



University of Oregon

Sur le Style Philosophique de Candide

Author(s): Jean Starobinski

Source: *Comparative Literature*, Vol. 28, No. 3, Contemporary Criticism: Theory and Practice (Summer, 1976), pp. 193-200

Published by: [Duke University Press](#) on behalf of the [University of Oregon](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1769217>

Accessed: 16-04-2015 21:47 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



University of Oregon and Duke University Press are collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Comparative Literature*.

<http://www.jstor.org>



JEAN STAROBINSKI

Sur le style Philosophique De *Candide*

ÉLÉMENTS COMPOSITES. Un récit? Assurément. Mais davantage encore, le simulacre d'un récit. Je veux dire: sa parodie, son reflet allégé. Le romanesque, dans *Candide*, est la caricature du romanesque, sa version outrée, qui récuse d'emblée toutes les conventions génériques—que ce soient celles du roman d'aventures (de provenance hellénistique), celles du roman picaresque, ou celles, encore plus accueillantes à l'invraisemblable, du conte. Chacun de ces genres, lorsqu'il est respecté, stabilise un niveau de discours fictif, à l'intérieur duquel les éléments se répondent de manière congruente—de façon à constituer, dans l'irréalité littéraire, un effet d'homogénéité qui a pour fonction de se substituer figurativement à l'homogénéité de notre expérience du monde "réel": ainsi se capte une "confiance" esthétique.¹ Les événements, dans *Candide*, et surtout la façon dont ils se suivent, ne défient pas seulement toute vraisemblance: ils font savoir—par leur caractère inhomogène—qu'ils n'en appellent pas à la confiance du lecteur, qu'ils le laissent libre: morts apparentes, retrouvailles inespérés, enchaînements ultra-rapides, pays fabuleux, richesses sans bornes—tout nous avertit que nous ne devons pas attacher à l'histoire elle-même notre attention sérieuse, tout renvoie à des modèles littéraires archiconnus, dont la dérision dispose à son gré, en les déformant à tour de rôle, dans une parabole qui enseigne à se défier des enseignements.

Alors un jeu? Certes. Mais un jeu où, à travers la parodie, aucune des situations évoquées n'est en dehors de la réalité du moment présent:

¹ S'il fallait absolument inscrire *Candide* dans une lignée, il faut choisir celle qui part de Lucien et passe par Rabelais.

en Allemagne, on fait la guerre, on massacre, on viole; au Portugal, on brûle les hérétiques; chez les sauvages d'Amérique, on mange les prisonniers; à Paris, on escroque au jeu ou à l'entôlage les voyageurs naïfs. *Candide*, à bien des égards, n'est que le nom d'emprunt, l'identité minimale qu'il est nécessaire de conférer à un personnage dont la fonction essentielle est de se heurter au monde comme il va, et par là de le révéler tel qu'il est.

La formule de *Candide* est donc le composite et le "pot-pourri": je ne veux pas parler seulement de la succession kaléidoscopique des épisodes: je pense surtout au mélange de la fiction autodestructrice et de l'inesquivable vérité, au composé instable formé par l'arbitraire narratif et l'intrusion de la violence environnante. La liberté du contenu va de pair avec l'obsession du mal omniprésent qui, où que l'individu se tourne, écrase toute liberté. Par son invraisemblable rapidité, le voyage de *Candide* devient une revue quasi générale des pays du monde; l'économie du temps narratif assure le déplacement d'un lieu à l'autre, et rend ainsi possible un cumul d'expérience touchant la sottise, l'intolérance et les abus de pouvoir. L'irréalisme du récit rend l'espace terrestre parcourable en tous sens, et permet d'additionner les réalités horribles, dont nulle n'est révoquée en doute ni attribuable à la fantaisie de l'auteur.

Par l'usage systématique de la dérision, et grâce à l'invincibilité d'un héros qui échappe de justesse à tous les périls, Voltaire peut multiplier l'évocation des violences les plus atroces—au bénéfice d'une stratégie de la dénonciation réitérée. L'écriture de Voltaire procède par coupures, ellipses, litotes—par toutes les formes de la *soustraction*—alors que l'expression de l'émotion indignée eût enflé la phrase, allongé la plainte, occupé du temps pour laisser s'exhaler la "vérité" du sentiment: ainsi se réalise un raccourcissement du temps affectif, un effet d'accélération émotive. Par sa façon délibérée de *jouer faux*, Voltaire échappe aux dangers de l'outrance sentimentale et aux "ratés" de l'éloquence. La malfaisance du monde apparaît de façon d'autant plus nette, plus obstinée—dans un climat de sécheresse qui ne laisse place ni à l'attendrissement ni à la consolation. Dans *Candide*, rien de ce qui est atroce n'est inventé: Voltaire livre un documentaire, quelque peu simplifié et stylisé, mais qui constitue l'anthologie des atrocités que les gazettes portaient à la connaissance de tout européen attentif. Peut-être rencontrons-nous dans *Candide*, sur le mode de la fiction, le premier exemple d'une attitude devenue aujourd'hui commune en Occident, en raison directe de l'essor des moyens d'information: la perception de toutes les plaies de l'humanité, par une sorte de sensibilité douloureuse qui étend son réseau nerveux à la surface entière du globe.

Voltaire frémit des souffrances de la terre: il connaît, ou croit connaître tous les foyers d'injustice, toutes les exactions: il les dénombre, les confronte et les oppose. Car il est trop intelligent pour ne dénoncer que les torts d'un seul parti: il voit commettre les mêmes crimes par les princes rivaux, par les églises antagonistes, par les peuples "civilisés" et par les "sauvages."

DEUX TRAITS DU ROCOCO. Si la ligne sinueuse, avec ce qu'elle comporte de caprice inattendu, est l'une des figures-types du goût rococo, les voyages de Candide, ceux de la vieille et de Cunégonde, en sont la transcription la plus nette sur la carte du globe: le hasard, le désir, les persécutions, provoquent des détours infinis, au point que rien ne paraît détour, et nulle direction ne reste privilégiée. Quant à l'appétit du nouveau, du "piquant"—autre trait du goût rococo—il est présent de façon superlative.

Le jeu, la parodie, la satire, la dénonciation de la violence dans le monde actuel, l'enquête philosophique: voilà qui forme non seulement une œuvre composite, mais un texte *sans précédent*, un texte qui ne veut avoir, avec ceux qui lui sont antérieurs, que des rapports polémiques. Par sa diversité, par l'imprévu et le scabreux des aventures, par l'imprévu de l'itinéraire, par la succession des surprises, par la brièveté efficace de chaque épisode, *Candide* associe toutes les recettes du "piquant" et produit cet excitant par excellence qu'est la nouveauté. La visite de la bibliothèque de Pocourante (chap. 25) passe en revue tous les modèles du passé, toute l'institution littéraire: l'amateur dégouté en parle avec dédain. La littérature paraît être arrivée à son terme. *Candide* est le livre supplémentaire, où l'on fait l'inventaire du passé, et qui vient après l'inventaire: le livre *hors littérature*, hors philosophie, qui se moque de la littérature et de la philosophie, et qui, bien entendu, ne peut faire autrement que de proposer, à son tour, une autre littérature, une autre philosophie. "C'est un très grand plaisir—dit Cacambo—de voir et de faire des choses nouvelles."²

UN ARCHÉTYPE: LA VICTIME DONT ON RIT. Pourtant, il n'est pas malaisé de ramener *Candide* à un type immémorial: celui de la narration bouffonne (ou de la pantomime), qui déploie les ressources de la plus haute virtuosité pour figurer le contraire de la virtuosité: la malchance et la gaucherie.

Point n'est besoin, ici, après tant d'autres commentateurs, d'insister sur la gaité de cette écriture sans épaisseur et sans ombres, sur l'agilité

² *Candide ou l'Optimisme*, éd. crit. par André Morize (Paris, 1913), Ch. 14, p. 79.

de manœuvre qui ménage souverainement les répétitions, les contrastes, les ellipses; qui déplace à son gré la coupe syntaxique pour produire des effets d'équilibre ou de rupture d'équilibre. Cette domination qui se dissimule si peu, qui fait si directement étalage de ses ressources, n'est pas à elle seule source de comique: elle le devient en prenant pour objet la non-domination; je veux dire: l'histoire d'un garçon sans malice qui ne peut rien maîtriser de ce qui lui arrive, et qui court d'infortune en infortune. Ses aventures, comme celles de tant de pitres, commencent par les coups de pieds au derrière; nous rions, tandis qu'il pleure, qu'il soupire et désespère.

L'écriture du récit, souverainement *active*, calcule et gouverne tous ses effets; et l'un de ses principaux effets est de représenter son contraire en vouant Candide, presque jusqu'à la fin de ses aventures, à la *passivité*³ et à l'étonnement: Candide, qui d'abord ne parle et n'agit que sous la dépendance des autres, voit ses paroles et ses actes entraîner des conséquences disproportionnées: il est constamment déporté hors de tout ce qu'il avait espéré ou prévu. La rare malice que déploie le narrateur nous fait assister aux mésaventures d'un être facile à duper, qui n'a pas barre sur son propre destin—sauf à l'instant final, où paraît commencer le temps de la stabilité active. Il en va de même, sur la scène ou au cirque, pour celui qui subit les échecs en cascade, mais réglés comme des pas de ballet, et toujours terminés par un rétablissement éblouissant. Le spectateur éprouve un très plaisant vertige à voir une telle supériorité technique employée à mimer un destin de victime.⁴

Disons mieux: un destin où le désir manque son objet, le perd, ne le trouve que dégradé, à jamais dissemblable à l'image gardée vive. Car si, passé la visite à l'Eldorado, Candide échappe aux brimades, il reste voué à une frustration essentielle; Cunégonde lui manque, il ne pense qu'à la rejoindre. Et quand il l'atteint enfin, c'est pour la découvrir si enlaidie qu'il recule "trois pas saisi d'horreur." C'est ainsi que Gilles ou Pierrot sont floués: tout conspire à leur dérober ce qu'ils se croient sur le point de posséder: ils demeurent les mains vides, le cœur lourd. Du premier paradis westphalien, il ne subsistera pour Candide que le souvenir d'une caresse furtive derrière un paravent (caresse goûtée à l'initiative de Cunégonde, soulignons-le); ce fruit "appétissant," qui s'offrait sans résistance, sera resté défendu; il aura passé entre toutes les mains, et les plus brutales: voilée, poignardée, vendue, entretenue, humiliée, profanée de toutes les manières, Cunégonde, avant d'être rachetée par Candide, aura reçu dans sa chair tous les stigmates du

³ Sur la passivité, voir les remarques pertinentes de Christopher Thacker, aux p. 10 sq. de l'introduction de son édition critique de *Candide* (Genève, 1968).

⁴ Nous avons décrit quelques aspects littéraires et picturaux de ce "thème" dans notre *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (Genève, 1970).

“mal physique” et du “mal moral,” l’empreinte d’un monde malfaisant et la marque du temps destructeur. L’être féminin, dont Voltaire fait la *cause* de toutes les pérégrinations de Candide—expulsion, errance et quête—n’est qu’un leurre de fraîcheur et de jeunesse, qualités sujettes à dégradation : désirable tant qu’elle manque et parce qu’elle manque, Cunégonde retrouvée n’est plus qu’un laideron acariâtre, avec lequel la vie serait intolérable, n’était la ressource du jardin à cultiver, la fuite productive dans le travail. Candide est dupé par l’amour : parmi les idéaux voués à la destruction dans le récit, le mythe de la passion figure en bonne place. Candide, sujet d’expérience, est mû par une illusion qui prend fin à l’instant précis où l’être aimé, cessant d’être une image et un nom, apparaît comme une personne “réelle.” La bouffonnerie consiste à faire ici de la possession si longuement différée, une déception redoublée.

LE COUP DOUBLE DE L’IRONIE. Un écrivain clairvoyant, omniscient et libre ; un héros naïf, maladroit, longtemps captif de l’illusion, et asservi à la loi des violents. Ce rapport entre auteur et héros est celui de l’ironie. (Il se marque, d’emblée, par le recours fréquent à ce que la rhétorique classique, dans une définition étroite, nomme *ironie* : l’antiphrase destructrice, l’emploi des mots dans le sens opposé à celui qu’on veut faire entendre : “un *bel* autodafé.”)

Mais quelle est ici la fonction de l’ironie ? Elle n’est pas d’assurer à l’auteur (et au lecteur) une trop facile victoire sur l’ignorance d’un héros tout schématique. Elle n’est pas, non plus, d’exalter, du côté de l’écrivain, la conscience d’une liberté qui s’élève au-dessus de toute réalité finie : Voltaire n’aspire pas à cette liberté dégagée, par quoi, dans l’ironie “romantique,” l’esprit tente de garantir son règne séparé. L’ironie, dans *Candide*, a fonction d’arme offensive ; elle est orientée vers le dehors, elle mène le combat de la raison contre tout ce qui usurpe l’autorité que la pensée rationnelle devrait seule posséder.

Autorité usurpée : tels apparaissent le discours théologique et son succédané, le discours métaphysique, une fois démontrée la différence entre le monde comme il va et le monde de la théodicée optimiste. Autant qu’une critique de la réalité contemporaine, *Candide* est la critique des affirmations abstraites qu’une théorie satisfaite développe sur la totalité du monde. Les événements du voyage, dans leur singularité, dans le détail de leur succession, infligent à la leçon de Pangloss démenti sur démenti. Il est à peine besoin de donner la parole aux philosophies adverses : celles de l’anabaptiste Jacques et du manichéen Martin. Les *faits* se chargent de l’éducation de Candide ; le résultat se marque par la différence entre le premier chapitre, où Candide écoute respectueuse-

ment son maître pérorant, et le dernier, où il lui coupe la parole. L'ironie du récit voltairien se fait complice de la riposte du monde à l'euphorie du système. La "pointe" et le "tranchant" de la diction ironique secondent allègrement la cruauté du réel et lui confèrent une férocité hyperbolique: la réfutation est conduite avec une énergie qui se confond avec la violence malfaisante dont Voltaire est en même temps l'accusateur. Mutilations, castrations, amputations viennent contredire, dans la chair même des individus, toutes les affirmations professant la perfection du Tout. Pangloss perd un œil et une oreille, la vieille une fesse, etc. . . Les dégâts que font la maladie, la guerre, l'inquisition sont narrés avec une verve où s'exprime le plaisir de mettre en pièces l'illusion optimiste: le corps des personnages est livré à l'entaille de l'imperfection et de la brutalité déraisonnable: dans son style même (style de la soustraction avons-nous dit), *Candide* mime la diminution physique que le mal inflige à l'intégrité des êtres,—partant, il mime la réplique du monde à ce que l'optimisme croit pouvoir en dire. Contre une métaphysique qui postule la présence éternelle (insuffisamment perçue par nous) d'un sens global de l'univers, Voltaire dresse une raison qui voit partout manquer la clarté requise, et qui, dans ce défaut même, dans ce déficit scandaleux du sens, trouve l'excitant de son activité militante.

Mais après s'être alliée à la férocité du monde pour réfuter le système préconçu, l'ironie se retourne contre la violence et l'injustice. En dépit de toute l'alacrité qu'il met à démontrer comment la vérole, la tempête, les héros Bulgares, les pirates noirs, les inquisiteurs ont facilement gain de cause contre les articles de foi du leibnizianisme, Voltaire est scandalisé par la souffrance infligée. Et malgré l'accent de sadisme décelable dans la manière dont il évoque le triomphe de la cruauté et de l'intolérance, il ne croit pas comme Sade que le mal, dans toutes ses formes, soit l'expression de la loi naturelle, ou, pour dire mieux, il ne croit pas que la loi naturelle doive être célébrée comme bienfaisante. Le déterminisme qui produit la gravelle, la vérole ou les tremblements de terre n'atteste, dans la nature, aucune sollicitude pour l'homme. A ces maux inévitables, qu'on ne peut endurer sans gémir, s'ajoutent les maux superflus, que les individus se font les uns aux autres: comment les évoquer sans révolte? Voltaire n'accepte pas: il ne donne pas son consentement aux misères que, d'un même mouvement, il fait presque gaiement pleuvoir sur ses personnages.

Surenchère d'ironie; redoublement de vivacité réactive. Ayant donné libre cours aux images du mal pour contredire le dogme optimiste, Voltaire contredit le mal, parce qu'il a horreur de l'injustice et du fanatisme. Le style de Voltaire—qualifié généralement comme "spirituel,"

“incisif,” “sarcastique”—doit son caractère spécifique à la double visée agressive dont il est chargé. La plupart des événements narrés dans *Candide* sont *bivalents* : ils démontrent joyeusement l'inanité du système de Pangloss ; mais, ayant satisfait la verve polémique, ils prennent aussitôt un aspect insoutenable. Ces événements, qui dénoncent l'illusion optimiste, sont eux-mêmes dénoncés pour leur atrocité. Ils appartiennent à la catégorie des faits auxquels Voltaire ne peut penser sans “frémir d'horreur” (expression fréquente dans sa correspondance ou ses écrits d'histoire). Le *grincement*, que Flaubert a si justement discerné chez Voltaire, est l'effet composé dû à la simultanéité de la verve polémique et du frisson d'horreur : il est dû au fait que chacune des “réalités” exerçant sur le discours de Pangloss une action destructrice est à son tour prise sous le feu d'une critique sans indulgence. L'événement atroce, qui nie le dogme antécédent, est à son tour l'objet d'un refus—moral, esthétique et affectif.

L'ÉPIPHONÈME. Pour déployer de tels effets, il faut que l'acte d'écrire ait reçu le privilège du *dernier ressort* ; la “moquerie” voltairienne implique l'*a posteriori*, l'expérience tout entière parvenue à son terme, le recul que donne la connaissance des aboutissements. Tout est joué : l'ironie s'exerce sur un monde rétrospectif. Au fond du passé, le premier discours de Pangloss est déjà ridicule ; tel qu'il est “rapporté,” il est déjà stigmatisé par une dérision (par une sagesse) supérieure qui est elle-même le produit des négations infligées à la métaphysique par la réalité, puis à la réalité par l'exigence de la raison pratique. Qui n'aura remarqué, dans *Candide*, le rôle que jouent, à la fin de tant d'épisodes, les commentaires réflexifs du héros ou de ses compagnons ? Ces commentaires, détachés du récit même, sont répertoriés dans la terminologie rhétorique sous le nom d'*épiphonèmes*. Leur fonction est d'imposer une sentence *générale*, expression d'un savoir sûr de soi, à la suite d'une série de faits ou de sentiments *particuliers*. N'hésitons pas à recourir ici à ce terme d'apparence pédante : l'épiphonème est l'exclamation finale qui, dégageant une leçon, la condense en une maxime ou une “moralité.” Toutes les fois qu'intervient cette figure de style, nous savons que sont à l'œuvre une faculté de jugement, une puissance rationnelle, capables de prendre leurs distances et de s'établir sur le plan de la généralité. L'exclamation finale de Candide—“mais il faut cultiver notre jardin”—malgré le rapport qu'elle garde avec la situation particulière (la métairie sur le Bosphore), confère au récit tout entier une conclusion épiphonématique—conclusion “sage,” découverte de portée universelle, où se trouve confirmé ce qui avait été dit du héros aux premières lignes (“il avait le jugement assez

droit"), après que ses mésaventures et ses tribulations eussent également confirmé l'affirmation conjointe ("avec l'esprit le plus simple"). L'ironie peut s'exercer dès lors en direction rétrograde, selon la connaissance conquise et l'éducation achevée au point d'arrivée: l'errance et les illusions de l'aventurier naïf sont narrées à partir de la stabilité et de la sécurité garanties finalement par la conversion au travail productif. On sait *a posteriori* (mais, en prenant la plume, Voltaire le sait *déjà*) qu'en dépit de toutes les pertes, déceptions, mutilations, etc., la ressource du travail reste toujours sauve. Au reste, la remarque que nous faisons sur la fonction de l'épiphonème et de l'ironie rétrospective dans le texte de *Candide*, peut être intégralement reprise pour définir la fonction de *Candide* dans l'existence de Voltaire. Après la mort de Madame du Châtelet (dont la doctrine philosophique inclinait dans le sens de l'optimisme wolffien ou panglossien), après l'épisode prussien, après l'arrestation de Francfort, après la quête d'un asile et l'achat des terres de Genève et de Lausanne, *Candide* a la valeur d'un divertissement récapitulatif: d'une même haleine, il fabule, travestit, caricature, exprime une résolution; de la sorte, Voltaire se délivre du passé par la magie d'une bouffonnerie qui le transmue en fiction⁵. Mais ce qui n'est pas fiction, ce sont les devoirs et les satisfactions du propriétaire foncier: telle est la sagesse, tard venue, la maxime générale qui, définitive pierre de touche, vient discriminer le vrai et le faux, l'illusoire et le solide. *Candide* est l'épilogue, l'épiphonème, la profession de foi figurée de la sagesse pratique découverte sur le tard. La transposition des déboires personnels en fiction tragi-comique fait partie de la sagesse elle-même, et laisse le champ libre à l'activité pratique.

Cette étude ne concerne pas la théorie de la critique. C'est une étude de style, où j'ai délibérément évité toutes les formes de technicité aujourd'hui courantes. En ce sens, c'est une profession de foi implicite dans la possibilité de conserver à la critique—quand l'envie nous en prend—un caractère *littéraire*. (Ce qui n'empêche pas davantage que, de la même plume ou presque, l'on ne se livre en d'autres moments à un travail de caractère plus *scientifique*.)

Université de Genève

⁵ Sur le mouvement fabulateur, on consultera utilement Geoffrey Murray, *Voltaire's Candide: the Protean Gardener, 1755-1762*. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, Vol. LXIX (Genève, 1970).