

Renaud Bret-Vitoz
CELLF – UMR8599, Sorbonne Université

L'expérience éphémère d'*Ériphyle* (Voltaire, 1732): matériaux tangibles et réécritures d'une dramaturgie passagère

Abstract

The success on stage of Voltaire's tragedy *Sémiramis* owes its longevity to an earlier ephemeral artistic experience of fifteen years, the tragedy *Ériphyle*, whose original dramaturgy and poetic-scenic material Voltaire indirectly reused in his new play. *Ériphyle* is emblematic of theatrical ephemerality in different aspects. The play definitively disappeared from the Comédie-Française stage after only a few months and a semi-public failure. It has only survived in the form of manuscripts and posthumous editions which reveal two very different versions, one of which never stood the test of the stage. It also transposes numerous allusions to current events and political debates into an ancient and mythological plot. Finally, it uses innovative scenographic and non-verbal processes unequally experienced at the time, being most often still incompatible with the technical conditions of representation.

Parmi les succès à la scène les plus durables de Voltaire figure sa tragédie *Sémiramis* qui, après une création mémorable le 29 août 1748 à la Comédie-Française, rejoint la dizaine de pièces composant le 'canon Voltaire'¹ joué quasi continuellement à partir des années 1760. Redonnée lors des cérémonies accompagnant le mariage de Marie-Antoinette, elle reste au répertoire jusqu'en 1834.²

1 Dans l'ordre fixé par le nombre de représentations jusqu'en 1793 avant la fermeture provisoire de la Comédie-Française sous la Révolution: *L'Enfant prodigue* (292), *Alzire ou les Américains* (236), *Zaïre* (228), *Mérope* (204), *Œdipe* (187), *Tancrède* (169), *Sémiramis* (162), *Le Fanatisme* (158), *l'Orphelin de la Chine* (133), *Le Café* (131), *Adélaïde Du Guesclin* (107), *Brutus* (106). Voir Frantz 2019, 7–38.

2 La pièce cumule un total de 263 représentations malgré de lourdes contraintes de mise en scène en matière de décors, costumes, effets scéniques et figuration qui en font un spectacle onéreux pour les comédiens et l'auteur.

Pour la critique (Le Clerc 1973), sa conception est due avant tout à une rivalité littéraire avec Crébillon père, le grand poète tragique devenu un censeur redouté.³ La pièce serait un défi, plus poétique que théâtral, ouvrant le cycle des cinq tragédies – avec *Rome sauvée*, *Oreste*, *Octave et le jeune Pompée* et *Les Pélopidés*⁴ – que Voltaire a conçues comme des réécritures avouées du grand rival, à partir des mêmes sujets et avec sa permission. Or, selon nous, cet enjeu polémique, largement mis en avant par l'histoire littéraire, occulte les aléas de la création dramatique en tant que telle et ce que le théâtre a précisément d'éphémère et de passager en tant que seul genre littéraire matériel et sensible, à la fois verbal et non-verbal. En ce sens, le spectacle aujourd'hui disparu de *Sémiramis* a été autant décisif dans l'histoire du théâtre que la longue inimitié entre les deux poètes, sans que ses composantes matérielles ne la cantonnent à un succès de circonstances (Couvreur 2020, 1102–03). De surcroît, si le destin de la reine de Babylone a déjà donné lieu à plusieurs pièces – une tragédie sans lendemain de Mme Gomez en 1716, la tragédie de Crébillon en 1717 et un opéra de Destouches et Roy en 1718, lançant une vogue assyrienne sur les planches parisiennes au cours des années 1720–1730⁵ –, Voltaire a puisé son inspiration à une tout autre source pour la trame et les effets scéniques, plus féconde mais oubliée, à savoir l'une de ses propres pièces, *Ériphyle*, sorte d'expérience éphémère à la scène restée à l'état de manuscrit et dont la brève fortune fut l'exact inverse de celle de *Sémiramis*. Or le succès sur les planches de cette dernière doit sa pérennité à l'écriture d'*Ériphyle* et à la manière paradoxale dont Voltaire en a indirectement préservé la dramaturgie si originale et le matériau poético-scénique. *Ériphyle* est emblématique de l'éphémère au théâtre, elle en

3 Voltaire est fâché avec Crébillon père depuis l'interdiction de faire représenter sa tragédie *Mahomet* à Paris en 1741.

4 *Sémiramis* est suivie un an plus tard de *Rome sauvée* qui reprend l'intrigue de Catilina, puis *Oreste*, qui cible cette fois-ci l'*Électre* de 1706, tout comme un peu plus tard *Octave et le jeune Pompée* visant à fragiliser *Le Triumvirat* de Crébillon. Enfin dans les années 1770, *Les Pélopidés* achèvent l'entreprise en tentant de faire oublier le succès durable d'*Atrée et Thyeste*, le chef-d'œuvre de Crébillon.

5 Entre 1716 et 1740, on trouve une continuité d'inspiration entre Mme Gomez, Roy, Crébillon père au point de parler d'un 'cycle assyrien', ouvert par Corneille au XVIIe siècle avec *Rodogune* et dominé par Crébillon père au début du XVIIIe siècle avec trois tragédies se passant à Babylone: *Rhadamiste et Zénobie*, *Xerxès* et *Sémiramis*. La Chaussée clôt ce cycle avec *Palmyre reine d'Assyrie*, restée à l'état de manuscrit (voir La Chaussée 2019, 176).

offre même une synthèse à plus d'un titre et sous différents aspects: la tragédie de Voltaire est éphémère en raison d'abord de sa disparition scénique définitive après quelques mois seulement, à cause aussi de ses nombreuses applications à l'actualité politique et, enfin, parce que des procédés scénographiques novateurs y sont inégalement expérimentés sur la scène, étant le plus souvent encore incompatibles à l'époque avec les conditions techniques de représentation. Ces différentes définitions de l'éphémère théâtral (scénique, historique et technique), toutes bien présentes dans la pièce, n'ont survécu jusqu'à nous que grâce à des pratiques éditoriales modernes et à des outils numériques. Ces derniers nous permettent, en effet, de retrouver la trace fragile et passagère du spectacle d'*Ériphyle*, et de la considérer en tant qu'étape préparatoire à l'émergence de la tragédie à grand spectacle, à laquelle *Sémiramis* a été par la suite seule associée dans la seconde moitié du siècle.

1. *L'«esquisse de Sémiramis»*

Voltaire n'a jamais considéré *Ériphyle* que comme «une assez mauvaise esquisse de *Sémiramis*»⁶ comme il l'écrit au comte d'Argental, et il a fini par l'abandonner malgré le temps et l'énergie dépensés à sa conception, refusant même de l'intégrer dans ses œuvres complètes à la fin de sa vie en 1775.⁷ Le terme technique d'«esquisse» qu'il emploie sciemment à propos de sa pièce insiste sur cette dimension éphémère, à la fois momentanée et inachevée, ouverte et à reprendre. Selon Watelet dans l'*Encyclopédie* (1755) en effet, une esquisse est «la première idée rendue d'un sujet», produite avec rapidité et à l'aide de moyens qui permettent à l'imagination de s'épanouir librement:

Faire une esquisse, signifie tracer rapidement la pensée d'un sujet de peinture, pour juger ensuite si elle vaudra la peine d'être mise en usage [...]. L'artiste [...] dans l'imagination duquel ce sujet se montre sous différents aspects, risque de voir s'évanouir des formes qui se présentent en trop grand nombre, s'il ne les fixe par des traits qui puissent lui en rappeler le souvenir (Ibid.: 981b).

6 Voltaire au comte d'Argental, 8 mars 1775 (D19365). Pour toutes les références des lettres de Voltaire, nous renvoyons à la numérotation dans Voltaire 1992.

7 Comme d'autres pièces: *Artémire*, *Irène*, *Agathocle*, *Les Rois pasteurs*, *Le Baron d'Otrante* et *Les Deux Tonneaux*.

Si l'esquisse est donc éphémère par nature, elle fixe aussi l'idée fugitive de l'artiste afin de ne pas perdre ce que son imagination lui inspire à un moment. Elle donne une idée complète et fidèle du dessin de l'œuvre projetée, de son sujet, de son intention, contrairement à l'ébauche qui n'en est que le commencement. Elle traduit encore, chez les grands maîtres, le "feu" des artistes et le "mouvement de leur âme" car elle reste la "matérialisation la plus rapide de l'imagination, qui ne subit donc presque aucun refroidissement par le détour des moyens artistiques compliqués" (Ibid.). Elle est donc une étape marquante de pérennisation face aux forces de dispersion du moment créatif et au fil ininterrompu des idées successives:

Il est rare qu'un peintre de génie se soit borné à une seule idée pour une composition. Si quelquefois la première a l'avantage d'être plus chaude & plus brillante, elle est sujette aussi à des défauts inséparables de la rapidité avec laquelle elle a été conçue; l'esquisse qui suivra ce premier dessein offrira les effets d'une imagination déjà modérée; les autres marqueront enfin la route que le jugement de l'artiste a suivie (Ibid.).

Ainsi, des circonstances contingentes ont affecté la création d'*Ériphyle* et ont laissé le texte à l'état d'esquisse ou d'expérience éphémère. Voltaire installé prudemment à Rouen en mai 1731 après la saisie par la police de son *Histoire de Charles XII* pour raisons diplomatiques, termine deux pièces en juin: *La Mort de César*, adaptation de Shakespeare, et *Ériphyle*, tragédie dans le goût grec et anglais qu'il lit devant les Comédiens-Français le 16 janvier 1732. Peu satisfait des répétitions, il confie sa pièce au théâtre de société de Madame Fontaine-Martel, son hôtesse à Paris. La pièce est donc créée dans un cadre momentané, amateur et privé, ce qui fragilise sa pérennité au moins jusqu'à la première publique à la Comédie-Française, le 7 mars, devant près de 1200 spectateurs. Après huit représentations seulement, l'activité du théâtre s'interrompt durant la pause pascalle qui clôt la saison du 30 mars au 20 avril. Soucieux de sa survie à la scène, Voltaire en profite pour récrire l'équivalent de deux actes entiers et les confie à nouveau au théâtre de société de Madame Fontaine-Martel en avril. De son côté, la Comédie-Française ne souhaite pas ouvrir la nouvelle saison avec une pièce dont le succès s'était tari dès la fin mars. Voltaire cède alors ses droits au profit des comédiens pour obtenir une courte reprise pour quatre représentations, du 24 avril au 3 mai.

Ériphyle n'est ensuite jamais rejouée; Voltaire suspend l'édition dès la mi-mai et reprend son manuscrit. Il récrit plusieurs actes puis s'en détourne suite à un

nouveau projet qui l'enthousiasme davantage, *Zaïre*, écrite en vingt-deux jours, et qui suscite un vif succès dès sa création le 13 août. Il revient à *Eriphyle* un an plus tard avec l'intention de la modifier, avant de l'abandonner totalement.

Comble de l'éphémère théâtral, la pièce ne nous est parvenue qu'à travers des manuscrits différents qui rendent impossible l'établissement d'un texte sûr, stable et cohérent.⁸ L'acteur Lekain a, en effet, pu faire faire une copie d'une version manuscrite de la pièce déposée entre les mains du comte de Pont-de-Veyle, frère aîné du comte d'Argental et ami de Voltaire. La toute première édition d'après cette copie est posthume, elle remonte à 1779⁹ mais indique en notes des "Retranchements" faits par les acteurs, issus donc d'une version antérieure de la pièce, sans doute un manuscrit qui servit aux premières représentations de mars 1732 et qui n'a pas été conservé. La première édition dans les *Œuvres complètes* de Kehl (1784–1789) prend pour base une autre version, cette fois-ci trouvée dans les papiers de Voltaire après sa mort et perdue aujourd'hui, mais qui est proche de l'édition de 1779. Enfin, un dernier manuscrit non autographe est apparu à la fin du XVIII^e siècle, dit le "manuscrit de Longchamp", selon Decroix, d'après une copie. Ce manuscrit contient un ample travail de réécriture 'après' les dernières représentations de mai 1732, avec des modifications apportées aux actes II, III et IV, et surtout deux actes entièrement différents de la version initiale, le premier et le cinquième. Cette version réécrite, qui ne connut jamais les chandelles de la scène, servit de base pour les éditions du XIX^e siècle, par Beuchot en 1830 puis Moland en 1884. Nous disposons donc d'au moins trois leçons du texte, celle de 1779 à partir d'un manuscrit disparu, mais avec l'ajout de 'retranchements' scéniques issus d'une version antérieure entre la création et la reprise; l'édition Kehl qui repose sur un autre manuscrit disparu; enfin le manuscrit de Longchamp avec des modifications de fond peut-être destinées à des représentations jamais advenues.

La pièce est indéniablement éphémère, que ce soit le texte original perdu ou les représentations rêvées par Voltaire sur le dernier état du manuscrit, après son retrait de la scène. Or cette dernière réécriture vers juin 1732 est capitale pour nous puisqu'elle offre une nouvelle proposition scénique qui tient compte des

8 Sa fortune littéraire se limite à l'intérêt tardif du tragédien Lekain début 1778 et à des allusions dans des lettres de Voltaire à propos d'un manuscrit entre les mains de Pont-de-Veyle et à une copie en possession de l'acteur qui sert de texte de référence pour la première édition posthume en 1779.

9 Cette édition est suivie la même année de trois éditions séparées.

problèmes techniques de la création et qui propose une autre forme de dramaturgie, sans lendemain mais dont *Sémiramis* a finalement profité.

Voltaire est bien conscient qu'un texte dramatique est plus fragile que tout autre texte. Par tradition, le texte n'est publié qu'après avoir rencontré le succès à la scène. En cas d'échec, il est susceptible de ne jamais être édité, soit que l'auteur le retire pour le détruire ou l'abandonner, soit que la pièce 'tombe dans les règles' après deux représentations consécutives, le manuscrit et les droits étant retirés à l'auteur pour le dédommagement des frais engagés par les comédiens (Granger 2023). Ce statut fragile incite les dramaturges à présenter d'emblée le meilleur texte possible pour lui garantir une longévité artistique. Dès la fin juin 1731, Voltaire écrit une lettre critique au *Nouvelliste du Parnasse* et au *Mercure de France* sur "les beautés et défauts de notre théâtre".¹⁰ Dans cette lettre, il recommande de raviver les passions dramatiques par un "style fort et vigoureux [...] qui ne dit ni trop ni trop peu, et qui fait toujours des tableaux à l'esprit", c'est-à-dire des vers soignés, jamais de prose trop familière, et il interdit toute galanterie qui dégrade la dignité de la tragédie. Il confie aux "beautés de détail" du style noble la tâche de lutter contre l'emploi abusif des mêmes mots, des expressions trop communes et le recours à des rimes d'épithètes (du type "indomptables"/"redoutables") qui ne portent à l'oreille du spectateur que des sons superficiels, éphémères, et non des "choses" frappantes pour l'esprit que le public ou le lecteur est poussé à imaginer davantage grâce à des noms concrets ou des concepts abstraits mais évocateurs. Ce sont là autant de précautions contre les ravages du temps et des modes destinées à garantir la survie des œuvres.

2. Des applications provisoires

Sous un autre aspect, les thèmes et les situations d'*Eriphyle* relèvent en priorité d'applications contingentes à l'actualité politique et sociale, en opposition avec les formes universelles intangibles et avec le cadre abstrait de la poétique classique.

La légende antique d'Ériphyle, que Voltaire a trouvée dans le *Dictionnaire historique* de Pierre Bayle (1690), se situe au cœur de l'expédition de Polynice contre Thèbes. Voltaire apporte cependant d'importantes modifications à la

10 Voir Voltaire, "Lettre au Nouvelliste du Parnasse", 20 juin-1er juillet 1731 (D415).

fable. À la cour d'Argos, Ériphyle est une reine coupable du meurtre de son époux, le roi Amphiaraüs, accompli vingt ans auparavant avec l'aide d'un prince du sang, Hermogide. Ce dernier devrait logiquement accéder au trône puisqu'il assure le pouvoir effectif et que la reine doit désigner un nouveau roi. Mais un oracle empêche cette seconde union en prédisant que la reine ne prendra un époux que lorsque "deux rois ennemis seraient tués", ce que vient justement d'accomplir Alcmeon, jeune soldat inconnu qu'Hermogide considère immédiatement comme un rival. Ériphyle, tombée amoureuse du soldat, veut le couronner, mais le fantôme du roi entre alors en scène et exige qu'Alcmeon tue sa mère. Ériphyle reconnaît ce dernier comme son fils et celui-ci refuse d'obéir. Au dernier acte, Hermogide tente d'envahir le palais. Alcmeon demande à l'affronter en duel près du tombeau royal, mais dans la confusion, il tue sa mère.

Le public de 1732 a vu dans cette intrigue un abaissement audacieux à l'époque du statut social du héros tragique, statut que la tradition tenait pour exclusivement noble et dont elle liait le mérite à une naissance royale ou aristocratique. Après avoir signalé la présence inédite d'"un peuple assemblé, devant lequel on demande la couronne", un "Mémoire du *Mercur*" (signé anonymement L.D.M. mais de la main de Voltaire), cite en effet des vers sur les distinctions sociales très applaudis à la création:

Ah! c'est ce qui m'accable et qui me désespère.
 Il faut rougir de moi, trembler au nom d'un père;
 Me cacher par faiblesse aux moindres citoyens,
 Et reprocher ma vie à ceux dont je la tiens.
 Préjugé malheureux!¹¹

Dès son entrée en scène, le héros fait aussi allusion au contexte social d'Ancien Régime réaffirmé au début du règne de Louis XV après une période de libéralité relative sous la Régence: "éclatante chimère / Que l'orgueil inventa, que le faible révère, / Par qui je vois languir le mérite abattu" (v. 335–37). Un distique "frondeur" suit immédiatement ("Les mortels sont égaux; ce n'est pas la naissance, / C'est la seule vertu qui fait la différence", v. 339–40) et passe bientôt en

11 Voltaire, *Ériphyle*, acte II, scène 1, v. 331–35. Pour toutes les citations d'*Ériphyle*, nous renvoyons à l'édition de Frantz 2019. Voir aussi Voltaire 1998.

proverbe dans l'opinion publique. Il sera repris tel quel dans *Mahomet* (1741),¹² ce qui confirme l'impact profond, sur le public d'alors, de sujets ou de situations qui mettent en balance la naissance aristocratique et le mérite personnel. On trouve encore un portrait satirique de la Cour et des courtisans (v. 889–96) dans l'esprit d'*Œdipe* et de la Régence, resté célèbre¹³ et opposé à celui d'un souverain idéal, protecteur de son peuple, sans intermédiaire et animé d'un "cœur de père" (v. 1098–99). Certes, la pièce se conclut sur une simple succession héréditaire avec la découverte des origines nobles d'Alcméon et de sa prétention légitime au trône. Mais les vers qui ont retenu l'attention du public signalent, comme l'écrit Robert Niklaus (1977, 250), l'aspect sociologique renforcé de toute la pièce. Une partie importante du texte fait entendre cette voix parlant au nom du peuple contre un pouvoir établi et contre un système de valeurs qui est davantage celui de la France contemporaine que de la Grèce antique.

Le thème social revient dans d'autres passages contre les Grands et la superstition, même si la plupart d'entre eux font partie de ces retranchements à la scène qui ne nous sont connus que par des notes de la première édition posthume: on lit au premier acte la plainte de Théandre, père adoptif d'Alcméon, simple berger craignant que l'ambition de son fils – "esclave avec l'âme d'un roi" (v. 16) – ne le fasse sortir de son rang et de l'obscurité où il s'est tenu jusqu'à présent. Acte IV, scène 3, il révèle à Alcméon qu'il est le fils d'un esclave du palais¹⁴ mort le jour de l'attentat contre le roi. Une fois adulte, devenu simple soldat méritant et victorieux de l'armée d'Argos, Alcméon reste aux yeux de la cour un affranchi, un parvenu, qualifié de façon polémique par Hermogide de "fier citoyen" dans un autre passage supprimé (v. 648–54). Dès la première scène, est posé le problème de la succession au trône, le statut du héros noble est affecté par des rapports familiaux conflictuels – face à sa mère, à son père adoptif et au prince du sang – qui, au lieu d'être concentrés dans l'antagonisme de caractères individuels, débordent plus largement sur un plan politique. Les revendications sociales sont aussi nettes lors de l'interrogatoire du soldat par la reine (IV, 3).

Dans un autre passage, le héros laisse éclater son orgueil dans une salle du palais dressée en tribunal. S'il apparaît bien comme le porte-parole du peuple

12 Cependant, dans *Mahomet*, c'est Omar, un personnage secondaire moins porteur sur le plan dramatique et symbolique, mais plus prudent sur le plan politique, qui prononce les vers (I, 4).

13 Voir La Porte et Clément 1775, vol. 1, 315.

14 Voir le passage supprimé de la scène 3 de l'acte IV placé dans la variante des v. 1015–44.

face à la Cour, il l'est aussi de l'auteur lui-même, roturier parvenu à la notoriété après avoir eu maille à partir avec l'aristocratie et avec l'iniquité de la justice:

Je cachais aux humains le malheur de ma race;
Mais je ne me repens, au point où je me vois,
Que de m'être abaissé jusqu'à rougir de moi;
Voilà ma seule tache et ma seule faiblesse.
J'ai craint tant de rivaux dont la maligne adresse
A d'un regard jaloux sans cesse examiné
Non pas ce que je suis, mais de qui je suis né;
Et qui de mes exploits rabaissant tout le lustre,
Pensaient ternir mon nom quand je le rends illustre.¹⁵

Ici, le simple soldat n'accepte plus de rougir de ses origines. Ce "repentir orgueilleux" qui affecte provisoirement la vertu du héros fut supprimé à la scène sans doute en raison d'un propos trop franc et d'un détail physiologique par nature éphémère – la rougeur – qui a été jugé à l'époque trop familier chez un héros tragique car trop momentané.

La dernière réécriture d'*Ériphyle* après mai 1732 renforce pourtant une lecture contemporaine de l'intrigue grâce à des applications ou des allusions sociales qui insistent sur le scandale public d'un simple soldat qui deviendrait roi et qui démentirait aussi bien les bienséances sociales que la vraisemblance poétique. Acte II, scène 1, le soldat s'empporte contre Hermogide qui lui a opposé des prétentions plus légitimes pour épouser la reine en tant que prince du sang: "au point où je me vois / Le faite des grandeurs n'est plus trop haut pour moi. / Je le vois d'un œil fixe, et mon âme affermie / S'élève d'autant plus que j'eus plus d'infamie".¹⁶ Quant à la reine, elle est éprise de ce soldat valeureux et veut le placer sur le trône en l'épousant. Or Hermogide représente un obstacle à ce projet en tant que prince du sang d'Alcide. Un rang vil ferait pâlir l'éclat de sa naissance et contesterait sa prétention au trône (III, 1). Dans un système monarchique, en effet, l'ascension d'un homme du peuple conduit inmanquablement à l'abaissement symbolique de la noblesse comme le signale Hermogide dans la même scène: "Sa grandeur me rabaisse et sa vertu m'outrage; / Il s'élève,

15 Voltaire, *Ériphyle*, acte III, scène première. Voir la variante du v. 638 dans la version notée [Kv].

16 Voir la variante du v. 313 dans la version manuscrite notée [MS6].

je tombe, et les cœurs aujourd'hui / Se détachent de moi pour s'approcher de lui". Pour parvenir à ses fins, la reine soutient alors que le "sang vil" d'Alcméon ne saurait déshonorer quelque "rang" que ce soit (II, 4). La version finale supprime cependant l'allusion à l'origine obscure du héros mais met en avant la fierté tirée de ses exploits.¹⁷

Cette voix plébéienne¹⁸ dans le manuscrit de juin 1732, éphémère comme les retranchements à la scène de la première version, sera pourtant reprise quinze ans plus tard, dans *Sémiramis*, avec la même situation conflictuelle sur le plan social et psychologique du personnage d'Arzace, fils de la reine de Babylone ramené dans son armée au statut de simple soldat à l'origine obscure. Voltaire y reviendra encore dans *Les Guèbres* (1769) avec le héros Arzémon, fils d'agriculteur.

3. *Un spectacle éphémère mais tangible*

Ériphyle est bien un premier jet de *Sémiramis*. Elle sert de laboratoire à sa scénographie. L'"esquisse" de Voltaire a fixé une nouvelle conception du théâtre tragique, imprimant sa marque par ce qu'il a de plus éphémère – les costumes, les accessoires, les effets magiques non verbaux, visuels ou sonores. Deux outils ou supports modernes ont cependant et heureusement conservé cette expérimentation scénique.

Les Registres de la Comédie-Française numérisés, tout d'abord, qui donnent accès à toute l'activité économique de la troupe royale, font état lors des premières représentations de dépenses spécifiques à la 'mise en scène': onze 'assistants' – c'est-à-dire onze figurants qui 'assistent' par leur présence le jeu des interprètes principaux –, plus un 'assistant parlant' (ayant quelques lignes de texte) et un autre 'muet', le tout occasionnant la location journalière par le théâtre de sept habits supplémentaires 'à la Romaine' – le costume traditionnel pour la tragédie antique. À titre de comparaison, *Bajazet* ou *Polyeucte* au même moment ne réclament que deux voire trois figurants maximum et la location quotidienne d'autant d'habits à la Turque ou à la Romaine. D'autres frais exceptionnels sont engagés pour *Ériphyle*: la loca-

17 Voir la variante du v. 638 dans la version manuscrite notée [MS6] et les variantes des v. 995–1002 et 1015–44.

18 Voir Bret-Vitoz 2018.

tion d'accessoires spécifiques, un casque pour l'Ombre, des '(faux) diamants' pour le bonnet du grand-prêtre, des perruques supplémentaires, enfin un peu d'arcançon inflammable jeté en coulisse par deux assistants afin de créer des éclairs lors de la scène de l'Ombre au milieu du tonnerre.¹⁹ Il s'agit là d'une des premières traces de phénomènes naturels reproduits sur la scène de la Comédie-Française avec une volonté précoce de plaire au public grâce à des effets éphémères mais spectaculaires. Cependant, dès la quatrième représentation, ces dépenses ont un autre effet, économique, lié à la baisse rapide des recettes, et nécessitent la réduction de la distribution et des accessoires non indispensables à l'intrigue, la représentation passant à huit figurants et seulement quatre habits loués en supplément.

Deuxième outil moderne, l'édition critique du "manuscrit de Longchamp" par la Voltaire Foundation reprise chez Classiques Garnier pour les variantes, fournit la refonte totale des actes I et V, nouveau texte inédit, à fonds perdus, qui n'a donné lieu à aucune représentation ni du temps de Voltaire ni après. Pourtant cette ultime réécriture est, de loin, la plus ambitieuse sur le plan dramaturgique et technique, sans que les premières représentations décevantes aient constitué un frein ou un obstacle pour l'auteur.

La représentation de la foule à la création d'*Ériphyle* était apparue en retrait par rapport au chœur des Thébains dans *Œdipe*, quatorze ans auparavant, chœur relativement actif avec ses deux choreutes anonymes qui dialoguaient avec les protagonistes. Dans la première *Ériphyle*, malgré un nombre important de figurants (onze) pour une tragédie, en plus d'une large distribution (10 acteurs, 6 actrices), plus d'autres 'assistants' en coulisse, la foule n'est que dénotée dans le discours lors de la révélation des origines du héros (IV, 3): "Je fus laissé mourant dans la foule vulgaire / De ces vils citoyens, triste rebut du sort, / Oubliés dans leur vie, inconnus dans leur mort."²⁰ Un chœur muet et sans grande scène d'action meuble le décor passivement et suit les déplacements des protagonistes sans autonomie ni caractère précis. C'est le cas notamment au cours de la déclaration publique d'Ériphyle sur le nom du futur souverain, et encore au moment des révélations d'Hermogide sur le meurtre du fils de la reine, avant qu'il ne revendique le trône et ne se retire avec une troupe d'affidés

19 Voir le registre des recettes R94, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française. <https://flipbooks.cfregisters.org/R94/index.html> - page/588/mode/iup (consulté le 03/12/2024)

20 Voltaire, *Ériphyle*, acte IV, scène 3, v. 1006-8.

qui se détachent de la masse des figurants (III, 2–4). Le chœur réduit ici à une figuration muette pendant trois scènes est appelé par le prince à reconnaître publiquement sa légitimité en tant que futur souverain. À l'inverse, la dernière version, la “version Longchamp”, introduit beaucoup plus tôt le personnage du peuple et l'anime en lui donnant une action politique. Dans ce nouvel acte V, le chœur des Argiens est actif et bavard, plus que dans *Œdipe* même, et passe au premier plan sous une forme spectaculaire: à l'ouverture de l'acte, un groupe de figurants est réuni sur la scène, avant tout dialogue, et forme un tableau muet et pantomimé qui annonce les théories de Diderot sur le drame. La disposition et le jeu de figurants à cet instant sont décrits dans l'une des plus longues didascalies du théâtre de Voltaire avant *Sémiramis*:

ACTE V

*(Sur un côté du parvis, on voit, dans l'intérieur du temple de Jupiter, des vieillards et de jeunes enfants qui embrassent un autel; de l'autre côté, la reine, sortant de son palais, soutenue par ses femmes, est bientôt suivie et entourée d'une foule d'Argiens des deux sexes qui viennent partager sa douleur.)*²¹

Deux temps animent cette longue pantomime: sur un des côtés de la scène, sans qu'il soit précisé s'il s'agit de Cour ou Jardin, un premier tableau de personnages caractérisés s'anime dans “l'intérieur du temple de Jupiter” en diverses attitudes concertées de dévotion, suivi après quelques instants nécessaires à la compréhension de l'action muette, de l'entrée en scène de la reine de l'autre côté du plateau, “soutenue par ses femmes”, second tableau fortement dramatisé par une proxémique expressive et ample prolongée encore par l'arrivée d'autres figurants à l'identité sociale distincte de ceux déjà présents sur la scène; l'indication scénique donne le tempo du tableau: “bientôt suivie et entourée d'une foule d'Argiens des deux sexes qui viennent partager sa douleur.” La pantomime passe ainsi d'un tableau statique et alangui à l'ouverture de l'acte, propre à une contemplation empreinte d'intériorité, à l'entrée dynamique de l'héroïne et de la foule alentour en proie à la souffrance. Le rythme d'ensemble est ensuite rompu par celui propre à la déclamation parlée. L'originalité tient ici à la précision chorégraphique de la didascalie et à un chœur qui n'a plus l'apparence traditionnelle d'un groupe uniforme du même sexe ou du même corps social (gardes, prêtresses, lévites ou paysans), mais qui présente, tout au contraire, une diversité d'âges, de sexes et de conditions.

21 Voir le manuscrit [MS6].

On saisit mieux l'originalité profonde de cette didascalie et de tout le début de l'acte quand on l'analyse à partir des lignes que Diderot consacre dans le *Salon de 1767* à l'art de grouper les figures sur la toile en distinguant celles qui font seulement 'masse' de celles qui font vraiment 'groupe', comme chez Voltaire, quand elles sont "liées ensemble par quelque fonction commune [...]". Selon Diderot, l'expression des gestes et mouvements est proportionnée à l'âge, au rang et à la gravité des figures, tel le statisme contrasté des vieillards et des enfants opposés au dynamisme des suivantes et des adultes des deux sexes.²² Les figures animées les unes à côté des autres 'groupent' sur la toile quand elles sont prises dans une situation pleinement dramatique:

[Les figures] occupées à des actions diverses, isolées les unes des autres, n'ayant qu'une proximité locale ne groupent point pour moi [...]. Un groupe fait toujours masse; mais une masse ne fait pas toujours groupe. [...] Pour faire naître des groupes dans ces nombreuses assemblées, il fallait supposer quelque événement subit qui les menaçât. [...] Tout étant égal d'ailleurs, c'est le mouvement, le tumulte, qui engendre les groupes.²³

Au centre d'un décor spécifique, avec d'un côté le temple praticable et son parvis, de l'autre la large entrée du palais, les premiers rôles parlants ne sont plus que des spectateurs témoins du tableau collectif, et non des actants. Cette inversion provisoire des rôles prolonge et affermit les applications politiques et sociales du texte déjà relevées. Dans des vers ajoutés comme une seconde didascalie, interne cette fois-ci, la suivante Zélonide décrit à sa maîtresse ce tableau dramatique, non pas décoratif, mais bien partie prenante de l'action:

Le désordre est partout; la discorde, la rage,
D'une vaste cité font un champ de carnage; [...]
Vous voyez devant vous ces vieillards désolés,
Qu'au pied de nos autels la crainte a rassemblés;

22 "Les expressions, quelles qu'elles soient, les passions et le mouvement diminuent en raison de ce que les natures [des figures] sont plus exagérées... Cette loi s'observe au moral et au physique. C'est la loi des masses au physique. C'est la loi des caractères au moral. Plus les masses sont considérables, plus elles ont d'inertie. [...] Je prétends qu'il faut d'autant moins de mouvement dans une composition, tout étant égal d'ailleurs, que les personnages sont plus graves, plus grands, d'un modèle plus exagéré, d'une proposition plus forte ou prise plus au-delà de la nature commune" (Diderot 2008, 262).

23 Ibid.: 266-68.

Ces vénérables chefs de nos tristes familles,
Ces enfants éplorés, ces mères et ces filles
Qui cherchent en pleurant d'inutiles secours
Dans le temple des dieux armés contre nos jours.²⁴

Par la suite (scène 4), le chœur joue ‘avec’ les protagonistes, accompagné simultanément par un dialogue qui l’implique davantage dans l’action:

Théandre

Vieillards, qui, comme moi, blanchis dans les alarmes,
Pour secourir vos rois n’avez plus que des larmes;
Vous, enfants réservés pour de meilleurs destins,
Levez aux dieux cruels vos innocentes mains.

Le chœur

Ô vous, maîtres des rois et de la destinée,
Épargnez une reine assez infortunée;
Ses crimes, s’il en est, nous étaient inconnus.
Nos cœurs reconnaissants attestent ses vertus.²⁵

Plus tard dans l’acte V, entre sur le plateau un autre “chœur, qui se compose du peuple, des ministres du temple, de soldats” (V, 5), suivi bientôt d’un groupe de partisans d’Hermogide qui sortent du temple, captifs de la garde d’Alcméon, autre groupe visuellement distinct (V, 6). La surenchère spectaculaire des dernières scènes déborde ainsi le cadre étroit de la tragédie de palais et débouche sur l’apothéose du peuple d’Argos sur la scène. Ce spectacle collectif, rêvé par Voltaire sur son dernier manuscrit, fait du chœur un protagoniste concerné collectivement par les destins contrariés de la reine et du futur souverain. Cette tentative est au plus près des préconisations dans les “Lettres sur *Œdipe*” sur l’usage du chœur tragique: le chœur ne doit être employé qu’à condition que le sujet même de la pièce intéresse le “salut de tout un peuple”²⁶ et qu’il ne soit jamais une foule idéale, invraisemblable, toujours d’accord avec elle-même ou

24 Voltaire, *Ériphyle*, acte V, scène 1, v. 13–18.

25 Ibid.: acte V, scène 4, v. 123–26.

26 “Les Thébains sont les premiers intéressés dans le sujet de ma tragédie; c’est de leur mort ou de leur vie dont il s’agit; et il ne paraît pas hors des bienséances de faire paraître quelquefois sur la scène ceux qui ont le plus d’intérêt de s’y trouver”. Voltaire, “Lettre VI qui contient une dissertation sur les chœurs” (Voltaire 2019, 261).

tenue en marge de l'action pour ne faire que des commentaires distanciés. Si les séquences muettes ne sont pas entièrement autonomes et restent prises dans le jeu illocutoire des acteurs principaux, l'esthétique de la pantomime et du tableau trouve cependant ici une de ses premières expérimentations éphémères, sans influence réelle jusqu'à la création publique de *Sémiramis* qui les reprend et les popularise durablement.

Enfin, l'effet le plus éphémère de la pièce, l'apparition de l'Ombre, qui se limite dans la version jouée à une seule grande scène (IV, 2) réalisée en action,²⁷ est maintenue dans toutes les versions d'*Ériphyle*, contrairement au grand-prêtre ou à l'épée. Ce spectre gréco-shakespearien – qui évoque aussi une version terrifiante de la statue du Commandeur dans *Dom Juan* – furtif entre en scène coiffé d'un casque, “dans une posture menaçante”, devant des acteurs réunis sur le parvis du temple, à l'instant où la reine invoque les dieux pour bénir son union. Cette apparition ne fut pas un réel succès mais elle n'a pas été non plus la cause de l'échec d'*Ériphyle*, en tout cas pas dans l'esprit de Voltaire, puisqu'il ne laisse penser dans aucun texte que le public accepterait un fantôme en 1748 alors qu'il l'aurait refusé en 1732 (Niklaus 1977, 247). Il reconnaît seulement dans une lettre être conscient de son charme *passager* sur lequel ne peut reposer l'intérêt principal du spectacle: “Les plus grands coups de la pièce étaient trop soudains, et ne laissaient pas au spectateur le temps de se reposer un moment sur les sentiments qu'on venait de lui inspirer *in ictu oculi* [en un clin d'œil]”.²⁸ Voltaire réemploie ainsi le procédé dans *Sémiramis* qu'il qualifie de “tragédie d'une espèce particulière et qui demande un appareil peu commun sur le théâtre de Paris”.²⁹ Il y fait d'abord résonner sa voix depuis la coulisse (I, 2). L'Ombre de Ninus apparaît ensuite entièrement, et non plus furtivement comme dans *Ériphyle*, grâce au premier changement de décor à vue du théâtre parlé français (III, 6). Il lui ajoute une cuirasse de bronze, la couronne, le sceptre d'or et un masque tout blanc, mais, comme dans *Ériphyle*, l'apparition se fait en plein jour lors d'une annonce solennelle, au milieu de la salle du trône, parmi un groupe d'acteurs et de figurants, et toujours avec un peu d'arcançon jeté dans le fracas d'un grondement de tonnerre. Cette fois-ci

27 Contrairement à l'Ombre de Laius dans *Œdipe* du même Voltaire (I, 3, v. 171–79) ou à celle de Jézabel dans *Athalie* de Racine (II, 5, v. 490–506).

28 Voltaire à Formont, vers le 15 septembre 1731 (D430).

29 Voltaire 2003, 165.

le grand spectacle se heurte à un plateau encombré par des banquettes de spectateurs qui empêchent le spectre d'entrer en scène convenablement, et lorsque les banquettes seront supprimées, le poète devra encore faire face à la réticence des acteurs à suivre des didascalies trop novatrices.³⁰

En définitive, l'éphémère au théâtre, qu'il soit verbal ou non verbal, n'est jamais totalement voué à disparaître. L'étude des multiples manuscrits et éditions de la tragédie fugace *Ériphyle*, de ses retranchements à la scène, des réécritures et changements de situations ou d'effets scéniques, parfois contradictoires d'un état du texte à l'autre, parfois subreptices, comme dans la dernière version jamais jouée, confirme bien le statut d'esquisse que lui a donné Voltaire en la retirant de la scène et en l'abandonnant à l'état de manuscrit. Mais un auteur conserve toujours, au-delà des multiples sources et des traces de l'événement théâtral, une mémoire de l'expérience scénique qui agit parfois longtemps après. Si l'influence de la scène sur un texte entre la première et la dernière représentation est souvent rappelée à propos de la méthode d'écriture de Voltaire, écriture effectuée au cours des représentations et non dans l'atelier, à l'inverse, l'émancipation et la pérennité du texte de la pièce par rapport aux contraintes passagères de la scène est également une dimension effective de la création théâtrale. Elle agit selon une autre temporalité, par imprégnation lente sans tenir compte des réactions contingentes du public difficiles à interpréter. Elle affecte la conception de l'œuvre d'une autre manière, plus profonde et intime que des corrections conformes à la représentation. D'*Ériphyle* à *Sémiramis*, on retiendra cette empreinte persistante d'un texte éphémère dans sa version rêvée furtivement et tardivement sur le papier, qu'elle ait connu ou non l'épreuve de la scène.

30 Par la suite, Voltaire limitera les évocations de fantôme à des dénnotations dans le dialogue et à des descriptions dans des récits qui déploient toute leur puissance dramatique (voir *Sophonisbe* et *Irène*).

Bibliographie

Bret-Vitoz, Renaud. 2018. *L'Éveil du héros plébéien (1760–1794)*. Lyon: Presses universitaires de Lyon. <https://doi.org/10.4000/books.pul.49022>. (consulté le 03/12/2024).

Couvreur, Manuel. 2020. “*Sémiramis*.” Dans *Dictionnaire général de Voltaire*, sous la direction de Raymond Trousson et Jerom Vercruysse, 1102–03. Paris: Champion classiques.

Diderot, Denis. 2008. *Salons*, sous la direction de Michel Delon. Paris: Gallimard.

Frantz, Pierre. 2019. “Pour lire et jouer Voltaire: introduction générale de *Théâtre complet* de Voltaire”, sous la direction de Renaud Bret-Vitoz et Gianni Iotti, vol. 1, 7–38. Paris: Classiques Garnier.

Granger, Charline. “Part d’auteur”. Dans *Encyclopédie RCF: les mots des Registres*, <https://www.cfregisters.org/#!/encyclopedia/mots/p/part%20d’auteur> (consulté le 03/12/2024).

La Chaussée, Pierre-Claude Nivelles de. 2019. *Théâtre*, sous la direction de Catherine François-Giappiconi. Paris: Classiques Garnier.

La Porte, Joseph de, et Clément, Jean-Marie-Bernard. 1775. *Anecdotes dramatiques*. Paris: Veuve Duchesne, 3 voll.

Le Clerc, Paul O. 1973. *Voltaire and Crébillon père: history of an enmity*. Oxford: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, vol. 115.

Niklaus, Robert. 1977. “Ériphyle and *Sémiramis*”. Dans *Essays on the Age of Enlightenment in honor of Ira O. Wade*, sous la direction de Jean Macary, 247–54. Genève-Paris: Droz.

“Registres de la Comédie-Française”. Consulté le 03/12/2024. <https://www.cfregisters.org/#!/registres/dix-huiti%C3%A8me/recettes>

Voltaire. 2003. “Avertissement en tête de *Sémiramis*” (1752). Dans *Œuvres complètes de Voltaire*, sous la direction de Robert Niklaus. Oxford: The Voltaire Foundation.

Voltaire. 1992. *Correspondance*, sous la direction de Theodore Besterman et Frédéric Deloffre. Paris: Gallimard, [Bibliothèque de la Pléiade], 13 voll.

Voltaire. 1998. *Ériphyle*. Dans *Œuvres complètes* de Voltaire, sous la direction de Robert Niklaus. Oxford: The Voltaire Foundation.

Voltaire, 2019. “Lettres sur *Œdipe*”. Dans *Théâtre complet*, sous la direction de Renaud Bret-Vitoz et Gianni Iotti, vol. 1, 219-265. Paris: Classiques Garnier.

Watelet, Claude-Henri. 1755. “Esquisse”. Dans *Encyclopédie des arts, métiers et techniques*, sous la direction de Diderot et d'Alembert. Paris: Briasson, David l'Aîné, Le Breton, Durand.

Renaud Bret-Vitoz est professeur à la Faculté des Lettres de Sorbonne Université. Il est spécialiste de littérature française du XVIII^e siècle, d'histoire du théâtre et des arts du spectacle à l'âge classique. Il a publié notamment *L'Espace et la scène: dramaturgie de la tragédie française* (The Voltaire Foundation, 2008), *Cirey en Champagne avec Voltaire* (Bleulefit, 2011), *L'Éveil du héros plébéien* (Presses Universitaires de Lyon, 2018), les éditions critiques de *Guillaume Tell* d'Antoine-Marin Lemierre (Presses universitaires de Rennes, 2005) et de *L'Orphelin de la Chine* de Voltaire (The Voltaire Foundation, 2009). Il fait partie de l'équipe éditoriale du *Théâtre complet* de Voltaire chez Classiques Garnier. Il a dirigé ou codirigé des ouvrages collectifs: *Espace et énonciation* (Sahar, 2012), *Raymond Naves: les débuts de l'esthétique au XVIII^e siècle* (Presses universitaires du Midi, 2018) et *Danse et Dionysiaque: histoire, héritages, métamorphoses* sorti en 2020 aux Éditions Universitaires de Dijon.