

« TOUT CE QUE L'ŒIL PEUT EMBRASSER SANS PEINE » :
LA PRÉÉMINENCE DU VISUEL DANS LE THÉÂTRE
DE VOLTAIRE

Renaud Bret-Vitoz

Université Toulouse II / ISSHJ (Tunisie)

Lors de sa présence à Cirey en Champagne, dans le château de la marquise du Châtelet, où il a trouvé refuge après la condamnation des *Lettres philosophiques*, Voltaire s'intéresse de près aux arts majeurs et décoratifs. La célèbre galerie de l'aile sud du château, qu'il fait édifier avec l'aide des architectes Dufort et Champenois, passe ainsi pour l'œuvre emblématique de son goût pour l'architecture et les plaisirs visuels. Si elle abrite un vaste salon face au midi, destiné d'abord à accueillir les hôtes et à les éblouir dès leur

arrivée au château, la galerie permet conjointement à Voltaire et Émilie, tous deux adeptes de Newton, de faire des expériences scientifiques sur l'astronomie, l'optique et le feu.

Aujourd'hui encore, on accède à cette longue galerie par une porte d'honneur monumentale (fig. 1). Du seuil de la porte, le visiteur découvre un large panorama sur le parc du château, qu'invite à contempler une inscription sur son linteau de pierre, tirée des *Bucoliques* de Virgile : « *Deus nobis haec otia fecit* » [« Dieu a fait ces loisirs pour nous »] (fig. 2). Les montants sont également décorés de



1. Porte d'honneur de la « Galerie Voltaire »,
Château de Cirey © Bleulefit



2. Porte d'honneur de la « Galerie Voltaire », Château de Cirey, détail de l'inscription latine sur le linteau © Bleulefit

230



3. Attributs des arts encadrant la porte d'honneur de la « Galerie Voltaire », Château de Cirey © Bleulefit

sculptures et d'inscriptions dont l'ordre, voulu par Voltaire, se présente comme un spectaculaire programme philosophique et artistique, dominé par les arts visuels et les sciences optiques (**fig. 3**). On reconnaît, en commençant en bas à gauche, une plume et son étui symbolisant la littérature, complétés par un quatrain de la main de Voltaire qui vaut pour devise du château tout entier :

Asile des beaux-arts, solitude où mon cœur
Est toujours demeuré dans une paix profonde,
C'est vous qui donnez le bonheur
Que promettait en vain le monde.

Au-dessus, on lit une inscription d'Horace sur l'exil à la campagne¹. Le sculpteur a disposé ensuite deux végétaux pour représenter la botanique, un compas, une règle et une équerre pour la géométrie et, tout en haut, une lunette et une mappemonde pour l'astronomie.

¹ « *Hic virtutis amans, vulgi contemptor et aulae / Cultor amicitiae, vates latet / Abditus agro* » [« Ici le poète / aimant la vertu / méprisant la foule et la cour / cultivant l'amitié / demeure caché, retiré à la campagne »].

En bas, à droite de la porte et faisant face aux vers de Voltaire, on découvre une citation du *Caton* d'Addison, tragédie anglaise que Voltaire avait découverte à Londres et qu'il donne pour modèle de pièce régulière, dans la dix-huitième des *Lettres philosophiques* : « *When dulls prevail and hypocrisy bear sway / The post of honour is a private station* »². Puis, en déplaçant son regard vers le haut, se devinent une cornemuse pour la musique, un maillet et des ciseaux pour la sculpture, une tête humaine qui fait face aux végétaux sur le montant de gauche, afin de représenter l'homme face à la nature, enfin une palette pour la peinture et, au sommet, un globe et une équerre, à nouveau pour l'astronomie. Ainsi, le théâtre, illustré par les alexandrins d'Addison, et la littérature, figurée par le quatrain de Voltaire, sont placés à la base de tout l'édifice comme du programme artistique et scientifique.

Pour le spectateur d'aujourd'hui, la disposition des attributs autour de la porte rappelle inévitablement le frontispice de l'*Encyclopédie*, gravé par Bonaventure-Louis Prévost en 1772 d'après le dessin de Charles-Nicolas Cochin (1765), mais il offre un tout autre sens. En effet, si l'on s'en rapporte au descriptif de la gravure, les allégories des arts d'imitation – Poésie Épique, Dramatique, Satirique, Pastorale, Musique, Peinture, Sculpture et Architecture – sont reléguées sous l'Imagination et décentrées sur la gauche de la Vérité, tandis que l'Optique, la Botanique, la Chimie et l'Agriculture et les arts et professions qui émanent des sciences constituent le socle complet du projet encyclopédique³. La conception de Voltaire se démarque, comme par anticipation, de Cochin. Elle montre le théâtre au même rang que la poésie et servant d'assise au programme tout entier précisément parce qu'il fait la synthèse des arts et techniques représentés autour de la porte.

Lorsqu'on s'interroge sur la place des arts visuels dans l'œuvre littéraire de Voltaire, on s'aperçoit ainsi qu'il n'en a négligé aucun et que chacun exerce sur lui un authentique attrait. Quand il établit un programme artistique, à Cirey ou à l'occasion d'un poème, il cite les arts visuels au même titre que la littérature, comme en témoignent, tôt dans son œuvre, ces vers extraits du *Temple du goût* (éd. 1739) :

Vers enchanteurs, exacte prose,
Je ne me borne point à vous ;

² Traduction : « Quand les sots prévalent et l'hypocrisie est au pouvoir / Le lieu de l'honneur est une situation privée ». Pour une description complète de la galerie Voltaire à Cirey, voir Renaud Bret-Vitotz, *Cirey en Champagne avec Voltaire*, préface de Jean-Louis Haquette, Le Poët-Laval, Éditions Bleulefit, coll. « Présences du patrimoine », 2011.

³ Voir le commentaire de Diderot, « Un dessin destiné à servir de frontispice au livre de l'*Encyclopédie* », dans *Salon de 1765* ; *Œuvres*, éd. L. Versini, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, 5 vol., t. IV, p. 462.

N'avoir qu'un goût, est peu de chose :
Beaux-arts, je vous invoque tous.
Musique, danse, architecture,
Art de graver, docte peinture,
Que vous m'inspirez de désirs !
Beaux-arts, vous êtes des plaisirs,
Il n'en est point qu'on doive exclure⁴.

LES RÈGLES DU THÉÂTRE SOUS L'ŒIL DU SPECTATEUR

L'expérience du théâtre dans l'imaginaire de Voltaire se résume, en effet, essentiellement à un choc visuel. C'est du moins ainsi qu'il la décrit dans le conte *Le Monde comme il va*, au moment où le héros fait irruption dans une salle de spectacle avec, face à lui, un décor de scène :

232

On mena [Babouc] voir une fête publique qu'on donnait tous les jours de l'année ; c'était dans une espèce de basilique, au fond de laquelle on voyait un palais. Les plus belles citoyennes de Persépolis, les plus considérables satrapes rangés avec ordre formaient un spectacle si beau, que Babouc crut d'abord que c'était là toute la fête⁵.

On retrouve chez Voltaire la volonté insistante de saisir la théâtralité sous sa forme spectaculaire, que ce soit lorsqu'il écrit l'article « Chant » ou lorsqu'il entreprend une histoire du théâtre en Europe dans l'article « Art dramatique » des *Questions sur l'Encyclopédie*. Dans l'article « Chant », il insiste sur l'époque contemporaine parce qu'elle a valorisé le spectaculaire sur scène, renouant ainsi avec les pratiques antiques et les origines profondes du théâtre. Une pièce, pour être appréciée pleinement, ne doit être écrite ou jouée qu'en prenant en compte des procédés visuels tels que le mouvement, le spectacle ou la mise en action : « Aujourd'hui on joue la tragédie sèchement ; si on ne la réchauffait point par le pathétique du spectacle et de l'action, elle serait insipide »⁶. Voltaire écrit d'ailleurs ses propres pièces selon des priorités visuelles ou picturales, projetant immédiatement son intrigue sur une scène et imaginant la mise en espace la plus captivante du point de vue du spectateur : « J'ai toujours songé autant que je l'ai pu à rendre les scènes tragiques pittoresques »⁷.

⁴ *Le Temple du goût*, OCV, t. 9 (1999), p. 198.

⁵ *Contes en vers et en prose*, éd. S. Menant, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1992, 2 vol., t. I, p. 96.

⁶ OCV, t. 40 (2009), p. 22.

⁷ Voltaire à Damilaville, vers le 30 mars 1762 (D10397).

En revenant constamment à la nature scénique et donc visuelle du théâtre, depuis les *Lettres philosophiques* où il qualifie la comédie de « peinture parlante » (Lettre XIX), Voltaire adopte une position originale qui le conduit à placer les principes de la poétique classique nettement sous l'empire du spectateur : « Il y a des spectacles pour toutes les conditions humaines ; la populace veut qu'on parle à ses yeux ; et beaucoup d'hommes d'un rang supérieur sont peuple »⁸. Si les classes sociales se confondent ici dans leur goût commun pour des plaisirs visuels, Voltaire prend cependant soin d'ajouter, immédiatement après, que l'intérêt pour la question des genres littéraires et des règles classiques distingue le public cultivé du reste du peuple : « Les âmes cultivées et sensibles veulent des tragédies, et des comédies »⁹. Mais en dépit de cette concession, l'impression demeure que Voltaire abolit habilement toute différence sociale à propos du plaisir visuel. Il associe la poétique au spectaculaire, en reléguant les règles du théâtre à une position inférieure, derrière des principes physiques supérieurs, communs à tous.

Au nom de cette préférence pour un art visuel, Voltaire modifie jusqu'à la conception traditionnelle des règles du théâtre. La doctrine classique, on le sait, repose essentiellement sur l'unité d'action, celle de lieu et celle de temps procédant d'elle et trouvant une justification supplémentaire dans la règle de vraisemblance. Dans l'esprit des théoriciens, la réduction de l'espace et de la durée de l'action dans des bornes logiques participe de l'illusion théâtrale et favorise sa crédibilité. Cependant, les poètes, à force d'accommoder leurs pièces avec les règles, ont indifférencié le lieu de la scène jusqu'à l'abstraction, tout comme l'espace imaginaire de la fable. Ils ont restreint l'univers et la durée de la fable et limité matériellement le lieu scénique de la représentation. Ainsi, Corneille, qui affirmait ne pas vouloir contredire l'histoire dans ses tragédies, reconnaissait avoir déformé la réalité des faits uniquement par respect pour les règles : « la diversité des lieux où les choses se sont passées et la longueur du temps qu'elles ont consumé dans la vérité historique, m'ont réduit à cette falsification pour la ramener dans l'unité de jour et de lieu »¹⁰.

Or, dans l'esprit de Voltaire, l'unité de lieu doit tout au contraire être considérée comme un impératif matériel qui concerne non la vraisemblance historique mais l'illusion optique au théâtre. Il signale, dans ses « Remarques sur

⁸ *Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OCV*, t. 39 (2008), p. 44.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Corneille, « Examen de *Pompée* », dans *Théâtre complet*, éd. P. Lièvre et R. Caillois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, 3 vol., t. I, p. 994.

les Discours de Corneille » (1764)¹¹, qu'il ne faut pas regarder l'unité de lieu sous l'angle logique du sens commun (selon lequel le lieu de la scène doit être limité à un espace parcouru physiquement par un être humain en un temps limité à douze ou vingt-quatre heures), mais, à l'inverse, l'établir à partir de l'espace scénique, c'est-à-dire des conditions matérielles de la représentation et de la capacité du spectateur à saisir le monde alentour. L'unité de lieu s'impose non plus en amont et autoritairement à l'univers de la pièce mais est amenée jusqu'au texte, déduite des possibilités de représentation qu'offre l'étendue du plateau :

Il faudrait que le théâtre fit voir aux yeux tous les endroits particuliers où la scène se passe sans nuire à l'unité de lieu ; ici une partie d'un temple, là le vestibule d'un palais, une place publique, des rues dans l'enfoncement. Enfin, tout ce qui est nécessaire pour montrer à l'œil tout ce que l'oreille doit entendre. L'unité de lieu est tout le spectacle que l'œil peut embrasser sans peine¹².

234 Chez Voltaire, l'unité de lieu est maintenue. Mais accommodée avec un principe visuel, elle crée, sous les yeux du spectateur, l'illusion d'un monde tangible aussi vaste et complexe que le réel tout autour. C'est bien la capacité de l'œil spectateur à appréhender (« embrasser ») l'espace qui donne un cadre à la fiction théâtrale, et non un raisonnement intellectuel sur l'étendue raisonnable de tel lieu historique ou de telle action humaine. L'œil a donc un rôle primordial : il ouvre le monde de la fiction tout comme il borne le lieu concret de la représentation. Il organise à lui seul l'espace dramatique et scénique, et le limite naturellement. Les possibilités de l'œil humain conditionnent même la topographie imaginaire à l'intérieur de la fiction plus certainement que des considérations logiques, abstraites ou absolues.

Autrement dit, la faculté visuelle, qui a une fonction essentielle dans l'exercice de la raison et dans l'observation scientifique, unifie l'espace théâtral, au sens où elle assure son unité quelle que soit la multiplicité ou l'incomplétude des images représentées. Il ne s'agit pas d'une unité rationnelle ou logique mais d'une unité sensible, régie par l'expérience empirique parce que les sens sont considérés comme la condition privilégiée de perception du monde. « Plus d'illusion, plus d'intérêt » devient ainsi le mot d'ordre du poète, sa première règle du théâtre¹³.

11 Au temps de ses premiers textes théoriques, Voltaire suit d'Aubignac : « l'esprit humain ne peut embrasser plusieurs objets à la fois ; [...] l'intérêt qui se partage s'anéantit bientôt ; [...] nous sommes choqués de voir, même dans un tableau, deux événements [...]. Par la même raison, l'unité de lieu est essentielle ; car une seule action ne peut se passer en plusieurs lieux à la fois » (« Préface d'*Œdipe* » [1729], *OCV*, t. 1A [2001], p. 264-267).

12 « [Remarques sur les] trois discours », *OCV*, t. 55, p. 1053.

13 « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », dans *Sémiramis*, *OCV*, t. 30A, p. 162.

LES CONDITIONS VISUELLES DE LA REPRÉSENTATION THÉÂTRALE

Chez Voltaire, le sens optique détermine également l'agencement de la salle de spectacle, la disposition du public et la décoration scénique.

Pour le philosophe, la naissance de l'art théâtral dans l'histoire de la civilisation est liée d'abord à la volonté d'une nation de consacrer de façon permanente un lieu au spectacle, par la construction d'un édifice public. Et l'histoire du théâtre ne commence à s'écrire officiellement qu'à partir du moment où naît une réflexion sur les salles et leur architecture. Si Voltaire écrit, avec admiration, que « les Anglais avaient déjà un théâtre, aussi bien que les Espagnols, quand les Français n'avaient que des tréteaux »¹⁴, c'est avec la ferme intention de convaincre ses contemporains que la création d'œuvres régulières coïncide inévitablement avec l'édification d'un bâtiment spécifique au cœur de la cité qui magnifie la dimension originelle, c'est-à-dire visuelle, du théâtre :

Enfin, vers l'an 1514, le prélat Trissino, [...] donna sa tragédie de *Sophonisbe*, la première qu'on eût vue en Italie, et cependant régulière. Il y observa les trois unités, de lieu, de temps, et d'action. [...] Cette pièce fut représentée à Vicence, et la ville construisit exprès un théâtre magnifique. Tous les littérateurs de ce beau siècle accoururent aux représentations, et prodiguèrent les applaudissements que méritait cette entreprise estimable¹⁵.

On soulignera d'abord que Voltaire rappelle régulièrement l'importance des bâtiments conçus spécifiquement en vue de la représentation théâtrale où, dit-il encore, « tous les spectateurs doivent voir et entendre également, en quelque endroit qu'ils soient placés »¹⁶. Il imagine, dans une vision que l'on devine égalitariste et opposée à l'étiquette de cour, une salle où la disposition du public tient compte des lois physiques de l'optique et, dans une moindre mesure, de l'acoustique. Il appelle ainsi à la revalorisation du théâtre antique que l'actualité archéologique avait précisément remis à la mode, à partir de 1748, avec les découvertes exceptionnelles faites à Herculaneum puis Pompéi.

Les théâtres en France à l'époque classique sont, en effet, largement inadaptés au spectacle, malgré une fréquentation massive et une prolifération de spectacles. Depuis le XVII^e siècle, les représentations sont données dans d'anciennes salles de jeu de paume, plus longues que larges, avec une scène étroite mal aménagée sur l'un des petits côtés, des rangs de loge sur les grands côtés offrant peu de visibilité et un parterre très profond où se presse un public debout et agité. De surcroît,

¹⁴ *Lettres philosophiques*, éd. F. Deloffre, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, Lettre XVIII, p. 124.

¹⁵ *Questions sur l'Encyclopédie*, art. « Art dramatique », *OCV*, t. 39, p. 45-46.

¹⁶ « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OCV*, t. 30A, p. 158.

les spectateurs de qualité, qui paient le prix fort, sont placés directement sur la scène, grâce à des banquettes amovibles éclairées par deux grands lustres, mais qui gênent considérablement le jeu et les déplacements des acteurs.

Or, au moment où Voltaire écrit sur les salles de théâtre, les développements des techniques dans l'art dramatique témoignent de nouvelles exigences en matière de spectacle, notamment en ce qui concerne une bonne perception sensorielle. Auteurs, acteurs et public ne peuvent plus désormais se satisfaire de salles incommodes, mal agencées, et ils jugent insupportables les interventions de spectateurs remuants ou distraits, d'autant que les représentations font parallèlement de plus en plus usage des données sensibles propres au genre théâtral comme les pantomimes, les tableaux vivants, les changements de décors à vue, le recours à une musique de scène, etc.

236

Ainsi, Voltaire est l'un des premiers en France à défendre la nécessité d'une architecture propre au bâtiment théâtral, parce qu'elle va dans le sens d'une réévaluation des arts visuels tout comme elle sert sa réforme dramaturgique. Par exemple il encourage, contre l'habitude française, la nette séparation de la scène et de la salle.

Là encore, la présence de Voltaire à Cirey entre 1734 et 1749 affermit ses conceptions en matière d'architecture théâtrale. Ses idées sont, en effet, autant le fruit de sa fréquentation de théâtres professionnels, en France et en Angleterre, que de sa pratique personnelle, en amateur, au château d'Émilie du Châtelet où, dès les premières années, il fait construire une scène de théâtre qu'il utilise ensuite, comme toute chose à Cirey, de façon expérimentale.

Le poète installe son théâtre de société dans les combles du château. La salle est située sous une imposante charpente en chêne, d'époque Louis XIII, qui supporte le toit d'ardoise. On y accède par un grand escalier de pierre, après avoir traversé deux greniers. La salle est composée de cinq banquettes pouvant accueillir une quinzaine de spectateurs, auxquelles s'ajoute une petite loge pour Émilie côté cour. Lui faisant face, une fresque peinte en trompe-l'œil représente des spectateurs groupés dans une loge.

Si la salle semble petite, la scène, en revanche, est spacieuse, surélevée et séparée nettement des spectateurs par un cadre de scène en papier peint en trompe-l'œil, dans la tradition décorative des théâtres privés. De couleur bleue, le rideau de scène actionné par une poulie est également peint en trompe-l'œil. Le centre du médaillon qui domine la scène permettait de glisser des cadres où était inscrit le titre de la pièce.

La décoration de scène est disposée selon les lois de la perspective picturale, frontale et monofocale. Parmi les décors composés de toiles peintes, tendues sur des châssis de bois plantés symétriquement pour créer l'illusion d'un espace plus grand que la scène, on comptait alors une « chambre rustique », sorte d'intérieur

très simple réservé aux drames et aux comédies comme *Boursofle* ou *L'Enfant prodigue* ; une « forêt » très réaliste dans ses détails, composée de six châssis découpés en silhouette sur le côté pour accentuer l'illusion de trompe-l'œil, et requise dans les tragédies de style troubadour ; enfin un « jardin exotique » pour les tragédies orientales comme *Zaire*, avec palmiers, gros rochers et, au milieu, une fontaine.

La scène est surtout débarrassée de tout spectateur, contrairement à ce qui se passait alors à la Comédie-Française. Les acteurs évoluent en toute liberté, malgré l'apparente étroitesse du théâtre, par exemple pour se cacher dans le fond ou jouer des actions secondaires ou simultanées.

Voltaire a également supprimé de son théâtre les traditionnels lustres de scène et les a remplacés par un éclairage diffus et épars, plus naturel, « avec des bougies en grand nombre et des reflets dans les coulisses »¹⁷ qui rendent sensibles des atmosphères différentes, la profondeur de l'espace et le passage du temps. Ces innovations sont proposées à petite échelle avant d'être introduites sur les scènes professionnelles et de s'y imposer progressivement.

Il faudra en effet des années pour que les idées de Voltaire sur l'aménagement des théâtres et la décoration scénique soient acceptées : en 1759, la Comédie-Française supprime les banquettes de scène, réservant entièrement le plateau à la fiction et au jeu. La réforme du théâtre conduit parallèlement à la construction en France des premiers bâtiments sur le modèle à l'italienne, avec salle en fer à cheval séparée de la scène par un cadre très orné, étage de loges et décor en perspective frontale centralisée.

Mais Voltaire a aussi considéré la question du décor en fonction de son attrait pour les plaisirs visuels. La « décoration », comme on appelait au XVIII^e siècle les décors de théâtre, consiste en l'art de rendre par le secours de la perspective, de la peinture et d'une lumière artificielle, tous les objets que nous offre la nature. Le poète affine sa conception d'un art visuel primordial au théâtre en 1748, à l'occasion de l'écriture de *Sémiramis*, « tragédie d'une espèce particulière, et qui demande un appareil peu commun »¹⁸, accompagnée d'une « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne ».

Pour les représentations de cette pièce, Voltaire a recours, entre 1748 et 1756, en accord avec les décorateurs et les comédiens du Théâtre-Français, à de nombreuses innovations scéniques, dont certaines ont déjà été vues sur la scène de l'Opéra, voire de l'Opéra-Comique : changements de décors à vue entre les scènes et non entre les actes, apparition d'un spectre, effets de nuit, tableaux

¹⁷ Voltaire au comte d'Argental, 4 octobre [1748] (D3772).

¹⁸ « Avertissement en tête de *Sémiramis* », *OCV*, t. 30A, p. 165.

avec figurants, et surtout scènes simultanées ou « tripartites » sur un espace divisé en trois sous-espaces, en fait trois scènes différentes alignées le long du bord de scène.

238 Pour Peyre et De Wailly, les deux architectes qui ont dessiné un projet de scène tripartite pour la salle de la Comédie-Française, une telle disposition a l'avantage de « représenter dans une seule scène des objets qui demandent dans le même instant des situations et un jeu différents »¹⁹. L'intrigue de *Sémiramis* réclame en effet trois décors simultanés pour les premier et deuxième actes : un vaste péristyle à trois arches, un temple et un tombeau de chaque côté de la scène. Le plateau montre ainsi, dans un seul coup d'œil, trois lieux distincts et simultanés qui permettent, selon le poète, qu'« un personnage, vu par les spectateurs, puisse ne l'être point par les autres personnages selon le besoin »²⁰. Au cours de la pièce, deux décors successifs, cette fois-ci, sont encore nécessaires : un cabinet du palais pour l'acte III, qui s'ouvre sur un grand salon, et un vestibule du temple pour l'acte IV. Au cinquième acte, l'action revient sous le péristyle. Les trois scènes réunissent autant d'aires de jeu architecturées, de fabriques, premiers, seconds plans et lointains que dans un tableau historique. Le regard du spectateur, qui embrasse l'ensemble du spectacle, assure l'unité de l'espace par sa capacité de synthèse, précisément là où l'action réclame le passage d'un endroit à l'autre ou la concomitance de deux espaces de jeu, par exemple lorsque le spectre du roi défunt sort de son tombeau pour menacer la reine dans le palais tout proche (III, 8), ou lorsque Sémiramis entre dans le tombeau, tandis qu'une princesse l'attend à l'entrée, non sans effroi (V, 5).

Certes, Voltaire ne fait ici qu'adapter pour la scène française la formule architecturale inventée, pour le décor de scène du *Teatro Olimpico* (1580) de Vicence, par le successeur de Palladio, Vincenzo Scamozzi (1548-1616). L'architecte, virtuose de la perspective, acheva le théâtre dessiné par Palladio avec la mise en place, sur la scène, d'un décor tripartite permanent, aux perspectives peintes et en relief. Il aménagea l'orchestre d'après la disposition d'un théâtre antique romain²¹. La scène tripartite était une pratique courante dans les théâtres romains, présentant une avant-scène divisée en trois espaces et plusieurs issues. On l'a vu, Voltaire cite à de nombreuses reprises ce théâtre italien comme modèle et rêve de voir cette disposition scénique transposée à la Comédie-Française, ce qui est pour lui l'occasion de recourir à nouveau à un argument visuel :

¹⁹ Peyre et De Wailly, cités par Max Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions du CNRS, 1986, p. 72-74.

²⁰ « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OCV*, t. 30A, p. 158.

²¹ Voir Leo Schrade, *La Représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico*, Paris, Éditions du CNRS, 1960.

Si on avait eu des théâtres véritables, une scène semblable à celle de Vicence, qui représentât plusieurs appartements, les yeux des spectateurs auraient vu ce que leur esprit doit suppléer. C'est la faute des constructeurs, quand un théâtre ne représente pas les différents endroits où se passe l'action, dans une même enceinte, une place, un temple, un palais, un vestibule, un cabinet, etc.²².

Si Voltaire ne cesse de louer le théâtre de Vicence, si Soufflot s'en inspire pour le théâtre de Lyon (1754), Diderot, pour sa part, apporte un appui considérable au propos de Voltaire dans ses « Entretiens sur *Le Fils naturel* » (1757). Dans ce texte, Dorval déclare dans une formule lapidaire proche du style voltairien : « Faute de scène on n'imaginera rien »²³. Diderot ajoute un autre argument en considérant la partition visuelle de la scène comme l'imitation plaisante et convaincante de la perception humaine, elle-même toujours multiple, diverse et changeante. Il y voit une suggestion excitante pour sa sensibilité et un accroissement de sa perception : « L'enthousiasme naît d'un objet de la nature. Si l'esprit l'a vu sous des aspects frappants et divers, il en est occupé, agité, tourmenté. L'imagination s'échauffe ; la passion s'émeut. On est successivement étonné, attendri, indigné, courroucé »²⁴.

L'espace au théâtre doit être aussi vaste que possible, comme le terrain de l'expérience scientifique. Il doit ménager des faces différentes, des plans opposés ou dédoublés, des agencements nouveaux et suggestifs. Différents espaces se côtoient sans vraisemblance géographique mais ils s'assemblent agréablement pour l'œil qui les embrasse et les distingue naturellement, sans difficulté, en relation directe avec sa raison comparative et déductive. Le théâtre est un agrément pour l'œil tout autant qu'un exercice pour la raison. Il permet la saisie, « réaliste » avant l'heure, de la complexité de la nature, de l'espace et du temps :

On n'y [sur les théâtres français] peut jamais montrer qu'une action, tandis que dans la nature il y en a presque toujours de simultanées, dont les représentations concomitantes, se fortifiant réciproquement, produiraient sur nous des effets terribles. [...] Ils attendent pour se montrer, un homme de génie qui sache combiner la pantomime avec le discours, entremêler une scène parlée avec une scène muette, et tirer parti de la réunion des deux scènes²⁵.

La pièce *Sémiramis* et les propositions de Voltaire sur l'aménagement de la scène et de la salle ont fait sortir le genre tragique de l'élégie minimaliste et de la déclamation, pour le ranger parmi les grands spectacles sensibles et les

²² « Remarques sur *Cinna* », dans *Commentaires sur Corneille, OCV*, t. 53, p. 122.

²³ Diderot, « Second entretien sur *Le Fils naturel* », dans *Œuvres*, éd. cit., t. IV, p. 1151.

²⁴ *Ibid.*, p. 1142.

²⁵ *Ibid.*, p. 1152.

performances visuelles. Il s'agit ici d'une relecture *a contrario* du principe de l'œil du prince qui régissait, de façon réductrice, l'ensemble de la représentation sous un seul regard absolutiste. En effet, l'œil du spectateur, où qu'il se trouve dans la salle et non idéalement placé en son centre, fédère et unifie sous un point de vue individuel les lieux et les angles différents de la scène compartimentée. Il tire une unité globale et personnelle de la scène au lieu de lui imposer une uniformité autoritaire.

L'ÉLOQUENCE DES YEUX

240 L'action, selon Cicéron, est, pour ainsi dire, l'éloquence du corps. Elle a deux parties : la voix et le geste. L'une frappe l'oreille, l'autre les yeux. Quintilien ajoute que, par ces deux sens, nous faisons passer nos sentiments et nos passions dans l'âme des auditeurs. Pour Voltaire, à qui agrée cette définition d'une éloquence sensible, une pièce de théâtre est ainsi un « roman mis en action et en vers »²⁶ ou un « art [...] de faire des portraits vivants des actions des hommes, et d'établir de ces écoles de morale où l'on enseigne la vertu en action et en dialogues »²⁷. Le poète fait même de l'*actio* rhétorique le signe distinctif du genre dramatique : « La seule différence qui soit entre le théâtre épuré et les livres de morale, c'est que l'instruction se trouve dans la tragédie toute en action ; c'est qu'elle y est intéressante, et qu'elle se montre relevée des charmes d'un art qui ne fut inventé autrefois que pour instruire la terre, et pour bénir le ciel »²⁸.

Lorsqu'un poète écrit une scène « en action », il propose une image sensible de la fable au moyen de gestes, d'accessoires et de décors. Il l'imite, au sens premier de la *mimesis*. Ce procédé de matérialisation ou de visualisation fait florès au XVIII^e siècle et devient un cliché littéraire, adaptable à toutes sortes de phénomènes. À la même époque, théorisant sur le tableau dramatique, Diderot définit le coup de théâtre en recourant à la même expression : « Un incident imprévu qui se passe en action et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre »²⁹. Et pour Voltaire, la mise en action n'est qu'un synonyme des jeux de scène : « ce que [Diderot] appelle pantomime, je l'ai toujours appelé action »³⁰.

Ainsi la scène « en action » place l'expressivité visuelle au centre de l'art théâtral. Elle suppose chez le poète une prise en compte de la direction d'acteurs, voire

26 « Épître à Madame la marquise du Châtelet en tête d'*Alzire* », *OCV*, t. 14 (1989), p. 109.

27 « Épître dédicatoire à monseigneur le maréchal duc de Richelieu en tête de *L'Orphelin de la Chine* », *OCV*, t. 45A (2009), p. 111.

28 « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OCV*, t. 30A, p. 164.

29 Diderot, « Premier entretien sur le *Fils naturel* », dans *Œuvres*, éd. cit., t. IV, p. 1136.

30 Voltaire à Damilaville, vers le 30 mars 1762 (D10397).

une entente préalable avec l'interprète qui doit, par son art, servir le texte et non s'en servir pour briller. Voltaire ramène ainsi à la peinture – autre art visuel essentiel – les moments de complémentarité parfaite entre le dit et le montré, entre le discours et le spectacle :

Qui aurait osé, comme M. Lekain, sortir, les bras ensanglantés, du tombeau de Ninus, tandis que l'admirable actrice [Mlle Dumesnil] qui représentait Sémiramis se traînait mourante sur les marches du tombeau même ? Voilà ce que les petits-maîtres et les petites-maîtresses appelèrent d'abord des postures, et ce que les connaisseurs, étonnés de la perfection inattendue de l'art, ont appelé des tableaux de Michel-Ange. C'est là en effet la véritable action théâtrale. Le reste était une conversation quelquefois passionnée³¹.

Voltaire compare également le théâtre à un art visuel lorsqu'il rend compte du jeu du comédien. Il définit tel talent dramatique comme un langage du corps, fait avant tout pour les yeux, dans la tradition rhétorique antique : « Éloquence des yeux, du geste, du silence, / Grand art de peindre l'âme, et de parler au cœur »³².

Il considère le jeu dramatique comme un ornement scénique indispensable pour embellir le texte aux yeux des spectateurs. Sur des vers médiocres, ou chargés de peu de signification, l'acteur de talent ajoute toujours un supplément de sens visuel, une création artistique personnelle qui arrête le regard et lui plaît immédiatement. Le spectateur se trouve ainsi privilégié par rapport au simple lecteur :

D'un acteur quelquefois la séduisante adresse,
D'un vers dur et sans grâce adoucit la rudesse ;
Des défauts embellis ne vous révoltent plus :
C'est Baron qu'on aimait, ce n'est pas Régulus.
Sous le nom de Couvreur, Constance a pu paraître [...] ³³.

Un argument semblable est repris à propos de l'art de la comédienne Clairon :

Vous récitez des vers plats et sans grâce,
Vous leur donnez la force et la douceur ;
D'un froid récit vous réchauffez la glace ;
Les contresens deviennent des raisons.
Vous exprimez par vos sublimes sons,
Par vos beaux yeux, ce que l'auteur veut dire ;

31 « Préface de l'édition de Paris des *Scythes* », M, t. 4, p. 327-328.

32 « Vers au bas du portrait de Mlle Lecouvreur », *OCV*, t. 20A, p. 575.

33 « Discours prononcé avant la représentation d'*Ériphyle* », *OCV*, t. 5 (1998), p. 391-392.

Vous lui donnez tout ce qu'il croit avoir ;
Vous exercez un magique pouvoir
Qui fait aimer ce qu'on ne saurait lire.
On bat des mains, et l'auteur ébaudi
Se remercie, et pense être applaudi.
La toile tombe, alors le charme cesse³⁴.

242

Tout est fait ici pour donner le sentiment que le plaisir du théâtre tient à l'enchantement des yeux. Le charme s'interrompt sitôt que le rideau tombe sur la scène et qu'il n'y a, dès lors, plus rien à voir. Cependant, si Voltaire use de clichés dans ces vers de circonstances (« Toi qui peins la nature en osant l'embellir, / Souveraine d'un art que tu sus ennoblir, / Toi dont un geste, un mot, m'attendrit et m'enflamme [...] »)³⁵, il replace l'art du comédien dans un déroulement historique qui a ses propres développements, ses moments de recul et ses changements significatifs. Dans une « note de l'auteur » sur ses propres vers, il se révèle particulièrement sensible à l'histoire et à l'évolution de l'art dramatique :

La déclamation était alors une espèce de chant. Lamotte [*sic*] a fait des stances pour Mlle Duclos, dans lesquelles il la loue d'imiter la Champmeslé : et ni l'une ni l'autre ne devaient être imitées. On est tombé depuis dans un autre défaut beaucoup plus grand : c'est un familier excessif et ridicule, qui donne à un héros le ton d'un bourgeois. Le naturel dans la tragédie doit toujours se ressentir de la grandeur du sujet, et ne s'avilir jamais par la familiarité. Baron, qui avait un jeu si naturel et si vrai, ne tomba jamais dans cette bassesse³⁶.

Il s'agit ici pour Voltaire de faire reconnaître le jeu du comédien non comme une technique éphémère mais comme un art à part entière, tangible et pérenne, qui a sa propre histoire, ses fluctuations. À cette occasion, il reconnaît que ses tragédies pittoresques font parfois la part trop belle au visuel, au tableau et à la pantomime jusqu'à suggérer un naturel qui met en péril la dignité de la tragédie. L'art dramatique s'inscrit alors dans un mouvement historique, est représentatif d'une époque et surtout dépendant du progrès technique dans la mise en scène ou le décor.

Le goût des arts visuels guide impérieusement Voltaire dans le renouvellement de sa pratique scénique et de ses procédés dramatiques. S'éloignant d'un art exclusivement rhétorique et érudit, tout comme du chant déclamatoire issu

³⁴ « Épître à Daphné, célèbre actrice (Mlle Clairon, après *Tancredé*, 1761) », M, t. 10, p. 393.

³⁵ « Épître XCV à Mlle Clairon, 1765 », M, t. 10, p. 406.

³⁶ *Ibid.*, p. 407.

de la tradition racinienne, il défend une conception du théâtre qui donne une place éminente au visuel. La captation ou la séduction du regard est aussi bien à la source du plaisir du spectateur que de l'appréciation critique des qualités dramaturgiques de la pièce. Cependant, les développements techniques, sans précédent à l'époque, ont grandement redistribué les rôles entre les différents arts qui interviennent au théâtre, au prix d'empiètements sur les procédés littéraires classiques et de bouleversements annonciateurs de la période suivante, comme le constatent les critiques La Porte et Clément dans le dernier tiers du siècle, lorsqu'ils entrevoient le « picturalisme » de la mise en scène romantique et la proche suprématie du metteur en scène :

Tout concourt en un mot, à rendre désormais notre scène digne de la beauté de nos poèmes. Quels avantages ne doivent pas résulter de ces différentes réformes ? Les auteurs, dans les plans de leurs ouvrages, ne seront plus intimidés et refroidis par la crainte des contretemps qu'entraîne inévitablement une exécution rendue difficile par le peu d'étendue de la scène, et l'embarras qu'y jetait la présence des spectateurs. Il n'en résulte pas moins d'avantages pour le comédien intelligent ; un espace plus étendu lui permettra de varier ses attitudes, de changer ses positions, de donner plus de naturel et de vivacité à ses mouvements : en un mot, le génie de l'acteur pourra peindre celui du poète ; peut-être même la force de l'illusion théâtrale pourra-t-elle faire oublier au spectateur l'auteur et le comédien³⁷.

³⁷ La Porte et Clément, « Tiridate », dans *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775, 3 vol., t. II, p. 231.

