

LE SPECTACLE DE LA PENSÉE.
NOTES SUR LA DRAMATURGIE DE VOLTAIRE

Pierre Frantz

Université Paris-Sorbonne – UMR 8599

Voltaire, autant que d'autres, presque autant que Diderot et avec un poids, une influence dans toute l'Europe qui tenait aussi à ce qu'il était un auteur *joué* partout, a voulu que le théâtre, son théâtre, fût visible. Nul écrivain de théâtre avant lui ne s'était soucié avec autant de constance de la dimension visuelle, virtuelle puis réelle, concrète, de ses œuvres. Son écriture implique une conscience, un *calcul* permanent de la relation visuelle du spectateur au spectacle, comme l'atteste le souci permanent dont il témoigne dans sa correspondance, comme le prouve toute étude attentive de ses textes de théâtre. S'il a protesté, un temps, contre la dérive du théâtre vers sa dimension spectaculaire, c'est parce qu'il avait été trop bien entendu et que le spectacle lui paraissait alors excessif et gratuit. Le paradoxe, c'est qu'aujourd'hui, à quelques rares exceptions près, on lit parfois mais on ne représente plus les pièces de Voltaire. Cette dimension capitale nous échappe et l'histoire littéraire, qui seule arrache les pièces de Voltaire à la torpeur des bibliothèques et soulève leur poussière d'un coup de plumeau, n'a pas toujours tenu compte de cette inscription déterminante du visible. Il faut encore avoir présente à l'esprit cette idée, que le visible constitue la modalité à travers laquelle le XVIII^e siècle se saisit de la représentation dans la plupart de ses aspects. C'est-à-dire que c'est le visible qui lui permet d'appréhender le passage du texte de théâtre de la puissance à l'acte, de la virtualité à la performance, ou de penser le présent de la représentation, sa vie. Pour Diderot ou pour Voltaire, le théâtre vit dans la représentation, c'est-à-dire en présence de spectateurs, dans leur regard. Comment donc restituer à Voltaire sa visibilité ? Qui, si l'on nous suit, est aussi sa lisibilité. Comment retrouver les chemins de la dramaturgie de Voltaire ? À la différence de Diderot, Voltaire n'a pas recherché la construction d'un système théorique. Il n'a pas élaboré de dramaturgie cohérente et unifiée dans ses principes qu'on pourrait découvrir, au sens où Jacques Schérer a jadis reconstitué la « dramaturgie classique », ou *la* dramaturgie de Beaumarchais. Voltaire a essayé tant de solutions différentes que, dans l'état actuel de mes recherches, en tous cas, une telle démarche paraîtrait présomptueuse.

219

REVUE VOLTAIRE N° 12 • PUPS • 2012

« Voltaire le philosophe a tué le dramaturge semble-t-il » écrit Didier Sandre¹. On reproche en effet souvent à Voltaire un théâtre idéologique, un théâtre à thèse : l'idée serait incompatible avec le drame et la pensée avec le théâtre. Dès le xix^e siècle, on lui a reproché alternativement sa philosophie, ou un théâtre trop littéraire, et le mauvais goût dont témoignerait l'invasion du spectacle dans une tragédie, dont on dit le modèle « classique » insurpassable. La tragédie à la française ne se serait pas accommodée de ces excès. À l'inverse, aux yeux des romantiques, il ne serait pas allé assez loin dans le sens de Shakespeare. Trop idéologique, trop littéraire ou trop spectaculaire ? Trop classique ou trop moderne ? La question serait plutôt celle-ci, que permet notre temps, celle d'un théâtre philosophique. Faudrait-il alors rechercher, selon une perspective historique ou archéologique, le spectacle qui était lié à ces textes ? C'est sans doute nécessaire mais ce n'est ni suffisant ni totalement légitime. On ne ressaisit en effet que des traces mortes. On peut en revanche tenter de restaurer les conditions d'une lisibilité et repartir d'une étude ou d'un travail engagé par la lucidité du présent. C'est-à-dire d'un travail qui ne perde pas de vue ceci que le théâtre est en soi un art du présent et au présent, qu'il traite également d'un texte écrit hier ou d'un texte ancien ou classique. La valeur du théâtre de Voltaire s'est éprouvée à la représentation et c'est encore à la représentation, réelle ou virtuelle, qu'elle s'éprouvera. Ce sont en effet des représentations comme celles de *Brutus*, de *La Mort de César* ou de *Mahomet* montées à Genève par Hervé Loichemol, mais aussi celles de *Nathan der Weise* de Lessing par Sobel, de *Minna von Barnhelm* par Strehler, de *La Dispute* par Patrice Chéreau qui peuvent éclairer notre réflexion.

Voltaire n'a cessé d'insister lui-même sur la dimension visuelle du théâtre. Il a prêté son appui à tous ceux qui, comme Lekain ou la Clairon, voulaient donner à la scène la dimension que pouvait lui donner l'esthétique du tableau. On connaît ses interventions pour les représentations de *L'Orphelin de la Chine* ou de *Sémiramis*. On sait son action pour la réorganisation de la scène de la Comédie-Française et l'éviction des spectateurs de la scène, qui trouvera un généreux mécène en la personne du comte de Lauragais. La présence sur scène de spectateurs étrangers à l'action de la pièce est en effet responsable de l'échec de *Sémiramis* : « De là vient que la plupart des pièces ne sont que de longues conversations ; toute action théâtrale est souvent manquée ou ridicule »². Voltaire s'est exprimé en faveur d'une recherche du décor qui rapprochât celui-ci du modèle de Vicence. Cette conception est tout à fait lisible dans

¹ « Des comédiens parfois perplexes », *Cahiers Voltaire*, n° 2 (2003), p. 127.

² « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », dans *Sémiramis, OCV*, t. 30A (2003), p. 158.

l'organisation spatiale concrète impliquée par sa tragédie de *Sémiramis*. Sans doute, cette proposition ne s'imposa-t-elle pas : c'est finalement celle de Marmontel, celle qui privilégiait et justifiait un décor successif au lieu d'un dispositif unique tripartite, qui, à long terme, l'emporta. Mais on se tromperait si l'on ne voyait là qu'une recherche du pittoresque ou d'effets d'images. Pour Voltaire, comme pour Diderot, du reste, la dimension visuelle donne accès à la représentation toute entière. C'est en effet sous cet angle qu'on comprend, pour l'essentiel, la mise en action. Le terme d'action porte la marque de son origine rhétorique. Il indique la performance de l'orateur ou celle de l'acteur. Mais, au théâtre, l'action est conçue moins comme la réalisation du discours que comme la spécificité non verbale du théâtre. Aussi est-elle parfois, chez Diderot et bien d'autres, opposée au langage verbal, comme l'attestent l'attention prêtée au jeu muet ou les tentatives de « mise en action » des dénouements. Le sens même de l'*actio* se trouve ainsi enrichi mais aussi dévié de sa signification originare.

Voltaire n'en était pas moins soucieux, en permanence, de corriger l'image par le texte, l'*actio* par la poésie dramatique. À peine a-t-il réclamé de l'action en lieu et place des conversations qu'il réagit fermement contre les excès auxquels conduisait, selon lui, le système de Diderot. Il pousse les hauts cris quand il prend connaissance des dispositions scénique que Mlle Clairon veut imposer à la représentation de *Tancrède*. Plus pragmatique que théoricien, il pense le spectacle et l'action dans leur union la plus étroite avec la poésie.

Plus on veut frapper les yeux par un appareil éclatant, plus on s'impose la nécessité de dire de grandes choses ; autrement on ne serait qu'un décorateur, et non un poète tragique³.

C'était dire que la force du spectacle, celle du « style » et celle de l'idée doivent être liées d'un lien nécessaire. Voltaire est ici beaucoup plus proche de l'esthétique du sublime que de la révérence classique, dans laquelle le XIX^e siècle académique a voulu l'enfermer.

Cette conception, c'est avant tout au contact de Shakespeare qu'il se l'est forgée. Il l'expose dès 1730 dans le « Discours sur la tragédie » qui sert de préface à *Brutus*. Il la conforte ensuite en la confrontant au modèle présent de l'opéra et à celui, passé, du théâtre des Grecs. La référence à Shakespeare et à la tragédie grecque exclut qu'il ait pu s'agir chez lui de la simple recherche du « pittoresque » à quoi on l'a réduit parfois.

On lit dans les *Observations sur le Jules César de Shakespeare*, de 1764, ces remarques qui dessinent toute l'ambition de l'auteur :

³ « Discours sur la tragédie », dans *Brutus*, OCV, t. 5 (1998), p. 175.

Nous ressemblerions à ces nations si nous avions été dans le même cas. Leur théâtre est resté dans une enfance grossière, et le nôtre a peut-être acquis trop de raffinement. J'ai toujours pensé qu'un heureux et adroit mélange de l'action qui règne sur le théâtre de Londres et de Madrid, avec la sagesse, l'élégance, la noblesse, la décence du nôtre, pourrait produire quelque chose de parfait, si pourtant il est possible de rien ajouter à des ouvrages tels qu'*Iphigénie* et *Athalie*⁴.

Dans le discours de 1730, il écrivait déjà :

Mais, au milieu de tant de fautes grossières, avec quel ravissement je voyais Brutus, tenant encore un poignard teint du sang de César, assembler le peuple romain, et lui parler ainsi du haut de la tribune aux harangues⁵.

222

L'insistance sur le spectacle, la perspective shakespearienne, voilà donc ce qui gouverne l'art voltairien du théâtre, sa poésie philosophique. Le visible n'y est pas séparable d'une dramaturgie complexe que nous avons essayé de décrire à propos de *Brutus* dans cette *Revue Voltaire* même en 2003⁶ et dont on pourrait évoquer d'autres aspects à propos de *La Mort de César* ou d'autres tragédies.

La dimension philosophique de ce théâtre, présentée ici ou là par la critique comme une « propagande » philosophique, est elle aussi à comprendre dans cette perspective. Car si l'intention militante est évidemment très présente, notamment pour tout ce qui concerne les thématiques liées à l'incrédulité, elle ne résume pas à elle seule la réflexion philosophique à l'œuvre chez Voltaire. L'élévation « sublime » de la réflexion, indispensable à la perspective de la tragédie, est bien présente. On pourrait citer des pièces comme *Brutus*, *La Mort de César*, *Mahomet* ou *Les Guèbres*. On y lit, on y voit une réflexion sur la monarchie, sur la république, sur le pouvoir du peuple, sur la naissance des religions, sur la possibilité, les effets et les perversions de la parole politique qui ne manque ni de complexité, ni de nuances, ni de grandeur. On a déjà noté le soin que Voltaire avait pris, dans *Brutus*, d'incarner dans un espace la référence romaine :

Le théâtre représente une partie de la maison des consuls sur le mont Tarpéien ; le temple du Capitole se voit dans le fond. Les sénateurs sont assemblés entre le temple et la maison, devant l'autel de Mars [...] ⁷.

C'est l'*actio* qui incarne le débat républicain.

⁴ M, t. 7, p. 516.

⁵ « Discours sur la tragédie », dans *Brutus*, OCV, t. 5, p. 169.

⁶ P. Frantz, « La monarchie dépaylée : la réflexion politique dans *Brutus* », *Revue Voltaire*, n° 3 (2003), p. 289-300.

⁷ *Brutus*, l, 1, OCV, t. 5, p. 185.

Dans *La Mort de César*, ce n'est pas l'espace seul qui fait vivre l'idée de la patrie romaine, de cette république qui exclut toute possibilité monarchique ; c'est une autre incarnation, indirecte et complexe, à laquelle le poète a recours. Il fait figurer sur la scène une statue de Pompée, exigée au second acte par une de ces « didascalies » internes auxquelles, parfois, on ne prête pas assez d'attention. L'acte débute par une altercation entre Brutus et Antoine. Le premier stigmatise l'abaissement d'Antoine :

Je sais tous vos desseins, vous brûlez d'être esclave.
Vous volez un monarque, et vous êtes Romain !

Mais Antoine reproche au jeune homme l'inhumanité de son héroïsme :

Je suis ami, Brutus, et porte un cœur humain. [...] Tu veux être un héros, va, tu n'es qu'un barbare⁸.

Après son départ, Brutus entame un long monologue. Un processus complexe de théâtralisation s'engage. Une apostrophe rend présente à l'imaginaire la figure de Lucius Junius Brutus, « toi mon sang », puis celles des autres héros romains disparus dont il voit les images, cette fois présentes sur la scène :

Vous que j'ai vus périr, vous, immortels courages,
Héros dont en pleurant j'aperçois les images,
Famille de Pompée, et toi divin Caton⁹.

L'inscription mythique de Brutus se dessine lorsqu'il reconnaît son sang. Reconnaissance importante puisqu'elle fera pièce à l'autre reconnaissance, celle de son père César. La présence se fait simulacre et une statue « émerge » littéralement dans le discours, comme sortant de l'ombre pour venir à la lumière, celle de Pompée. Statue présente, visible sur scène et qu'on imagine colossale, à l'image de Magnus, le grand Pompée.

Que vois-je, grand Pompée, au pied de ta statue ?
Quel billet sous mon nom se présente à ma vue¹⁰ ?

Cette statue nommée est ainsi porteuse de l'imaginaire romain tout entier, présence muette et sublime aux pieds de laquelle se trouvent placés les billets qui vont jeter Brutus dans l'action :

Lisons : Tu dors, Brutus, et Rome est dans les fers¹¹ !

⁸ *La Mort de César*, II, 1, OCV, t. 8 (1988), p. 193-194.

⁹ *Ibid.*, II, 2, p. 195.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

Retour de l'apostrophe, personnification de Rome, dont la voix se fait entendre par ces petits billets lus à haute voix. Toute cette rhétorique est ici entièrement liée au surgissement de la statue. L'originalité de Voltaire se mesure quand on compare cette scène avec celle qui lui a servi de modèle, dans le *Jules César* de Shakespeare, et avec le récit de Plutarque. Plutarque mentionne plusieurs circonstances dans lesquelles des Romains donnèrent à Brutus de semblables avertissements. Il mentionne notamment un « écriteau », comme écrit Amyot, placé sous la statue de Junius Brutus sur lequel on pouvait lire : « Pleust à dieu que tu fusses maintenant Brutus ! »¹². Quant à l'écrit indiquant « tu dors, Brutus », c'est au tribunal que le héros l'aurait reçu. La scène correspondante dans la pièce de Shakespeare (II, 1) est justement célèbre¹³. La nuit touche à sa fin, sans qu'on devine l'aube ; une nuit inquiétante habitée de signes célestes. Brutus est dans son jardin. Il envoie son serviteur allumer une chandelle dans son cabinet et ce dernier rapporte un billet où Brutus lit : « Brutus, tu dors. Éveille-toi, vois qui tu es ». Le sublime est là : horreur de la nuit et de l'injonction au meurtre ; horreur des signes (les météores qui volent dans le ciel). Voltaire transpose très habilement le sublime de Shakespeare dans des données acceptables sur la scène française du XVIII^e siècle. Le public français ne pouvait accepter la fenêtre, la chandelle ni la pierre à feu. Il eût sans doute discuté le serviteur et le jardin. Fasciné par la statue du commandeur de *Dom Juan*, ou plutôt du *Festin de pierre* (on le voit notamment dans sa correspondance à propos d'*Ériphyle*, puis de *Sémiramis*), le poète metteur en scène en rappelle les effets au public français. Il équilibre subtilement le prosaïsme rude du laconisme républicain (« Tu dors Brutus ») et la rhétorique brève qui allie une opposition, une personnification et une synecdoque (« et Rome est dans les fers »). On voit ici comment l'image scénique et la figure de rhétorique s'allient pour faire surgir Rome. Prosaïsme et poésie ensemble : on se rapproche de Shakespeare.

On peut encore se faire une idée de cette poétique du sublime philosophique en analysant la façon dont l'auteur traite les dénouements de ses tragédies. Nombreux sont les auteurs ou hommes de lettres qui déplorent le déficit de spectaculaire des tragédies classiques, notamment au moment de leur dénouement. Pourquoi diable ont-ils donc terminé leurs pièces sur une péripétie racontée par un témoin ? Voltaire ne fait pas exception. Après lui, Saint-Foix tentera une transposition « en action » du dénouement de l'*Iphigénie* de Racine¹⁴, et d'autres, comme Lemierre, iront de plus en plus loin dans la

¹² Plutarque, *Les Vies parallèles*, trad. Amyot, Paris, Club français du livre, 1967, 2 vol., t. II, p. 1019.

¹³ Shakespeare, *Jules César*, II, 1, présenté et traduit par L. Lecocq, dans *Œuvres complètes*, édition bilingue, *Tragédies*, t. I, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 737.

¹⁴ Voir P. Frantz, « Les dénouements en action au XVIII^e siècle », dans Mara Fazio et Pierre Frantz (dir.), *La Fabrique du théâtre*, Paris, Desjonquères, 2010, p. 332-342.

recherche d'un dénouement spectaculaire rappelant l'opéra. Racine avait pris conscience sans doute de l'évolution du goût des spectateurs. Il avait voulu donner à ses récits et hypotyposes une force poétique de plus en plus grande, comme l'atteste le célèbre récit de Thérémène. Il était allé jusqu'au dénouement en action dans *Athalie*. Voltaire en avait admiré la dramaturgie, alliant style sublime et grands mouvements spectaculaires :

La seule pièce où M. Racine ait mis du spectacle, c'est son chef-d'œuvre d'*Athalie*. On y voit un enfant sur un trône, sa nourrice et des prêtres qui l'environnent, une reine qui commande à ses soldats de le massacrer, des lévites armés qui accourent pour le défendre. Toute cette action est pathétique ; mais si le style ne l'était pas aussi, elle n'était que puérole¹⁵.

Il s'en est inspiré à plusieurs reprises. On aimerait ici rappeler deux grands dénouements de Voltaire, celui de *Mahomet* et celui de *La Mort de César*. Dans le second cas, le poète réécrit la scène célèbre (mais, doit-on le rappeler, tout à fait inconnue du public français) de l'affrontement des discours qui occupe l'essentiel du troisième acte du *Jules César* de Shakespeare. C'est sur cette scène qu'il choisit de terminer la pièce, conformément à l'exigence de clôture de l'action de l'aristotélisme français, alors que Shakespeare prolonge la pièce jusqu'à la bataille de Philippes. Voltaire réduit strictement la longueur de l'acte et reprend dans son esprit le dénouement de Shakespeare : la manipulation de l'opinion publique et le retournement de situation obtenu par Antoine. Des images scéniques, des tableaux se succèdent. Rome, à qui Brutus veut prêter la voix une dernière fois pour convaincre César, est toute dans l'image d'un lieu : « Voici ce Capitole où la mort va l'attendre » (scène 3). La rumeur de l'assassinat derrière la scène, derrière les portes du Sénat, « image » sonore spatialisée (scène 6). Puis c'est la sortie de Cassius « un poignard à la main » (scène 7). Enfin le retournement du dénouement. De Shakespeare, Voltaire n'a conservé qu'Antoine s'adressant au peuple depuis la tribune aux harangues. Brutus a disparu. Seul Cassius porte le discours des tyrannicides. Il met le peuple en garde, puis disparaît. Antoine est donc seul face aux Romains. La mise en action de ce discours est ici essentielle. Il s'agit d'une mise en abyme de la théâtralité propre à l'éloquence politique. Sans doute, Voltaire, comme Shakespeare, admire-t-il ce moment célèbre par l'*Institution oratoire* de Quintilien, où l'on oppose l'éloquence asiatique d'Antoine à celle de Brutus, où l'on discute l'exhibition des *signa*, ici la robe tachée de sang de César. Le mauvais goût, pathétique mais efficace, assure le succès d'une éloquence séductrice qui trahit ainsi une insuffisance double, de l'orateur et de l'argumentation ; discours

¹⁵ « Discours sur la tragédie », dans *Brutus, OCV*, t. 5, p. 175.

d'école, comme il convient dans une tragédie qui sent son collègue. Voltaire joue sur les codes du théâtre et de la rhétorique, sur les souvenirs de collègue des spectateurs, avec une grande habileté. Il se tient souvent très près du texte de Shakespeare :

Ce père, cet ami, qui vous était si cher,

On l'apporte à vos yeux.

Le fond du théâtre s'ouvre ; des licteurs apportent le corps de César couvert d'une robe sanglante. Antoine descend de la tribune et se jette à genoux auprès du corps.

La théâtralité se trouve renforcée par les commentaires qui « montrent qu'on montre » : « Ô spectacle funeste » s'écrient les Romains. Et Antoine :

[...] Vous les voyez, Romains, vous touchez ces blessures,

Ce sang qu'ont sous vos yeux versé des mains parjures.

Là, Cimber l'a frappé ; là, sur le grand César

Cassius et Décime enfonçaient leur poignard ;

Là, Brutus éperdu, Brutus, l'âme égarée,

A souillé dans ses flancs sa main dénaturée¹⁶.

226

Les déictiques fréquents désignent aux Romains, relais des spectateurs, l'image, les *signa* au pouvoir pathétique. Les Romains se rapprochent du corps : « Dieux ! son sang coule encore ! ». L'école fait accepter ici une violence *visible*, exhibée, tout à fait rare dans le théâtre du XVIII^e siècle. Car c'est ici le concret de l'image qui s'impose, la robe sanglante, le sang qui n'en finit pas de couler sous les yeux des spectateurs. Les Romains se précipitent pour mettre le feu aux palais des conjurés. C'est ici de la pensée en acte. En même temps qu'opère le pathétique de la présence, la manipulation est dévoilée aux spectateurs seconds, qui sont dans la salle. Un malaise sensible doit saisir le spectateur devant cette sensation forte qui constitue une entorse aux bienséances, en même temps que l'opération cathartique est rendue efficace par la distance et la mise en abyme. Voltaire, différemment de Shakespeare, fait apparaître l'envers de la posture républicaine. Dans *Brutus*, il avait confronté un républicanisme pur à la logique monarchique. Ici, la même pureté républicaine succombe devant un vice secrètement inscrit dans la république, celui de la parole politique, de la démagogie « démocratique ». Et c'est bien la représentation théâtrale de l'éloquence qui énonce cette idée.

Voltaire procède de façon analogue au dénouement de *Mahomet*. À l'idée précédente, il en ajoute une autre, celle de la manipulation de la conscience religieuse populaire. Comme dans *La Mort de César*, l'éloquence est, en un

¹⁶ *La Mort de César*, III, 8, OCV, t. 8, p. 239-240.

sens, autant politique que judiciaire. L'orateur fait le procès de son adversaire devant l'opinion publique, procès truqué dans les deux cas. Au quatrième acte de *Mahomet*, Zopire adresse une imploration touchante et sincère à ses faux dieux, qui, comme lui-même, touchent à leur fin. Séide, puis Palmire, sont affligés de visions qui leur indiquent le chemin du crime, « Ces traits de sang, ce spectre, et ces errantes ombres »¹⁷. Voltaire recourt ici à des moyens théâtraux qu'on peut interpréter de deux façons, visions des héros ou trucages théâtraux : « L'autel tremble », affirme Séide¹⁸. ... Loin d'être une révélation de la vérité, les signes sont manipulés. Les mensonges de Mahomet et d'Omar s'étalent dans le plus grand cynisme. Au dernier acte, tout semble révélé et public. La situation de Mahomet paraît désespérée : le peuple arrive, mené par Séide « un poignard à la main » mais, coup de théâtre, le poison que Mahomet lui a fait administrer fait son effet. Le tyran fait appel au jugement de Dieu. L'ordalie théâtrale s'achève sur la victoire du charlatan. Le souvenir d'*Athalie* éclaire la signification de ces deux dénouements si remarquables. Chez Racine, le théâtre tente de dire une vérité par le grand spectacle, le coup de théâtre et la révélation royale de Joas sur son trône. Chez Voltaire, la révélation opère sur le peuple, pas sur le spectateur. La vérité est bien dévoilée, mais c'est celle d'une manipulation. D'un trucage : bref, du théâtre religieux ou du théâtre politique.

À ces deux exemples, on pourrait adjoindre bien d'autres directions que Voltaire a poursuivies dans sa dramaturgie du visible et de la représentation, dans *Ériphyle*, *Sémiramis*, *Alzire* ou dans *Les Scythes*, dont la préface contient une réflexion aboutie sur le maniement de la scène. Voltaire disait ainsi avoir eu en tête le paysage de la Suisse en écrivant cette tragédie. Le décor pittoresque et pastoral convient à cette tragédie démocratique, citoyenne, cantonale : c'est une conception de la tragédie toute différente de celle qu'on prête souvent à Voltaire ou même de celle que nous avons décrite ci-dessus. Chez lui, l'entente de la scène, le travail de la représentation déterminent littéralement l'écriture. Il suffit, pour s'en convaincre d'observer aussi les changements qu'il a introduits en fonction des observations que lui font les spectateurs ou les comédiens. Mais dans tous les cas, le théâtre est chez le philosophe activité de penser. On devrait évidemment s'interroger alors sur la signification sociale de ces manipulations théâtrales du visible. La méfiance à l'égard du peuple, dont témoignent les dénouements de *Mahomet* et de *La Mort de César*, relève de cet élitisme des Lumières, fréquemment évoqué dans la critique. Le projet théâtral lui-même ne s'en trouve-t-il pas atteint plus profondément qu'on ne croit ? Le théâtre propose au peuple une vérité bien ambiguë : est-il bien possible de renverser l'économie

¹⁷ *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète*, IV, 4, OCV, t. 208 (2002), p. 265.

¹⁸ *Ibid.*, p. 266.

séductrice de la théâtralité ? Voltaire défend l'idée d'une mission philosophique du théâtre mais ne partage pas la naïveté de certains de ses contemporains. Il reconnaît à la représentation théâtrale son pouvoir négatif. Le côté obscur de la force... Avant même la *Lettre à D'Alembert*, il y a de quoi jeter sur l'article « Genève » de l'*Encyclopédie* comme l'ombre d'un doute.