

« SI J'AVAIS ÉCRIT *L'EMBRASEMENT DE SODOME* » :  
VOLTAIRE ET LE THÉÂTRE MANUSCRIT DE LA  
PHILOSOPHIE CLANDESTINE\*

*Alain Sandrier*

Université Paris X – Nanterre

Je me propose ici de fournir quelques éléments de réponse à la question, en apparence curieuse, que posait en ouverture un article de Geneviève Artigas-Menant : « Que faut-il faire de *Saül* ?<sup>1</sup> » Que faire, c'est-à-dire comment classer, où placer cet « hyperdrame héroï-comique en cinq actes » et en prose, selon l'intitulé d'une des éditions<sup>2</sup> ? Que faire de cette « tragédie en dehors de toute règle », pour reprendre la qualification de Marie-Hélène Cotoni<sup>3</sup> ? *Saül* est en effet une œuvre qui semble brouiller les catégories littéraires : c'est une pièce de théâtre, certes, mais qui ne fut jamais jouée sauf une fois, sans doute, devant Frédéric II<sup>4</sup> ; c'est un imprimé, mais qui connut une diffusion clandestine préalable et souvent concurrente à la version imprimée ; c'est un ouvrage de fiction, en effet, mais cette variation littéraire sur une trame biblique, l'histoire de David, se retrouve dans des recueils factices des années

\* Mes remerciements vont à Alain Mothu, à qui je dois la découverte du recueil manuscrit contenant *L'Embrasement de Sodome*, et André Magnan pour ses lumières voltairiennes. Ils ont également relu ce texte.

- 1 G. Artigas-Menant, « Questions sur les recueils de manuscrits clandestins », dans A. McKenna, G. Paganini et J. Salem (dir.), *Materia actiosa. Antiquité, Âge classique, Lumières. Mélanges en l'honneur d'Olivier Bloch*, Paris, Champion, 2000, p. 569-586, article repris et inclus dans : *Du secret des clandestins à la propagande voltairienne*, Paris, Champion, 2001, p. 336-349.
- 2 Voir la remarquable édition critique procurée par H. Lagrave et M.-H. Cotoni, *Les Œuvres complètes de Voltaire* [désormais *OCV*], t. 56A, Oxford, Voltaire Foundation, 2001. Référence de l'édition donnée dans l'introduction, p. 428.
- 3 M.-H. Cotoni, « Une tragédie de Voltaire en marge de toute règle : *Saül* », dans *Marginalité et littérature. Hommage à Christine Martineau-Génieys*, Nice, Presses universitaires de Nice, 2001, p. 407-421.
- 4 Voir *OCV*, t. 56A, p. 433.

1760, qu'ils soient imprimés ou manuscrits, au milieu des valeurs sûres de l'irréligion. G. Artigas-Menant s'interrogeait déjà sur sa place au sein du recueil 1192 de la Bibliothèque Mazarine : elle montrait bien que son insertion n'avait finalement rien d'incongru car les pièces rassemblées relevaient toutes d'une même actualité et surtout d'une même visée de combat. On en dirait autant évidemment des recueils que Voltaire a composés lui-même, au premier chef *L'Évangile de la raison* de 1764 dans lequel *Saül* se trouve naturellement en tête de toutes ces parodies ou critiques de discours bibliques et religieux (*Testament de Jean Meslier*, *Catéchisme de l'honnête homme*, *Sermon des cinquante* et *Examen de la religion*). Pour le dire autrement, *Saül* apparaît comme une sorte de pièce « philosophique » ou une espèce de « manuscrit philosophique clandestin » dramatique. Cette œuvre bouscule les frontières et catégories génériques pour mieux combattre l'Infâme. Elle met manifestement l'intensité dramatique au service de la critique irrégieuse.

50 Cette position tout à fait singulière de *Saül* n'est-elle que le fruit d'une dynamique propre au corpus voltairien lui-même alors que s'engage son grand combat contre le christianisme ? Ou peut-on avancer que l'originalité générique de *Saül* a des antécédents ? C'est cette seconde piste que je voudrais détailler.

Il ne fait aucun doute que l'éclosion de *Saül* tient à une situation littéraire et philosophique particulière : comme le rappellent les éditeurs modernes, la parution de *The Man after god's own heart* de Peter Annet en 1761 précipite une phase de création que les critiques fameuses de Bayle sur le personnage de David dans son *Dictionnaire historique et critique* avaient déjà stimulées. Il me semble pourtant que doit être pris en compte un autre facteur, tout aussi déterminant pour la facture même de la pièce voltairienne et plus décisif encore en ce qui concerne l'ambition voire l'identité littéraire du projet voltairien.

Cet intermédiaire nouveau, c'est une pièce encore, mais anonyme et restée à l'état manuscrit tout au long de sa diffusion. Il s'agit d'une œuvre tout aussi inclassable que *Saül* et qui a pour titre, *L'Embrasement de Sodome*<sup>5</sup>. Le rapprochement s'impose d'autant plus que Voltaire lui-même évoque cet

---

5 On trouvera une description de ce texte, dans la version procurée par un recueil manuscrit du fonds ancien de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, dans mon article, écrit en collaboration avec A. Mothu : « Un nouveau recueil de manuscrits à la Bibliothèque Sainte-Geneviève (Paris) : BSG MS 4336 », *La Lettre clandestine*, 15 (2007), p. 476-490. Je prépare une édition de ce drame.

ouvrage dans sa lettre de Berlin qui porte la date du 20 février 1751<sup>6</sup>. Voltaire écrit ainsi à M<sup>me</sup> Denis, qui envisage de « redonner *Mahomet* » :

Franchement, je n'ai jamais trop conçu comment le prophète de la Mecque avait scandalisé les dévots de Paris [...]. Qui pourrait jamais croire qu'un homme tel que l'abbé Desfontaines eût persuadé à quelques gens de robe mal instruits que cette tragédie était dangereuse à la religion ? Encore, si j'avais fait *L'Embrasement de Sodome*, cet honnête abbé aurait eu quelque prétexte de se plaindre, mais rien ne l'attachait à Mahomet. Enfin, il parvint à exciter le zèle d'un homme en place ; et quelquefois un homme en place est un sot<sup>7</sup>.

L'allusion dans l'original de la lettre est presque invisible par excès de satire : le titre de l'ouvrage n'est pas marqué en tant que tel dans l'écriture (ni majuscule ni soulignement) et il peut passer pour un titre d'invention à la faveur d'une pointe visant une fois de plus les goûts « sodomites » de l'abbé Desfontaines. Pourtant il est bien certain que Voltaire fait référence ici à une œuvre précise, *L'Embrasement de Sodome*. C'est une variation biblique facétieuse sur l'épisode fameux de la Genèse. Elle se présente le plus souvent comme une « comédie en cinq actes. Traduite de l'Anglais sur un manuscrit du 16<sup>e</sup> Siècle ». L'œuvre n'est manifestement pas aussi rare qu'on pourrait le croire. Elle a circulé et il subsiste de nos jours au moins quatre versions manuscrites du texte<sup>8</sup>. L'outil bibliographique que constitue la *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne* fournit une référence chronologique précieuse sous l'entrée n° 3845 : « *L'Embrasement de Sodome*, comédie (5a. pr.) traduite de l'anglais sur un manuscrit du seizième siècle, 1740<sup>9</sup> ». Malheureusement, je n'ai pas réussi à localiser cette version datée.

On peut donc faire l'hypothèse assez raisonnable que Voltaire connaît dès les années 1750, soit peu après sa naissance, cette comédie qui apparaît

6 Elle a dû être rédigée en fait en 1753-1754, dans la reconstruction des affaires berlinoises : voir A. Magnan, *L'Affaire Paméla*, Paris, Paris-Méditerranée, 2004, p. 73.

7 D 4390. Nous suivons la version donnée par A. Magnan qui rétablit l'italique (p. 72-73).

8 On peut répertorier quatre cotes de bibliothèques qui correspondent au texte qui nous intéresse : BSG, MS 4336 ; Arsenal, Ms 9405 ; BnF, Arts du spectacle, FR2 [fonds Rondel] consultable en microfilm sous la cote R111586 ; BnF, Arts du spectacle, FR2 (Dble) [fonds Douay]. Les deux derniers exemplaires cités permettent d'attester la circulation de l'œuvre, car FR2 (Dble) porte la date de 1771 et s'inspire visiblement de la version donnée par Arsenal, Ms 9405. Quant à FR2, qui ne porte aucune date, il présente une anomalie qui retient l'attention : très soigné dans sa présentation jusqu'à la deuxième scène du troisième acte, l'écriture et la mise en page changent alors, et la copie s'achève prématurément sur la première scène du cinquième acte. Cette version est donc tronquée. Le manuscrit le plus complet est donné par Arsenal, Ms 9405. Voir A. Sandrier et A. Mothu, « Un nouveau recueil de manuscrits à la bibliothèque Sainte-Geneviève (Paris) : BSG MS 4336 », art. cit.

9 *Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne*, Paris, Têcheur, 1843-1844, t. 3, p. 326.

comme une de ces piques lancées à la Révélation biblique sous une forme originale, celle du théâtre, bien que la possibilité de représentation d'une telle pièce à l'époque soit sujette à caution. Il s'agit donc d'une pièce qui revisite un événement majeur de la Bible et se présente comme une traduction d'un original anglais : ce sont deux points qui rapprochent *Saül* de *L'Embrasement de Sodome*. Il en est d'autres. Mais revenons tout d'abord sur le second.

52

La mention selon laquelle cette pièce serait traduite de l'anglais sur un manuscrit du xvi<sup>e</sup> siècle apparaît avec récurrence dans les notices bibliographiques, quand d'autres mentionnent explicitement l'auteur, le comte de Rochester, c'est-à-dire John Wilmot (1648-1680). Le texte français n'est cependant en rien une traduction, mais bien une œuvre originale. Pour autant, les références à une origine anglaise ne sont pas complètement fantaisistes : il existe bien une pièce, *Sodom or the Quintessence of Debauchery, written for the Royal Company of Whoremasters*, qui ne date pas du xvi<sup>e</sup> mais du xvii<sup>e</sup> siècle et qui est une production que le comte de Rochester n'a jamais revendiquée : il écrit d'ailleurs un poème, *To the Author of a Play call'd Sodom*, pour en rejeter énergiquement la paternité. Les chercheurs de nos jours mettent en doute cette paternité littéraire : ils voient plutôt dans cette pièce un geste diffamatoire de la propagande anti-Stuart. Elle fut publiée pour la première fois en 1684, quatre ans après la mort de Rochester<sup>10</sup>. Elle respire ce matérialisme hédoniste dont il fut le représentant le plus scandaleux sous le règne de Charles II. C'est d'ailleurs à la protection du roi qu'il dut la relative impunité qui a entouré ses frasques. On soutient même que la pièce a été représentée devant Charles II, éventualité qui laisse songeur : on n'y trouve pas seulement l'irrévérence d'une parodie biblique, mais aussi une pornographie enjouée, tonitruante qui reprend la vieille tradition libertine de la comparaison entre la prééminence des attirances homosexuelle ou hétérosexuelle : le roi de Sodome, fatigué des femmes et converti aux garçons, accorde liberté entière à ses sujets quant à leur orientation, ce qui conduit à une « épidémie » homosexuelle. À cela s'ajoute le jeu dangereux d'une œuvre à clés où derrière les noms évocateurs des personnages (« Bolloxinion », « Biggeranthos », « Cuntigratia », « Fuckadilla », etc.), certains se sont plu à reconnaître l'entourage du roi. Incontestablement licencieuse et blasphématoire, cette pièce fait partie de ces ouvrages maudits qui excitent les fantasmes. C'est la raison sans doute de cette attribution insistante dans nos manuscrits, quoique l'*Embrasement de Sodome* français soit très loin des audaces érotiques du texte anglais.

---

10 Voir l'édition procurée par The Olympia Press, Paris, 1948.

Il faut noter, pourtant, que l'œuvre anglaise ne constitue pas seulement une référence légendaire, voire une accroche publicitaire pour amateurs de littérature érotique : il existe bel et bien une traduction littérale du texte par un anonyme dans un manuscrit du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le titre reprend l'intitulé original : « Sodome, comédie en cinq actes par le Comte de Rochester, jouée devant Charles II, Roi d'Angleterre, traduite de l'anglais »<sup>11</sup>. Ainsi l'original anglais n'est-il apparemment pas inconnu des amateurs de littérature licencieuse, et sa traduction doit circuler discrètement dans certains réseaux de diffusion « philosophique » au sens large, là où libertinage d'esprit et de mœurs se marient. Comment alors ne pas imaginer que, quand Voltaire parle de « l'Embrassement de Sodome », il connaît son double original anglais : son anglophilie couplée à l'érotomanie expliquerait aisément de telles lectures. Ne peut-on imaginer que Voltaire, lors de son voyage en Angleterre notamment<sup>12</sup>, ait été en contact avec ce massif de la littérature anglaise, à la fois légère et maudite ? Il est troublant de noter, en tout cas, qu'il connaît bien le personnage du comte Rochester puisqu'il l'évoque dès 1734 dans la vingt-et-unième des *Lettres philosophiques* (« Sur le comte de Rochester et M. Waller »). Il y revient encore dans l'*Histoire de Jenni ou l'athée et le sage* (1775), et le prend pour modèle d'un des protagonistes du conte, Birton :

C'était un caractère à peu près dans le goût de feu le comte de Rochester, extrême dans la débauche, dans la bravoure, dans ses idées, dans ses expressions, dans sa philosophie épicurienne, n'étant attaché à rien, sinon aux choses extraordinaires, dont il se dégoûtait bientôt ; plus savant, plus éloquent qu'aucun jeune homme de son âge, mais ne s'étant jamais donné la peine de rien approfondir<sup>13</sup>.

Il est donc probable que Voltaire pense aussi à Rochester quand il fait référence à *L'Embrassement de Sodome* français, tout comme *Saül* s'adosse à l'original anglais de Peter Annet, même s'il ne s'y réduit pas. Ce parallélisme n'est peut-être pas fortuit : l'Angleterre est à chaque fois l'origine d'une

11 On la trouvera sous la cote Arsenal, Ms 9449 (il s'agit manifestement de l'ouvrage répertorié chez Soleinne n° 3836). Aucune indication de date n'est fournie, mais on peut la supposer de la seconde moitié du siècle. Elle est précédée d'une « préface » pittoresque et savoureuse du traducteur. Il s'explique plaisamment, en conclusion, sur son ambition, en prenant à partie le lecteur : « Dans la formation de cet ouvrage, j'avais bien d'autre chose à penser qu'à votre applaudissement et à votre satire. Lisez-la cette archifoutue bougre de pièce. Interrompez votre lecture par contrainte, pour foutre rapidement votre tonton ou votre jus. D'un même coup de cul, vous ferez votre profit et [mon] éloge ».

12 Voltaire a eu l'occasion de fréquenter quelques figures de l'« aristocratie libertine » anglaise, tels lord Chesterfield, Charles Lennox, etc. Voir R. Pomeau (dir.), *Voltaire en son temps*, Paris, Fayard ; Oxford, Voltaire Foundation, 1995, t. 1, p. 188.

13 Voltaire, *Œuvres complètes*, éd. L. Moland, Paris, Garnier, 1877-1885, t. 21, p. 551.

irrévérence tout aussi bien religieuse que morale, qui doit passer ensuite au filtre de l'expression dramatique telle qu'on peut alors la concevoir en France le plus libéralement.

54

Le *Saül* de Voltaire et *L'Embrasement de Sodome* français offrent des parallélismes éloquents. Il s'agit dans les deux cas de variations très orientées d'épisodes bibliques parfaitement identifiables. *Saül* condense l'action des premier et second livres de Samuel ainsi que du début du premier livre des Rois<sup>14</sup>, soit l'itinéraire qui conduit de la fin du règne de Saül à la succession de David. Les éditeurs de *Saül* ont noté avec précision les libertés que Voltaire s'octroie avec les textes saints : il résume souvent et condense ce long récit pleins de péripéties, en faisant se télescoper des événements, ou en modifiant l'ordre. Si la fidélité à la chronologie en souffre, causant même des invraisemblances, l'intensité dramatique y gagne : et c'est sans doute la seule chose qui importe à Voltaire. L'action de *L'Embrasement de Sodome* présente l'avantage de se resserrer dans un espace temporel et textuel plus restreint : il s'agit d'une lecture des deux seuls chapitres 18 et 19 de la Genèse. Le récit et l'histoire, au sens narratologique du terme, sont plus lisibles et linéaires, et peuvent ainsi servir de trame commode à la matière dramatique. Nulle nécessité de résumer, et par conséquent de trier, n'est visible ici, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a ni interprétation ni intervention : au contraire, la pièce étire en cinq actes un canevas succinct. Elle se permet d'étoffer les événements bibliques, donnant une vision concrète et vivante à des indications lapidaires. Les anges du seigneur reçoivent des noms (Uriel et Zuphta) et surtout des caractères bien marqués. Les rencontres, très rapidement mentionnées dans la Bible, entre Abraham, sa femme Sara et Adonaï sont l'objet de scènes savoureuses qui brodent sur les indices bibliques, tels l'incrédulité de Sara sur sa maternité future ou l'hospitalité d'Abraham. Que dire aussi de la place des relations entre les anges et les filles de Lot, ici dénommées Alphine et Zerbé ? De simples figures évanescents, de simples silhouettes suscitées par une mention fugace dans le texte original, prennent vie et corps jusqu'à devenir des protagonistes essentiels. Tout est prétexte à distendre le texte original pour faire d'un récit sacré la trame d'une comédie de mœurs. Il y a donc, en quelque sorte, de *L'Embrasement de Sodome* à *Saül* un choix à la fois similaire et inverse : la volonté est dans les deux cas de faire du récit biblique un prétexte à des scènes à forte intensité dramatique, mais Voltaire doit refondre le récit initial en maîtrisant la profusion d'une histoire déjà riche en péripéties

---

14 Nous suivons ici le découpage moderne de la Bible tel qu'il est pratiqué par la TOB. Schématiquement, l'intrigue de *Saül* s'étend de 1S 15 à 1R 2.

tandis que l'auteur de l'*Embrassement* peut se payer le luxe d'une amplification fantaisiste.

La parenté des deux pièces ne tient cependant pas seulement à la matière mais aussi à la manière : tout se passe comme si la reprise iconoclaste du texte saint amenait à bousculer la doctrine classique. Hétérodoxies religieuse et littéraire vont ici de pair : c'est en effet dans le traitement de l'action que les auteurs prennent les plus grandes libertés avec les usages établis du théâtre français. *Saül* offre un curieux décousu de la narration : outre l'unité de temps, c'est l'unité d'action et de lieu, pour ne rien dire de la bienséance, qui est la plus malmenée. Voltaire prend la peine d'avertir le lecteur et de se justifier en présentant son texte : « On n'a pas observé dans cette espèce de tragi-comédie l'unité d'action, de lieu et de temps. On a cru avec l'illustre La Motte devoir se soustraire à ces règles » (*OCV*, t. 56A, p. 465-466). Le premier acte se concentre sur la figure de Saül en roi magnanime débordé par le fanatisme religieux des appuis du régime. Il reparait dans le second acte pour passer le relais dramatique, *via* sa fille Michol, à David : c'est à la fois son gendre, son successeur et son concurrent. Il est mort au troisième acte sans être reparu sur scène, mais David lui-même se fait voler la vedette par ses nouvelles femmes, Betsabée et Abigaïl, Michol étant enfermée. Cependant l'importance des femmes diminue dans le dernier acte, centré sur la politique de David et les difficultés de sa succession. On ne voit nul fil directeur dans l'enchaînement des actes, mais plutôt une juxtaposition de tableaux composés à partir d'enjeux chaque fois particuliers. *L'Embrassement de Sodome* fait preuve lui aussi d'originalité. Ce n'est pas le temps qui est en cause : l'intrigue, dont la chronologie reste assez floue, semble suffisamment resserrée pour s'inscrire dans l'horizon de la règle des vingt-quatre heures. Mais le système du récit bouscule l'unité de lieu et d'action. Il y a en effet deux intrigues : d'un côté les relations d'Adonai et Abraham, qui occupent les premier, deuxième et dernier actes, et de l'autre la mission des anges à Sodome, qui se place dans les deux actes centraux. Cette espèce d'encadrement du récit constitue bien un choix de l'auteur : la Bible ne revient pas sur le personnage d'Abraham après la destruction de Sodome pour en connaître les réactions. Il est seulement dit que Dieu « s'est souvenu d'Abraham et il a retiré Lot du milieu de la catastrophe<sup>15</sup> ».

Que ce soit donc en démultipliant les actions et les protagonistes comme dans *Saül*, ou en dédoublant l'action comme dans l'*Embrassement*, c'est toujours en rupture avec l'esthétique classique française que s'écrivent ces pièces. La catégorie générique qui les définit le mieux est d'ailleurs la laissée

15 Ge 19, v. 29 (TOB).

pour compte de la formation de la doctrine classique : *L'Embrasement de Sodome* est une « tragi-comédie »<sup>16</sup>. Alors même que la page de couverture porte la mention de « tragédie », Voltaire définit *Saül* significativement, on l'a vu, comme une « espèce de tragi-comédie » (*OCV*, t. 56A, p. 465). Ces irrégularités, caractéristiques de la tragi-comédie et qu'on pourrait qualifier rétrospectivement de « baroques », s'autorisent sans doute, dans l'esprit des auteurs, de la liberté esthétique de la dramaturgie de leur pays d'origine supposé. Ces deux pièces soi-disant anglaises peuvent ainsi faire montre sans complexe du « mauvais goût » britannique. On voit ce que nos auteurs se permettent de puiser dans la référence anglaise : c'est non seulement la fameuse « liberté de pensée », qu'on envie ostensiblement depuis les *Lettres philosophiques*, mais aussi la liberté d'inspiration qu'officiellement, en revanche, on condamne.

56

C'est bien cette liberté de penser et d'écrire contre la Révélation qu'exploitent sans vergogne nos textes. Cela passe par une lecture désacralisante du texte biblique, qui met à mal l'action divine dans l'histoire sacrée. Voltaire dépeint David en roi libidineux et cruel. Il réduit l'inspiration aux pulsions dans ce qu'elles peuvent avoir de plus primaire et sensuel. *L'Embrasement* n'est pas en reste, et force le trait plus radicalement encore vers l'intrigue de basse comédie érotique. Sara se transforme en matrone irascible et frustrée qui porte la culotte. Abraham fait figure de mari faible et impuissant. Les questions sexuelles sont au premier plan, la référence biblique y invite. Mais ce n'est pas principalement l'orientation sexuelle qui est le sujet de l'intrigue. Il y a bien ici ou là plusieurs allusions au « plaisir philosophique » dont on ne retire guère que quelques effets comiques. Le plus marqué est le climat de suspicion lors de la rencontre des anges avec Lot : ceux-ci mis en garde par Adonaï sur les goûts des habitants s'inquiètent de l'hospitalité un peu trop empressée de cet inconnu :

URIEL – [...] Mais notre homme s'avance. Demande lui où demeure Lot ?

ZUPHTA – Demande lui toi-même : je n'ai garde d'approcher.

URIEL – Comme il nous regarde.

ZUPHTA – C'est un bougre, il n'en faut pas douter.

16 On remarquera cependant la grande latitude générique accordée à cette œuvre dans les différentes versions qui nous sont connues : elle est aussi bien « comédie » (BSG, MS 4336) que, et le plus souvent, « tragi-comédie » (Soleinne, n° 3845, et Brenner, 1055 ; Arsenal, Ms 9405 ; BnF, Arts du spectacle, FR2 (Dble)), sans craindre même de se revendiquer « tragédie » (Soleinne, n° 3835). Sur ces différentes versions du texte de *L'Embrasement de Sodome*, on se reportera à la notice : « Un nouveau recueil de manuscrits à la bibliothèque Sainte-Geneviève (Paris) : BSG MS 4336 », art. cit.



URIEL – Parle-lui donc.

ZUPHTA – Attends.

URIEL – Que fais-tu ?

ZUPHTA – Je condamne ma culotte. Oh qu'il vienne. // (*de loin à Lot*) Bon père, vous êtes de Sodome ?

LOT – Oui Messieurs, à votre service. Que désirez-vous de moi ? (*Il approche d'eux*)

ZUPHTA (*en s'éloignant*) – Rien.

LOT – Vous me paraissez étrangers.

URIEL – Oui nous le sommes.

LOT – Vous êtes bien jeunes et bien aimables ; et je m'estimerais trop heureux si je puis...

ZUPHTA – Oh vous ne pourrez rien.

URIEL – Nous ne sommes pas ce que vous pensez.

LOT – Que voulez-vous donc que je pense ?

ZUPHTA – Que nous sommes assez beaux garçons pour servir de filles, n'est-ce pas ?

LOT – C'est une raison de plus...

URIEL – Enseignez-nous la demeure de Lot ; et laissez-nous passer notre chemin.

LOT – Je vais vous y conduire.

URIEL (*à Zuphta*) – Ah ! Nous sommes... ce que je prévoyais bien ; et cela sans espoir de prendre notre revanche.

LOT – La première maison que vous voyez, est celle de Lot, et ce Lot est votre serviteur qui vous parle.

URIEL – Et que ne le disiez-vous plus tôt ? Je respire.

ZUPHTA – Et moi, j'ai moins peur. (III, 4-5)

Néanmoins, de manière plus convenue, c'est la séduction des femmes qui est le grand moteur de l'action. Sara est séduite par Zuphta tandis qu'Uriel se charge de convertir les servantes aux plaisirs de la chair. La grossesse de Sara n'est ainsi plus un mystère. L'épisode de Sodome est, quant à lui, entièrement centré sur la séduction brutale des filles de Lot par les anges. L'assaut se fait sur scène, on verse alors dans le théâtre pornographique :

ZERBÉ – Nous voilà condamnées à gémir éternellement sous l'accablant fardeau de la virginité. (*à Zuphta*) Vous qui savez tout, et qui connaissez la pesanteur d'un semblable joug, n'avez-vous plus de moyen ?

ZUPHTA – Il en est encore ; mais leur succès dépend de vous.

ALPHINE – Parlez. Que faut-il faire ?

ZUPHTA – Croire [...].

ALPHINE – Ah ! Daignez employer ces moyens et comptez sur notre crédulité et notre docilité.

URIEL – Mais n’allez pas détruire votre bonheur par des obstacles déplacés. La grâce est une vertu qui fait parvenir au but qu’on se propose ; mais c’est à condition, qu’on emploiera tous ses efforts pour y arriver, et qu’on ne rencontrera point de difficultés. Il faut donc une entière résignation. (*Il la pousse dans un coin du théâtre.*) Essayons jusqu’où va votre docilité. (*Il lui donne un baiser sur la bouche.*) Dans quelle disposition êtes-vous ?

ALPHINE – Mais...

URIEL – Parlez net. Comment vous sentez-vous ?

ALPHINE – Toute émue.

URIEL – Bon, c’est la suffisante.

ZUPHTA (*tenant Zerbé dans un autre coin du théâtre et lui baisant le sein sans qu’elle se défende et rougit [sic]*) – À merveille. Cet incarnat qui se répand sur vos joues est le signe extérieur de l’amour qui s’allume dans votre sein.

ZERBÉ (*à Alphine*) – Je suis toute en feu, et toi ma sœur ?

ALPHINE – Et moi toute en eau.

URIEL – C’est l’onction de grâce, ma chère. (*à Zuphta*) Je ne vois personne : prévenons l’épanchement. (*Ils troussent les deux filles et se mettent en devoir de boucher ce qu’ils appellent le canal de la grâce.*)

ALPHINE – Mes deux jambes ploient sous moi. (IV, 7)

L’*Embrassement* se permet donc des audaces que n’a pas eues Voltaire. Encore faut-il noter qu’en fait de rupture avec la bienséance, Voltaire n’est pas en reste. Ce n’est pas, cependant, dans la peinture de la licence qu’il se montre le plus cru mais dans celle de la cruauté : véritable « scène primitive » de *Saül*, la mort d’Agag par démembrement est typique de l’imaginaire voltairien<sup>17</sup> :

AGAG – Frappez donc bourreaux !

SAMUEL – Donnez-moi cette hache au nom du seigneur ; et tandis que je couperai un bras, coupez une jambe, et ainsi de suite morceau par morceau. (*Ils frappent ensemble au nom d’Adonai.*)

AGAG – Ô mort ! Ô tourments ! Ô barbares !

SAÛL – Faut-il que je sois témoin d’une abomination si horrible ?

BAZA – Dieu vous punira de l’avoir soufferte.

SAMUEL *aux prêtres* – Emportez ce corps et cette table : qu’on brûle les restes de cet infidèle, et que ses chairs servent à nourrir nos serviteurs : (*à Saül*) et vous, prince, apprenez à jamais qu’obéissance vaut mieux que sacrifice. (I, 3 ; OCV, t. 56A, p. 478-479)

17 Voltaire revient sur cet épisode dans *La Bible enfin expliquée* (1776) et *Un chrétien contre six juifs* (1777).

Cette irruption de la violence, qui confine à la boucherie grand-guignolesque, n'est pas sans poser d'intéressantes questions esthétiques. Sachant les innovations que Voltaire a voulu apporter à l'effroi tragique<sup>18</sup>, on peut considérer ce passage, avec ses visions insoutenables aussi bien présentes (« coupez une jambe ») que suggérées (« que ses chairs servent à nourrir nos serviteurs »), comme la tentative la plus radicale de la dramaturgie voltairienne. Le saisissement du spectateur délivre son effet cathartique immédiat : les images d'horreur doivent guérir des passions religieuses.

Plus fondamentalement, ce ne sont pas seulement les passions les plus primaires qui sont exacerbées, c'est en fait toute l'économie divine qui se trouve réduite à sa dimension humaine. La leçon ne fait pas de doute chez Voltaire qui n'ambitionne, finalement, que de peindre l'homme David débarrassé de tout le discours de justification religieux : l'aimé du Seigneur surgit alors tel que le laisse apparaître une lecture non prévenue de la Bible, rusé, cruel, intéressé, parjure, débauché, etc. Voltaire n'a que le temps, dans les toutes premières scènes, de sauver l'image véritable de Dieu, dans un acte de foi déiste exprimé par Saül : « Dieu, se repentir ! Il n'y a que ceux qui font des fautes qui se repentent ; sa sagesse éternelle ne peut être imprudente. Dieu ne peut faire des fautes. [...] J'ai pensé que la bonté était le premier attribut de l'Être suprême » (I, 3, p. 473). La suite de la pièce laisse le champ libre à toutes les passions qu'excitent la soif du pouvoir épaulée par le fanatisme et la dépravation des mœurs attisée par la superstition : toutes leçons voltairiennes que l'auteur décline ici dans une tonalité grotesque semblant traduire son exaspération de l'inhumanité qu'il lit dans l'histoire des Juifs. Inutile de préciser que dans cette pièce l'antijudaïsme s'exprime pleinement : les traits dont se glorifie l'histoire d'une nation sont les marques du caractère d'un peuple. À ce titre, les Hébreux sont bien ce petit peuple intraitable, violent et ignorant que David chante féroce dans le quatrième acte en s'accompagnant de la harpe :

Chers Hébreux par le ciel envoyés,  
 Dans le sang vous baignerez vos pieds ;  
 Et vos chiens s'engraisseront  
 De ce sang qu'ils lécheront.  
 Ayez soin, mes chers amis,  
 De pendre tous les petits

18 Qu'on pense, pour ne prendre que l'exemple le plus connu, à *Sémiramis* : si l'essai du spectre fut si contesté, c'est bien qu'il paraissait trop shakespearien (et « baroque » dirions-nous de nos jours) dans son inspiration et impliquait un rapport nouveau à l'illusion théâtrale jouant de toutes les possibilités du spectaculaire.

Encore à la mamelle,  
Vous écraserez leur cervelle  
Contre le mur de l'infidèle ;  
Et vos chiens s'engraïsseront  
De ce sang qu'ils lécheront. (IV, 5, p. 523-524)

60

Le tableau n'est pas plus favorable dans *L'Embrassement*, ce qui lui donne ce ton voltairien, si l'on peut dire. C'est ce qui explique, sans doute, que Jules Gay ait pu inverser le sens de l'influence des pièces pour faire de *L'Embrassement* une émanation de *Saül*. Ainsi l'auteur de la *Bibliographie des ouvrages relatifs à l'amour, aux femmes et au mariage...* présente *L'Embrassement* comme une « Pièce obscène et facétieuse, dans le goût du *Saül* de Voltaire ; critique divertissante de la Bible<sup>19</sup> ». Si la copie se fait l'étalon de l'original, c'est bien que *L'Embrassement* met en œuvre une critique de la religion dont les attaches avec la démarche de Voltaire sont sensibles. On y retrouve, en effet, une même façon de condamner l'étroitesse de la représentation divine des Juifs. On fait mention dans les deux cas du recensement qui attire de manière incompréhensible la colère divine. L'explicitation des positions déistes est plus approfondie dans *L'Embrassement* que dans *Saül*, et, non sans ironie, ce sont les Sodomites qui donnent une leçon de bonne théologie :

Nous reconnaissons, nous adorons un être suprême, infini, tout-puissant, qui change de nom chez chaque nation, mais dont les attributs sont partout les mêmes. Et cet être, par cela seul qu'il est infini, ne fait point de voyage pour s'assurer de ce qui se passe en quelque lieu que ce soit. Pour connaître, pour savoir ce qui a été, ce qui est et ce qui sera, il lui suffit de lire dans sa prescience. Son immense pouvoir le dispense d'employer des ministres pour distribuer au gré de sa justice les récompenses ou les punitions. Tout ce qu'il veut est dès qu'il a voulu. Tel est l'Adonaï que nous reconnaissons. (IV, 3)

En outre, *L'Embrassement* juge avec une sévérité comparable le degré de civilisation des Hébreux, et recourt parfois aux mêmes exemples. Voltaire montrait ironiquement un royaume qui étalait ses médiocres richesses, comme « Monsieur le baron » dans *Candide* démontre qu'il « était un des plus puissants seigneurs de la Westphalie, car son château avait une porte et des fenêtres ». Ainsi dans la première réplique, Baza, ancien confident de Saül, flatte son souverain :

Ô grand Saül ! le plus puissant des rois ; vous qui réglez sur les trois lacs dans l'espace de plus de cinq cents stades ; vous vainqueur du généreux Agag roi

19 J. Gay, *Bibliographie des ouvrages relatifs à l'amour, aux femmes et au mariage...*, Lille, S. Becour, 1897, p. 94.

d'Amalec, dont les capitaines étaient montés sur les plus puissants ânes. (I, 1 ; OCV, t. 56A, p. 467)

De la même manière, l'*Embrassement* s'ouvre sur le monologue d'Adonaï, qui déplore la misère du pays qu'il est obligé de parcourir pour secourir son peuple chéri :

J'en jure par mon trône : il faut être sorcier ou bien ce que je suis, pour voyager en cette contrée. Le maudit pays ! pas une seule route ! pas une seule auberge ! Ces coquins d'Hébreux sont plus cruels mille fois que les habitants de la Tauride, car au lieu de vous immoler en entrant sur leurs terres, ils vous font périr lentement de misère et de faim. Quoi ! les Perses, les Chinois ont déjà porté au plus haut point les arts d'agrément et d'utilité, et les Juifs sont encore plongés dans la plus crasse ignorance. Je suis tenté de croire que cette nation a été formée de la lie du grand tonneau de la nature. (I, 1)

Un même antijudaïsme innerve donc l'*Embrassement* et *Saül* : le peuple juif constitue l'hyperbole de la cupidité, de la lascivité et de la cruauté. Toute une représentation de la société explique ces préjugés complaisamment étalés dans les deux textes. Nulle conception biologique des tares sociales mais plutôt l'idée d'une transmission des valeurs relevant du milieu : le caractère du peuple juif est essentiellement un fait de culture. Les deux pièces, d'ailleurs, rappellent le mauvais exemple que donnent, pour les mœurs, les métaphores outrageusement sensuelles du Cantique des cantiques. On doit ajouter cependant que l'*Embrassement* pratique plus que *Saül* le glissement du référent religieux : on y voit l'invasion des catégories chrétiennes, voire des polémiques catholiques du temps, dans ce paysage tout juif. Ainsi, non sans insistance, les thèmes et les termes de la querelle entre jansénistes et molinistes se fraient un chemin jusqu'à nos héros avec un anachronisme cocasse : Sara tient que « la foi sans les œuvres n'est rien » (I, 7), tandis que Zuphta, en ange de la casuistique, étourdit sa proie, Zerbé, par le récit des puissances de la grâce : « C'est l'ouvrage de la foi, la grâce ne manque jamais à qui croit fermement : et nous avons ordre du grand Adonaï d'en donner une dose suffisante à celles qui à l'exemple de Sara, ont confiance en nos paroles, et soumettent avec amour leur esprit et leurs corps » (III, 6). Le décalage temporel dans les références religieuses ne fait ici que souligner le double sens du discours trompeur de Zuphta : à la facétie du personnage répond celle de l'auteur qui, derrière le décor biblique, fait un clin d'œil à la situation contemporaine.

Mais s'agissant de variations sur la Bible, la critique majeure porte sur le caractère inspiré des textes. Pour tout dire, le théâtre est la voie royale pour explorer le phénomène de l'illusion, partant la crédulité et ses modalités.

Mettre en scène la croyance religieuse relève d'un « effet de distanciation » avant la lettre : il s'agit à chaque fois, en rendant le spectateur conscient de sa propension à adhérer au spectacle qu'il voit sur scène, de dénoncer les moyens de « faire croire », et de faire cesser le mirage d'un texte qui se prétend inspiré de Dieu<sup>20</sup>.

*Saül* ne se contente pas de rassembler en un drame la vision fantasmée d'une figure injustement sacralisée. Ce n'est pas seulement la revanche de la « vraie fiction » sur la fausse révélation. Voltaire met aussi en scène l'art de se laisser prendre au jeu, de se convaincre soi-même, de se laisser porter par sa crédulité : l'épisode de la consultation de la Pythonisse (II, 8) met au premier plan cette véritable figure de sorcière, un balai entre les jambes, qui ne fait que redire ce que Saül suggère et souhaite entendre.

62

L'*Embrassement* brode non sans intelligence et ambiguïté sur cette facilité à se laisser bernier. Il y a une indétermination constante quant au statut à allouer aux personnages représentant Adonaï et les anges. Disons même que les personnages superposent deux interprétations parfaitement inconciliables, qui coexistent pourtant dans cette dénonciation tous azimuts des prestiges de l'illusion. Le personnage d'Adonaï est d'un côté véritablement Dieu, à tout le moins le Dieu des Juifs qui porte un point de vue surplombant sur son action, telle que la décrit la Bible, et se réclame de l'histoire sainte qu'elle consigne ; Dieu qui s'interroge aussi sur sa force, jusqu'à se plaindre, dès le monologue d'ouverture, d'être « un dieu sans puissance ». Mais Adonaï est aussi cet être aux passions bien humaines, à la recherche d'un plat pour se restaurer, imposteur au point de ne pouvoir présenter à Abraham qu'un simulacre de miracle. Il ne prophétise la fécondité de Sara qu'autant qu'elle peut être stimulée mécaniquement pas un de ses acolytes. Voici comment Adonaï obtient son invitation chez Abraham :

URIEL – Rarement l'abondance règne où l'on attend la providence.

ADONAÏ – Ces paresseux comptent apparemment que la manne va déjà leur tomber dans le bec et qu'un vent favorable leur amènera des caillies. Le temps n'est pas encore venu.

---

20 Cela se comprend quelles que soient, par ailleurs, les possibilités effectives d'une représentation de ces pièces dans les conditions historiques de leur composition : l'œil du lecteur de l'époque sait se saisir du texte dans une réception de type « dramatique ». On connaît cependant au moins un cas de représentation de *Saül* devant Frédéric II : sachant d'ailleurs les facilités que lui donne son statut royal pour la mise en scène des pièces hétérodoxes, et la familiarité de Voltaire avec l'*Embrassement*, on peut faire l'hypothèse alléchante que non seulement Frédéric II a pu lire l'*Embrassement* mais qu'il a pu la faire représenter. La consultation des archives de Potsdam permettra peut-être de fournir des éléments de réponse.

ZUPHTA – S'il était ici en votre pouvoir de faire souffler ce vent protecteur des affamés, ce serait bien, Seigneur, l'occasion de faire un miracle, et un miracle utile.

ADONAÏ – Ce n'est point l'utilité que je considère, quand j'en fais : cela dépend du temps, du lieu, des personnes.

URIEL – Et puis la viande de miracle est si légère qu'un bœuf thaumaturge ne vaut pas l'aile d'un colibri naturel, il nous faut quelque plat plus solide et plus réel qu'un miracle pour nous rassasier.

ADONAÏ – Je vais pourvoir à tout. (*Il tourne à la façon des magiciens, pour donner à entendre qu'il veut faire un miracle.*)

ABRAHAM – L'heure du dîner approche ; et j'espère Seigneur que sans vous mettre en dépense d'un prodige vous voudrez bien accepter un potage aux herbes.

ADONAÏ – Non ; parce que je crains que tu ne fasses quelque extraordinaire.

ZUPHTA (*bas à Adonaï*) – Ne le refusez pas, mon estomac vous en conjure.

ADONAÏ – Tais-toi, c'est pour l'éprouver.

ABRAHAM – Seigneur, après m'avoir comblé de tant de bienfaits me refuserez-vous ?

ADONAÏ – Ton bon cœur m'est connu ; je reçois ton dîner. Que ta récompense en soit dans la rosée du Ciel. (I, 3)

On jugera à de tels propos la distance que les personnages de Dieu et des anges prennent avec leur divinité ! L'équivoque se poursuit tout au long du texte et se conclut par la relecture de l'embrasement de Sodome proprement dit. L'intervention divine se réduit à celle d'Adonaï qui trouve laborieusement comment punir cette ville rebelle. Si la volonté de châtier ne fait pas de doute, ses moyens d'action semblent bien précaires. Les deux discours, celui du Dieu de la Bible et celui de l'imposteur, se juxtaposent au fil des scènes dans le morceau final :

#### Scène 8

ABRAHAM – Je viens Seigneur recevoir vos ordres.

ADONAÏ – Écoute, la foi que jusqu'ici tu as montrée m'a fait jeter les yeux sur toi pour l'exécution d'un grand dessein. Je suis Dieu, tu le sais ; tout est en ma puissance, et je puis agir sans le secours de personne ; mais je veux que tu aies le mérite d'être la cause seconde que j'emploie pour la destruction d'un peuple qui m'a offensé. C'est le plus grand honneur où un mortel puisse prétendre. Or j'exige qu'à l'instant tu nous remettes une quantité suffisante de paille, d'huile et autres matières propres à brûler comme l'huile de paille, filasse etc.

ABRAHAM – Seigneur, vous êtes le maître, disposez de tout ce que je possède.

ADONAÏ – Conduis-les à tes granges et que tout leur soit ouvert.

ABRAHAM – Daignez-vous souvenir, Seigneur, que vous m’avez promis...

ADONAÏ – As-tu fait cette liste ?

ABRAHAM – Non mais si j’osais implorer votre clémence pour Lot mon neveu.

ADONAÏ – Il est prévenu du danger, ne crains rien pour lui. (*aux Anges*) Allez remplir ma volonté.

#### Scène 9

ADONAÏ – Flatteur espoir de la vengeance, je te sens naître dans mon cœur. Je me livre avec joie aux transports que tu m’inspires. Toi qui par des forfaits sans nombre as lassé ma clémence toi dont mon pouvoir absolu n’a pu vaincre la pente au crime, Sodome, bientôt tu ne seras plus. Hommes perfides, n’était-ce point assez pour vous de la moitié de la nature ? Votre ambition n’a-t-elle pu se borner à l’empire de tout un sexe. Coupables mortels, vous avez encore essayé de vous asservir le vôtre. Fiers de votre nouvelle découverte, les objets de vos premières délices le sont devenus de vos mépris. Et vous dont la contradiction fait le caractère, d’un maître impérieux et les esclaves et les tyrans, je vous punirai, non des crimes que vous avez commis, mais de ceux que vous avez fait commettre. Sans votre inconstance, sans ces caprices que vous portez au sein du plaisir même, sans cette vanité qui vous fait agir en reines indolentes lorsque vous devez agir en captives mercenaires, jamais l’homme n’aurait essayé de nouveaux amusements... Odieuse ville ! Dans quel abîme d’horreur es-tu plongée ! Ma justice, que dis-je ?... que dis-je, n’écoutons que ma fureur. Les lois de l’équité ne sauraient jamais l’assouvir.

64

#### Scène 10

ABRAHAM – Tout est préparé.

ADONAÏ – D’où vient n’apporte-t-on pas ces brandons qui doivent la consumer ?

ABRAHAM – Vous allez les voir paraître. Mais souffrez Seigneur que je vous apprenne un refus qui m’étonne. Sara ne veut point me laisser approcher d’elle. Je l’ai trouvée seule, elle s’est défendue comme un lion. Retire-toi, m’a-t-elle dit. Je craindrais que tes approches ne détruisent en moi ce que la grâce a commencé. Quel parti prendrai-je ?

ADONAÏ – Obéis à ta femme en tout ce qu’elle te dira.

#### Scène 11

ADONAÏ – Ministres de ma vengeance, allez la signaler.

(*Uriel et Zuphta chargés de torches prennent le chemin de Sodome, on les voit sur des éminences qui entourent cette ville. L’un d’eux bat le fusil, ils allument*



*leurs torches et les lancent sur Sodome qui s'enflamme en un instant. On entend des cris éloignés. Adonai continue d'un air satisfait :)*

C'est assez, je suis content. Mortels, aux sanglants effets de ma haine implacable reconnaissez Adonai. (V, 8-11)

*L'Embrasement* ne cesse ainsi d'osciller entre deux représentations des questions divines : il y a à la fois le traitement fabuleux des êtres surhumains en dieux païens surpuissants, pleins de passions humaines simplement hypertrophiées, et la peinture d'un complot d'imposteurs de petite envergure. Cet hiatus n'est possible que parce qu'il joue des marges de créance qu'octroie le théâtre, où un personnage peut être à la fois parfaitement crédible et entièrement invraisemblable<sup>21</sup>. Mettre Adonai en scène occasionne ici ce double régime de lecture, où il se fait en même temps l'objet de la critique de la crédulité et le sujet d'une illusion pleinement consentie : c'est faire de la boîte à illusions qu'est le théâtre une machine à « décroire »<sup>22</sup>.

On comprend sans doute mieux ainsi ce qui a pu intéresser Voltaire dans l'écriture d'une pièce de théâtre à sujet biblique<sup>23</sup>. Il multiplie certes les angles d'attaques : écrire *Saül*, c'est un peu écrire à la fois *Mahomet* et *La Pucelle*, sans avoir à jouer de toutes les complications de la dissimulation. Mais inscrire sa pièce dans la tradition du recueil factice de la philosophie manuscrite clandestine, comme il le fait avec son édition de *L'Évangile de la raison*, c'est aussi intégrer l'arsenal de la dramaturgie à toutes les critiques des discours d'autorité. Nul doute qu'un texte comme *L'Embrasement de Sodome* n'ait déjà ouvert la voie, si ce n'est indiqué le chemin : il croisait opportunément celui de Voltaire, soucieux de donner à la propagande contre le christianisme une dimension qui sorte le manuscrit philosophique clandestin de ses réseaux de diffusion confidentielle. Il l'aura mis sur les planches, au moins virtuelles. À nous maintenant d'intégrer parmi nos « manuscrits philosophiques clandestins » ces objets curieux, mais si utiles pour interroger, par le traitement qu'ils en font, la notion de « croyance ».

21 C'est l'enjeu esthétique de l'évolution des personnages codifiés, comme l'Arlequin du théâtre de Marivaux, par exemple.

22 Le néologisme est de Nageon dans l'article « Unitaires » de l'*Encyclopédie* (t. 17, p. 396).

23 Nous laissons de côté volontairement l'autre pièce biblique de Voltaire, *Samson*, dont le traitement fait entrer en jeu d'autres variables, ne serait-ce que parce qu'il s'agit là d'un livret d'opéra.