

1759

VOLTAIRE

CANDIDE
OU L'OPTIMISME*Parcours rapide, résumé et commentaires
de Véronique Anglard*

Agrégée de lettres modernes, auteur d'une thèse sur François Mauriac, **Véronique Anglard** est professeur en classes préparatoires littéraires et scientifiques. Elle a écrit différentes études de critique littéraire (sur le surréalisme, Dino Buzzati, Albert Camus, Louis-Ferdinand Céline, Boris Vian) ainsi que nombre d'articles sur des essayistes, des romanciers et des poètes des XIX^e et XX^e siècles. Elle est aussi l'auteur d'ouvrages traitant de méthodologie — notamment sur la technique du commentaire composé et la maîtrise du vocabulaire français.



Analyse de l'œuvre

Le genre littéraire

COMMENT VOLTAIRE VINT AU CONTE PHILOSOPHIQUE

Candide occupe la première place parmi les contes philosophiques de Voltaire. Qu'est-ce donc qu'un conte ? La consultation du dictionnaire de l'Académie de 1694 donne la définition suivante : « *Narration, récit de quelque aventure, soit vraie, soit fabuleuse, soit sérieuse, soit plaisante. Il est plus ordinaire pour les fabuleuses et les plaisantes.* » Ainsi, à première vue, le mot *conte*, au sens classique du terme, désigne un type de récit et un mode de narration. L'action y recourt à la fiction comme dans le conte de fées, le conte oriental et le conte allégorique, tous genres fort à la mode au XVIII^e siècle. La narration se trouve souvent assumée par un conteur, en référence à la fois à la tradition orale dans laquelle s'enracine le conte et à l'étymologie du terme *conte*, issu de *computare*, en bas latin, « compter ». D'après Boisregard (1693), *compter* signifie : « Nombrer » et *conter* : « Raconter, faire un récit », autrement dit « énumérer les détails d'un événement ». Le conte renvoie donc à la production d'un récit de fiction le plus souvent assumé par un narrateur.

En outre, au début du XVIII^e siècle, les auteurs font le procès du romanesque outrancier qu'affectionnaient leurs prédécesseurs : ils critiquent les intrigues invraisemblables qui se contentent d'exploiter les ressources du merveilleux sans délivrer de message à leur lecteur. Aussi Voltaire commence-t-il par mépriser le romanesque et cherche-t-il à s'illustrer dans les genres considérés comme nobles à son époque : la tragédie avec son *Cédipe* et l'épopée avec sa *Henriade*. Néanmoins, il évolue dans le milieu libertin, qui pratique le conte licencieux, à la manière d'un La Fontaine, qui s'inspirait fortement de deux auteurs italiens, Boccace et L'Arioste. Cette influence incite Voltaire à se défaire peu à peu de ses préjugés à l'encontre de la fiction. Il commence par écrire des contes galants en vers, comme *L'Anti-Giton*

ou *Le Cadenas*. Toutefois, il en fallait davantage à cet expert en badinage qu'est Voltaire pour le décider à écrire des contes. Il lui faut l'expérience de l'exil en Angleterre pour trouver dans le personnage de l'étranger en voyage un moyen littéraire de porter un regard critique sur le monde. Dans ses *Lettres philosophiques*, il dénonce les conventions en les donnant à voir de l'extérieur, comme de purs produits de l'habitude et de l'artifice. La réflexion du philosophe s'enrichit ensuite des recherches de l'historien. Voltaire écrit *l'Histoire de Charles XII* : véritable aventurier, ce roi de Suède conquiert d'immenses territoires avant de finir exilé en Turquie. Ainsi, le vrai peut être invraisemblable et la fiction recèle un rapport complexe au vrai.

Enfin, durant l'été 1734, Voltaire trouve un refuge chez Mme du Châtelet, à Cirey. Aux côtés de cette femme savante, il étudie les sciences et approfondit la pensée des philosophes de l'Antiquité grecque, Socrate, Platon et Aristote, ainsi que des métaphysiciens (qui produisent une explication des phénomènes physiques) comme Malebranche et Leibnitz et des philosophes empiristes (pour qui toute connaissance vient de l'expérience) anglais du XVIII^e siècle. Naît alors le premier conte philosophique de Voltaire : *Le Songe de Platon*. Que conclure de cette évolution ? que le conte philosophique se situe au confluent de plusieurs expériences : il engage la réflexion sur un système philosophique, il exploite les données de l'expérience vécue et il reprend, sous une forme ironique et critique, les schémas de la fiction à la mode — tels le récit de voyages, le roman d'aventures, les tribulations en Orient.

CANDIDE, UN CONTE PHILOSOPHIQUE

Quand Voltaire entame la rédaction de *Candide*, il a derrière lui une longue production de contes philosophiques : *Micro-mégas*, *Zadig* apparaissent comme les plus célèbres. A la fin de 1754, il s'installe en Suisse, avec sa nièce, Mme Denis. Il achète une propriété qu'il appelle *Les Délices*. Ce causeur brillant, ce familier des princes ressent sa retraite comme un exil bien qu'il organise sa propre société en menant grand train. Cependant, un tremblement de terre ravage Lisbonne à la fin de 1755 et la guerre de Sept ans dévaste l'Allemagne à partir de 1756.

Dans son *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1755), Voltaire remet en question l'optimisme et la Providence tout en se défendant de professer l'athéisme. Augmenté, à l'initiative de l'éditeur, de *La Religion naturelle*, l'ouvrage fait scandale : considéré comme impie, il est condamné à être brûlé. De plus, outrés par l'impiété du poème, les pasteurs genevois demandent à Rousseau de formuler une réponse. Jean-Jacques attaque alors Voltaire avec violence : il défend la Providence que le philosophe français nie avec quelque mauvaise grâce, vu sa fortune personnelle. Mais Voltaire se soucie peu de cette polémique : après avoir reçu son *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* (1755), il avait déjà rétorqué à Rousseau qu'il s'avère inutile de moraliser car on ne change pas les hommes. Sa véritable réponse sur l'optimisme et la Providence viendra avec *Candide*. Installé à Ferney, Voltaire organise son domaine en bon châtelain, persuadé que l'argent contribue nettement à faire le bonheur des hommes. Son inspiration s'assombrit. Il s'interroge sur le sens de la destinée et son héros Candide ira, en vain, de ville en ville chercher la signification ultime du monde. Il ne s'agit pas de moraliser mais de mettre en forme les contradictions propres à la condition humaine. Aussi le statut du conteur, du narrateur, dans *Candide*, s'avère-t-il particulièrement complexe puisque l'auteur n'a pas de morale à délivrer.

L'arrière-plan philosophique de *Candide* renvoie à l'interrogation fondamentale que Voltaire ne cesse de reprendre dans tous ses contes tout en modulant ses réponses en fonction de son état d'esprit personnel et de l'évolution de sa réflexion : pourquoi y a-t-il du mal sur la terre ? et comment y vivre sinon heureux, du moins au mieux ? Pour un janséniste (catholique qui croit à la prédestination) comme Pascal, Dieu crée le monde mais n'intervient plus : il demeure lointain et caché ; toute œuvre n'est qu'une image de la vérité qu'il incarne, lui seul. Donc, l'homme demeure séparé du Créateur. Élevé dans un collège jésuite, Voltaire tend à s'opposer à cette conception qui s'enracine sur le dogme du péché originel (l'homme aurait commis un péché qui entraîne sa punition éternelle, sa condamnation au travail et à la douleur). Il refuse l'idée d'un Dieu cruel, ce dont témoignent ses écrits contre Pascal. Plus précisément, la position de Voltaire est celle du déiste, qui croit en Dieu mais n'accepte pas les formes de la religion et déteste le fanatisme religieux dont la Saint-Barthélémy constitue pour

lui l'aboutissement horrible mais logique. N'oublions pas qu'il détestait son frère aîné, Armand, janséniste forcené. Cependant, dans ses textes, sa pensée oscille entre la tendance déiste optimiste et le pôle janséniste pessimiste car la pensée de Pascal le trouble. En effet, en tant qu'homme de lettres, Voltaire ne développe pas un système rationnel à la manière d'un mathématicien : il met en forme les contradictions de sa propre réflexion et de la nature humaine en général.

Dans *Candide*, nous retrouvons cette dualité d'inspiration puisque deux philosophies de l'existence vont s'affronter et tenter de passer l'épreuve des faits : Pangloss soutient les thèses du métaphysicien Leibnitz et affirme que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes. En revanche, le pascalien Martin assure que tout va mal et que l'idée de Providence est une vue de l'esprit. La composition du récit contribue à donner vie à ces deux visions du monde qui s'affrontent sans que l'une puisse prétendre prévaloir sur l'autre.

Dans une première partie, jusqu'à la rencontre des hommes naturels représentés par les Oreillons, Candide connaît « *les convulsions de l'inquiétude* ». Puis, il éprouve « *la léthargie de l'ennui* » dans le paradis merveilleux d'El Dorado. Enfin, il va trouver une forme de sagesse dans le renoncement et le travail puisqu'« *il faut cultiver notre jardin* ». Entre-temps, la narration parodie les schémas du roman d'aventures, du récit picaresque et du roman sentimental : elle témoigne d'une conception critique du romanesque et procède à une accumulation peu vraisemblable de rencontres fortuites tout en suivant une gradation dans le mal. Voltaire s'inspire d'événements réels mais il les intègre dans le cadre de la fiction établissant par là un constant échange entre la réalité et l'imaginaire.

Les grands thèmes

DU PARADIS ET DE LA CHUTE

Candide renvoie deux images contrastées du paradis. La première ouvre le récit : il s'agit du château de Thunder-ten-tronckh. La seconde, le pays d'El Dorado, se situe au centre de la narration. Enfin, Candide finit par acheter sur les rivages de la Propontide une métairie qui constitue une version humaine du paradis originel et engage à réduire ses ambitions idéalistes.

Le début du récit parodie les motifs du conte merveilleux : la narration en reprend tous les schémas traditionnels pour mieux s'en moquer. Comme dans les contes de fées, les personnages sont présentés de l'extérieur mais il suffit d'un trait de plume à Voltaire pour classer un individu dans une catégorie signifiante. Ainsi, le baron, la baronne et son fils apparaissent comme des mécaniques sans vie, des créatures formalistes. Tous trois imaginent posséder un somptueux palais : sans émettre de commentaire, le narrateur en donne pour preuve le fait que le château possède une porte et des fenêtres... Cette justification manque singulièrement de crédibilité et le lecteur en déduit avec aisance que ces nobles se bercent d'illusions. Le baron vaniteux, la baronne imposante et le fils prétentieux représentent des caricatures bien peu en rapport avec les héros parfaits des contes de fées.

Candide, lui, est assez naïf pour croire tout ce qu'on lui dit : il accrédite donc la version des faits fournie par son entourage. Au travers de cette perception erronée de son propre point de vue, Voltaire souligne la relativité réelle des perspectives et l'illusion où se trouvent tous les hommes, par excès de prétention ou par ignorance. Il met en place un décor de carton pâte où évoluent des fantoches épris d'une fausse gloire. Ceux qui ne sont que palefreniers prennent le nom de piqueurs, le vicaire se fait appeler grand aumônier... Ainsi, le système féodal perdure parce que tous les hommes manifestent une tendance naturelle à la vanité : la hiérarchie flatte leur désir d'occuper un échelon prestigieux de l'échelle sociale. Le narrateur donne à voir les faits mais ne produit pas d'argumentation crédible : les prétendues preuves contribuent seulement à ôter toute logique à ce semblant de démonstration.

Le premier chapitre détourne donc le schéma du conte de fées. En outre, lorsque la fille du baron surprend les ébats de Pangloss et de la femme de chambre, la narration s'inspire de l'épisode de la *Genèse* qui ouvre la *Bible*; comme Ève, Cunégonde est initiée à l'interdit: la femme induit l'homme en tentation. Ayant vu le fruit défendu, elle voudrait y goûter et elle attire Candide dans un piège, derrière le paravent, autrement dit à l'intérieur de l'espace féodal, dont il convient de ne pas transgresser l'ordre. C'est Cunégonde qui agit et Candide qui réagit. La punition ne tarde pas: il se retrouve chassé du paradis de convention représenté par «*le plus beau et le plus agréable des châteaux possibles*». Le coup de pied aux fesses du baron parodie la punition divine: ridiculisé, Candide quitte un lieu intemporel, figé dans ses conventions, pour entrer dans les turbulences de l'Histoire.

LA CRITIQUE DU NOMINALISME

La narration fournit un démenti interne aux prétentions des êtres humains. Elle illustre l'anthropomorphisme, la tendance à tout juger d'après les catégories humaines, et l'anthropocentrisme, le réflexe qui consiste à se croire le centre du monde — deux penchants honnis par Voltaire. L'auteur montre que les hommes s'illusionnent en donnant de grands noms à de petites choses: les nobles ne possèdent plus de puissance réelle mais ils conservent les apparences du pouvoir. N'oublions pas que, au XVIII^e siècle, la symbolique du pouvoir monarchique revêt une grande importance. Tout se réduit à une question de mots, tout se résout au pur nominalisme car les mots ne recouvrent aucune réalité. Rien n'existe que la représentation que l'on possède du réel. Nous retrouvons ici un des principes de Pascal, pour qui l'homme évolue dans un monde d'images et n'a aucun accès à la vérité. Une série de notations convergentes inscrit l'œuvre dans la continuité du pessimisme janséniste — nous verrons que, conséquente avec sa position anti-dogmatique, elle produit aussi un contre-discours pascalien.

En effet, quelque minuscule que soit la baronnie de Thunder-ten-tronckh située dans une Allemagne peu caractérisée, la flatterie y règne puisque les obligés du comte lui donnent du «*Monseigneur*». Riant à ses plaisanteries, à ses «*contes*», ils se comportent comme ces flatteurs que Voltaire

put côtoyer à la cour. La critique sociale passe au travers du langage car Voltaire utilise des tournures causales qui fournissent l'illusion du lien logique mais s'avèrent peu crédibles en réalité. En outre, il dote le baron et sa lignée d'un nom de famille affreux — notons, d'ailleurs, que seuls les nobles portent un nom de famille, le plus souvent fort long, afin de mieux souligner encore leur formalisme. Ainsi, don Fernando se trouve affligé d'une série de noms: «*Don Fernando d'Ibaraa, y Figueora, y Mascarenes, y Lampourdos, y Souza*», parodie des appellations espagnoles.

Néanmoins, les nobles ne sont pas les seuls à demeurer les victimes de leurs représentations. Lorsque Candide tombe entre les mains des recruteurs, il se sent flatté et surpris de constater que, brutalement, il se voit octroyer le statut de héros, simplement parce qu'il mesure un mètre quatre-vingts et signe son engagement. Là encore, le signe, le mot, ne renvoie pas à ce qu'il semble désigner: le prétendu héros est, en effet, enchaîné et privé de toute liberté. Ainsi, lorsque Candide veut, comme tout être humain, libre par définition, se promener à son gré, il se retrouve au cachot pour désertion. L'épisode souligne l'écart entre la réalité et la représentation qu'on en donne; il introduit une critique de la perte de cette liberté que les philosophes des Lumières considèrent comme un droit inaliénable de l'être humain. Candide n'est qu'un anti-héros de fiction, traîné à la guerre en dépit de sa volonté et pour des raisons non pas idéologiques mais relevant de critères purement physiques. Notons, en outre, la critique de la conscription, qui touche les victimes de l'ordre social et les aliène au système militaire.

PANGLOSS ET L'ESPRIT DE SYSTÈME

Pangloss peut apparaître comme un penseur réactionnaire, qui avalise la structure féodale repliée sur elle-même constituée par le château de Thunder-ten-tronckh, puis la réalité tout entière. En effet, il justifie et incite à perpétuer la hiérarchie de convention qui fonde les relations entre les maîtres et les valets — et qui exclut Candide, originaire de nulle part. Au travers de ce personnage, Voltaire procède à une critique en règle et des systèmes philosophiques, pervers par nature puisqu'ils assènent de prétendues vérités sans admettre la contradiction, et des justifications a posteriori d'une organisation sociale factice, que rien ne légitime. Très

vite, Pangloss semble donner lui-même un démenti à ses propos théoriques en passant à la pratique, dans le petit bois pompeusement qualifié de parc. Le récit met en place une symbolique de l'espace puisque la transgression de l'ordre formel s'effectue à l'extérieur du château, lieu hiérarchisé et clos. En fait, la philosophie se dégrade en libertinage de mœurs : la sexualité impose les exigences du corps opposées à l'appareil théorique. Voltaire montre donc la noblesse comme une catégorie sociale en proie à l'illusion vaniteuse ; son ordre hypocrite se trouve miné de l'intérieur par la débauche.

Pangloss joue un rôle fort important dans la narration et dans la formation de Candide, qu'il semble bien priver d'esprit critique pour l'inciter à se satisfaire de faux raisonnements. Le narrateur présente le philosophe comme « l'oracle » de la maison. L'utilisation de ce terme tiré du vocabulaire religieux classe le personnage dans la catégorie des idéologues, des individus qui professent une théorie proche du religieux et susceptible de se dévaluer en fanatisme ignorant la réalité des faits pour s'enfermer dans un système — ce dont Voltaire, comme tous les philosophes des Lumières, a horreur puisque, toute sa vie durant, il n'aura de cesse de revendiquer la liberté de pensée et d'expression. Par ce personnage, l'auteur met donc en garde contre la tentation des théoriciens. Ils avalisent l'ordre social, le justifient, le perpétuent au lieu de remplir leur véritable fonction, qui consiste à adopter un point de vue critique sur la réalité. En fait, Pangloss justifie la vision du monde de l'Ancien régime, cherche à la fonder en vérité. Ce type de comportements fait courir le risque du totalitarisme. En témoigne la crispation du jeune baron de Thunder-ten-tronckh sur la lettre du dogme, sur la forme du discours, lorsqu'il commet par deux fois la folie de refuser la main de sa sœur à Candide — ce qui lui vaudra de retourner à l'esclavage : de toutes les façons, n'est-il pas esclave de ses propres représentations illusoire ? Mais l'Histoire ne nous fournit-elle pas d'exemples d'idéologues qui incitèrent à la destruction et à la guerre ? eux, ou leur philosophie mal comprise ?

Pangloss reprend la théorie de Leibnitz. Ce philosophe pensait que le monde reposait sur une harmonie universelle dont Dieu était le grand horloger. En fait, Voltaire caricature la pensée du métaphysicien pour les besoins de sa propre parodie : il veut montrer à quel point l'optimisme se trouve

peu justifié sur la terre. Au-delà de la philosophie particulière de Leibnitz, Voltaire dénonce les ravages d'une pensée incapable de sens critique : son œuvre acquiert une portée universelle précisément parce que sa critique ne se limite pas à la remise en cause d'un système précis mais désigne une tendance générale des théoriciens. Dans la mouvance d'Aristote, Pangloss pratique le finalisme. En effet, au lieu de partir des causes pour développer leurs effets, il commence par constater ce qui est pour procéder à une justification universelle : « (...) *car tout étant fait pour une fin, tout est nécessairement pour la meilleure fin. Remarquez bien que les nez ont été faits pour porter des lunettes ; aussi avons-nous des lunettes.* » Ces remarques burlesques accentuent le caractère parodique de la caricature voltairienne et soulignent la distorsion créée par le discours entre la théorie et la pratique.

LA THÉORIE ET LA PRATIQUE

Tout au long de *Candide*, Voltaire souligne l'écart qui se creuse entre la théorie et la pratique. Ainsi, après avoir échappé aux massacres perpétrés par les Bulgares et les Abares au nom de l'art de la guerre, le héros tente de trouver asile en Hollande, pays considéré comme secourable et plutôt libre. En fait, auprès d'une population donnée comme charitable, Candide fait l'expérience du sectarisme, preuve supplémentaire que l'esprit de charité fait totalement défaut à qui se laisse aliéner à la lettre du dogme. Ainsi, le héros se trouve rejeté par un prédicateur à la rhétorique facile mais peu touché par l'état misérable du mendiant affamé parce que ce dernier ne se soucie pas d'assimiler le pape à l'Antéchrist. Il faut donc échapper au dogmatisme religieux pour se montrer capable d'humanité : c'est bien la théorie qui empêche l'homme de faire preuve de compassion, donc qui lui interdit ce sentiment de l'espèce, fondement de toute société humaine vraiment légitime. Voltaire critique non tant la foi en Dieu en elle-même que le détournement de l'esprit de charité par les hommes d'église. Il ne cesse de mettre en relief l'attachement des « pères » aux biens matériels.

A Lisbonne, l'Inquisition pratique une forme de logique sans rapport avec la réalité : comme dans l'Antiquité, elle cherche à conjurer le sort en désignant des coupables, des boucs émissaires, dont le châtement écarterait les foudres

du ciel. Ainsi, l'auto-da-fé s'inspire d'une logique archaïque et non pas d'une perspective réellement chrétienne. Foncièrement anti-clérical, Voltaire ne cesse de remettre en cause les différents ordres religieux de son temps : le cordelier vole Cunégonde, les papistes livrent la vieille et sa mère aux pirates sans songer à les défendre, les jésuites poursuivent des visées purement temporelles, etc. Il semble bien, d'ailleurs, que le fils Thunder-ten-tronckh ait séduit le révérend père qui l'enrôle dans les rangs jésuites... On taxa Voltaire d'impiété dès lors qu'il attaquait les ordres religieux mais lui-même se défendait d'être athée. Néanmoins, il ne cessa de mener la lutte contre ce qu'il nommait « l'infâme », la religion.

Alors que Pangloss incarne le théoricien indécrottable, l'anabaptiste Jacques et le pessimiste Martin apparaissent comme des personnages beaucoup plus réalistes. Mais le premier se trouve éliminé de la fiction à cause de l'ingratitude du marin qui le laisse se noyer. En fait, Jacques incarne le héros humaniste. Voltaire semble suggérer que son idéalisme ne saurait le mener qu'à sa perte : on ne peut pratiquer l'humanisme dans une société cruelle. La disparition de Jacques souligne bien le fait que l'absence de réalisme peut s'avérer mortelle. Martin, lui, demeure très terre-à-terre ; il ne cesse de modérer l'enthousiasme de Candide, qui croit pouvoir trouver le bonheur aux côtés de Cunégonde. Il représente la tendance pascalienne et pratique un relativisme qui exclut toute prise de position définitive. Martin adopte une position pessimiste sur Dieu ; il pense que le Créateur abandonne les hommes à leurs passions, les ignore et que, même, il peut les laisser au pouvoir d'un être malfaisant.

Par le truchement de ce personnage, Voltaire répond à Rousseau. De manière plus générale, à travers *Candide*, il montre que la Providence n'existe pas. Dieu existe, sans doute. Toutefois, Il demeure tellement éloigné des hommes que cela revient au même que s'il n'existait pas. Privé de raison et de sens logique, le monde fonctionne comme un pur spectacle, comme un signe privé de vérité. En un sens, Voltaire ne paraît pas très éloigné des positions adoptées par Martin. Ce personnage se contente de commenter les faits et n'oriente jamais l'intrigue dans un sens ou dans l'autre. En effet, un tel pessimisme exclut l'action et incite à cultiver l'attentisme. Or, *Candide* semble bien prouver à l'évidence

qu'il faut adopter une attitude pratique. L'homme ne peut éviter de prendre parti et se retrancher dans le rôle d'un pur observateur. Au fond, Candide ne se laisse guère influencer par Martin, beaucoup moins, en tous les cas, que par Pangloss, qui incarne son interlocuteur privilégié.

CANDIDE ET LE DÉPASSEMENT DE L'ILLUSION

Dans l'univers féodal gouverné par l'illusion nourrie par la vanité, Candide est le seul à représenter la parfaite coïncidence entre l'être et le paraître. D'emblée, le récit le donne comme un être transparent : « *Sa physionomie annonçait son âme.* » Il échappe au nominalisme. En effet, son nom traduit sa vérité : il est candide, naïf, simple et bon. Aussi apparaît-il comme un anti-héros dans la mesure où sa candeur le désigne comme une victime de la fourberie et de la prétention ambiantes. Jugeant autrui comme lui-même, il croit tout ce qu'on lui dit. Il demeure mystifié par les apparences et ne parvient jamais à réaliser son but parce que, à chaque fois qu'il croit saisir sa proie, il n'en approche que l'ombre.

Le conte évolue vers le roman d'apprentissage à partir du moment où Candide commence à mettre en relation la théorie de Pangloss et la réalité des faits. Au début du récit, il n'agit pas : il se contente de subir les suggestions de Cunégonde et la condamnation infligée par le baron — dont le caractère excessif, disproportionné par rapport à la faute, éclate à l'évidence. Candide apparaît donc comme une double victime, et de la philosophie de Pangloss, et d'un état social peu favorable aux bâtards de son espèce. On ne peut pas dire pour autant que ce héros se construise une conscience de classe bourgeoise : il évolue vers une forme de sagesse qui trouve dans le travail un palliatif à l'ennui existentiel et aux tourmentes de l'inquiétude. Candide ne présente rien de commun avec les révolutionnaires : c'est un adolescent qui va devenir un homme en affrontant le monde et en accumulant des expériences. Pour Voltaire, le sens de l'existence ne peut apparaître à l'échelon collectif, en dépit des efforts spéculatifs de Pangloss, qui tente toujours de justifier la réalité existante en y décelant une fausse harmonie — dont il est facile de comprendre qu'elle constitue une projection de ses présupposés personnels.

Dans la première partie du récit, avant l'épisode du Dorado, Candide traverse une succession d'infortunes. Il porte bien son nom dans la mesure où il demeure naïvement soumis aux principes développés par son maître, Pangloss : il acquiert peu à peu son autonomie grâce à ses tribulations dans l'espace. En effet, parce qu'il conserve à l'esprit le souvenir de ce pays privilégié et parce qu'il imagine pouvoir trouver le bonheur auprès de Cunégonde, il adopte ensuite une position d'observateur. Il traverse le monde, il voyage en Europe, dans le Nouveau Monde et en Asie parce qu'il doit échapper à la relativité du jugement, à l'enfermement dans un système, dans un point de vue unique. Il va confronter la théorie et la pratique comme un témoin de l'Histoire pourrait le faire.

Voltaire ne veut pas tirer de leçons définitives, il se refuse à théoriser; ainsi, le sage que les personnages veulent consulter à la fin du récit leur claque la porte au nez. Avant Flaubert, avant *L'Éducation sentimentale*, *Candide* signifie au lecteur que l'homme n'apprend rien s'il ne cherche pas à gouverner sa destinée dans le concret sans élaborer de système théorique. Le conte philosophique ne délivre pas une morale : il se situe au confluent du roman d'apprentissage et de la réflexion philosophique pour engager à pratiquer une sagesse réaliste. Il ignore le dépassement dialectique des contradictions et maintient ensemble les deux points de vue de Martin et Pangloss. Héros du sens, ou du moins, de la quête du sens, Candide, tout comme Voltaire, parvient à la conclusion pratique qu'il n'existe pas de signification générale à l'existence mais des solutions pratiques et purement individuelles.

LA CRUAUTÉ NATURELLE

Comme on l'a vu, *Candide* constitue une manière de réponse à Rousseau, qui, dans son *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, cherche à définir, de manière théorique, la nature humaine en remontant aux origines de la société civile. Pour Jean-Jacques Rousseau, l'homme dans l'état de nature ignore la guerre : c'est l'inégalité des conditions qui engage un processus historique dégradant dans la mesure où le riche dépossède son semblable et cherche à s'assurer de ses propriétés au détriment d'autrui. Voltaire lui répond, indirectement et avec un relatif cynisme,

que la loi naturelle engage l'homme à manifester sa cruauté. Partout se manifeste cette tendance originelle à s'octroyer les biens d'autrui et à lui imposer son pouvoir. Ainsi, la guerre se pare du vernis de la civilisation parce que les armées sont organisées, hiérarchisées et justifient leurs exactions au nom d'un prétendu droit de la guerre. Mais, la société se borne à recouvrir d'un vernis culturel la tendance naturelle à imposer le droit du plus fort. Les Thunder-ten-tronckh sont vengés par l'application directe de la loi du talion qui gouverne les sociétés humaines. Voltaire remet donc en question ce fameux passage de la nature à la culture qui alimente les polémiques philosophiques depuis l'Antiquité : l'homme n'a pas évolué depuis la préhistoire.

Chassé du prétendu paradis originel que représente le château de Thunder-ten-tronckh, Candide se retrouve, en plein hiver allemand, dans un complet désarroi. Il devient alors la proie facile des recruteurs en mal de conscrits. L'antimilitarisme de Voltaire éclate à l'évidence. Pour lui, les faibles, les pauvres, se trouvent enrôlés pour servir de chair à canon aux puissants qui les manipulent. Du reste, l'auteur ne s'attendrit pas : il ne s'agit pas de susciter l'apitoiement mais la réflexion critique. Aussi décrit-il l'affrontement guerrier comme un spectacle que s'offrent les Grands : il ne fournit aucune explication sur les motifs du conflit, qui paraît naître de lui-même, s'alimenter de la pure cruauté des hommes. Là encore s'impose la critique de l'illusion et la remise en cause du nominalisme : comment peut-on, en effet, oser parler d'art de la guerre lorsque celui-ci s'exerce dans l'horreur inspirée par le viol et par le massacre des enfants innocents ou de faibles femmes et vieillards ?

En outre, la critique s'attaque à toutes les classes sociales : la cruauté est également partagée par les riches et les pauvres. En témoigne, notamment, l'attitude du marin, sauvé de la noyade par l'anabaptiste. Il se montre ingrat vis-à-vis de Jacques et ne songe qu'à piller les demeures dévastées par le tremblement de terre. Plus loin, Voltaire critique la castration des chanteurs qui transforme les adolescents en monstres. Mais cette remise en cause ne l'empêche pas de faire de l'eunuque l'agent des infortunes subies par la vieille puisque, certes, il commence par la sauver avant de la vendre comme esclave. En fait, il n'est de victime qui ne devienne, à son tour, tortionnaire en vertu de cette loi de la guerre qui semble gouverner toutes les relations humaines

et dont la loi de l'argent semble figurer la face sociale comme le prouvent les vols successifs dont les protagonistes sont victimes.

Par ailleurs, que penser de l'infortune du nègre, à Surinam ? Elle témoigne de la cruauté des Européens uniquement préoccupés d'impératifs économiques et peu soucieux de considérer les malheureux autochtones comme des êtres humains à part entière. Poussée par la misère, la mère du nègre le vend à un marchand qui met à profit son désarroi pour lui arracher son enfant et le rendre encore plus malheureux encore. Ainsi, les Blancs transforment les Noirs en purs instruments de l'échange commercial ; il les utilisent comme des objets dont ils retranchent, sans sourciller, les membres pour les punir de prétendues fautes — en réalité des accidents de travail et une légitime envie de se sortir de cet enfer. La mutilation prouve à l'évidence la tendance à ravalier les être humains au rang de créatures inférieures. Aussi le Noir laisse-t-il entendre que les Européens s'avèrent incapables de mettre en pratique le simple esprit de charité chrétienne reposant sur le principe de l'égalité des hommes, entre eux. Comme les encyclopédistes, Voltaire s'était nettement prononcé contre l'esclavage, honteuse exploitation de la naïveté et du malheur des colonisés. Le nègre de Surinam apparaît comme une pure victime — alors que le castrat italien suscite, certes, la critique de Voltaire mais n'inspire pas vraiment la pitié.

Non seulement la prétendue société civilisée recèle un fonds inaliénable, inaltérable, de barbarie, mais les hommes naturels du Nouveau Monde témoignent de la même sauvagerie primitive. Plus encore que le spectacle de la guerre, que la cruauté du marchand hollandais qui mutilé son nègre à Surinam, les Oreillons fournissent l'occasion de donner un démenti formel aux théories de Rousseau sur la bonté naturelle de l'homme. Après l'épisode des jeunes femmes zoophiles, Candide et Cacambo courent le risque de rôti dans la marmite des hommes naturels. Le maître tient un discours inspiré par les discours humanistes alors que le valet, plus expérimenté, parle aux Oreillons leur langage : « (...) *le droit naturel nous enseigne à tuer notre prochain (...)* » — propos relevant d'une telle évidence qu'ils n'exigent nulle remise en cause critique. L'homme naturel possède cependant une supériorité sur l'homme civilisé : il connaît les lois de l'hospitalité et manifeste quelque honnêteté à ses amis. A l'inverse,

à Paris, Candide va subir les désagréments que rencontre Voltaire lui-même : les parasites profitent de sa naïveté pour lui dérober son argent. Là, l'argent fait la loi et impose sa soi-disant morale.

LA PARODIE DU ROMAN SENTIMENTAL

Concernant leur vie sentimentale, les personnages de *Candide* évoluent entre deux pôles : soit ils pratiquent une forme de cynisme total, soit ils sombrent dans des effusions excessives. La coexistence de ces deux types de comportements entre dans le cadre de la parodie du roman sentimental. Ainsi, chassé par le baron, Candide pleure, lève les yeux au ciel, etc. La caricature voltairienne retient les lieux communs du roman sentimental pour mieux en dénoncer le caractère conventionnel. Voltaire déteste l'effusion hypocrite du sentiment, alors que ses contemporains évoluent de plus en plus, dans la mouvance de Rousseau mais aussi de Diderot, vers le genre pathétique. Peu démonstratif, Voltaire répugne à la sensiblerie et s'inscrit dans la tradition classique. Dans *Candide*, il tend à assimiler l'amour à la relation sexuelle — qui se solde souvent par la contamination par la syphilis.

On peut se demander pourquoi Candide est amoureux de Cunégonde. D'abord décrite comme une fraîche jeune fille, celle-ci inspire le désir. Elle éveillerait donc la sensualité cachée, latente, du jeune homme, tout comme elle excite la concupiscence de tous les hommes qui la voient. Dans le château de Thunder-ten-tronckh, elle cause, de manière explicite, la perte de Candide. Cet avatar de l'Ève biblique traite le héros non comme une personne à part entière mais comme l'instrument d'un plaisir possible — comme le moyen de parvenir à des fins dont elle vient d'avoir un aperçu dans le bois.

En fait, les sentiments de Cunégonde demeurent bien obscurs ; elle apparaît comme une femme fatale et opportuniste. Instrument de la chute, elle devient, à son tour, un objet de consommation — comme l'indique son prénom burlesque et ridicule, Cunégonde ne présente rien de commun avec des dénominations propres aux emplois des amoureuses classiques. Il présente quelques analogies de formation avec les autres prénoms allemands, du type de

Frédégonde; mais, surtout, il commence bien mal... comme si Voltaire voulait insister sur le caractère purement sexuel du personnage, dans la tradition de Rabelais. Si Candide part à sa recherche, c'est que Voltaire reprend, pour s'en moquer, la structure du roman sentimental: elle incarne l'amante perdue. Mais au dénouement, elle perd toute beauté et apparaît comme une femme sans charme, aigrie et insupportable. Candide se résout à l'épouser pour ne pas trahir ses engagements bien qu'il ne l'aime plus: ainsi, pour Voltaire, la passion ne saurait survivre au temps qui engage un processus fatal de dégradation. Le corps impose une manière de déterminisme biologique qui désigne la réalité telle qu'elle est, à l'inverse des théories idéalistes.

LE PRINCIPE DE LA RÉPÉTITION

Le conte philosophique suit une logique interne très serrée dans la mesure où il envisage avec minutie les destins entrecroisés des personnages. Mais il donne l'impression de fonctionner de manière tout à fait irrationnelle parce qu'il ignore la vraisemblance. En fait, Voltaire critique non seulement l'esprit de système mais le principe même de la vraisemblance littéraire. Hérité des classiques, celui-ci lui apparaît comme relevant de la convention, résultant d'une construction théorique purement rationnelle. Comme chacun sait, le vrai n'est pas toujours vraisemblable. Dans *Candide*, Voltaire multiplie les invraisemblances parce qu'il se moque du romanesque mais aussi parce qu'il démonte les procédés de toute fiction, par nature fondée sur une fausse causalité. Tout n'est que roman, que pure invention des hommes: la métaphysique est une fable mais la vie tout entière n'est que comédie... Donc, pourquoi ne pas accumuler les effets de série? puisque, de toutes les façons, il ne font que redoubler la réalité, elle-même pure illusion?

Conçu comme un roman à tiroirs, *Candide* affiche sa propre invraisemblance pour mieux affirmer la vanité de toute interprétation et de toute représentation du monde. Qu'est-ce qu'un «roman à tiroirs»? c'est un genre très pratiqué au XVII^e siècle, époque baroque, entre autres. L'appellation renvoie à l'image d'un meuble (le schéma général de l'œuvre) où s'encastrent des tiroirs (les récits des différents personnages imbriqués les uns dans les autres). Un exemple traditionnel du roman à tiroirs est fourni par la

réunion d'individus qui racontent chacun à son tour un épisode d'une histoire. Dans *Candide*, Voltaire reprend ce principe mais la forme courte du conte lui permet de ramasser son propos et de lui donner une forte densité. En procédant à une répétition de motifs sanglants, de mutilations affreuses, il veut non pas choquer son lecteur mais rendre banale cette violence qui fonde les rapports humains. D'ailleurs, Candide lui-même tue avec facilité tous ceux qui semblent s'opposer à ses desseins; il élimine donc Issachar, puis le grand inquisiteur et enfin le frère de Cunégonde: légitime défense, dira-t-on, en un siècle où l'injustice règne... N'est-ce pas ce même Candide qui excuse le vol des bijoux de Cunégonde au nom d'une juste répartition des biens de ce monde? Il se borne à regretter que le père cordelier ne leur ait pas laissé de quoi poursuivre dignement leur voyage... Voilà une singulière application du principe rousseauiste de l'égalité... qui inspirera Proudhon s'exclamant: «la propriété, c'est le vol».

L'action ne progresse pas et la narration ne cesse de reprendre le résumé des malheurs des héros: les personnages suivent des évolutions parallèles qui finissent par se rejoindre à la faveur du hasard ou peut-être de la fatalité... Tous font l'expérience du malheur: cette constante définit un axe essentiel du récit. L'horreur des destinées singulières se trouve comme édulcorée, affadie, par la multiplication des histoires horribles. Tous les personnages rivalisent, d'ailleurs, non d'exploits mais de malheurs. Ils finissent par revendiquer leurs titres de gloire, leur droit à être décorés de la grande croix de l'infortune. Cependant, remarquons que la narration n'admet comme véritable victime, comme héros passif de l'action, que Candide. Les autres se souviennent de leurs mésaventures et les racontent. Ainsi la vieille raconte son histoire mais elle parvient à un tel paroxysme dans l'horrible que le lecteur ne parvient plus à la prendre en pitié. De même, Martin est choisi par Candide, qui recrute un accompagnateur sur le critère de ses malheurs. Il ne fait pas de sentimentalisme, il inaugure une sorte de concours avec un prix à la clef.

LA PARODIE DU ROMAN PICARESQUE

La composition de *Candide* remet en question la relation illusoire que fait l'être humain entre la logique des faits et le sens de l'existence : puisque la vie ne revêt aucune signification, la fiction se trouve toute désignée pour mettre en forme cette rupture totale avec la rationalité et la morale dont témoignent les sociétés humaines. A diverses reprises, le héros est sauvé in extremis par une intervention fortuite. Menacé d'exécution, Candide est sauvé par l'arrivée impromptue du roi des Bulgares, manifestement inspiré à Voltaire par Frédéric II. En Hollande, il rencontre l'anabaptiste Jacques, qui le soustrait à la misère ; au Portugal, il reçoit les soins de la vieille ; chez les Oreillons, il risque de se faire manger ; etc. On se croirait dans une comédie où le dénouement trouve une issue favorable grâce à des coïncidences heureuses et des reconnaissances extraordinaires. Ainsi, Candide retrouve, au cours de ses tribulations, tous les personnages du premier chapitre. On les croit morts : ils réapparaissent, tels des héros de bandes dessinées.

La difficulté consiste à identifier la nature de ces prétendus hasards : doit-on les considérer comme de purs hasards ou bien comme des effets de la Providence ? sont-ils voulus par l'harmonie universelle, comme le prétend Pangloss et se trouvent-ils dénués de toute signification ? L'accumulation des catastrophes incite le lecteur à penser qu'il n'existe ni plan divin ni miséricorde divine. L'épisode du marchand hollandais prouve bien que l'attaque puis le naufrage du navire attaqué par les pirates peut apparaître comme la conséquence du vol perpétré par le commerçant mais, comme le remarque le judicieux Martin, fallait-il faire périr tous les voyageurs pour en punir un seul ? Le monde semble bien géré par la loi de l'incohérence et toute relecture a posteriori témoigne d'une reconstruction idéaliste ou... parfaitement romanesque, au sens péjoratif du terme.

Aussi le caractère picaresque du texte éclate-t-il à l'évidence. Qu'est-ce donc que le picaresque ? A l'inverse du roman d'initiation, le roman picaresque accumule les expériences sans suivre une progression logique d'où découlerait un sens global : il illustre seulement l'idée que le monde se trouve livré au hasard et que nulle position ne saurait être définitivement acquise. Candide rencontre donc des altesses détronées, dont les mésaventures illustrent les revirements

de la fortune et semblent bien revêtir un sens moral : même les souverains d'un royaume peuvent subir les aléas du sort. De plus, la narration fait se succéder différents récits qui parodient le roman picaresque, telles les histoires de Cunégonde et de la vieille. Elles illustrent bien le principe d'après lequel l'histoire ne saurait être reconstruite qu'a posteriori. A la différence du roman d'apprentissage, le récit picaresque ne produit pas une interprétation du monde. Dans *Candide*, aucun initiateur ne donne un sens définitif à l'action ; le narrateur ne se prononce pas vraiment : il ne tranche pas et ne privilégie ni l'optimisme de Pangloss, ni le pessimisme de Martin, qui suit la tradition pascalienne ou janséniste. Rien n'a de sens, ni la quête du bonheur ni l'accumulation des malheurs. Voltaire renvoie dos à dos Pangloss et Martin, Leibnitz et Pascal. Tels des fantoches mus par les esprits malins, les héros survivent à tout. Est-ce pour les besoins de la fiction ? est-ce parce qu'ils jouissent d'une éventuelle protection (divine) ? En fait, les seuls à mourir vraiment, ce sont les féodaux, le baron et la baronne de Thunder-ten-tronckh. Ils incarnent un ordre révolu, ou du moins promis à la disparition. En outre, seul Candide évolue vers une prise de position réaliste : les autres ne voient pas le monde tel qu'il est mais fonctionnent comme des miroirs renvoyant au protagoniste leur représentation étroite de la réalité. Ainsi Cunégonde elle-même s'imagine toujours belle et les deux philosophes, surtout Pangloss, ne changent pas.

LE PRINCIPE DE LA DÉCEPTION

Le principe de la déception semble gouverner l'ensemble de la narration. Candide imagine toujours trouver le bonheur auprès de Cunégonde mais à chaque fois qu'il croit pouvoir jouir d'une légitime félicité, elle lui est arrachée. A la fin du conte, on ne peut pas dire qu'il connaisse la béatitude avec sa bien-aimée. En fait, le récit laisse entendre que l'homme ne peut atteindre le bonheur. En témoigne l'incursion de Candide et Cacambo dans le second paradis, bâti en opposition à Thunder-ten-tronckh, El Dorado. Au centre de l'intrigue se trouve ce lieu merveilleux et presque imaginaire qui fonctionne comme une utopie, un ailleurs, un pays de nulle part (*utopie* viendrait de *u-topos*, en grec « ce qui n'a pas de lieu »). Reprenant le schéma propre au genre littéraire de l'utopie, Voltaire évoque donc un royaume construit exactement

à l'inverse des pays connus : point de clergé, point de religions, point de prison, point de palais de justice, point d'or ni de pierres précieuses, point de manifestations d'allégeance au monarque, etc. La description d'El Dorado s'inspire des romans libertins (qui prônent la liberté de penser et non le libertinage des mœurs à proprement parler) du XVII^e siècle, qui visaient à remettre en question la société européenne, dans la continuité de Thomas More, de Campanella ou de Cyrano de Bergerac.

Voltaire ne cherche pas du tout à critiquer l'ancien monde en brossant une peinture idyllique du Nouveau : bien au contraire, il montre que rien ne sert de voyager, la condition humaine est, en soi, difficile à supporter. En fait, El Dorado figure une option possible : celle qui inspire l'ennui et qui fournit la seconde branche de l'alternative offerte aux hommes — soit l'ennui pascalien, soit le divertissement dans le malheur. Il n'existe aucune solution préférable à une autre ; elles se cumulent. Ce pays s'entoure de barrières infranchissables : il ne peut communiquer avec l'extérieur, il ne fonctionne qu'en référence à lui-même et finit par sécréter l'ennui parce qu'il exclut toute relation à l'histoire. Il représente l'installation dans un éternel présent. Aussi Candide et Cacambo cherchent-ils à partir ; par vanité, suggère le narrateur, dans l'idée de montrer les richesses fabuleuses récoltées sur les grands chemins. El Dorado ne saurait donc satisfaire les aspirations humaines. Le lieu idéal se réduit à une construction imaginaire et ne peut fournir les conditions réelles du bonheur. Il inspire un ennui tout pascalien : l'homme ne cherche qu'à se divertir de lui-même en se projetant dans des activités multiples, fussent-elles malheureuses.

« IL FAUT CULTIVER NOTRE JARDIN »

Jusqu'au dénouement, Candide tente de trouver des réponses. Mais le derviche ne veut pas lui en donner et il rencontre un bon vieillard, qui lui permet de tirer des leçons concrètes de son expérience. Il s'avère inutile de chercher un sens général aux actions humaines : elles n'en ont pas. La seule et unique leçon à retenir, c'est qu'il n'y a pas de morale ni de théorie qui tiennent. Il faut s'en tenir à la pratique, savoir se circonscrire en créant son propre paradis terrestre, à sa mesure. L'éviction du fils Thunder-ten-

tronckh, jésuite et noble, témoigne de la nécessité d'éliminer le religieux et l'aristocrate, indirectement désignés comme ceux qui perturbent l'ordre humain. Même le frère Giroflée s'est fait Turc.

Candide tourne donc le dos à la métaphysique : puisque Dieu ignore le monde, ignorons-le semble suggérer la narration. Et même, transformons la malédiction qui accompagne la Chute en instrument d'une relative félicité : c'est par le travail que l'homme peut échapper à l'ennui et à l'inquiétude. Tel Voltaire administrant Ferney, Candide va reconstruire un espace purement humain en oubliant la société politique et les raisonnements de Pangloss, qui continue à tenir des propos burlesques sur un mode rabelaisien. N'écoutant plus ni l'ancien oracle ni Martin, le héros choisit une voie moyenne : il ne réagit pas en désespéré mais en homme édifié.

Le style

L'ART DE LA SUGGESTION

Dans *Candide*, l'auteur caricature les faux discours logiques : son narrateur, masqué, ne dispense nulle morale mais présente les propos et les faits de telle manière que le lecteur n'hésite pas sur la perspective critique à adopter. Formé par des jésuites, Voltaire manie admirablement l'art de faire comprendre sans beaucoup expliciter son propos. La perfection de son style réside précisément dans cet art de la suggestion qu'il manie avec une stupéfiante aisance. Il n'appuie jamais le trait lorsqu'il veut faire réfléchir. L'ironie passe au travers de la litote (atténuation de l'expression) et de la périphrase. Ainsi, Voltaire n'emploie pas le mot *prison* pour désigner les lieux où on emmène Candide et Pangloss à Lisbonne, mais il parle d'« *appartements d'une extrême fraîcheur, dans lesquels on n'était jamais incommodé du soleil* ».

Sur un ton imperturbable, le narrateur commente les événements avec ironie et cynisme : le récit présente les individus comme des marionnettes sans âme et recourt à différents procédés stylistiques économisant les ressources de la rhétorique. Nous avons déjà évoqué la critique du

nominalisme, qui engage la remise en cause du formalisme aristocrate ou du prétendu art militaire. La narration met aussi en perspective la théorie et la pratique ; elle engage de la sorte une critique interne des propos tenus par Pangloss : « *La baïonnette fut aussi la raison suffisante de la mort de quelques milliers d'hommes. Le tout pouvait se monter à une trentaine de mille âmes. Candide, qui tremblait comme un philosophe, se cacha du mieux qu'il put pendant cette boucherie héroïque.* » L'oxymore (alliance de mots incompatibles) « *boucherie héroïque* » apparaît comme un commentaire interne à la narration, mais sans effet d'insistance ; l'allusion qui passe par la comparaison en forme « *comme un philosophe* » peut être considérée comme une intervention discrète du narrateur ironique et peut-être vaguement tendre vis-à-vis du personnage. De même, la synecdoque « *la baïonnette* » semble attribuer à l'arme seule la responsabilité des morts (figure de style qui consiste à donner la partie pour le tout, et inversement). Enfin, la formule « *raison suffisante* » renvoie à la fois aux raisonnements de Pangloss et aux polémiques théologiques et philosophiques.

Dans un contexte plus ouvertement polémique parce que les propos sont directement pris en charge par un personnage, Martin ne prononce pas le terme de mercenaire mais évoque ce « *million d'assassins enrégimentés, courant d'un bout de l'Europe à l'autre* » qui « *exerce le brigandage avec discipline pour gagner son pain, parce qu'il n'a pas de métier plus honnête* ». Ici, le personnage développe un point de vue pascalien mais il traduit aussi la perspective de l'auteur. Il montre bien que les mercenaires multiplient les exactions mais il souligne aussi qu'ils se trouvent acculés à la nécessité de tuer contre de l'argent, faute de trouver du travail. L'art de l'allusion permet de contourner la censure, certes, mais aussi d'intégrer le détail historique dans un cadre plus général et donc d'atteindre la postérité puisque le texte voltairien ne se limite ni à évoquer la Guerre de Sept ans mais tous les conflits, par définition, ni la polémique engagée par l'harmonie universelle de Leibnitz ou par les définitions données par Pascal de l'ennui et du divertissement. En fait, l'œuvre de Voltaire fonctionne toujours sur plusieurs registres, à différents niveaux — elle pourrait même apparaître comme un roman à clefs.

Concernant les prétendus raisonnements des hommes d'église, Voltaire souligne leur inconséquence en pratiquant

l'asyndète ou rupture de construction logique. Ainsi, à Lisbonne, après le tremblement de terre, les « *sages* » décident de procéder à un bel auto-da-fé pour empêcher un nouveau séisme. « *On avait en conséquence saisi un Bis-cayen convaincu d'avoir épousé sa commère, et deux Portugais qui en mangeant un poulet en avaient arraché le lard : on vint lier après le dîner le docteur Pangloss et son disciple Candide, l'un pour avoir parlé, et l'autre pour avoir écouté avec un air d'approbation (...)* » Aujourd'hui, le lecteur doit disposer de notes pour comprendre les allusions : un homme ne pouvait épouser la marraine de l'enfant dont il était le parrain puisqu'ils assument tous deux une maternité et une paternité spirituelle ; des Portugais qui ne mangent pas le lard sont sans doute des juifs — et on connaît les préventions de l'Inquisition contre le judaïsme et sa fureur à pratiquer des conversions. La critique de l'intolérance passe au travers de la disproportion évidente entre le crime reproché et le châtement pratiqué. En outre, l'inefficacité de l'opération éclate encore à l'évidence dans la conclusion de l'épisode : « *Le même jour, la terre trembla de nouveau avec un fracas épouvantable.* » La juxtaposition souligne l'écart entre la théorie et la réalité.

Enfin, il faudrait pratiquer une analyse de l'onomastique (« *science des noms propres* ») chez Voltaire. Thunder-ten-tronckh, cela vous classe déjà les personnages. En anglais, *Thunder* signifie « *tonnerre* » et *ten* « *dix* » ; quant à la fin du nom, *tronckh*, elle fait vaguement allemand mais semble plutôt choisie par l'auteur pour ses sonorités grotesques. De même Cunégonde suggère que la jeune personne séduit plus par ses attraits sexuels que par son intelligence. Pangloss (mot à mot, en grec : « *tout langue* »), « *glose* », « *raisonne* », sur tout, « *pan* ». Quant à Candide, on voit bien qu'il incarne la naïveté, l'inexpérience... Le patron hollandais, esclavagiste, se trouve affligé du patronyme évocateur de Vanderdendur, qui joue sur la formation des noms propres aux Pays-Bas (« *van* ») et insiste sur la cruauté du personnage, son trait de caractère distinctif. De même, à Paris, Candide se fait gruger par la marquise de Parolignac, qui sait bien l'attirer avec de belles paroles. A Venise, il rend visite au seigneur Pococuranté, qui se soucie (« *curante* ») de peu de choses (« *poco* »). Et ainsi de suite.

L'ART DE LA PARODIE

Cependant, dans *Candide*, Voltaire n'hésite pas à pratiquer l'hyperbole (exagération) et la caricature. En fait, cet effet d'insistance repose sur le pastiche fantaisiste de codes pré-existants : Voltaire sait que ses contemporains vont aisément repérer les procédés caractéristiques de certains types de récit. On a vu que l'ouverture du récit parodie le conte merveilleux tout en détournant le genre puisque le narrateur laisse entendre que, à Thunder-ten-tronckh, l'ordre idéal repose sur une illusion unanimement partagée. Mais le récit procède à d'autres démarquages et renversements critiques.

L'histoire de la vieille reprend le schéma du conte merveilleux et n'hésite pas à pratiquer l'exagération conformément aux lois du genre : « *Je croissais en beauté, en grâces, en talents, au milieu des plaisirs, des respects, des espérances.* » Cette accumulation sur un rythme ternaire, appuyé par la reprise anaphorique de la préposition « en » témoigne des connaissances rhétoriques de l'auteur. Continuons : « *Ma gorge se formait; et quelle gorge! blanche, ferme, taillée comme celle de la Vénus de Médicis; et quels yeux! quelles paupières! quels sourcils noirs! quelles flammes brillant dans mes deux prunelles, et effaçaient la scintillation des étoiles, comme me disaient les poètes du quartier.* » Encore un rythme sur trois temps. Ici, la beauté de la vieille confine à l'indicible : elle ne peut traduire en mots le spectacle ineffable qu'elle pouvait donner et la tonalité exclamative charge d'affect l'expression. L'hyperbole s'appuie sur la comparaison en forme avec la Vénus de la statuaire et la métaphore précieuse, qui fait un parallèle conventionnel entre le feu du regard et la brillance des étoiles. Cependant la chute, « *les poètes du quartier* » impose la présence discrète du narrateur ironique. Voltaire dénonce le caractère conventionnel de la préciosité et du romanesque. Il poursuit son propos en donnant à voir deux personnages issus du conte de fées, dotés de perfections idéales et totalement inaptes à vivre dans le réel. En fait, lui, il n'explicite rien : le lecteur déduit que, par jalousie, l'ancienne maîtresse du prince empoisonne son ex-amant en lui faisant boire du chocolat.

Toutefois, bien qu'il se moque de l'esthétique du conte, Voltaire produit un texte qui fonctionne à partir du principe

de l'accumulation et de l'irréalité caractéristiques du conte. Le titre même de l'œuvre s'inscrit dans la tradition littéraire : un nom, « Candide », suivi d'une sorte de traduction philosophique, « ou l'optimiste ». En fait, l'auteur suggère que les hommes ne perçoivent pas le caractère conventionnel, irréaliste, de leur propre réalité parce qu'ils réagissent en fonction de leurs habitudes. Il suffit d'accélérer le mouvement de l'intrigue pour en dénoncer le caractère formel et donc arbitraire. L'être humain évolue dans un univers d'images et il ne s'en aperçoit pas. Donc, Voltaire procède un peu comme un montreur de marionnettes : il donne à voir des personnages caricaturaux en imprimant un rythme très rapide à l'action. Ses héros sont des individus à la fois conventionnels et inconsistants.

Quelle « leçon » tirer de *Candide* ? sinon que trop de théorie à la manière de Pangloss nuit à l'homme ? sinon que trop de pessimisme à la façon de Martin ne mène à rien ? Mais comment agir tout en évitant la fin tragique de l'anabaptiste Jacques ? La « morale » en actes du conte suggère, au dénouement, qu'il convient de se retirer dans son jardin et de trouver une relative harmonie personnelle. *Candide* laisse à penser au lecteur que la véritable philosophie se moque des philosophies : le héros finit par pratiquer une forme de sagesse qui exclut tout système clos sur lui-même. L'ironie de Voltaire creuse la perspective dans la mesure où tout le texte peut se lire à plusieurs niveaux. Cette multiplicité des différents types de lectures contribue à faire de ce conte un des modèles, éternels, du genre.