Databases, Revenues, & Repertory: The French Stage Online, 1680–1793 • Données, recettes & répertoire: La scène en ligne (1680-1793)

L'étrange carrière de Voltaire, le dramaturge le plus rentable du XVIII^e siècle

Lauren R. Clay

Published on: Oct 07, 2020

DOI: 10.21428/671d579e.34275867

License: [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Pour la plupart des lecteurs d'aujourd'hui, il semblera difficile à croire que Voltaire ait besoin d'être sauvé d'une postérité ingrate¹. Selon Antoine Lilti, Voltaire était, de son vivant, la plus grande célébrité d'Europe². Aristocrates, ambassadeurs, artistes, hommes et femmes de lettres se pressaient à son château de Ferney pour le rencontrer, ou simplement pour tenter d'apercevoir un génie en chair et en os³. À partir des années 1760, sa renommée atteignit un tel degré que divers produits à son effigie (portraits, silhouettes, petits bustes, gravures) furent mis en vente à l'attention de ses admirateurs⁴. Son retour triomphal à Paris en 1778 après trente ans d'absence plongea la capitale dans un état d'effervescence qui culmina lors de son couronnement à la Comédie-Française. Son influence persista bien après sa mort. C'est avec Voltaire en tête que fut conçu le projet d'établir un Panthéon où les « grands hommes » de la France seraient honorés par « la patrie reconnaissante » : en juillet 1791, il fut le premier homme de lettres à y être enterré, sur l'ordre de l'Assemblée nationale⁵. De nos jours, Voltaire demeure une figure clé du canon littéraire français et de l'imaginaire culturel national, et son œuvre continue de rencontrer un large lectorat.

Toutefois, force est de constater qu'au siècle dernier, l'œuvre dramatique de Voltaire fut frappée d'anathème. Certes, spécialistes, critiques et historiens s'accordent pour dire que Voltaire était l'auteur dramatique le plus célèbre du XVIII^e siècle, et l'un des plus prolifiques. À partir du succès remarquable de sa première tragédie *Œdipe* en 1718 jusqu'à son apothéose lors de la représentation d'*Irène* au printemps 1778, il occupa le premier rang du théâtre français. Remarquant que huit de ses pièces figurent parmi les plus grands succès de la Comédie-Française de la première moitié du XVIII^e siècle, Henri Lagrave conclut : « Ce n'est pas une surprise que Voltaire soit le grand homme de la Comédie-Française⁶. » Martine de Rougemont note elle aussi que Voltaire « domine et entraîne tous les poètes de son temps⁷ ». Et de conclure : « Voltaire est pour le XVIII^e siècle le grand carrefour de toutes les recherches théâtrales, le grand inspirateur de toutes les initiatives⁸. » Cependant, au cours du XIX^e siècle la popularité du théâtre voltairien sombra, au point qu'à partir des années 1850 les représentations en devinrent rares⁹. Malgré quelques metteurs en scène qui ont récemment entrepris de remettre au goût du jour les pièces de Voltaire, parmi lesquelles *L'Écossaise* et *Le Droit du seigneur*, seulement deux ont été présentées à la Comédie-Française depuis le début du XX^e siècle : *Zaïre*, en 1936, et *L'Orphelin de la Chine*, sorti de l'oubli en 1965 après un hiatus de 130 ans¹⁰. La troupe du Français et son public se sont de toute évidence détournés de Voltaire.

Du même coup, la réception critique de l'œuvre dramatique de Voltaire se fit sévère. Dès 1895, le critique Émile Faguet observe que « les tragédies de Voltaire ont été, depuis 1730 jusqu'en 1820 environ, considérées, même par les ennemis de Voltaire, comme ce qu'il avait fait de plus beau, et, depuis 1820 jusqu'à nos jours, presque comme ce qu'il a fait de plus négligeable¹¹ ». Aujourd'hui, c'est

au détriment de Voltaire que ses pièces sont comparées implicitement ou explicitement à celles de Racine et de Corneille. Jay Caplan remarque que « les tentatives de Voltaire, souvent mélodramatiques, de produire une tragédie [...] témoignent implicitement du déclin de ce genre¹² » [« Voltaire's often melodramatic attempts at tragedy [...] bore implicit witness to the decline of the genre »]. D'autres critiques vont plus loin. Dans son essai *The Death of Tragedy*, George Steiner se moque des œuvres de Voltaire, les qualifiant de « pièces froides, ampoulées, dans lesquelles les formes et les règles classiques sont respectées avec une pédanterie servile¹³ » [« cold, declamatory pieces in which the forms and rules of neo-classicism were observed with servile pedantry »]. Un chercheur estime même que le théâtre de Voltaire est, à l'exception de *Zaïre*, irreprésentable¹⁴.

Dès lors, pour les spécialistes comme pour le public, Voltaire le dramaturge vit désormais dans l'ombre de Voltaire le philosophe, Voltaire l'essayiste et Voltaire le défenseur des droits de l'homme. Aujourd'hui, *Candide* et les *Lettres philosophiques* comptent parmi ses œuvres les plus connues. Mais ses pièces ne font plus partie du canon littéraire¹⁵. Les spécialistes n'échappent pas au changement de goût et au recadrage de l'image de Voltaire qui ont fait valoir d'autres aspects de son œuvre. Récemment, dans *The Cambridge Companion to Voltaire*, par exemple, la carrière théâtrale de Voltaire est quasi éclipsée par sa virtuosité dans les autres genres¹⁶. De même, l'essai biographique de Geoffrey Turnovsky fait mention du premier succès d'*Œdipe*, mais passe sous silence sa production dramatique. « Qui était le public de Voltaire ? » demande G. Turnovsky, avant de répondre : « un public formé par ses écrits, que ce soit ses lettres, ses satires, ses poèmes, ses histoires, ses récits ou ses pamphlets¹⁷ » [« Who constituted Voltaire's public? [...] a public formed by his writing, whether his letters, satires, poems, histories, stories or pamphlets »]. L'absence de son théâtre dans cette liste – c'est-à-dire de ce qui fit en partie sa singulière popularité en France et à l'étranger – soulève d'intéressantes questions quant à l'héritage de Voltaire et la manière dont la mémoire de l'homme et de son œuvre a été construite.

Comment expliquer l'étrange carrière du dramaturge le plus populaire de son temps, dont l'œuvre qui marqua une époque entière n'est pourtant presque jamais jouée et rarement lue de nos jours ? Comment comprendre l'ascension fulgurante et le déclin tout aussi précipité de cette part de sa production qui joua un rôle crucial dans sa réputation littéraire ? De plus, comment réconcilier la capacité qu'avait Voltaire d'attirer les foules à la Comédie-Française et d'arracher des larmes au public du XVIII^e siècle avec l'idée très répandue voulant que son théâtre constitue un chapitre dans le « déclin » et la « mort » de la tragédie ?

Cet essai mobilise les nouvelles ressources des humanités numériques pour étudier les évolutions de la réception publique et critique du répertoire voltairien durant les XVIII^e et XIX^e siècles. Cette approche permettra de mettre en lumière le contraste criant entre la réception avantageuse du répertoire de

Voltaire par le public du XVIII^e siècle et la trajectoire peu glorieuse de sa « destinée théâtrale ». J'emprunte ce concept de « destinée théâtrale » [*theatrical afterlife*] à Mechele Leon, qui montre que la réputation d'auteurs nationaux comme Molière est par définition instable, redéfinie au fil du temps par les générations successives. Alors que la critique invoque des notions telles que celles de « génie » ou d'« intemporalité » pour expliquer la reconnaissance durable de certaines œuvres ou de certains auteurs à travers les siècles, la réalité, soutient Mechele Leon, est plus complexe. Selon elle, les réputations littéraires sont « faites, réévaluées, conservées, perdues et volées¹⁸ » [« made, reassessed, stored, lost, and stolen »]. En tant que « lieu de mémoire » contesté, l'histoire de Voltaire le dramaturge nous informe autant sur la politique culturelle française que sur les multiples facettes du Sage de Ferney¹⁹.

Afin d'explorer le paradoxe de la « destinée » instable de Voltaire, cet essai se divise en trois parties. La première s'appuie sur les données relatives aux recettes de la Comédie-Française pour faire apparaître l'attrait inégalé qu'exerça Voltaire au XVIII^e siècle en comparaison des autres dramaturges, morts ou vivants. La deuxième partie considère les raisons de ce succès commercial. La section finale rend compte de la variation des interprétations critiques de l'œuvre dramatique de Voltaire grâce à une analyse des histoires littéraires publiées entre la Révolution et 1840, date à laquelle le théâtre de Voltaire, à quelques exceptions près, disparaît complètement du répertoire actif de la Comédie-Française.

Pour comprendre le déclin de l'attrait du théâtre de Voltaire, les critiques proposent traditionnellement deux explications. La première est celle du triomphe du Romantisme après 1830. Cherchant à rompre avec ce qu'ils décrivent comme le carcan classique, Victor Hugo et les autres dramaturges romantiques conçoivent explicitement leur œuvre contre celle de Voltaire, qui constitue alors l'écrivain de référence dans l'ordre des valeurs culturelles²⁰. Par leur rejet des unités de lieu et de temps, ils changent profondément la sensibilité esthétique, ouvrant la voie à un plus grand naturalisme sur la scène et établissant la primauté de l'imagination en art. Selon Marvin Carlson, le répertoire théâtral de Voltaire « se trouve résolument de l'autre côté de la ligne de partage créée dans la littérature occidentale par le romantisme²¹ » [« lies firmly on the other side of that great divide created in western literature by romanticism »] ; après cette rupture, l'œuvre de Voltaire ne touche plus de la même façon le public contemporain²². Une seconde explication situe les pièces tragiques de Voltaire dans l'évolution du genre de la tragédie, dont on estime qu'il aurait atteint son apogée au XVII^e siècle avec Racine et Pierre Corneille. Ces critiques évaluent l'œuvre de Voltaire et son influence dans le cadre d'une trajectoire qui va vers le déclin et la mort de la tragédie, souvent caractérisée comme « paralysée par les modèles du *Grand Siècle*²³ » [« paralyzed by the models of the *Grand Siècle* »]. Au mieux, les innovations de Voltaire en matière de décors, de sujets traités, de construction

des personnages et de recours au spectaculaire sont considérées comme le dernier souffle d'un genre en phase terminale ; au pire, elles sont accusées d'avoir accéléré la disparition de la tragédie²⁴.

Cet essai contribue à ce débat de deux façons. En premier lieu, la programmation et les données financières montrent clairement que les spectateurs qui affluaient à la Comédie-Française les soirs de représentation des pièces de Voltaire ignoraient tout à fait que la tragédie était alors en pleine agonie... En fait, à partir des années 1730 et jusqu'à la Révolution, Voltaire remporte un succès commercial sans précédent, avec une série de triomphes qui inclut la pièce la plus populaire du siècle, *Zaïre*. Aucun autre dramaturge n'a rapporté plus d'argent que lui – pas même Molière²⁵. Cet état de fait exige de reconsidérer la question de la réception aussi bien critique que publique de Voltaire, et invite à interroger d'un regard neuf la façon dont le goût dramatique et les pratiques du public étaient formés et cultivés.

En deuxième lieu, si l'on considère l'importance de Voltaire au XVIII^e siècle, la disgrâce critique dans laquelle il tomba ensuite n'en est que plus remarquable. Dans le sillage du travail de M. Leon, cet essai s'attache à montrer que l'évaluation de l'importance littéraire d'un auteur excède toujours les simples considérations esthétiques. Pour les critiques littéraires du XIX^e siècle en butte à l'héritage complexe de la Révolution française, Voltaire apparaît comme un objet de controverse politique : hommes de lettres et universitaires peinent à réconcilier son statut reconnu de « grand homme » et de grand écrivain avec leur avis personnel sur un individu de plus en plus souvent dépeint comme responsable de la Révolution et de ses violentes campagnes de déchristianisation ; les ouvrages d'histoire littéraire à destination des enseignants, des écoliers et du grand public le présentent d'une manière parfois outrageante – « personne n'a mieux servi la cause du prince des ténèbres que Voltaire²⁶ », peut-on lire dans l'un de ces textes. Assurément, le contexte politique de la Révolution et de la Post-Révolution joua, à notre avis, un rôle déterminant – et peu étudié – dans l'instabilité de l'héritage dramatique de Voltaire.

I. La réception de Voltaire par ses contemporains

Pour étudier la réception de l'œuvre de Voltaire, il est primordial de documenter l'étendue du succès qu'il rencontra de son vivant. Le Projet des Registres de la Comédie-Française ([RCF](#)) offre un éclairage nouveau sur les tendances du répertoire de la Troupe royale en donnant accès à des données exceptionnellement détaillées et complètes sur les quelques 34 000 spectacles donnés entre 1680 et 1793. Quand les chercheurs des générations précédentes étudièrent le répertoire de la troupe, ils comptèrent méticuleusement les représentations en utilisant soit les registres manuscrits originaux qui se trouvent dans les archives de la Comédie-Française soit leurs reproductions sur microfilms. Alexandre Joannidès décrit ainsi le temps consacré à ce travail :

Rien pour l'auteur n'était plus laborieux à achever, rien ne sera pour les lettrés plus utile à consulter que ce vaste répertoire où pas une œuvre, pas un à propos n'est oublié et qui a pris plusieurs années à celui dont la tâche est aujourd'hui achevée²⁷.

La nouvelle base de données [RCF](#) permet au chercheur de formuler avec rapidité et précision un vaste nombre de requêtes depuis son ordinateur où qu'il soit dans le monde. Pour la première fois, cet outil croise les données concernant l'historique des représentations avec les recettes de la troupe et un ensemble d'autres variables, ce qui rend possible une analyse précise et nuancée de la popularité de chaque auteur à travers le temps. La base de données permet d'identifier et de comparer les pièces les plus rentables, fournissant des informations aussi bien utiles aux spécialistes du théâtre qu'aux spécialistes de l'histoire culturelle, sociale et intellectuelle.

C'est essentiellement en raison de contraintes méthodologiques que les études antérieures du répertoire de la Comédie-Française minimisent l'étendue de la popularité de Voltaire. Les plus connues, celles de Henri Lagrave et de Joannidès, recourent au nombre total de représentations d'une pièce pour mesurer le succès de celle-ci. (Lagrave utilise ce chiffre pour estimer le nombre de spectateurs.) C'est parce qu'ils excluent ainsi le facteur des revenus de la vente des billets qu'ils sous-évaluent la popularité du théâtre voltairien. Ce phénomène est amplifié par la structure même de ces études. Par exemple, dans son analyse du public parisien entre 1715 et 1750, Lagrave considère les répertoires des dramaturges du XVII^e et du XVIII^e siècle séparément. Le chapitre « Répertoire » de Lagrave aborde Molière, Racine et Corneille, et ne fait mention de Voltaire qu'en passant. Le théâtre de Voltaire est évoqué plus loin, dans une section dédiée aux différents succès de l'époque et où la carrière de Voltaire est comparée à celle de ses contemporains. De plus, l'étude de Lagrave couvre à peine la moitié de la carrière de Voltaire et s'arrête bien avant qu'elle n'atteigne son apogée²⁸. À l'inverse, dans son ouvrage de référence, Joannidès recense le répertoire de la Comédie-Française auteur par auteur sur une période beaucoup plus longue, qui s'étend de 1680 à 1900²⁹. L'ouvrage se termine avec les décennies au cours desquelles le théâtre de Voltaire n'est plus joué régulièrement. Joannidès met en évidence que, sur ces 220 années, Voltaire occupe la position du cinquième dramaturge le plus souvent mis en scène à la Comédie-Française. Néanmoins, avec 3 950 représentations durant cette période, ses pièces s'avèrent relativement peu jouées par rapport aux 6 270 représentations de Racine, aux 5 262 de Jean-François Regnard et aux 4 717 de Pierre Corneille, tous demeurant loin derrière les 20 290 représentations de Molière³⁰. Considéré comme le fondateur de la Comédie-Française et le « père » du théâtre français moderne, Molière constitue depuis longtemps le point de comparaison privilégié, ainsi que le confirment les études de Lagrave et de Joannidès qui, comme plusieurs autres avec elles, lui accordent une place de choix.

C'est sur ce point que la base de données [RCF](#) révèle des tendances inattendues. Si l'on compare directement l'histoire des représentations de Voltaire à celle de Racine et de Corneille, on constate que,

pour la plus grande partie du XVIII^e siècle, Voltaire surpasse largement les dramaturges français les plus célèbres. En particulier, à partir des années 1740 et jusqu'à la fin des années 1780, Voltaire se situe constamment devant ces derniers, ainsi que devant d'autres auteurs populaires tels que Dancourt, Destouches, Marc-Antoine Legrand et Jean-François Regnard. Ce calcul prend en compte trois paramètres différents : le nombre de jours de représentation, la moyenne des recettes des soirées où les pièces sont jouées et les recettes totales de ces soirées³¹. Dès les années 1730, et ce malgré un répertoire plutôt restreint, Voltaire dépasse Corneille avec 170 jours de représentations contre 139 pour Corneille. Durant cette décennie, il se situe encore derrière Racine, qui accumule 254 jours. Avec les années prolifiques de 1740, Voltaire surpasse le nombre total de jours de représentation de Racine, et ce pour chaque décennie à venir ; il demeure plus fréquemment mis en scène que chacun de ces deux auteurs jusqu'au début de la Révolution [Fig. 1]. Si l'on considère les recettes de la vente des billets, la tendance est similaire [Fig. 2]. Dès les années 1730, les soirs où une pièce de Voltaire est représentée dépassent, en recettes moyennes et totales, ceux où figurent les œuvres de Racine et de Corneille. Les recettes des soirs affichant une pièce de Voltaire doublent durant la décennie de 1740 et triplent durant celle de 1760.

Figure 1. Nombre total de soirées affichant une pièce d'un auteur, par saison.

C'est lorsque l'on compare Voltaire à Molière que l'on prend la mesure de sa popularité. Même si Molière demeure en moyenne l'auteur dramatique le plus joué à la Comédie-Française au cours du

XVIII^e siècle, Voltaire se situe juste derrière lui, en deuxième place. Durant les saisons 1760-61, 1761-62, 1773-74, 1774-75 et 1775-76, les pièces de Voltaire sont jouées un plus grand nombre de fois que celles de Molière³² [Fig. 1].

Figure 2. Recettes brutes pour les soirs de représentation, par auteur.
 (Source : Projet RCF)

Pour ce qui est de la vente des billets, les données surprennent. Des années 1750 au début des années 1790, pour chaque décennie, les recettes totales des ventes de billets pour les soirs affichant Voltaire sont constamment plus élevées que pour ceux affichant des pièces de Molière – ou de tout autre auteur –, même si ce dernier (Molière) est joué plus souvent [Fig. 2]. Durant les années 1750, les spectateurs dépensent au total près de 80 000 livres de plus pour assister aux soirées de Voltaire que pour assister aux soirées de Molière : 688 538,50 livres contre 609 941,50 livres. Pendant les années 1760, alors que Voltaire est au sommet de sa popularité, l'écart est encore plus grand. Au cours de cette décennie, les soirs de Voltaire génèrent plus de 320 000 livres de plus que ceux de Molière : 927 978,75 livres contre 606 546,50 livres. (À titre de comparaison, le troisième auteur le plus rentable de cette décennie, Dancourt, génère moins de la moitié des ventes de Voltaire ; et après lui, Bernard Joseph Saurin rapporte environ le sixième des recettes de Voltaire³³.) La domination de Voltaire, inébranlable malgré sa mort en 1778, continue durant la décennie de 1780 et dure jusqu'au début de la Révolution. Même le succès du *Mariage de Figaro* ne parvient pas à déloger Voltaire, dont les ventes durant cette décennie dépassent celles de Beaumarchais d'environ 30%³⁴.

Cette popularité se révèle plus grande encore quand on circonscrit la recherche à la première pièce de la soirée. Même si on ne peut identifier avec certitude quelles pièces, quels interprètes ou quels autres facteurs attireraient un spectateur au théâtre, la première pièce constitue généralement l'attraction principale de la soirée, qui se composait communément d'une pièce plus longue en cinq actes suivie par une comédie plus courte. Quand une tragédie était à l'affiche, c'est presque toujours elle qui ouvrait la

soirée. Si l'on prend seulement en compte la première pièce, la base de données [RCF](#) montre qu'à partir des années 1750, le répertoire de Voltaire occupe la tête d'affiche beaucoup plus souvent que celui de Molière, avec un total de 270 occurrences en plus à la fin de la saison 1792-93. En outre, pour les saisons de 1720 à 1793, les soirées où Voltaire est l'auteur de la première pièce rapportent, dans l'ensemble, deux fois plus de revenus que celles où c'est Molière³⁵. En somme, Voltaire apparaît comme le dramaturge le plus rentable de son époque. Au cours de sa carrière, entre 1718 et 1793, ses soirées engrangèrent plus de 4,48 millions de livres de recettes, un montant qui n'est égalé par aucun autre auteur³⁶ [Fig. 3].

Figure 3. Recettes totales par auteur pour Voltaire, Molière, Racine et P. Corneille, 1718-1789.

Comment expliquer cela ? Voltaire n'est encore qu'un jeune homme quand il fait une brillante entrée sur la scène le 30 novembre 1718 avec sa tragédie *Œdipe*. En l'espace de deux ans, celle-ci cumule 42 représentations et devient rapidement la nouvelle tragédie la plus jouée de l'histoire de la Comédie-Française³⁷. On admet souvent que cette fulgurante entrée assura à Voltaire sa réputation d'homme de lettres – ce qui est indéniable. Il n'en est pas moins vrai que Voltaire assura lui-même sa domination du champ dramatique grâce à des décennies de productions créatives, marquées par un engagement continu auprès des Comédiens du roi et du public en France et à l'étranger. Au cours de sa carrière, Voltaire présente un total de vingt-neuf pièces différentes sur la scène de la Comédie-Française, ce qui tient aisément la comparaison avec les vingt-six pièces de Molière, les dix-neuf de Corneille et les douze de Racine inscrites au répertoire de la troupe [Fig. 4].

Titre ▼▲	Recettes (livres) ▼	Représentatio...	Date de la Premiè...	Jouée e...	Jouée e...	Genre ▼▲
Zaïre	504 357	229	1732-08-13	228	1	tragédie
Mérope	422 534	207	1743-02-20	204	3	tragédie
Alzire ou les Améric...	414 915	239	1736-01-27	236	3	tragédie
Tancrède	381 420	174	1760-09-03	169	5	tragédie
Sémiramis	334 137	164	1748-08-29	162	2	tragédie
Nanine ou le Préjugé...	317 127	195	1749-06-16	51	144	comédie
Fanatisme ou Maho...	302 876	159	1742-08-09	158	1	tragédie
Orphelin de la Chine...	287 175	137	1755-08-20	133	4	tragédie
Œdipe	252 165	188	1718-11-18	187	1	tragédie
Café ou l'Écossaise ...	203 110	132	1760-07-26	131	1	comédie
Adélaïde du Guesclin	189 392	109	1734-01-18	107	2	tragédie
Enfant prodigue ou ...	183 956	292	1736-10-10	292	0	comédie
Brutus	168 488	106	1730-12-11	106	0	tragédie
Mort de César (La)	94 537	39	1743-08-29	35	4	tragédie
Hérode et Mariamne...	93 508	58	1724-03-06	58	0	tragédie
Oreste	87 711	43	1750-01-12	41	2	tragédie
Rome sauvée ou Cat...	49 721	22	1752-02-24	21	1	tragédie
Amélie ou le Duc de ...	46 614	27	1752-08-17	27	0	tragédie
Olympie	39 551	16	1764-03-17	16	0	tragédie
Indiscret (L')	34 142	23	1725-08-18	0	23	comédie
Artémire	30 257	8	1720-02-15	8	0	tragédie
Écueil du sage (L') / ...	27 929	14	1762-01-18	8	6	comédie
Zulime	25 930	18	1740-06-08	18	0	tragédie
Irène	21 005	7	1778-03-16	7	0	tragédie
Ériphile	20 262	12	1732-03-07	12	0	tragédie
Scythes (Les)	18 757	9	1767-03-26	9	0	tragédie
Sophonisbe	7 849	4	1774-01-15	4	0	tragédie
Agathocle	6 915	4	1779-05-31	4	0	tragédie
Octave et le jeune P...	2 511	1	1764-07-05	1	0	tragédie

Figure 4. Liste des pièces de Voltaire jouées à la Comédie-Française.
 Source : [Outil de découverte](#), Projet RCF. Les données peuvent être classées par recettes, par nombre de représentations ou par ordre alphabétique des titres.

Après *Œdipe*, Voltaire présente *Artémire* en 1720, *Mariamne* (plus tard réécrite sous le titre *Hérode et Mariamne*) en 1724 et *L'Indiscret* en 1725. Dans les années 1730 et 1740, sa production s'accélère. Les

Comédiens du roi lancent *Brutus* en 1730, puis *Ériphile* et *Zaïre* en 1732. Ces pièces sont suivies par *Adelaïde du Guesclin* (1734), *Alzire* (1736) et *L'Enfant prodigue* (1736). Au cours de la décennie suivante, il présente *Zulime* (1740), *Mahomet ou le Fanatisme* (1741), *Mérope* (1743), *La Mort de César* (1743), *Sémiramis* (1748) et *Nanine* (1749). Pendant les années 1750, la Comédie-Française joue *Oreste* (1750), *Amélie* (1752), *Rome sauvée* (1752) et *L'Orphelin de la Chine*. Six autres pièces voient le jour dans les années 1760 : *Tancrède* (1760), *Le Café ou L'Écossaise* (1760), *L'Écueil du sage ou Le Droit du seigneur* (1762), *Octave et le Jeune Pompée ou le Triumvirat* (1764), *Olympie* (1764) et *Les Scythes* (1767). Les dernières œuvres de Voltaire furent *Sophonisbe* (1774), *Irène* (1778) et finalement *Agathocle* (1779), qui parut après sa mort³⁸. Au cours des six décennies pendant lesquelles il écrit pour la scène, le prolifique Voltaire offre donc aux Comédiens du roi un répertoire large et varié de pièces nouvelles susceptibles d'attirer le public parisien.

Le fait que Voltaire reste au premier rang des auteurs tragiques sans aucun concurrent contemporain sérieux contribue à faire augmenter le nombre de ses représentations et le total de ses recettes³⁹. En raison de la popularité croissante du genre tragique, les spectateurs étaient enclins à payer plus pour leurs billets. En moyenne, les recettes des soirs affichant une tragédie dépassent largement celles des soirs de comédie⁴⁰. Cependant, la polyvalence de Voltaire le met dans une catégorie à part. Rares sont les auteurs à pouvoir passer d'un genre à l'autre de façon réussie et à cumuler les succès autant en comédie qu'en tragédie. La pièce de Voltaire la plus jouée sur la période considérée est une comédie, *L'Enfant prodigue*, qui atteint sa 292^e représentation en 1793. Il remporte aussi des succès avec d'autres comédies : *Nanie ou le Préjugé vaincu*, représentée 195 fois, est jouée plus fréquemment que plusieurs de ses tragédies ; la Comédie-Française présente *Le Café ou l'Écossaise* 132 fois et *Adélaïde du Guesclin* 109 fois⁴¹.

Si Voltaire devient l'auteur tragique favori des Comédiens du roi, les raisons pour lesquelles il est si souvent programmé n'ont donc rien de secret : Voltaire rapporte de l'argent à la troupe, beaucoup d'argent. Il est certain que certaines pièces eurent plus de succès que d'autres. Même Voltaire produit son lot de fiascos. Six de ses pièces obtiennent moins de dix représentations avant d'être retirées définitivement et quatre autres sont présentées moins de vingt fois. Toutefois, treize de ses pièces cumulent plus de cent représentations⁴². De décennie en décennie, les succès se font plus réguliers, l'élévation des recettes allant de pair avec sa célébrité croissante. *Edipe*, qui fait ses débuts au Français à la fin de 1718, devient le sixième plus gros revenu de la décennie 1720⁴³. Les années 1730 voient *Zaïre* atteindre la deuxième place en termes de recettes à l'entrée, et *Alzire*, la troisième. Dans la décennie suivante, c'est *Mérope* qui vend le plus de billets. Durant les années 1750, *L'Orphelin de la Chine* est la pièce la plus rentable avec des soirées rapportant plus de 103 000 livres. *Zaïre* occupe la quatrième place avec un peu plus de 98 000 livres par soir. Au sommet de sa gloire, dans les années 1760, *Tancrède* apparaît en première place avec près de 160 000 livres de recettes. *L'Écossaise ou le Café* occupe la

seconde place avec plus de 113 000 livres. Pendant cette décennie, le succès de Voltaire est soutenu par la popularité de *Mérope* et de *Nanine*, en huitième et neuvième place respectivement, avec des recettes d'environ 78 000 livres. Durant les années 1770, trois des pièces de Voltaire se classent parmi les plus lucratives : *Tancrède* figure en troisième place, *Alzire* en cinquième et *Mahomet* en sixième. *Zaïre*, selon ces paramètres, rapporte le plus gros revenu de la période 1700-1789⁴⁴.

Assez rapidement, la Comédie-Française en vient à se reposer sur Voltaire. Entre 1740 et 1790, les ventes pour les représentations de Voltaire constituent, selon la moyenne par décennie, entre 16% et 26% du revenu total de la vente des billets. Durant les saisons à succès comme 1760-61, 1761-62 et 1766-67, cet « effet Voltaire » fournit environ un tiers des recettes annuelles⁴⁵ [Fig. 5].

Figure 5. Recettes des pièces de Voltaire et total des recettes de la Comédie-Française par saison, décennie 1760.

II. Dévoiler le secret du succès de Voltaire

Les données fournies par le Projet [RCF](#) soulèvent la question suivante : comment expliquer le succès inégalé de Voltaire ? Cette question mériterait une analyse plus approfondie qu'il n'est possible de le faire dans le cadre de cet article. On peut toutefois noter que les études sur la carrière théâtrale de Voltaire menées par Marvin Carlson, Henry Carrington Lancaster et Jean-Jacques Olivier montrent que sa popularité se fonda sur la proximité et la fécondité de sa relation avec les Comédiens du roi ainsi que sur son effort constant pour susciter par tous les moyens possibles l'intérêt du public.

Pour tout auteur en quête de reconnaissance, voire de célébrité et de fortune dans le monde du théâtre du XVIII^e siècle, la première étape était de faire accepter ses pièces par la Comédie-Française. La seconde était de s'assurer qu'elles soient programmées, idéalement aussi souvent que possible. Les acteurs et actrices de la troupe choisissaient eux-mêmes leur répertoire. Connus pour leur opiniâtreté et la sévérité de leurs jugements, ils prenaient en compte non seulement le mérite littéraire d'une pièce, mais encore les intérêts financiers de la compagnie ainsi que, très souvent, l'avancement de leurs propres carrières⁴⁶. Dès sa première tragédie, Voltaire prit l'opinion des acteurs et actrices au sérieux, se mettant à écrire pour eux, voire dans une certaine mesure avec eux. Auteur impatient, il était connu pour la rapidité avec laquelle il écrivait ses pièces dans des élans d'inspiration passionnée. Il pouvait rédiger toute une tragédie en cinq actes et en vers en quelques semaines et parfois même, dit-on, en quelques jours seulement. Après cette première ébauche, il continuait à modifier son texte – parfois de manière considérable – en dialogue avec ses plus proches lecteurs, les Comédiens du roi et son public. Voltaire adopta cette pratique lorsque le comité de lecture, qui avait d'abord rejeté *Œdipe*, l'accepta à la condition que la pièce soit considérablement remaniée (et après que deux des critiques les plus virulents, qui venaient de jouer des rôles importants dans l'*Œdipe* de Corneille, eurent quitté la troupe, l'un ayant pris sa retraite, l'autre étant mort). Quand la troupe émit des réserves sur *Mérope*, il écrivit à la comédienne Mlle Quinault pour lui assurer que la nouvelle version avait été « prodigieusement corrigée et limée⁴⁷ ». Voltaire étant sensible à la réaction du public, il lui arrivait assez souvent de poursuivre la réécriture après le soir de première⁴⁸. À partir du milieu des années 1750 jusque dans les années 1770, il invita les meilleurs tragédiens et meilleures tragédiennes de la troupe à lui rendre visite à sa résidence, Les Délices, et plus tard à Ferney, pour répéter et éprouver la pièce qu'il était en train de composer. De cette façon, il les invitait à prendre part au processus créatif. *L'Orphelin de la Chine* fournit un exemple de ce processus. Selon Jean-Jacques Olivier, Voltaire rédigea la pièce, demanda l'avis de ses lecteurs, la réécrivit, invita l'acteur Henri-Louis Lekain à la jouer, fit des corrections supplémentaires, puis fit parvenir cette troisième version à la troupe par son ami le comte d'Argental⁴⁹.

La relation de Voltaire avec les figures de proue de la troupe s'étendit sur plusieurs décennies. Il se lia d'amitié avec Adrienne Lecouvreur dans les années 1720 et entretenit une étroite collaboration avec

Lekain et Mlle Clairon dans les années 1750 et 1760. On doit même à Voltaire d'avoir « découvert » Lekain : il assura sa formation avant ses débuts à la Comédie-Française et continua à jouer le rôle d'un mentor pour les années à venir. Pour les acteurs et actrices tragiques, Voltaire créait sans cesse des rôles qui mettaient en valeur leur talent. Autrement dit, il comprit que le succès populaire d'une pièce dépendait de ses interprètes. À la première de *L'Orphelin de la Chine*, il fit l'éloge du jeu de Clairon et avoua aux autres que « c'est Mlle Clairon qui établit tout le succès de la pièce⁵⁰ ». Clairon et Lekain fondèrent leur réputation en jouant dans des tragédies de Voltaire comme *L'Orphelin de la Chine* et *Tancrède*, non seulement à Paris, mais aussi lors d'une longue et fructueuse tournée en province⁵¹.

Acteur de talent, Voltaire contribua activement à l'interprétation de ses pièces. Selon J.-J. Olivier, « il est peu de poètes qui aient apporté à l'exécution de leurs œuvres autant de soins que Voltaire. Lorsque ce dernier écrivait une tragédie, il réglait en avance les mouvements de chaque personnage, la diction de chaque tirade⁵² ». Lorsqu'il était à Paris, il assistait aux répétitions de ses nouvelles pièces, dirigeant les acteurs et les actrices pour mettre en œuvre sa vision. Durant ses années loin de Paris, il fit parvenir à d'Argental de longues notes écrites pour pallier son absence. Même s'il embrassa les conventions de la tragédie classique telles qu'elles avaient été établies par Racine et Corneille (l'usage de l'alexandrin et les trois unités), il proposa de renouveler le jeu, les costumes et les décors⁵³. On lui attribue souvent d'avoir initié le mouvement qui interdit aux spectateurs les plus riches de s'asseoir sur la scène, ce qui libéra l'espace scénique et donna aux comédiens plus de liberté, tout en favorisant la concentration du public⁵⁴.

Alors que Corneille et Racine avaient évolué dans un champ culturel structuré par le mécénat et écrit principalement pour le roi et d'autres puissants, Voltaire, à quelques décennies d'intervalle, ne pouvait faire autrement que d'écrire pour le public parisien ; c'était les spectateurs qui décidaient du sort d'une pièce⁵⁵. De temps à autre, il goûta l'amertume de l'échec. Lorsque *Mariamne* tomba du fait de sa première désastreuse, il justifia ses modifications en ces termes, dans une préface à la nouvelle version (intitulée *Mariamne et Hérode*) : « Mais je n'ai voulu combattre en rien le goût du Public. C'est pour lui, & non pour moi que j'écris : Ce sont ses sentiments & non les miens que je dois suivre⁵⁶. » Plus tard, se remettant à peine de l'échec cuisant d'*Ériphile*, il indiqua à un ami qu'il travaillait sur une nouvelle pièce, *Zaïre* : « Tout le monde me reproche ici que je ne mets point d'amour dans mes pièces. Ils en auront cette fois-ci, je vous jure, et ce ne sera pas de la galanterie. Je veux qu'il n'y ait rien de si turc, de si chrétien, de si amoureux, de si tendre, de si furieux que ce que je versifie à présent pour leur plaisir. » Le même jour, il s'expliqua dans une autre lettre : « Je tâcherai de jeter dans cet ouvrage tout ce que la religion chrétienne semble avoir de plus pathétique, et de plus intéressant, et tout ce que l'amour a de plus tendre et de plus cruel⁵⁷. » Lors de l'écriture d'*Adelaïde du Guesclin*, il fit mention des efforts déployés pour émouvoir son public : « J'ai fourré le plus que j'ai pu d'amour, de jalousie, de fureur, de bienséance, de probité et de grandeur d'âme⁵⁸. »

En plus de chercher à faire sensation avec des distributions nombreuses, des décors spectaculaires et des récits de trahisons, de meurtres et de fantômes, Voltaire n'hésita pas à attiser la controverse pour attirer les foules. Dès sa première tragédie, le jeune auteur releva le défi de présenter un *Œdipe* et de rivaliser avec des prédécesseurs aussi illustres que Sophocle et Corneille. En 1760, alors au sommet de sa gloire, il attaqua ouvertement ses adversaires littéraires sur scène : pour répondre à Charles Palissot qui avait tourné en ridicule Diderot et Rousseau dans *Les Philosophes*, il révisa le manuscrit du *Café ou l'Écossaise* à la demande des Comédiens du roi, caricaturant un des protecteurs de Palissot, Élie-Catherine Fréron, journaliste des « contre-Lumières » à la tête de *L'Année littéraire*. Celui-ci reçut le nom de Frelon et son journal, celui de *L'Âne littéraire*. Les Comédiens du roi encourageaient ce genre de rivalités parce qu'elles stimulaient leurs ventes⁵⁹. Et lorsque la nécessité se faisait sentir, Voltaire n'hésitait pas à acheter son public. Ainsi, pour la première de *Sémiramis* en 1748, il acheta 400 billets et les distribua afin d'avoir sa propre section de partisans⁶⁰. De même, les controverses entourant ses positionnements politique, à l'instar de l'affaire Calas, contribuèrent, selon Pierre Frantz, au succès populaire de son théâtre⁶¹.

La domination de Voltaire sur la scène française était telle que ses pièces devinrent un point de référence. Isabelle Degauque montre qu'entre 1719 et 1761 au moins 39 parodies de ses œuvres furent mises en scène à la Foire Saint-Germain, à la Comédie-Italienne, à l'Opéra-Comique et dans les théâtres de Boulevard⁶². Voltaire détestait être la cible de la satire, mais il ne pouvait rien contre ce phénomène qui prenait de l'ampleur au fur et à mesure que sa renommée augmentait et que son public se diversifiait. Son répertoire suscitait l'intérêt bien au-delà des frontières de la France⁶³. Durant le XVIII^e siècle, comme le montre Rahul Markovits, plus d'une douzaine de cours et de villes européennes créèrent leurs propres troupes de théâtre français. Pour celles-ci, Voltaire incarnait la culture dramatique française et ses œuvres figurent de façon prépondérante dans les répertoires qui ont été conservés⁶⁴. Son influence se fit sentir aussi de l'autre côté de la Manche. Seize de ses pièces furent adaptées pour le théâtre anglais ; elles furent jouées dans plusieurs théâtres dont Drury Lane, Covent Garden et Lincoln's Fields⁶⁵. « Pendant presque cent ans », note Harold Bruce, « des adaptations de ses pièces furent à l'affiche des théâtres londoniens⁶⁶ » [« For nearly a hundred years, adaptations of his plays were on the boards of London theatres »].

En somme, les spectateurs du XVIII^e siècle qui s'entassaient dans les théâtres de Paris, de Lyon, de Londres, de Vienne ou d'ailleurs étaient loin d'éprouver le dédain que plusieurs critiques des XIX^e et XX^e siècles témoignèrent ensuite à l'égard de la dramaturgie voltairienne. Quant aux critiques de l'époque, ils étaient eux aussi loin de penser que, comme le dit Steiner, « l'imagination dramatique » s'était « éteinte » [« the dramatic imagination collapsed »] et que la tragédie n'était pas compatible avec l'esprit des Lumières ; pas plus qu'ils ne pensaient que Voltaire était, pour reprendre les mots d'un ouvrage récent, « progressivement décalé par rapport au goût du siècle⁶⁷ ». Il est possible que les

premières de Voltaire n'aient attiré les spectateurs parisiens que parce que ceux-ci se demandaient ce que le célèbre philosophe provocateur allait produire de nouveau. Il n'en reste pas moins que, si son théâtre demeura aussi important dans le répertoire de la Comédie-Française et généra des recettes inégalées pendant plusieurs décennies, c'est parce que le public était prêt à payer pour le voir, et à revenir encore et encore.

La critique a souvent reproché à Voltaire d'innover sans pour autant sortir du cadre de la tradition classique, au lieu de rompre avec les conventions pour inventer un genre théâtral radicalement nouveau. Or si l'on se place du point de vue de la vente de billets, la stratégie de Voltaire correspond exactement aux « découvertes » récentes des psychologues de la consommation, des conseillers en communication et des sociologues de la culture à propos de l'esthétique et du goût au XX^e siècle, c'est-à-dire que les consommateurs sont déchirés entre l'attrait de la nouveauté et l'inconfort de l'étrangeté⁶⁸. Pour ceux qui cherchent à plaire aux consommateurs, trop d'innovation représente un risque considérable à cause de la peur de l'inconnu. Si le public en général n'est pas enclin à passer son temps libre et à dépenser son argent pour quelque chose de tout à fait inédit, c'est parce qu'un certain niveau de familiarité – de reconnaissance – est nécessaire pour toucher les gens. Si de nos jours ce principe informe la production culturelle commerciale dans plusieurs domaines, Voltaire peut être considéré comme un précurseur. Il exploita en effet un nombre important de nouveaux thèmes, de nouveaux décors, de nouveaux costumes, de nouvelles idées et de nouvelles émotions, mais dans le cadre classique que les Comédiens du roi comme le public parisien semblent avoir trouvés plaisamment prévisibles⁶⁹.

III. La politique culturelle dans la France post-révolutionnaire

La base de données du Projet [RCF](#) s'arrête en 1793, année où la radicalisation révolutionnaire provoqua la fermeture de la Comédie-Française. Il est néanmoins possible, en se fondant sur l'étude de Joannidès, de retracer l'histoire des représentations de Voltaire au XIX^e siècle à partir du nombre de mises en scène. Alors que la Comédie-Française présente des pièces de Voltaire en moyenne 50 fois par an durant les décennies 1780 et 1790, ce nombre chute à la reconstitution de la troupe en 1799⁷⁰. Avec douze de ses pièces dans le répertoire de la troupe, Voltaire est joué en moyenne 33 fois par an durant les trois premières décennies du XIX^e siècle. Même s'il figure encore parmi les dramaturges les plus joués, il recule dans le classement, dépassé entre autres par Molière et Racine. Puis, en 1830, le nombre annuel de représentations chute en dessous de dix. Malgré un certain regain de popularité dans les années 1840, il est à partir de la fin des années 1850 retiré du répertoire pour plusieurs années successives. Durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, seulement quelques-unes de ses pièces font encore partie du répertoire de la troupe et elles ne sont jouées que rarement⁷¹. Plus d'un siècle avant la

représentation la plus récente de *L'Orphelin de la Chine* au milieu du XX^e siècle, Voltaire-le-dramaturge était, en réalité, déjà mort⁷².

Que s'est-il passé ? Comment le dramaturge le plus populaire de France a-t-il pu sombrer dans un tel oubli, et aussi rapidement ? En tant que figure politique et intellectuelle, la notoriété de Voltaire demeure intacte durant la Restauration. D'après Martyn Lyon, les nombreuses éditions de ses œuvres complètes qui inondent le marché de 1816 à 1840 constituent de véritables bestsellers. Ses pièces se vendent mieux que celles de Corneille⁷³. Cependant, la Révolution a redéfini entièrement l'image du Sage de Ferney, en amplifiant la controverse à propos de son héritage et en associant cette dernière à son œuvre dramatique. Les révolutionnaires érigent de manière explicite Voltaire, à l'instar de Rousseau, comme prédécesseur de la Révolution. En 1790, Mirabeau opte pour deux pièces de Voltaire, *La Mort de César* et *Brutus*, pour le premier Festival de la Fédération. En 1793, le Comité de salut public commande qu'on joue gratuitement et de façon hebdomadaire *Brutus*, reconnu comme une pièce « patriotique⁷⁴ ». Dans les théâtres qui remplacent la Comédie-Française (le Théâtre de la République, le Théâtre de l'Égalité et le Théâtre Feydeau), *Brutus* est la pièce de Voltaire la plus jouée de la décennie 1789-99 ; elle est décrite par un critique comme « la pièce emblématique du républicanisme pur et dur ». Si l'on prend en compte toutes les scènes parisiennes de l'époque révolutionnaire, la comédie *Nanine* occupe le premier rang des pièces de Voltaire les plus jouées, mais de manière notable *Brutus* occupe la seconde place⁷⁵.

Alors que les révolutionnaires érigent Voltaire en héros politico-littéraire et font défiler sa dépouille entre la Bastille et l'ancienne église Sainte-Geneviève lors d'une cérémonie somptueuse, les contre-révolutionnaires, quant à eux, font son procès⁷⁶. La propagande anti-Voltaire n'est cependant pas nouvelle. Comme le montre Darrin McMahon, dès les années 1750, le clergé et la Sorbonne accusent les Philosophes en général, et Voltaire en particulier, de miner la monarchie et l'Église. Un texte de 1760 qui diabolise Voltaire est réimprimé trente fois entre 1760 et 1789. Pendant la Révolution et l'ère napoléonienne, les réactionnaires catholiques des contre-Lumières diffusent et popularisent ces discours, alléguant que Voltaire a fomenté la destruction de l'Église catholique et celle de la France⁷⁷. Lors de la Restauration, les missionnaires catholiques le présentent comme un hérétique. Ils organisent fréquemment des autodafés de ses ouvrages, partout en France. Simultanément, « les libéraux utilisent Voltaire comme symbole de leur résistance anti-cléricale contre les excès de leur sectarisme⁷⁸ » [« liberals used Voltaire as a badge of their anticlerical resistance against the excesses of post-revolutionary bigotry »]. Stephen Bird qualifie la réception de Voltaire au XIX^e siècle d'« explosive » : « personne mieux que Voltaire ne symbolisa le déchirement de la France en deux factions », explique-t-il. « Se situer contre lui signifiait promouvoir un retour nostalgique à l'âge d'or des certitudes pré-révolutionnaires inscrites dans les principes d'un absolutisme discrétionnaire en matière de politique et de religion. Soutenir Voltaire signifiait embrasser un nouveau monde de liberté

et d'égalité⁷⁹ » [« [N]o one symbolised the division of France into two warring camps more acutely than Voltaire. To side against him was to pine for a return to an imagined golden age of pre-revolutionary certainties enshrined in the principles of unfettered absolutism in politics and religion; to side with him was to embrace a brave new world of freedom and equality »].

Les manuels d'histoire littéraire publiés au terme de la Révolution, pendant la Restauration et au début de la Monarchie de Juillet révèlent des indices cruciaux quant au déclin du théâtre de Voltaire⁸⁰. Onze de ces manuels qui figurent dans la collection de la Bibliothèque nationale de France traitent longuement du XVIII^e siècle. Ces textes démontrent la difficulté qu'il y a, au début des années 1800, à parler du statut imposant de Voltaire dans le champ théâtral au moment même où il est au cœur de polémiques politiques, religieuses et culturelles. La manière dont la politique religieuse et l'appréciation de l'héritage politique et moral voltairien sont traitées par les historiens de la littérature de cette époque est frappante. Peinant à évaluer l'homme et son œuvre, spécialistes et critiques littéraires n'étaient pas insensibles à une politique culturelle polarisante qui voulait que la Révolution soit « la faute à Voltaire⁸¹ ».

Ces ouvrages peuvent être divisés en trois catégories. D'un côté, on trouve trois partisans de Voltaire, avec parmi eux les dramaturges Jean-François de La Harpe et Marie-Joseph Chénier. Tous deux font de Voltaire l'un des plus grands auteurs tragiques de tous les temps aux côtés de Racine et Corneille. Contemporain de la Révolution, La Harpe, qui en véritable disciple de Voltaire fréquenta Ferney et corrigea certaines de ses pièces, loue son œuvre dramatique. « Voltaire », écrit-il, « fut décoré des mêmes titres que le grand Racine ». Le rôle éponyme d'*Œdipe*, insiste-il, y est mieux développé que dans l'original grec. *Zaïre* est selon lui « la plus touchante de toutes les tragédies qui existent » et son personnage principal est « digne d'être comparé aux plus beaux de Corneille⁸² ». Chénier formule des éloges similaires dans son étude de 1816. Il explique que « [la] seule tragédie présente trois modèles illustres. Corneille eut un génie sublime : il sut créer ; il est grand. Racine eut un talent admirable : il sut embellir ; il est parfait. Voltaire eut un esprit supérieur : il étendit les routes de l'art ; il est vaste⁸³ ». Un troisième texte de Pierre Hennequin indique que même si la perte de Racine et de Corneille semblait insurmontable, Voltaire, à seulement dix-neuf ans, prouva qu'ils avaient trouvé leur successeur⁸⁴.

À l'opposé du spectre critique, Auguste Desprez, qui écrit à la fin des années 1830 lorsque la bataille culturelle se fait plus sévère, fustige le XVIII^e siècle comme une époque honteuse de décadence morale et littéraire menée par « deux hommes qui créèrent le philosophisme, c'est-à-dire qui systématisèrent les attaques que déjà l'on dirigeait contre toutes les garanties sociales, contre toutes les autorités protectrices ; Voltaire et Rousseau ». L'auteur concède que « leur talent que l'on ne peut sérieusement contester, rendirent aux lettres un peu de l'éclat qu'elles avaient perdu ». En dépit de quoi, il les accuse d'utiliser leur talent pour répandre...

[...] leurs poisons sur la société et les distiller pour ainsi dire goutte à goutte dans leurs ouvrages ; la France accueillit leurs funestes leçons sans défiance, et de toutes parts, la moralité publique, l'esprit religieux s'affaiblirent ; l'on en vint pas à pas jusqu'à mépriser la religion, l'autorité, et tout finit par les périlleuses expériences de 1789, par les horribles catastrophes de 1793.

Desprez range les tragédies de Voltaire juste en-dessous de celles de Racine et de Corneille, mais il ajoute que Voltaire n'était en aucun cas leur égal et qu'en tant que poète il était dépourvu de leur grandeur. Sa condamnation comporte parfois une part d'éloge. Il explique que lorsque Voltaire n'exposait pas sa philosophie ou n'attaquait pas les rois et les prêtres, il écrivait souvent des dialogues « convenables ». Aux yeux de ce réactionnaire catholique, éditeur de l'*Almanach du clergé de France*, Voltaire était coupable d'abuser de son talent. Il était le « grand démolisseur » qui prostitua...

[...] son âme et sa plume aux plus vils mensonges, aux plus hideuses calomnies, contre ce qu'il y a de plus sacré et de plus inviolable dans la conscience des peuples, des familles et des individus, je veux dire contre la foi religieuse de leurs pères, et les institutions fondamentales de leur patrie.

Voltaire, dit Desprez, déclencha le « torrent qui allait tout détruire⁸⁵ ».

En troisième lieu, la majorité des manuels – sept ouvrages publiés entre 1813 et 1838 – se situent entre ces deux extrêmes. Tous voient en Voltaire un des géants du siècle. Cependant, plusieurs soulignent ses limites. Ils critiquent son approche didactique qui, selon plus d'un, le conduisit à utiliser ses pièces pour présenter des leçons philosophiques ou politiques. L'un d'eux estime que ses pièces ne peuvent égaler Racine parce qu'elles ne font que l'imiter⁸⁶. Un autre observe que Voltaire aspira – et parvint – à occuper la troisième place en tragédie classique, alors qu'il aurait pu finir premier dans un nouveau genre de son cru⁸⁷. Un troisième s'avance sur ce qu'aurait pu être Voltaire – le rôle qu'il aurait pu jouer – s'il avait employé son talent différemment⁸⁸.

De façon significative, la plupart de ces textes manifeste une certaine réticence à rendre compte d'une figure aussi chargée politiquement. Faire l'éloge de la versification de Voltaire revenait-il à condamner ou à défendre « sa haine de la religion⁸⁹ » ? Même un commentateur aussi libéral que H.-B. Aigre se fait critique et estime que Voltaire « porta au dernier point son incrédulité en matière de religion, et il est la principale cause de la fausse interprétation donnée de nos jours au titre de philosophe, que croient pouvoir s'arroger tous ceux qui affectent de ne croire à rien⁹⁰ ». Quant à Abel-François Villemain, bien qu'il parle des philosophes en général, il pense très probablement à Voltaire quand il écrit :

Le parti philosophique fit un peu comme une armée d'invasion qui entre dans un pays sous prétexte de l'affranchir, et qui brûle, pille, saccage, détruit. Ainsi, dans le champ de la morale, ces

écrivains qui ne voulaient que ruiner quelques préjugés [...] finirent par attaquer la spiritualité de l'âme, la réalité de la conscience, la liberté de la pensée humaine, et Dieu même.⁹¹

Pour Émile Vanderburch, les considérations éthiques s'appliquent autant à l'homme qu'à l'écrivain : « On ne pouvait prendre pour guide un homme qui montrait en riant le précipice, sans indiquer de route pour l'éviter⁹². » Du début de la Restauration aux années 1830, Voltaire-le-dramaturge demeure donc inextricablement associé à la Révolution qui s'était réclamée de son œuvre et s'était arrogé son héritage – ce qui demeura pour beaucoup une rupture douloureuse. La quasi-unanimité de cette interprétation l'avait établie comme un fait⁹³.

Ce ne sont pas les critiques, mais la Comédie-Française qui décida d'interrompre les représentations des pièces de Voltaire⁹⁴. Un commentateur note que la troupe retira de façon permanente un nombre remarquable de pièces entre 1830 et 1850 : « Aussi voit-on entre ces dates une épidémie décimer le répertoire. » Voltaire est le premier visé par cette série d'« extinctions », mais il est loin d'être le seul. En comparaison, la Comédie-Française ne retire que peu de pièces entre 1870 et 1920⁹⁵. Les raisons de cela demeurent incertaines. Du fait de l'évolution des styles de jeu et avec l'arrivée de nouvelles pièces dans le répertoire, est-il possible que ces pièces n'aient tout simplement plus eu leur place ? Est-ce que cet abandon de l'héritage théâtral s'imposa parce que les textes de prédilection de l'Ancien Régime étaient devenus inaccessibles, donc impopulaires ? Étant donné que les pièces de Voltaire se vendent bien tout au long des années 1820 et qu'elles continuent jusqu'à la fin des années 1830 à être considérées comme des réussites même par ses détracteurs les plus virulents, cette dernière explication ne semble pas valable. Était-ce que les membres de la troupe partageaient l'opinion de plus en plus critique à l'égard de la qualité littéraire de Voltaire ? Ou étaient-ils lassés de la politique culturelle qui faisait de Voltaire un représentant du radicalisme de la Révolution ? Il est possible que nos questions ne puissent trouver de réponse. Ce que l'on sait est qu'il est impossible de séparer les choix de programmation du milieu du XIX^e siècle de la polémique autour de Voltaire. Et en définitive, ce sont ces décisions qui ont modifié le canon dramatique français.

Conclusion

Contrairement à la plupart des auteurs dramatiques tombés en disgrâce, le théâtre de Voltaire ne fut pas retiré sans remous pour tomber simplement dans l'oubli. À la fin du XIX^e siècle, le fait que ses pièces ne sont plus jouées que rarement – après avoir disparu du répertoire actif de la Comédie-Française – semble avoir encouragé la dévalorisation de leurs qualités dramatiques auparavant célébrées. Néanmoins, l'empreinte de la Révolution sur la « destinée théâtrale » de Voltaire ne cesse de se faire sentir : tout au long du XIX^e siècle, son œuvre dramatique continue de susciter de vives

querelles tout autant politiques que littéraires. Dès 1813, Amable-Guillaume-Prosper de Barante note l'impossibilité d'évaluer ses pièces de manière impartiale :

Leur mérite a été cent fois agité et remis en problème. Presque toujours accueillis avec enthousiasme par le public, ils ont rencontré en même temps des détracteurs obstinés, et l'esprit de parti a sans cesse présidé au jugement qui en était porté. Un demi-siècle s'est écoulé, et la réputation de Voltaire est encore, comme le cadavre de Patrocle, disputée entre deux partis animés l'un contre l'autre.⁹⁶

Plus de quatre-vingt ans plus tard, le critique Henri Lion affirme que les querelles passionnées à propos de l'héritage théâtral de Voltaire sont loin d'être terminées :

On a discuté, on discute, et on discutera toujours sur la valeur des tragédies de Voltaire, car toujours la passion s'en mêle. On ne peut parler de Voltaire poète tragique sans se souvenir ou de l'homme ou du polémiste. [...] Tout ce qui concerne Voltaire est encore tout moderne, tout chaud en quelque sorte et tout scabreux...⁹⁷

Alors même que l'Affaire Dreyfus secoue la France du XIX^e siècle, les commentaires sur les qualités esthétiques du théâtre voltairien sont entrecoupés de remarques où l'éloge le dispute à la condamnation de l'homme « qui a tué chez nous la religion⁹⁸ ».

L'étrange carrière de Voltaire met en lumière le défi que constitue l'entreprise critique qui cherche à identifier la valeur d'une pièce lorsque les jugements à son sujet ont considérablement évolué à travers le temps. L'évaluation des critiques du XIX^e siècle irrités par le virulent anticléricisme de Voltaire ou les analyses plus récentes qui concluent au déclin de la tragédie devraient-elles être considérées plus justes et plus pertinentes que l'opinion de milliers d'admirateurs qui exprimèrent leur enthousiasme pour le théâtre de Voltaire en payant leurs billets pour assister aux représentations ? En offrant une voie d'accès à une époque, sans doute difficile à concevoir aujourd'hui, où le théâtre voltairien était le plus couru de Paris, les données fournies par le Projet [RCF](#) nous donnent les moyens d'en étudier l'histoire selon ses termes propres et dans son propre contexte.

Footnotes

1. L'auteur aimerait remercier Jeffrey Ravel, Sylvaine Guyot, Pierre Frantz et Nicholas Cronk, ainsi que les relecteurs anonymes, pour leurs suggestions et leurs commentaires. Kate Devine fut une aide précieuse pour la recherche menée à Paris. Cet essai est dédié à Nicholas Cronk, ami, mentor et extraordinaire érudit de Voltaire. [↵](#)
2. Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014, p. 28. [↵](#)

3. Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998, p. 226-232. [↵](#)
4. Antoine Lilti, *Figures publiques*, *op. cit.*, p. 30-32. [↵](#)
5. Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon*, *op. cit.*, p. 266-267. [↵](#)
6. Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 605. D'après les données fournies par le Projet des Registres de la Comédie-Française (RCF), Voltaire fut l'auteur dramatique le plus prolifique de son époque parmi ceux de la Comédie-Française. Dancourt (Florent Carton) dépassa les 29 pièces de Voltaire jouées à la Comédie-Française, avec un total de 58 pièces ; il prit sa retraite en 1718, la même année où Voltaire fit ses débuts au théâtre. [↵](#)
7. Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 1988, p. 35. [↵](#)
8. *Ibid.*, p. 38. En revanche, Joseph Harris mentionne Voltaire seulement en passant dans son essai « Eighteenth-Century Theatrical Tragedy », dans William Burgwinkle, Nicholas Hammond et Emma Wilson (dir.), *The Cambridge History of French Literature*, Cambridge, Cambridge UP, 2011, p. 385-392. [↵](#)
9. Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Genève, Slatkine, 1970 (réimpression de l'édition de 1901), Répertoire Voltaire. Pierre Frantz remet en question ce déclin dans « L'opéra au secours du théâtre », dans François Jacob (dir.), *Voltaire à l'opéra*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 21-34. [↵](#)
10. *Candide* de Voltaire fut adapté pour la scène et joué au Studio-Théâtre de la Comédie-Française en 2013-14. Comme la pièce ne fut pas jouée sur la scène principale, elle ne fait pas partie du répertoire de la troupe (voir <https://www.comedie-francaise.fr/fr/evenements/candide13-14>). *Le Droit du seigneur* fut mis en scène à Metz en 2003, *L'Écossaise* à Paris en 2007, et *Nanine*, recréée à Lille en 2013 et jouée dans plusieurs villes. Russell Goulbourne, « Eighteenth-Century Comic Theatre », dans William Burgwinkle, Nicholas Hammond et Emma Wilson (dir.), *The Cambridge History of French Literature*, *op. cit.*, p. 384 ; et du même auteur, « Introduction », *Œuvres & Critiques*, n° 23-2, *Le Théâtre de Voltaire*, 2008, p. 7-10. Voltaire crée aujourd'hui encore la controverse : une représentation de *Mahomet* proposée à Genève en 1994 pour le tricentenaire de la naissance de Voltaire fut annulée après des manifestations menées par des représentants de la communauté islamique locale. À la fin de 2005, des lectures de *Mahomet* à Saint-Genis-Pouilly et à Genève eurent lieu sous surveillance

policière, étant donné la présence de manifestants à l'entrée du théâtre. Voir Hervé Loichemol, « Une fatwa contre Voltaire ? », *Le Monde*, 14 février 2006. [↵](#)

11. Émile Faguet, *Voltaire*, Paris, Lecène, Oudin & Cie, 1895, p. 151. [↵](#)

12. Jay Caplan, *In the King's Wake. Post-Absolutist Culture in France*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999, p. 156. NdT : Toutes les citations en langue originale anglaise figurant dans cet article ont été traduites par nos soins. [↵](#)

13.

George Steiner, *The Death of Tragedy*, New York, Alfred A. Knopf, 1961, p. 190.

[↵](#)

14. Mathé Allain, « Voltaire et la fin de la tragédie classique française », *French Review*, n° 39, 1966, p. 384. [↵](#)

15. Par exemple, au milieu du XX^e siècle, les tragédies de Voltaire furent retirées du concours d'agrégation. Voir Anne-Marie Thiesse et Hélène Mathieu, « Déclin de l'âge classique et naissance des classiques : l'évolution des programmes littéraires de l'agrégation depuis 1890 », *Littérature*, n° 42, 1981, p. 103. [↵](#)

16. Nicholas Cronk (dir.), *The Cambridge Companion to Voltaire*, Cambridge, Cambridge UP, 2009. Ce silence se démarque de l'attention considérable portée au théâtre de Voltaire dans sa récente biographie : Nicholas Cronk, *Voltaire. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford UP, 2017. [↵](#)

17.

Geoffrey Turnovsky, « The Making of a Name. A Life of Voltaire », in Nicholas Cronk (dir.), *The Cambridge Companion to Voltaire*, op. cit., p. 27. Dans ce volume, seul l'essai de Russel Goulbourne consacre une attention particulière aux pièces de théâtre, même si cette étude porte en grande partie sur la théâtralité dans l'œuvre de Voltaire. Voir « Voltaire's Masks. Theatre and Theatricality », p. 93-108.

[↵](#)

18. Autre exemple fameux, William Shakespeare n'a pas toujours dominé le canon anglophone. De nos jours, des spécialistes soutiennent que l'image que nous en avons aujourd'hui est en très grande partie une invention du XVIII^e siècle. L'acteur, metteur en scène et impresario David Garrick aurait joué un rôle essentiel dans l'adoption de Shakespeare comme auteur national de l'Angleterre. Voir « Introduction », dans Fiona Ritchie and Peter Sabor (dir.), *Shakespeare in the Eighteenth Century*,

Cambridge, Cambridge UP, 2012 ; et Mechele Leon, *Molière, the French Revolution, and the Theatrical Afterlife*, Iowa City, University of Iowa Press, 2009, p. 12. [↵](#)

19. Pierre Nora, « Between Memory and History », *Representations*, n° 26, 1989, p. 7-24. [↵](#)

20. André Billaz, « Les écrivains romantiques et Voltaire », Thèse de doctorat, Université de Lille III, 1974, vol. 1 ; Albert W. Halsall, *Victor Hugo and the Romantic Drama*, Toronto, University of Toronto Press, 1998. [↵](#)

21. Marvin Carlson, *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century*, Westport (CT), Greenwood Press, 1998, p. 166. [↵](#)

22. Christian Delmas, *La Tragédie de l'âge classique (1553-1770)*, Paris, Seuil, 1994, p. 4. Pierre Frantz décrit aussi le Romantisme comme la grande rupture littéraire qui « enterra la tragédie voltairienne » (« L'opéra au secours du théâtre », art. cit., p. 34). [↵](#)

23.

Cité par Isabelle Degauque, *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques. D'Œdipe (1718) à Tancrède (1760)*, Paris, Champion, 2007, p. 428. Prenant la « détérioration » de la tragédie pour acquise, l'étude de Lancaster pose la question suivante : « is there a steady decline, or are there ebbs and flows ? » (Henry Carrington Lancaster, *French Tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire, 1715-1774*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1950, vol. I, p. 1-3, xi). Jean-Pierre Perchellet pose la question : « Faut-il, d'une certaine façon, se résoudre à admettre que la tragédie est morte en avalant le même poison que Phèdre, un jour fatal de 1677 ? », avant de rejeter cette hypothèse (Jean-Pierre Perchellet, *L'Héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Champion, 2004, p. 347).

[↵](#)

24. Sur le lien entre Voltaire et le déclin de la tragédie, voir Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, 4^e éd., Paris, Hachette, 1896, p. 644 ; et Jacques Morel, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1970, p. 74. [↵](#)

25. La base de données RCF indique, en se fondant sur le revenu total de toutes les pièces du répertoire de la Comédie-Française pour tous les jours de représentation entre 1720 et 1789, que *Zaïre* généra le plus haut revenu avec des recettes par soir atteignant les 483 959,40 livres. [↵](#)

26. Alexandre Vinet, *Histoire de la littérature française au dix-huitième siècle*, Paris, Chez les éditeurs, 1853, p. 130. [↵](#)

27. Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900*, op. cit., p. iii. [↵](#)

28. Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris*, op. cit., p. 318-341 et 597-601. [↵](#)
29. Une édition ultérieure de l'ouvrage de Joannidès poursuit l'analyse jusqu'en 1920. [↵](#)
30. Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900*, op. cit., p. xii-xix. Joannidès indique chaque mise en scène des pièces d'un auteur. Il arrive qu'un auteur figure plus d'une fois pour un même soir. [↵](#)
31. Base de données RCF, [Tableau croisé dynamique](#). Ces trois paramètres ont été calculés en utilisant la fonction auteur afin d'identifier le nombre de soirées où la pièce d'un auteur fut jouée en première, en seconde ou en troisième position. Cet outil permet d'obtenir un relevé complet des jours de représentation par auteur, les recettes moyennes par jour de représentation par auteur et les recettes totales des jours où des pièces d'un auteur furent jouées. Toutefois, il ne tient pas compte des programmes doubles, donc le nombre total de pièces jouées par auteur serait parfois plus élevé. Parce que les spectateurs achetaient leurs billets pour la soirée et que la Comédie-Française présentait généralement un programme de deux pièces au moins, il est impossible de calculer avec certitude la proportion des recettes associée à une pièce plutôt qu'à une autre. La Comédie-Française calculait ses revenus par soir. J'ai décidé de présenter les données en respectant le même format. J'aimerais remercier Christopher York qui m'a permis d'accéder à ces fonctions et m'a aidée à les comprendre. Recettes moyennes par soir : Voltaire 1 750 livres ; Racine 1 436 livres ; Corneille 1 340 livres ; Molière 954 livres. [↵](#)
32. Cette donnée et les suivantes sont extraites de la base de données RCF à partir de la fonction de recherche par auteur. Les deux entrées pour Molière ont été cumulées. [↵](#)
33. Base de données RCF, [Tableau croisé dynamique](#), fonction auteur par décennie. Les chiffres pour Molière ici et les suivants représentent la somme de ses deux entrées en tant qu'auteur dans la base de données. Les soirs de Dancourt engrangèrent 397 962,53 livres alors que les soirs de représentation de Saurin, qui figure en onzième position, rapportèrent 166 760,68 livres. [↵](#)
34. Base de données RCF, [Tableau croisé dynamique](#), fonction auteur pour la période 1780-89 : Voltaire 925 355,20 livres ; Beaumarchais 632 181,15 livres. [↵](#)
35. Base de données RCF, [Tableau croisé dynamique](#), fonction auteur 1 (première pièce de la soirée) pour la période 1720-1793 : Molière, 1 459 jours de représentation vs. Voltaire, 1 729 jours de représentation. Revenus des jours de représentation : Voltaire, 4 152 559,40 livres ; Molière, 2 089 426,05 livres ; Racine, 1 689 915,73 livres ; Corneille, 1 607 773,90 livres. [↵](#)
36. Entre 1718 et 1793, les soirs de Voltaire rapportèrent un total de 4 523 964,21 livres tandis que ceux de Molière rapportèrent 4 327 824,06 livres. [↵](#)

37. Henry Carrington Lancaster, *French Tragedy...*, *op. cit.*, vol. I, p. 54. [↵](#)
38. Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900*, *op. cit.*, p. xviii-xix. [↵](#)
39. Pendant une grande partie de la carrière de Voltaire, le tragédien Prosper Jolyot de Crébillon fut son principal rival. Celui-ci était considéré par plusieurs critiques comme un meilleur poète que Voltaire. Voltaire s'appropriait délibérément cinq des sujets abordés par Crébillon. Voltaire n'avait pourtant pas à s'inquiéter : des années 1720 au début des années 1790, Crébillon ne fit vendre qu'une maigre fraction des billets que fit vendre Voltaire. [↵](#)
40. Base de données RCF. En moyenne, entre la saison de 1720 et celle de 1789, les soirs affichant une tragédie rapportèrent 1 635,30 livres tandis que le revenu moyen pour un soir sans tragédie était de 1 168,52 livres. [↵](#)
41. Base de données RCF. [↵](#)
42. Base de données RCF. [↵](#)
43. Base de données RCF. Comme les billets étaient vendus pour la totalité de la soirée, ce nombre est calculé à partir du revenu total des soirées où une pièce est jouée. C'est donc en utilisant cette somme des recettes non pondérée pour classer l'ensemble du répertoire joué sur une période donnée, que nous voyons ces pièces apparaître aux premiers rangs. [↵](#)
44. Base de données RCF, [Tableau croisé dynamique](#), fonction pièce / somme des recettes / décennie par décennie, et pour les décennies 1700-1780. [↵](#)
45. Base de données RCF, [Tableau croisé dynamique](#), fonction auteur (Voltaire) / somme des recettes (non pondérée) en pourcentage des recettes totales. À propos de la domination financière de Voltaire à la Comédie-Française, voir aussi, Thomas M. Luckett, « [Troubles financiers et stratégies commerciales à la Comédie-Française pendant la guerre de Sept Ans](#) », dans le présent volume. Utilisant des méthodes différentes, T. Luckett arrive à des chiffres légèrement différents. [↵](#)
46. Gregory S. Brown, *A Field of Honor. Writers, Court Culture, and Public Theater in French Literary Life from Racine to the Revolution*, New York, Columbia UP, 2002. [↵](#)
47. Voltaire, *Correspondence and Related Documents*, éd. Theodore Besterman, Oxford, Voltaire Foundation, 1968-1977, D1417 et D1662, cité dans la lettre à Quinault du 22 février 1738. [↵](#)
48. Marvin Carlson, *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century*, *op. cit.*, p. 9-13, 17-18, 43 et 52-53. Voir aussi Henry Carrington Lancaster, *French Tragedy...*, *op. cit.*, p. 212-213. [↵](#)

49. Jean-Jacques Olivier, *Voltaire et les comédiens interprètes de son théâtre*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1900, p. 116. [↵](#)
50. Cité dans Jean-Jacques Olivier, *Voltaire et les comédiens interprètes de son théâtre*, op. cit., p. 119. [↵](#)
51. Lauren R. Clay, *Stagestruck. The Business of Theater in Eighteenth-Century France and Its Colonies*, Ithaca, Cornell UP, 2013, p. 152-159. [↵](#)
52. Jean-Jacques Olivier, *Voltaire et les comédiens interprètes de son théâtre*, op. cit., p. x et 357-363. Sur la passion durable de Voltaire pour le jeu, la mise en scène et le théâtre, voir aussi Ronald S. Ridgway, « Voltaire as an Actor », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 1, n° 3, printemps 1968, p. 261-276. [↵](#)
53. Jean-Pierre Perchellet, *L'Héritage classique...*, op. cit. [↵](#)
54. James van Horn Melton, *The Rise of the Public in Enlightenment Europe*, Cambridge, Cambridge UP, 2001, p. 177. [↵](#)
55. Sur le système de mécénat et les écrivains, quoique pour un genre différent, voir Orest Ranum, *Artisans of Glory. Writers and Historical Thought in Seventeenth-Century France*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1980, en part. son chapitre sur Racine, p. 278-332. Sur l'abandon du mécénat, voir Jay Caplan, *In the King's Wake...*, op. cit., p. 82. [↵](#)
56. Voltaire, *Hérode et Mariamne. Tragedie de M. de Voltaire*, Paris, Noel Pissot, 1725, préface. Cité dans Marvin Carlson, *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century*, op. cit., p. 17. [↵](#)
57. Voltaire à Jean Baptiste Nicolas Formont, *Voltaire's Correspondence*, op. cit., t. II, Lettre 478, p. 324, et Voltaire à Pierre-Robert Le Cornier de Cideville, Lettre 477, p. 322, les deux du 29 mai 1732. Cité dans Marvin Carlson, *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century*, op. cit., p. 43. [↵](#)
58. Voltaire à Nicolas Claude Thieriot, 24 février 1733, *Voltaire's Correspondence*, op. cit., t. III, Lettre 550, p. 20. Cité dans Marvin Carlson, *ibid.*, p. 46. [↵](#)
59. Roger Pearson, *Voltaire Almighty. A Life in Pursuit of Freedom*, Londres, Bloomsbury, 2005, p. 277-278 ; Colin Duckworth, « Voltaire's L'Écossaise and Palissot's *Les Philosophes*. A Strategic Battle in a Major War », *SVEC*, n° 87, Oxford, 1972, p. 333-351 ; Pierre Frantz, « [Le Moment Voltaire](#) », dans le présent volume ; Thomas M. Lockett, « [Troubles financiers et stratégies commerciales à la Comédie-Française pendant la guerre de Sept Ans](#) », dans ce volume. [↵](#)
60. Roger Pearson, *Voltaire Almighty*, op. cit., p. 200. [↵](#)
61. Pierre Frantz, « [Le Moment Voltaire](#) », dans le présent volume. [↵](#)

62. Isabelle Degauque, *Les Tragédies de Voltaire au miroir de leurs parodies dramatiques*, op. cit., p. 435-444. [↵](#)
63. Sur l'influence de Voltaire ailleurs en Europe, particulièrement en Angleterre, en Allemagne, dans les Provinces-Unies des Pays-Bas et en Italie, voir *Revue Voltaire*, n° 7, *Échos du théâtre voltairien*, 2007, p. 13-124, ainsi que les articles de Christopher Todd, Laurence Macé et Elsa Jaubert dans *Œuvres & Critiques*, n° 33-2, *Le Théâtre de Voltaire*, 2008, p. 119-162. [↵](#)
64. Les œuvres de Voltaire représentent 6-7% des répertoires conservés à Parme, Stockholm et Vienne ainsi que 4% à La Haye (autant que celles de Molière). Voir Rahul Markovits, *Civiliser l'Europe. Politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2014, p. 30-31 et 377. [↵](#)
65. Harold Lawton Bruce, *Voltaire on the English Stage*, Berkeley, University of California Press, 1918, p. 134-135. [↵](#)
66. Harold Lawton Bruce estime que le succès de Voltaire en France, la faiblesse relative de la tragédie britannique et le scandale provoqué par l'attaque de Voltaire contre la religion contribuèrent à motiver cet emprunt littéraire (*ibid.*, p. 2-3). [↵](#)
67. George Steiner, *The Death of Tragedy*, op. cit., p. 110 ; Christian Delmas, *La Tragédie de l'âge classique*, op. cit., p. 160. Pour des avis contemporains de Voltaire, voir Russell Goulbourne, « Presse périodique et critique dramatique au XVIII^e siècle : le théâtre de Voltaire dans le *Journal encyclopédique* », *Œuvres & Critiques*, n° 23-2, *Le Théâtre de Voltaire*, 2008, p. 85-99. [↵](#)
68. L'un des concepteurs les plus influents du XX^e siècle, Raymon Loewy, formula l'équilibre idéal entre le plaisir de la surprise et le confort de la familiarité en ces termes : « most advanced yet acceptable » (MAYA). Voir Derek Thompson, « What makes things cool », *The Atlantic*, janvier-février 2017, p. 68-72 ; Raymond Loewy, *Never leave well enough alone*, New York, Simon and Schuster, 1951, p. 277-283. [↵](#)
69. Les Comédiens français et leur auditoire demeurèrent plutôt fidèles aux normes de la tragédie classique – usage de l'alexandrin et respect des unités – jusqu'au début du XIX^e siècle. L'attachement à ces traditions littéraires et culturelles fut révélé lors de la représentation d'*Hernani* de Victor Hugo en 1830. Première œuvre à rejeter ces conventions, *Hernani* fut d'abord accueillie par des répétitions tendues, un tollé dans la salle et une réception hostile dans la presse. Albert Halsall évoque la « "bataille" qui opposa les Romantiques et leurs détracteurs durant plusieurs des trente-neuf premières représentations de la pièce en 1830 » [“'battle' fought between the Romantics and their opponents during many of the play's first 39 performances in 1830”] (*Victor Hugo and the Romantic Drama*, op. cit., p. 73). [↵](#)

70. Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900*, op. cit., Répertoire Voltaire 1800-1830. [↵](#)
71. Celles-ci étaient *Mérope*, *La Mort de César*, *L'Orphelin de la Chine* et *Zaïre*. [↵](#)
72. Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900*, op. cit., Répertoire Voltaire 1830-1865. [↵](#)
73. Martyn Lyons, « In Search of the Bestsellers of Nineteenth-Century France, 1815-1850 », *Reading Culture and Writing Practices in Nineteenth-Century France*, Toronto, University of Toronto Press, 2008, p. 34. Sur l'histoire de la publication des œuvres de Voltaire, voir aussi René Pomeau, « Voltaire à la Bibliothèque nationale », dans *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque nationale. Auteurs. Tome CCXIV. Voltaire*, Paris, Imprimerie nationale, 1978, p. xi-xiv. [↵](#)
74. Emmet Kennedy, Marie-Laurence Netter, James McGregor et Mark Olsen (dir.), *Theatre, Opera, and Audiences in Revolutionary Paris. Analysis and Repertory*, Westport, Greenwood Press, 1996, p. 51-52 et 162. [↵](#)
75. Jacqueline Razgonnikoff, « Traces de Voltaire et des représentations de ses œuvres dans les collections de la Comédie-Française », *Œuvres & Critiques*, n° 23-2, *Le Théâtre de Voltaire*, 2008, p. 13-30 ; Ling-Ling Sheu, *Voltaire et Rousseau dans le théâtre de la Révolution française (1789-1799)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005, p. 16-20. Ling-Ling Sheu s'appuie sur des données rassemblées par André Tissier et publiées dans *Les spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Genève, Droz, 2002. [↵](#)
76. Sur l'exhumation de Voltaire et son transfert au Panthéon, voir Roger Pearson, *Voltaire Almighty*, op. cit., p. 410-417. [↵](#)
77. Darrin M. McMahon, *Enemies of the Enlightenment. The French Counter-Enlightenment and the Making of Modernity*, Oxford, Oxford UP, 2001, p. 20-21. [↵](#)
78. Martyn Lyons, *Reading Culture and Writing Practices...*, op. cit., p. 35. [↵](#)
79. Stephen Bird, *Reinventing Voltaire. The Politics of Commemoration in Nineteenth-Century France*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 1-2. Stephen Bird s'appuie ici sur André Billaz, « Les écrivains romantiques et Voltaire », thèse citée *supra*. [↵](#)
80. Nous avons sélectionné cet ensemble de textes en cherchant dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France des ouvrages dont le titre contient les termes « histoire », « tableau » ou « cours », et « littérature ». Tous les ouvrages qui abordent Voltaire ont été inclus dans l'échantillon. Publiés entre 1798 et 1838, ils comprennent : Jean-François de La Harpe, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, vol. 16, n° 2, Paris, H. Agasse, 1798-1804 ; Amable-Guillaume-Prosper de Barante, *Tableau de la littérature française pendant le dix-huitième siècle*, Paris, Colburn, 1813 ; Marie-

- Joseph Chénier, *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789*, Paris, Maradan, 1816 ; Pierre Hennequin, *Cours de littérature ancienne et moderne*, Moscou, A. Semen, 1821 ; Émile Vanderburch, *Résumé de l'histoire de la littérature française depuis son origine jusqu'à nos jours*, Paris, L. Janet, 1825 ; Abel-François Villemain, *Cours de littérature française*, Paris, Pinchon et Didier, 1830 ; Henri-Barthélémy Aigre, *Précis de l'histoire de la littérature en France, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la Restauration*, Paris, Dupont, 1835 ; Auguste Baron, *Résumé de l'histoire de la littérature française*, Paris, A. Delalain, 1835 ; Auguste Desprez, *Histoire de la littérature française depuis son origine jusqu'à nos jours (du X^e au XVIII^e siècle)*, Paris, Bibliothèque universelle de la jeunesse, 1837 ; Léon Halévy, *Histoire résumée de la littérature française*, Paris, D. Eymery, 1838 ; et François Barthe, *Histoire abrégée de la langue et de la littérature françaises*, Paris, Hachette, 1838. [↵](#)
81. Au XIX^e siècle, la phrase « C'est la faute à Voltaire, c'est la faute à Rousseau » résumait bien la conviction selon laquelle les idées radicales des Philosophes, de Voltaire et de Rousseau notamment, avaient été responsables de la Révolution. Cette conviction apparut au moment de la Révolution et façonna le débat jusqu'au début du XX^e siècle et même au-delà. Voir Jean-Clément Martin, *La Révolution française*, Paris, Le Cavalier bleu, 2008, p. 15-19, et Michel Vovelle, *The Fall of the French Monarchy. 1787-1792*, trad. Susan Burke, Cambridge, Cambridge UP, 1984, p. 59. [↵](#)
82. Jean-François de La Harpe, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, op. cit., p. 348. [↵](#)
83. Marie-Joseph Chénier, *Tableau historique...*, op. cit., p. 292. [↵](#)
84. Pierre Hennequin, *Cours de littérature ancienne et moderne*, op. cit., p. 351. [↵](#)
85. Auguste Desprez, *Histoire de la littérature française...*, op. cit., p. 309, 305, 316-317 et 306. [↵](#)
86. Abel-François Villemain, *Cours de littérature française*, op. cit., p. 272. [↵](#)
87. Émile Vanderburch, *Résumé de l'histoire de la littérature française...*, op. cit., p. 252. [↵](#)
88. Amable-Guillaume-Prosper de Barante, *Tableau de la littérature française...*, op. cit., p. 63. La critique de Barante se retrouve chez son contemporain Julien-Louis Geoffroy, *Père feuilleton, 1800-1815*. Voir Valérie André, « “Quand le Père feuilleton relisait le Patriarche” : le théâtre de Voltaire vu depuis la lorgnette de Julien-Louis Geoffroy », *Œuvres & Critiques*, n° 23-2, *Le Théâtre de Voltaire*, 2008, p. 101-116. [↵](#)
89. Émile Vanderburch, *Résumé de l'histoire de la littérature française...*, op. cit., p. 76. [↵](#)
90. Henri-Barthélémy Aigre, *Précis de l'histoire de la littérature...*, op. cit., p. 250-252. [↵](#)
91. Abel-François Villemain, *Cours de littérature française*, op. cit., p. 210. [↵](#)

92. Émile Vanderburch ajoute : « et tout en admirant son génie et en s'éclairant de ses lumières, on éprouvait un sentiment pénible qui empêchait d'adopter sans restriction sa pensée » (*Résumé de l'histoire de la littérature française...*, op. cit., p. 254). [↵](#)

93. Cette observation se trouve chez Amable-Guillaume-Prosper de Barante, *Tableau de la littérature française...*, op. cit., p. 64 ; Henri-Barthélémy Aigre, *Précis de l'histoire de la littérature...*, op. cit., p. 248, et Émile Vanderburch, *Résumé de l'histoire de la littérature française...*, op. cit., p. 242. [↵](#)

94. Le rôle de l'acteur dans la sélection et la programmation du répertoire fut confirmé par le Décret de Moscou en 1812, qui détermina en grande partie la structure organisationnelle et les opérations administratives de la troupe au XIX^e siècle. Voir [https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media//image/ressources-numeriques/IL était une fois/cover21-cf.jpg](https://www.comedie-francaise.fr/www/comedie/media//image/ressources-numeriques/IL_était_une_fois/cover21-cf.jpg). [↵](#)

95. Critique anonyme trouvé dans "Articles de presse concernant la parution de l'ouvrage d'Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française*", 1901-1920, n. p., BnF, Arts du spectacle. [↵](#)

96. Amable-Guillaume-Prosper de Barante, *Tableau de la littérature française...*, op. cit., p. 64. [↵](#)

97. Henri Lion, *Les Tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, Paris, Hachette, 1895, p. vii-viii. [↵](#)

98. Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, op. cit., p. 761. [↵](#)