAL
open science

**”Entre le temple et l’autel” : réflexions sur la
dramaturgie du sacrifice de l’innocent dans Les Lois de
Minos (1773)**
Fabrice Moulin

► **To cite this version:**

Fabrice Moulin. ”Entre le temple et l’autel” : réflexions sur la dramaturgie du sacrifice de l’innocent dans Les Lois de Minos (1773). Cahiers Voltaire, 2019, 18, pp.35-48. hal-04300202

HAL Id: hal-04300202

<https://hal.science/hal-04300202>

Submitted on 4 Dec 2023

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.

« Entre le temple et l'autel » : réflexions sur la dramaturgie du sacrifice de l'innocent dans *Les Lois de Minos* (1773)

Fabrice Moulin – université Paris Nanterre / CSLF

Depuis ses premiers combats contre la violence religieuse jusqu'à ses dernières campagnes contre l'Infâme, il est une idée fondamentale que Voltaire ne cessera d'esquisser, de reformuler puis d'amplifier: le fanatisme des temps modernes est une réactivation de la barbarie des premiers sacrifices humains. Stéphane Pujol l'a rappelé à très juste titre : « Pour Voltaire, les sociétés qui se réclament du texte évangélique n'ont pas mis fin à la violence sacrificielle. Certes, le mécanisme victimaire est la marque du religieux archaïque, mais la tentation est grande chez le fanatique de retrouver ce modèle¹ ». On ajoutera volontiers que cette grande tentation de retrouver le modèle victimaire archaïque... est aussi et surtout la tentation de Voltaire lui-même. Une tentation du Voltaire philosophe et pamphlétaire qui, notamment à partir de l'affaire Calas, cherche à toute force à lire et interpréter les persécutions religieuses sur le modèle, semi-mythique, des sociétés à sacrifices humains. À ce titre, le motif du sang innocent constitue un outil décisif qui lui sert de cheville ouvrière pour, inlassablement, et à des titres divers selon les moments de sa carrière, construire et dénoncer la continuité de la barbarie, qui est en quelque sorte l'aspect le plus insupportable de cette « chaîne de superstitions qui s'étend de siècle en siècle jusqu'à nos jours² ». Mais le motif du sacrifice est évidemment une tentation et une ressource tout aussi grande pour le Voltaire dramaturge et tragédien – qui nous occupera ici. Que se passe-t-il quand le motif polémique du sacrifice du sang innocent, longuement affûté sous la plume du poète militant et du pamphlétaire lecteur de l'Ancien Testament, vient trouver une expression et une exploitation dramatique supplémentaire sur les planches, dans l'espace spectaculaire du tragique? C'est la question à laquelle nous tenterons de répondre en étudiant – pour la réévaluer – l'une des dernières tragédies de Voltaire, *Les Lois de Minos*, qui place, plus que nulle autre, le rite sacrificiel au cœur du projet dramaturgique.

Nous suivrons d'abord brièvement la progressive mise en place, dans le sys-

-
1. Stéphane Pujol, « Tolérer l'intolérant. De la pétition de principe aux actualisations littéraires », dans *Voltaire : la tolérance et la justice*, éd. J. Renwick, Louvain, Peeters, 2011, p. 131.
 2. Conclusion de l'*Avis au public sur les parricides imputés aux Calas et aux Sirven*, Voltaire, *OC*, t. LXI A, p. 260.

[p. 36]

tème polémique voltairien, de cette analogie entre les exécutions religieuses d'Ancien Régime et d'authentiques sacrifices, afin de suggérer combien le projet des *Lois de Minos*, en ces années 1770, s'insère pleinement dans cette stratégie polémique de longue haleine, voire même la couronne – miracle (pourrait-on d'abord penser) de la rencontre entre la violence religieuse à dénoncer et le motif ancestral du sacrifice tragique. Mais il n'est pas de miracle, et la pièce, dont la faiblesse n'est pas à prouver, pourrait tenir sa rédemption de ses contradictions mêmes: contradictions insurmontables d'une dramaturgie philosophique qui prétend dénoncer et détruire

Fabrice Moulin, « Entre le temple et l'autel », dans *Voltaire et le « sang innocent »*, Cahiers Voltaire, n°18, 2019, p. 35-48.

le sacrifice (comme produit d'une civilisation barbare) tout en exploitant, non sans embarras, la puissance esthétique du sacrifice (produit, cette fois-ci, d'une prestigieuse tradition dramatique qui doit engendrer les grands sentiments du tragique).

Le sacrifice comme outil polémique : de La Henriade aux Lois de Minos

On sait comment, dès *La Henriade*, et d'ailleurs non sans lien avec le verset de Matthieu d'où il provient par détournement (où il est question « du sang de Zacharie [...] tué entre le temple et l'autel »³), le jeune poète associe le sang innocent à une horrible offrande à Dieu... dont le commanditaire, le fameux « prêtre au poignard », cette figure obsédante repérée par René Pomeau⁴, n'est jamais bien loin.

Au chant II, la violence purement sauvage des massacres de la Saint-Barthélemy vient s'inscrire dans un cérémonial rituel dont l'image poétique convoque l'appareil minimal :

Ces monstres furieux, de carnage altérés,
Excités par la voix des prêtres sanguinaires,
Invoquaient le Seigneur et égorgeant leurs frères ;
Et, le bras tout souillé du sang des innocents,
Osaient offrir à Dieu cet exécration⁵.

Tandis qu'au chant V, à l'occasion d'une sorte de généalogie du fanatisme, le poète remonte jusqu'à la barbarie des temps archaïques pour y renvoyer explicitement les massacres modernes :

[La Discorde] amène à l'instant, de ces royaumes sombres,
Le plus cruel tyran de l'empire des ombres.
Il vient, le Fanatisme est son horrible nom : [...]
C'est lui qui, dans Raba, sur les bords de l'Arnon (b),
Guidait les descendants du malheureux Ammon,
Quand à Moloch, leur dieu, des mères gémissantes
Offraient de leurs enfants les entrailles fumantes.
Il dicta de Jephté le serment inhumain ;
Dans le cœur de sa fille il conduisit sa main.

3. Matthieu, XIII, 35.

4. René Pomeau, *Voltaire en son temps*, Oxford, Voltaire Foundation, 1995, t. I, p. 300. 5. Voltaire, *La Henriade*, chant II, v. 268-272, *OC*, t. II, p. 405.

[p. 37]

C'est lui qui, de Calchas ouvrant la bouche impie,
Demanda par sa voix la mort d'Iphigénie.

[Note de Voltaire, 1730] (b): Pays des Ammonites, qui jetaient leurs enfants dans les flammes, au son des tambours et des trompettes, en l'honneur de la divinité, qu'ils adoraient sous le nom de Moloch⁶.

Mais ce sont bien sûr les condamnations de Calas et du chevalier de La Barre, qui vont permettre à cette analogie entre exécutions religieuses et sacrifices de se cristalliser. Et encore, pas immédiatement semble-t-il. De manière plus générale, dans les années 1760-1770, la question du sacrifice du sang humain fait l'objet, sous la plume de Voltaire, d'une vaste enquête, éparpillée au gré des opuscules, des notes

et des articles. Une enquête qui tient à la fois de l'anthropologie et de la lecture critique de la Bible, et qui vise à attester de la réalité historique et quasi-universelle des sacrifices humains, chez les divers peuples, et dans les différentes religions.

Point de peuple, conclut-il dans la *Profession de foi des Théistes*, qui n'ait immolé des hommes à Dieu, et point de peuple qui n'ait été séduit par l'illusion affreuse de la magie. Phéniciens, Syriens, Scythes, Persans, Égyptiens, Africains, Grecs, Romains, Celtes, Germains, tous ont voulu être magiciens, et tous ont été religieusement homicides⁷.

Toutes ces remarques sur les sacrifices présentent des constantes (les exemples de Jephthé et du roi Agag, massacré par Samuel reviennent très souvent⁸), mais leurs conclusions varient selon ce qu'il faut démontrer⁹. Quoi qu'il en soit, elles sapent les religions (en particulier les religions révélées) dans leurs fondements en dévoilant leurs origines barbares. Mais jamais, soit par prudence, soit parce que ce n'est pas son propos, Voltaire n'assimile directement et explicitement les exécutions ordonnées par l'Inquisition ni ensuite les condamnations de Calas et plus tard La Barre, à des sacrifices, que ce soit dans le *Dictionnaire philosophique* ou dans le *Traité sur la tolérance*. Entre-temps, l'*Encyclopédie*, par la plume de Jau-

6. Voltaire, *La Henriade*, chant V, p. 472-473 et 488.

7. Voltaire, *La Profession de foi des théistes* (1768), chap. « Sacrifices de sang humain », *OC*, t. LXX C, p. 148.

8. Voir par exemple, les articles «Idole, idolâtre, idolâtrie» et «Jephthé» du *Dictionnaire philosophique* (éd. G. Stenger, Paris, Flammarion, «GF», 2010, p. 342 et 349-350), ou encore les notes du chapitre XII du *Traité sur la tolérance* (« Il est certain, par le texte, que Jephthé immola sa fille [...] On peut regarder la mort du roi Agag comme un vrai sacrifice », *Traité sur la tolérance*, éd. R. Pomeau, Paris, Flammarion, « GF », 1989, p. 174).

9. Contrairement à la *Profession de foi des théistes*, l'article «Idole, idolâtre, idolâtrie» du *Dictionnaire philosophique* présente les sacrifices humains comme une exclusivité occidentale; tandis que l'article «Religion» semble vouloir les restreindre au seul christianisme: «les sacrifices humains ont été établis chez presque tous les peuples mais très rarement mis en usage. Nous n'avons que la fille de Jephthé et le roi Agag d'immolés chez les Juifs, car Isaac et Jonathas ne le furent pas. L'histoire d'Iphigénie n'est pas bien avérée chez les Grecs ; les sacrifices humains sont très rares chez les anciens Romains. En un mot, la religion païenne a fait répandre très peu de sang, et la nôtre en a couvert la terre » (*Dictionnaire philosophique*, p. 468-469).

[p. 38]

court, avait formulé la nature sacrificielle de l'Inquisition, dans l'article « Victime humaine », qui s'appuyait justement sur le chant V de *La Henriade*¹⁰ !

En définitive, l'assimilation claire et complète des persécutions religieuses aux sacrifices, Voltaire la formule un peu plus tard, à partir de 1772, sous le sceau protecteur de sa correspondance, et surtout – c'est ce qui nous intéresse ici – dans le contexte du théâtre et de la tragédie, à propos des *Lois de Minos* justement, une pièce à laquelle il prévoit d'adjoindre une série de notes, en grande partie consacrées à cette question des sacrifices humains¹¹.

Cette tragédie, qu'il a présentée lui-même comme une seconde version, dans un registre plus élevé, des *Guèbres*, est en tout cas une nouvelle tentative pour importer le plus directement et (du moins l'espère-t-il) le plus efficacement possible, le combat pour la tolérance, sur les planches. Parmi les différentes lectures que l'intrigue autorise¹², la plus évidente est celle qui voit dans la pièce une condamnation de l'horreur des exécutions religieuses récentes dans le miroir d'un sacrifice dans la Crète archaïque. Les notes, quant à elles, se chargeront de démontrer définitivement et presque exclusivement cette équivalence, non plus par l'allégorie sur la scène (qui

superpose la Crète et Toulouse, Gortine et Abbeville), mais par la construction d'une continuité historique. Durant les mois qu'il consacre à l'écriture et au travail sur la pièce et les notes, Voltaire martèle, auprès du cercle restreint des initiés, l'objectif qu'il assigne à l'ouvrage: «Je veux qu'ils soient persuadés qu'on a immolé des hommes à dieu, depuis Iphigénie jusqu'au cheva-

10. «L'Europe ne connaît aujourd'hui d'autres sacrifices humains que ceux que l'inquisition ordonne de temps en temps, et qui font frémir la nature», art. «Victime humaine (*Hist. des superst. relig.*) », *Encyclopédie*, Neufchastel, Samuel Faulche [Paris], t. XVII, 1765, p. 240.

11. Voltaire, *Les Lois de Minos, tragédie, avec les notes de M. de Morza et plusieurs pièces curieuses détachées*, [Genève, Cramer], 1773. La pièce, sans doute jamais jouée malgré les efforts acharnés du vieil homme pour la voir représentée à la Comédie-Française ou à la cour, paraît, après une première édition pirate, au sein d'un recueil de pièces diverses (*Le Philosophe* de Du Marsais, La « prière à Dieu » du *Traité sur la tolérance...*) dont Nicolas Cronk a bien montré le double enjeu de sa constitution minutieuse par Voltaire: élaborer une œuvre de combat tout en construisant un éthos complexe, à la fois auctorial (l'appareil de notes) et polyphonique. Voir Nicolas Cronk, « Auteur et autorité dans les mélanges. L'exemple des *Lois de Minos, tragédie avec les notes de M. de Morza et plusieurs pièces curieuses détachées* (1773) », *Revue Voltaire* 6, 2006, p. 53-70.

12. Teucer, monarque éclairé de Crète, au pouvoir amoindri par l'alliance d'un clergé barbare (incarné par le cruel prêtre Pharès) et des archontes, tente en vain d'empêcher le sacrifice d'Astérie, jeune Cydonienne, peuple ennemi adepte d'une religion naturelle, dont la mort est exigée par les barbares lois de Crète héritées de Minos (I). D'abord écartée par la détermination de Teucer qui place la jeune fille en sûreté et s'en porte garant (II), la mort d'Astérie devient inéluctable après le coup de force aveugle de son amant Datame, qui, croyant la sauver en attaquant ses gardes, rouvre toutes les haines et condamne les deux jeunes gens (III). Apprenant (c'est la reconnaissance) qu'Astérie est sa propre fille, Teucer, dont la détermination est relancée, interrompt le sacrifice, libère Datame (IV) qui finira par retourner le couteau contre Pharès. Aux lueurs de l'incendie du temple qui incarnait l'infâme superstition, Teucer annonce le mariage du couple princier et, avec lui, l'avenir radieux d'un régime tolérant et éclairé (V). Sur les possibles lectures à clef de la pièce (notamment la lecture polonaise et l'allégorie des parlements), voir l'introduction à l'édition critique des *Lois de Minos* par Simon Davis (2004), dans Voltaire, *OC*, t. LXXIII, p. 5-54 (ici p. 40-48). Toutes nos citations de la pièce seront tirées de cette édition.

[p. 39]

lier de La Barre¹³»; «Le principal objet, surtout, est une assez grande quantité de notes instructives sur les sacrifices de sang humain, à commencer par celui de Lycaon, et à finir par le meurtre abominable du chevalier de La Barre¹⁴ » ; ou encore :

Je regarde le supplice des citoyens qui furent immolés à Thorn en 1724 à la sollicitation des Jésuites, la mort affreuse du chevalier de La Barre, la St Barthélemy, et les arrêts de l'inquisition comme de véritables sacrifices de sang humain; c'est ce que je me propose de faire entendre dans une préface et dans des notes d'une manière qui ne pourra choquer personne. Voilà le seul but que je me propose dans cet ouvrage¹⁵.

Quoi d'étonnant à ce que ce soit en périphérie d'une tragédie que Voltaire, qui, depuis des années, multipliait les notes historiques sur les sacrifices humains, ait songé à en faire une sorte de synthèse de combat? Lancé, à partir de 1762, dans sa campagne infatigable et si inventive contre l'Infâme, il avait déjà expérimenté la forme hybride de la tragédie annotée, avec *Olympie* en 1763, dont les *Remarques* à l'occasion d'Olympie visaient la barbarie du peuple juif et les mystères antiques¹⁶. Mais dans le cas des *Lois de Minos* et des *notes de M. de Morza*, l'alliage du dramatique et du polémique n'est pas seulement une construction qu'on devrait aux circonstances du combat. Plus profondément, l'objet de la campagne philosophique

(les suppliciés de Toulouse ou d'Abbeville) vient y épouser l'identité la plus profonde du genre tragique : le motif du sacrifice. Car la tragédie est bien le lieu par excellence où se jouent, dans l'espace imaginaire et codifié de la scène, toutes les contradictions de la violence sacrificielle au fondement des sociétés archaïques. On pense bien sûr aux travaux de René Girard¹⁷. Sans parler, bien sûr, des grands modèles classiques de tragédies du sacrifice qui s'imposent à Voltaire durant toute sa carrière: *Polyeucte*, *Iphigénie*, mais surtout l'indépassable *Athalie*, dont l'imposante scénographie sacrée, on le sait, le fascinait. Dans sa dédicace des *Lois de Minos* au duc de Richelieu, Voltaire se réclame d'ailleurs explicitement de ces deux dernières tragédies de Racine¹⁸. D'une manière géné-

13. À Mme Du Deffand, 23 octobre 1772, D17973.

14. À Marmontel, 15 février 1773, D18206.

15. À d'Argental, 2 mars 1772, D17619.

16. Voltaire, *OC*, t. LII, 2011. Voir aussi l'article de Jean Balcou, « *Olympie* et ses notes, ou les

remarques historiques d'*Olympie* », dans *Les Notes de Voltaire : une écriture polyphonique*, éd. Nicholas Cronk et Christiane Mervaud, *SVEC*, 2003 : 03, p. 210-212.

17. René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris Grasset, 1972. Par ailleurs, rien qu'en ce qui concerne la tragédie moderne française, ses origines se confondent, en grande partie, avec le motif de la victime sacrificielle et du sang innocent à verser: l'*Abraham sacrificiant* (1550) de Théodore de Bèze (une tragédie militante, elle aussi, déjà !) n'est-elle pas considérée comme la première tragédie française ?

18. Des modèles auxquels il faut ajouter l'influence de la tragédie en musique, qui, dans toute la première moitié du XVIII^e siècle, use et abuse du thème de la jeune fille sacrifiée. Marie-Pauline Martin montre, par exemple, combien le « sacrifice salvateur » constitue « le sujet et le climax de nombreuses tragédies » (« Un je ne sais quoi de théâtral », dans *Coresus et Callirhoé de Fragonard: un chef-d'œuvre d'émotion*, éd. Daniel Rabreau et Christophe Henry, Bordeaux, William Blake & Co, Art & arts, 2007, p. 45-62, ici p. 50). Benjamin Pintiaux, quant à lui, étudie plus précisément, à travers les exemples de l'*Idoménée* de Danchet et de la *Jephthé* de Pellegrin (1732), le recours aux *topoi* combinés du sacrifice et de la reconnaissance, dans un souci de renouvellement spectaculaire - une recette très chère à Voltaire ! (B. Pintiaux, « Reconnaissance dramatique et sacrifice dans la tragédie en musique du XVIII^e siècle », dans *La Reconnaissance sur la scène française, XVII^e-XXI^e siècles*, dir. Françoise Heulot- Petit et Michel Lise, Arras, Artois presses université, 2009, p. 165-184).

[p. 40]

rable, alors même qu'il a définitivement rompu avec toute signification sacrée, le théâtre des Lumières continue à identifier la tragédie, dans son efficace la plus profonde, au motif fondamental du sacrifice, qui fournit d'ailleurs les canevas sans doute les plus solides des tragédies de Voltaire, depuis Œdipe. Le temps tragique y prend souvent la forme d'un « jour de sang », selon la saisissante formule du Pharaon des *Lois de Minos*¹⁹ qui répond, près de soixante ans plus tard, à la promesse d'Œdipe devant son peuple : « et qu'au lieu d'hécatombe, / Le sang du meurtrier soit versé sur sa tombe²⁰ ». Entre-temps, le coupable/innocent Œdipe a laissé place à l'innocence mélodramatique de la jeune Astérie. On pense aussi à la question aveugle et fanatique de Séide, envoyé par Mahomet pour assassiner son propre père : « quel sang doit couler²¹ ? » Mais là encore, le parricide et l'aveuglement sont abandonnés dans *Les Lois de Minos* au profit d'un motif beaucoup plus simple. Pour autant, ces tragédies partagent l'inscription de leur intrigue dans ce « jour de sang », c'est-à-dire non pas seulement un jour qui s'achève par une mort sanglante, mais un jour rituel, avec une mort annoncée, demandée par le roi, le prêtre.

Le sacrifice comme motif dramatique : Les Lois de Minos

Parmi ces tragédies du jour de sang, tout prédisposait *Les Lois de Minos* à un destin singulier. En effet, dans le contexte précis du combat contre l'Infâme, la tragédie du sacrifice pouvait trouver, sous la plume du vieillard de quatre-vingts ans, un nouveau souffle du fait de cette formidable coïncidence entre l'actualité judiciaire et religieuse et un motif purement dramatique dont le potentiel esthétique puissant reste au fondement du tragique. Avec « Calas sur sa roue [...] immolé par les dévots au Dieu terrible, écrivait René Pomeau, [...] l'actualité fournissait aux hantises voltairiennes l'aliment qu'elle cherchait autrefois dans l'histoire ou dans la fiction²² ». Le projet de la tragédie annotée des *Lois de Minos* nous invite à retourner et compléter la phrase: à son tour, la fiction tragique ne fournissait-elle pas à l'actualité, non plus un aliment, mais cette fois un écrin, une forme, une dynamique à nouveau parfaitement adaptée : celle de la cérémonie sublime du sacrifice tragique ? On connaît la formule de Ducis pendant la décennie révolutionnaire: «la tragédie court les rues» – une façon d'expliquer son essor sur la scène par son adéquation aux temps. Voltaire aurait pu dire, trente ans avant

19. Voltaire, *Les Lois de Minos*, I, 1, p. 90.

20. Voltaire, *Cédipe*, I, 3, OC, t. IA, p. 181.

21. Voltaire, *Le Fanatisme ou Mahomet le prophète*, III, 6, éd. Jean Goldzink, Paris, Flammarion,

« GF », 2004, p. 181.

22. R. Pomeau, *Voltaire en son temps*, t. II, p. 325.

[p. 41]

et dans un tout autre contexte: «le sacrifice est sur les places». Si bien que *Les Lois de Minos*, avec ses notes, alliage de tragédie et de pamphlet, pourrait incarner, dans son projet du moins, l'idée régulatrice du tragédien militant des Lumières: à savoir la possibilité d'intégrer à la scène l'actualité la plus brûlante, sans pour autant rien perdre de cette distance élevée propre à la tragédie, sans rien sacrifier (c'est le cas de le dire) de cette dignité du spectacle – sur laquelle Voltaire insiste dans sa dédicace en rappelant combien cet «art [...] noble et difficile²³» doit être préservé de toute dégradation, burlesque ou bourgeoise. Plus encore que par l'élévation du style et de la langue (dont il est effectivement question dans la dédicace), on imagine cette dignité tragique garantie par l'horreur spectaculaire du sacrifice.

On a rêvé... car il n'en a pas été ainsi. *Les Lois de Minos*, sont, de l'aveu des contemporains de Voltaire jusqu'aux nôtres, l'une de ses plus mauvaises pièces. Ce qui ne l'empêche pas de rester très intéressante, notamment parce que, parmi les multiples raisons de son échec, il en est une qui touche à cette question délicate de la mise en scène du sacrifice dans le théâtre des Lumières, et *a fortiori* dans la tragédie militante de la tolérance.

Le dramaturge qui se donnait pour but de dénoncer le fanatisme s'est trouvé nécessairement confronté à deux difficultés. Comment tirer un grand effet d'un cérémonial qu'on a vidé de toute sacralité sans tomber dans le ridicule? Si le grand prêtre est devenu un manipulateur fanatique, et le sacrifice le résultat de la tyrannie des lois, de la superstition et de l'aveuglement, alors quel puissant levier reste-t-il à la mise en scène du rituel? Il faut alors compter sur la seule force du spectaculaire – domaine dans lequel Voltaire, on le sait, a beaucoup expérimenté, notamment à partir de sa découverte de Shakespeare. S'ouvre alors une seconde difficulté : si les temps ne sont plus à l'oracle caché comme le dieu janséniste (on pense au Calchas d'*Iphigénie*), s'il faut désormais *montrer* le sacrifice, le représenter sur scène avec

tout son appareil, voire même montrer le pontife en action (Voltaire ira jusque-là), car l'horreur est à ce prix, il faut aussi, à l'inverse, montrer sa destruction (l'autel renversé, le prêtre assassiné, le temple brûlé), en entretenant tant bien que mal chez le spectateur une terreur d'un autre type, ou au moins quelque effroi, sous peine de voir le triomphe de la raison (une force bien peu tragique...) balayer tout frisson. Voltaire cherche donc à créer de grands effets, tant par la représentation d'une liturgie barbare qu'il discrédite par ailleurs totalement, que par la ruine et la destruction de ce culte superstitieux, qui sont censées pourtant emporter l'adhésion totale et raisonnée du spectateur, et procurer de la jouissance bien plus que de l'horreur. Ainsi, à une première phase qu'on pourrait appeler le « moment *Athalie* », qui tente de tirer tout le parti scénique possible de l'espace sacré et du rituel barbare, semble succéder un «moment *Polyeucte*», où, l'autel renversé, il s'agit de retourner la violence sacrificielle contre elle-même (le

23. Voltaire, *Les Lois de Minos*, p. 78.

[p.42]

prêtre Pharès), autant dire chercher à la conserver tant bien que mal avant qu'elle ne s'abîme dans le règne annoncé de la justice, de la raison et des douces mœurs.

Le moment « Athalie » : représenter le sacrifice

Ouvrons la pièce ou le rideau de scène : « *Le théâtre représente les portiques d'un temple, des tours sur les côtés, des cyprès sur le devant*²⁴ ». Dialoguant avec le souvenir du décor d'*Athalie*²⁵, le temple, outre qu'il reste un choix assez original parmi les décors de l'époque²⁶, n'a plus rien du traditionnel espace public qui signifiait la dignité de la tragédie tout en garantissant la circulation vraisemblable de ses personnages. Voltaire l'appelle parfois, dans sa correspondance, la «cathédrale»: il est une présence pesante qui renvoie au poids des lois barbares de la Crète archaïque²⁷. Très vite, dès la deuxième scène, les acteurs de cette loi sanguinaire se déploient, avec la rigueur d'un rituel qui semble impliquer les spectateurs: le prêtre vient annoncer l'holocauste : « *Le pontife Pharès avance avec les sacrificateurs à sa droite.[...] Ils montent sur une estrade, et s'asseyent dans le même ordre*²⁸ ». À la fin de la scène suivante, ils descendront comme ils sont montés («*Pharès se lève, les sacrificateurs aussi, et descendent de l'estrade*²⁹») La seule annonce du rite est déjà un rite, comme si, au seuil de la pièce, le protocole avait d'abord pour fonction de communiquer sa pompe au spectacle lui-même, comme le laisserait supposer cette estrade, image du théâtre lui-même devenu cérémonie. Quand bien même on y verrait une critique de l'archaïsme du clergé et de la rigidité des hiérarchies, l'ironie ne peut fonctionner, sous peine de détruire le spectacle. De façon significative, ce sont les notes qui prendront en charge cette critique ironique: comme ce développement de la note (*g*) (qui est sans doute, notons-le au passage, le texte le plus complet de Voltaire sur les sacrifices humains), où l'auteur, remonté contre l'idée d'une mise en spectacle du supplice, décrit longuement les exécutions de Jean Huss et Jérôme de Prague, «le plus pompeux sacrifice qu'on ait jamais fait sur la terre». Le nombre, le prestige et la disposition rituelle des invités semble faire écho, sur un ton et à une échelle tout différents, à notre scène :

Les deux victimes furent conduites au bûcher solennel par un électeur palatin et par un électeur de Brandebourg; quatre-vingts princes ou seigneurs de l'empire y assistèrent. L'empereur Sigismond brillait au milieu d'eux [...]

24. Voltaire, *Les Lois de Minos*, I, 1, p. 85.

25. «*La scène est dans le temple de Jérusalem, dans le vestibule de l'appartement du grand prêtre*», Racine, *Athalie*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2001, p. 89.

26. Renaud Bret-Vitoz montre que ce type de décor est finalement assez rare sur la scène, au moins jusqu'aux années 1760 (*L'Espace et la scène : dramaturgie de la tragédie française, 1691-1759*, SVEC, 2008:11, p. 30).

27. L'article le plus lugubre de cette loi, et qui fait le cœur de l'intrigue, c'est ce rite, hérité de Minos: «L'holocauste attendu que notre loi commande. / De sept ans en sept ans nous devons en offrir / Une jeune captive aux mânes des héros.» (*Les Lois de Minos*, I, 2, v.107-109, p. 90).

28. Voltaire, *Les Lois de Minos*, I, 2, p. 90. 29. Voltaire, *Les Lois de Minos*, I, 3, p. 97.

[p. 43]

Des cardinaux [...] siégeaient sur la même ligne [...]. Une foule d'évêques et d'abbés étaient au-dessous [...] vis-à-vis on voyait vingt-sept ambassadeurs [...]. Seize mille gentilshommes remplissaient les gradins hors de rang [...]. Dans l'arène de ce vaste cirque étaient placés cinq cent joueurs d'instruments [...] Dix-huit mille prêtres [...] et sept cent dix-huit courtisanes magnifiquement parées, entremêlées avec eux [...], composaient le plus beau spectacle que l'esprit humain ait jamais imaginé³⁰.

Le «pompeux sacrifice», devient un «beau spectacle», tragédie ou opéra – ce que confirme *a contrario* l'allusion aux piètres effets, en comparaison, de l'exécution de Servet «dans une pile de fagots verts, c'était donner les marionnettes après l'opéra³¹ » !

Glissant pour un temps dans le discours des personnages (on le retarde, on l'annonce, on le redoute, on l'empêche, on le provoque et l'aggrave), le sacrifice vient à nouveau s'inscrire fortement dans l'espace scénique à l'acte IV. On passe alors du portique à l'autel, au moyen d'un dispositif à double-fond, hérité là encore d'*Athalie*³², mais que Voltaire traite avec mouvement et dans l'action – laquelle vient remplacer l'absence de sacralité. Teucer, venant de comprendre que la victime n'est autre que sa fille, se précipite pour empêcher le meurtre:

TEUCER

Ah ! peut-être

On l'entraîne à l'autel, et déjà le grand-prêtre...

Gardes qui me suivez, secondez votre roi...

(*On entend la trompette.*)

Ouvrez-vous, temple horrible!*

(*) Il enfonce la porte; le temple s'ouvre. On voit Pharès entouré de sacrificateurs. Astérie est à genoux au pied de l'autel. Elle se retourne vers Pharès en étendant la main et en le regardant avec horreur; et Pharès, le glaive à la main, est prêt à frapper³³.

Alors que la tragédie classique avait pris le parti bienséant et terrifiant du voile de Timanthe, en reléguant l'autel et l'holocauste, autrement dit ce qui est irréprésentable, dans un hors-scène fascinant, cette scène fait le choix radicalement contraire. Sous l'influence du drame, dont il reprend ici jusqu'à l'esthétique de l'effraction, curieusement transposée au monument religieux (on *enfonce* les portes), Voltaire donne à voir le sacrifice sur scène (mais la pièce n'a probablement jamais été jouée...) et surtout dans cette note, qui fut d'abord une authentique didascalie. Dans la version définitive, rejetée en bas de page, elle forme un tableau autonome d'autant plus travaillé que, faute de sacré, la seule ressource

Fabrice Moulin, « Entre le temple et l'autel », dans *Voltaire et le « sang innocent »*, Cahiers Voltaire, n°18, 2019, p. 35-48.

30. Voltaire, *Les Lois de Minos*, p. 176-177.

31. Voltaire, *Les Lois de Minos*, p. 177.

32. « Ici le fond du théâtre s'ouvre, on voit le dedans du temple » (Racine, *Athalie*, V, 5, p. 140). 33. Voltaire, *Les Lois de Minos*, IV, 3, p. 145.

[p. 44]

pour le dramaturge est d'ordre pictural. Le potentiel effrayant du tableau (l'horreur du spectateur trouve un relais dans celle de la jeune innocente) se combine à l'effet de surprise qui semble même reproduire, sur la scène, l'équivalent du choix de l'instant, si important dans les théories et critiques de la peinture. C'est l'instant où le glaive est brandi (on pense au *Sacrifice d'Iphigénie* de Van Loo, 1757), même si le temple et l'effroi général ont plutôt quelque chose du *Corésus et Callirhoé* de Fragonard (1765).

Le moment « Polyeucte » : renverser le sacrifice

Fait remarquable, le moment qui fait culminer la représentation du sacrifice coïncide avec le début de sa liquidation sur l'autel de la raison. Cet anéantissement du rite barbare se fait en trois temps. Le premier, c'est le moment spectaculaire du bris de l'autel par Teucer enragé.

TEUCER

Misérable ! oses-tu lever ce bras cruel !... -
Dieux ! bénissez les mains, qui brisent votre autel,
C'était l'autel du crime.
(*Il renverse l'autel et tout l'appareil du sacrifice.*³⁴)

Le saint autel renversé par un furieux, et au nom même du divin: voilà qui rappelle furieusement le récit de Stratonice racontant, à l'acte III de *Polyeucte*, comment Polyeucte et Néarque, après avoir chanté les louanges de leur Dieu, et

Après avoir mis les saints vases par terre,

Sans crainte de Félix, sans crainte du Tonnerre,
D'une fureur pareille ils courent à l'autel. [...]

Du plus puissant des dieux, nous voyons la statue
Par une main impie à leurs pieds abattue³⁵.

Dans le *Discours historique et critique*, qui sert de préface aux *Guèbres*, Voltaire avait condamné, du point de vue idéologique, la violence de cette scène où il voyait le fanatisme en action³⁶. Mais il sait en apprécier, du point de vue dramatique, tout le spectaculaire, puisqu'il transpose, en quelque sorte sur la scène, l'hypotypose canonique de Stratonice. Dès lors, le dispositif matériel de la cérémonie semble devoir jouer ici un rôle décisif: ce n'est certainement pas un hasard de la langue si «tout l'appareil du sacrifice», dont le bris et la destruction doivent produire un effet saisissant, renvoie, comme pour se confondre avec lui,

34. Voltaire, *Les Lois de Minos*, IV, 3, p. 146.

35. Corneille, *Polyeucte*, III, 2, dans *Théâtre II*, Flammarion, « GF », 1980, p. 466.

36. «L'action de Polyeucte est injuste et téméraire. [...] Quoi de plus condamnable en effet que

d'aller exciter un tumulte horrible dans un temple, de mettre aux prises tout un peuple assemblé pour remercier le ciel d'une victoire de l'empereur, de fracasser des statues dont les débris peuvent fendre la tête des enfants et des femmes ! » (*Discours historique et critique à l'occasion de la tragédie des Guèbres*, OC, t. LXVI, p. 504).

[p. 45]

au « grand *appareil* » de la tragédie dans son ensemble, que Voltaire met en avant, notamment auprès du duc de Richelieu³⁷, pour justifier d'une création dans la grande salle du théâtre de Versailles, et l'assurer d'un grand spectacle. *Les Lois de Minos* sont une pièce « à grand appareil », c'est-à-dire à grands apprêts, à grande pompe, bref, à grand spectacle... Et elle le doit à la représentation du sacrifice et de sa destruction.

Or, le deuxième coup porté au sacrifice aura lieu cette fois hors-scène: c'est le meurtre du grand prêtre Pharès, raconté par le jeune Datame qui vient de l'assassiner. Il s'adresse à Astérie, qu'il a vengée :

 Tout couvert de leur sang, je vole au sanctuaire,
 À cette enceinte horrible et si chère aux Crétois,
 Où de leur Jupiter les détestables lois
 Avaient proscrit ta tête en holocauste offerte,
 Où, des voiles de mort indignement couverte,
 On t'a vue à genoux, le front ceint d'un bandeau,
 Prête à verser ton sang sous les coups d'un bourreau.
 Ce bourreau sacrilège était Pharès lui-même ;
 Il conservait encor l'autorité suprême
 Qu'un délire sacré lui donna si longtemps
 Sur les serfs odieux de ce temple habitants.
 Ils l'entouraient en foule, ardents à le défendre, Appelant Jupiter qui ne peut
 les entendre ;
 Et poussant jusqu'au ciel des hurlements affreux. Je les écarte tous, je vole au
 milieu d'eux,
 Je l'atteins, je le perce, il tombe, et je m'écriis :
 « Barbare, je t'immole à ma chère Astérie ! »
 De ma juste vengeance et d'amour transporté.
 J'ai traîné jusqu'à toi son corps ensanglanté ;
 Tu peux le voir, tu peux jouir de ta victime³⁸.

À propos de la scène équivalente dans *Les Guèbres* - le meurtre du grand prêtre par le jeune Guèbre Arzémon -, Stéphane Pujol attire à juste titre l'attention sur la « valeur authentiquement sacrificielle³⁹ » du geste qui consiste à détruire le sacrifice: le bourreau devient victime. Or, la lecture comparée des deux passages révèle combien la réécriture de la pièce accentue cette dimension sacrée. Car à bien y regarder, si la symbolique du renversement victime / bourreau est bien à l'œuvre dans *Les Guèbres*, la mort du prêtre y est avant tout épique. Elle survient à

37. Voltaire qui espère faire jouer sa pièce dans la « grande salle des spectacles » de Versailles, qui réclame des « pièce à grand appareil », affirme que « Les Lois de Minos peuvent avoir du moins ce mérite » (D17776 ; cité par S. Davis, p. 15).

38. Voltaire, *Les Lois de Minos*, V, 3, p. 158-159.

39. S. Pujol, « Tolérer l'intolérant », p. 135. Stéphane Pujol voit ici, parmi d'autres nombreuses occurrences dans toute l'œuvre de Voltaire, un exemple de cette stratégie que la fiction élabore pour contrer, en la renversant sur un mode exutoire et souvent ludique, l'insupportable violence de l'intolérant.

[p. 46]

l'issue d'une mêlée à la fois confuse et grandiose, qui oppose le parti des prêtres aux fougueux défenseurs de l'innocence (en l'occurrence Arzémon, venu sauver sa sœur Arzame promise au sacrifice, et Césène, le lieutenant romain, qui s'est révélé son père). On n'y trouve pas l'auguste et lugubre pompe du temple et de l'autel (dont l'espace n'est d'ailleurs jamais représenté dans *Les Guèbres*), mais plutôt l'énergie du champ de bataille, restituée ici par le vieil Arzémon qui rapporte la scène à Iradan, le tribun militaire au pouvoir éclairé, frère de Césène et véritable père d'Arzémon.

De ce château fatal ils s'avançaient ensemble [...]
Du grand-prêtre accouru les suivants inhumains
Ordonnent qu'on s'arrête, et demandent leur proie.
[...] mais seigneur, votre fils,
Dans son emportement pardonnable à son âge,
Contre eux, le fer en main, se présente et s'engage ;
Votre frère le suit d'un pas impétueux ; [...]

De toutes parts on s'arme et le fer brille aux yeux ;
Je voyais deux partis ardents, audacieux,
Se mêler, se frapper, combattre avec furie.

Je ne sais quelle main (qu'on va nommer impie)
Au milieu du tumulte, au milieu des soldats
Sur l'orgueilleux pontife a porté le trépas⁴⁰.

Voilà qui confirme, au sein d'une leçon de tolérance commune aux deux pièces, la spécificité du projet esthétique des *Lois de Minos* : au-delà du retournement thématique de la violence contre le bourreau, Voltaire cherche à tirer tout le parti *dramatique* et *scénique* possible de cette violence sacrificielle, envisagée avant tout comme un héritage théâtral de la grande tragédie. D'où cette contradiction, dont *Les Lois de Minos* tirent à notre avis tout leur charme et qu'on ne trouve nullement dans *Les Guèbres*, entre le sacrifice comme production culturelle (qu'il faut éradiquer) et le sacrifice comme motif tragique (qu'il faut conserver et exploiter). C'est bien pourquoi la vengeance de Datame est encore en elle-même un sacrifice (avec sa victime, son sang versé sur l'autel), encore perpétré dans l'atmosphère effroyable de l'holocauste initialement prévu, lui-même longuement rappelé au début de la tirade. Sous peine de voir ruiner l'effet saisissant de la scène, le tragédien devait nécessairement maintenir le plus longtemps possible l'atmosphère de l'ordre barbare qui participe du spectacle.

Sans surprise en effet, le spectacle s'affadit et s'étiole à mesure que se restaure l'ordre idéal et tolérant dont la pièce tire pourtant toute sa raison, à savoir le régime éclairé de Teucer, avec Datame pour dauphin. La scène de dénouement manque précisément de cette atmosphère barbare et sacrificielle à laquelle le lecteur avait pris quelque goût. La disparition définitive du temple dans les flammes offre le spectacle tout à fait incongru d'un dispositif scéniquement audacieux

40. Voltaire, *Les Guèbres*, V, 4, p. 622.

[p. 47]

(Voltaire franchit une étape supplémentaire dans le spectacle en réalisant ce qui restait, pour le jeune Arzémon des *Guèbres*, à l'état de projet vengeur⁴¹), mais dont la violence (celle des flammes) ne produit ni effroi ni saisissement, parce qu'elle ne procède plus d'aucune fureur, d'aucune passion, d'aucune vengeance:

TEUCER

[...] Soldats, livrez ce temple aux fureurs de la flamme :

(On voit le temple en feu, et une partie qui tombe au fond du théâtre.⁴²)

À la différence du saccage de l'autel et du meurtre vengeur de Pharès, la destruction du temple est *ordonnée* : c'est un ordre qui inaugure un ordre. L'ordre de la raison et de la justice – le contraire de l'ordre rituel déployé dans les scènes initiales, qui présentait, du point de vue de l'économie de la tragédie du moins, l'avantage de la dignité lugubre. On répondra qu'avec *Les Lois de Minos*, nous ne sommes de toute façon plus dans le champ de la tragédie, mais dans celui d'une sorte de mélodrame philosophique qui repose sur la résolution des tensions par le triomphe des Lumières. C'est oublier que la dédicace de la pièce défend longuement la dignité de la grande tragédie... et cela ne change rien au fait qu'en matière de spectacle et d'esthétique, la raison est de bien peu de poids face à la barbarie et la fureur. C'est ce qu'avait bien compris Diderot quand il élaborait, dans son laboratoire esthétique des *Salons*, une poétique du fanatisme:

Ce que peut l'homme possédé de cette sorte de démon. Le patriotisme et la théophobie sont les sources de grandes tragédies et de tableaux effrayants. Quoi! Le chrétien interrompant un sacrifice, renversant des autels, brisant des dieux, insultant le pontife, bravant le magistrat, n'offre pas un grand spectacle⁴³ !

Défendre la raison, mais en la retrempeant entièrement dans la cornue du plaisir esthétique, qui préfère imaginer le déchaînement de deux superstitions que le triomphe fade du despote éclairé. Prôner la tolérance, mais sans la figurer sur scène, afin que le spectateur la déduise de l'horreur des barbaries, des vengeances et des passions. C'est ce à quoi ne peut pas, ou plutôt ne peut plus se résoudre Voltaire en 1773, qui choisit d'écraser l'Infâme, plutôt que de le faire s'écraser contre un autre, voire s'écraser sur le spectateur abasourdi. On mesure tout ce qui sépare les tragédies de la tolérance de ce vieux combattant de quatre-vingts ans, des audaces du Voltaire de *Mahomet*. Dans cette autre tragédie du sang innocent, où le sacrifice d'Isaac, renversé, servait même de cynique allégorie aux projets du tyran (Dieu-Mahomet réclamant du *filis* Séide qu'il immole le *père* Zopire⁴⁴...), le sang innocent (même si l'innocence était justement problématique) coulait

41. « Il me retrouvera mais mort enseveli / Sous leur temple fumant par mes mains démoli » (Voltaire, *Les Guèbres*, IV, 6, p. 610).

42. Voltaire, *Les Lois de Minos*, V, 4, p. 163.

43. Diderot, *Ruines paysages : Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 478.

44. «MahoMet - [...] Ibrahim, dont le bras docile à l'Éternel / Traîna son fils unique aux marches de l'autel, / Étouffant pour son Dieu les cris de la nature. / Et quand ce Dieu par vous veut venger son injure, / Quand je demande un sang à lui seul adressé, / Quand Dieu vous a choisi, vous avez balancé ! » (*Mahomet*, III, 6, p. 182).

[p. 48]

deux fois sur l'autel du fanatisme (Zopire et Séide), et la barbarie triomphait. C'était avant les supplices insupportables de Calas et du chevalier de La Barre, qui semblent avoir amené Voltaire à reconsidérer le rapport du sacrifice à la tragédie. Dans un nouvel équilibre, dont nous avons essayé d'analyser les principaux enjeux, la tragédie se superpose au sacrifice dont elle tente de tirer toute l'énergie possible pour le spectacle, mais jusqu'à un certain point, où elle s'en écarte pour l'écraser – quitte à s'abîmer avec lui.