

Université Lumière Lyon 2
Faculté des Lettres

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav románských studií

Recherche de l'effet tragique à l'époque de la Régence : la naissance de la tragédie philosophique

Thèse de Doctorat en « Románské literatury » en cotutelle
(Université Lumière Lyon 2 et Univerzita Karlova v Praze)
Dirigée par Messieurs les Professeurs Olivier Ferret et Aleš Pohorský
Présentée et soutenue en septembre 2014

« Teze »

Par
Marek Očenáš

Recherche de l'effet tragique à l'époque de la Régence : la naissance de la tragédie philosophique

Si l'époque de la Régence marque une rupture dans l'histoire politique de la monarchie française, elle n'affecte pas moins la sphère culturelle, la scène tragique comprise. Celle-ci connaît en effet quelques créations qui sont significatives pour toute la production tragique du XVIII^e siècle et qui, dans le même temps, ouvrent des voies nouvelles au-delà de l'imitation des pièces de Corneille et de Racine. Il s'agit, d'abord, paradoxalement, d'*Athalie* montée sur la scène publique en 1716, ensuite, de l'*Œdipe* de Voltaire, qui débute sa carrière dramatique en 1718, et de l'*Inès de Castro* de La Motte en 1723, qui devient l'un des plus grands succès théâtraux du siècle même. Loin d'être immobilisée dans une sorte de survie présumée, depuis deux cents ans, par le regard d'une critique postérieure, qui doit nécessairement l'estimer à partir de son point d'aboutissement, la tragédie continue au contraire son train en quête de nouveaux chefs-d'œuvre et donne ainsi l'impression de se renouveler. Aussi Jacques Truchet considère-t-il l'époque de la Régence comme l'une des deux périodes significatives de son histoire : avec celle de la guerre de Sept Ans, la période de 1715-1723 contribue à l'émergence des idées nouvelles.

En dehors des œuvres phares, la vitalité de la scène tragique à l'époque de la Régence se mesure à l'ampleur des rivalités entre les auteurs contemporains, même si leur souvenir ne s'imprime pas toujours durablement dans la mémoire du public. Les créations parallèles de tragédies sur le même sujet perpétuent la tradition établie notamment du vivant de Corneille et de Racine et attestent, dans le même temps, de la volonté de chercher des nouveautés. Mais l'époque de la Régence se distingue également par les polémiques qui contribuent significativement à la naissance de la critique dramatique : si quelques-unes des tragédies créées suscitent des comptes rendus habituels dans la presse contemporaine, la création de l'*Œdipe* de Voltaire et celle de l'*Inès de Castro* de La Motte déclenchent deux véritables querelles qui se jouent à travers la diffusion de feuilles volantes, dont les auteurs débattent des questions dramaturgiques, esthétiques et idéologiques même. Cette critique demeure ainsi un témoignage capital non seulement sur la réception des pièces mais aussi sur les débats engagés, et par là même sur la manière de penser le théâtre contemporain. Malgré la stabilité du dispositif dramaturgique et scénique, qui n'évolue pas vraiment durant la première moitié du XVIII^e siècle, les tragédies de cette période continuent bel et bien

à remplir la salle de la Comédie-Française avec un succès qui ne se dément pas. Les nouveautés recherchées se situent toutefois à d'autres niveaux que ceux que l'on aurait souhaité découvrir de nos jours.

Sous l'influence de la résurgence de la composante visuelle amorcée par la création d'*Athalie* et de la valorisation du théâtre par l'abbé Dubos en particulier, le renouvellement de la tragédie est étroitement lié à la recherche de l'effet tragique qui conduit les auteurs à assouplir les procédés éprouvés jusque-là afin de les rendre plus efficaces sur le plan dramaturgique, et d'exciter ainsi une plus grande émotion. Si les efforts de nouveaux auteurs semblent s'orienter dans cette direction, il est toutefois difficile d'en conclure qu'ils auraient contribué à former un « style », comme le suggère Jacques Truchet dans un article qui a servi de point de départ à notre étude (« Y a-t-il un style Régence dans l'histoire de la tragédie française ? »). Compte tenu de l'hétérogénéité de la production tragique de cette période, il est possible d'observer plutôt deux tendances avec deux chefs-d'œuvre introduisant deux nouvelles esthétiques qui se développent durant le XVIII^e siècle : l'esthétique du sentiment (*Inès de Castro* de La Motte) et la tragédie philosophique (*Œdipe* de Voltaire), sur laquelle s'est porté en particulier notre intérêt. Les deux phénomènes s'inscrivent dans les débats qui agitent la République des Lettres : la Querelle des Anciens et de Modernes et la querelle sur la moralité du théâtre. Ce n'est que par la suite qu'une séparation, qui ne saurait pourtant être considérée comme radicale, s'instaure entre eux étant donné que la naissance de la tragédie philosophique semble liée, du point de vue dramaturgique, à la recherche de la terreur et de l'effet spectaculaire. Si la manipulation du dispositif dramaturgique et les conditions socioculturelles se prêtent bien à la diffusion des idées, encore faut-il déterminer dans quelle mesure la tragédie se charge d'une véritable critique susceptible d'agir sur les esprits.

1. La tragédie en question : la continuation des polémiques

La Querelle des Anciens et des Modernes et la querelle sur la moralité du théâtre constituent deux polémiques dont les retentissements continuent d'affecter d'une manière ambiguë la scène tragique. Avec la première, les nouveaux auteurs sont désormais confrontés à un double héritage : celui des auteurs antiques et celui des auteurs du Grand Siècle, Corneille et Racine en particulier, si bien qu'ils se trouvent obligés de se démarquer par rapport à ces deux cadres de référence pour s'imposer à leur tour sur la scène tragique avec des œuvres qui, paradoxalement, continuent de se réclamer des mêmes sources d'inspiration et des mêmes procédés. S'attaquant à ce double cadre de référence non seulement par le biais de leurs œuvres mais aussi dans les préfaces et les discours qui les accompagnent, ils discutent notamment la question

du goût dont l'ultime arbitre demeure toutefois le public, qui décide de la destinée de nouvelles tragédies et qui conditionne ainsi les choix des nouveaux auteurs. Dans le cadre de la seconde querelle, la réprobation du théâtre par l'Église, dont les effets se font sentir à l'époque de la Régence d'une manière implicite, véhicule les questions plus étroitement liées à la nature de l'émotion à susciter chez le spectateur : si elles ne se formulent pas de la même façon qu'au siècle précédent, le débat central demeure celui de la fonction assignée au théâtre et à ses effets dans le nouveau siècle. Dans le cadre de ces deux polémiques, dont l'étude structure la première partie de notre travail, divisée en deux chapitres, les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Dubos apportent des réponses déterminantes, s'imposant comme un traité « esthétique » qui marque, par sa portée, l'époque de la Régence.

1.1. DEUX MODÈLES DE RÉFÉRENCE : ANCIENS ET MODERNES

La querelle sur le goût, dont l'analyse des enjeux fait l'objet du premier chapitre, se traduit par la reprise polémique des sujets traités par les auteurs antiques et/ou récents. Alors que Crébillon et Voltaire, auteurs des deux tragédies inspirées de Sophocle, entreprennent, à contre-courant des critiques, de critiquer les œuvres antiques, en déclarant qu'elles ne sont pas exemptes de défauts, les spectateurs manifestent clairement leurs préférences : s'ils boudent l'*Électre* de Longepierre (1719), qui imite le goût simple des Anciens, ils accueillent favorablement celle de Crébillon (1708) qui adopte les procédés d'extension et d'amplification modernes. L'*Œdipe* de Voltaire (1718) remporte, lui aussi, un succès considérable malgré une critique qui persiste à célébrer la supériorité de Sophocle et/ou de Corneille. Les tragédies de Corneille et de Racine s'imposent pourtant comme des références par rapport auxquelles se situe le jugement : les nouveaux auteurs sont tenus de les dépasser, alors qu'ils se réclament des procédés mis en œuvre par ces mêmes tragédies. Leur examen critique ouvre dans le même temps la voie à un possible renouvellement de la tragédie : Voltaire et La Motte se distinguent sur ce terrain en s'en prenant ainsi aux œuvres de Corneille et de Racine même, afin de proposer des solutions mieux adaptées aux besoins d'une scène contemporaine à la recherche d'un plus grand effet tragique. La mythologie et l'histoire gréco-romaines n'en demeurent pas moins des sources d'inspiration persistantes : en soulignant la primauté du sentiment sur l'esprit dans le jugement, Dubos explique cette permanence par le plaisir de la reconnaissance et par l'éloignement dans le passé, nécessaire pour susciter le respect dû aux personnages de tragédies.

Cette succession de mises en cause ainsi que la démarche de Dubos marquent un changement fondamental dans la conception du progrès des arts, désormais décrit comme une évolution linéaire qui envisage les arts dans la perspective d'une constante amélioration. Un tel retournement a pour conséquence la reconnaissance du caractère

universel des règles de composition selon lesquelles il est possible de perpétuer le progrès et de l'irréductibilité du principe de la vraisemblance. La recontextualisation historique qui en résulte suscite dans le même temps un regain d'intérêt pour l'Antiquité à partir de laquelle se définit la réflexion sur le présent, comme en témoignent les ouvrages qui se chargent d'une critique de la société.

1.2. LA TRAGÉDIE MISE À L'ÉPREUVE DES PASSIONS

Le second chapitre envisage les conséquences de la querelle sur la moralité du théâtre qui intéresse les auteurs et les théoriciens de théâtre dans la mesure où elle soulève la question des effets des passions. La réprobation du théâtre par l'Église, loin d'être néfaste, s'avère stimulante pour les auteurs qu'elle affecte. Certains d'entre eux décident en effet de créer des pièces susceptibles d'inspirer des sentiments religieux : si les tragédies de martyres apparues dans la deuxième moitié du XVII^e siècle entérinent l'échec d'une telle entreprise, cet échec ne laisse pas d'apporter un éclairage sur la nature des passions propres à la tragédie contemporaine. Il met en évidence que le théâtre ne peut se dispenser de les exciter s'il veut parvenir à susciter l'intérêt du spectateur. Le seul cas des deux tragédies bibliques de Racine montre qu'il est peut-être possible de faire du théâtre religieux conformément aux arguments des moralistes. Mais la création d'*Esther* à la Comédie-Française en 1721 intéresse peu, et celle d'*Athalie* en 1716 intéresse davantage par son action à grand spectacle que par la mise en scène de la foi victorieuse. Les débats sans fin qui se développent sur la place de l'amour dans la tragédie française montrent en revanche que c'est la passion amoureuse qui, quoique blâmée, est susceptible d'intéresser la plus grande partie des spectateurs grâce à son caractère universel. Si l'on s'accorde sur la nécessité d'en user avec modération, cela ne résout pas la question des effets des passions suscitées par le théâtre.

Une avancée majeure intervient avec la révolution esthétique provoquée par la publication des *Réflexions critiques*, qui exposent la théorie des passions artificielles : Dubos démontre en effet que, contrairement aux objets imités, les imitations ne produisent qu'un effet temporaire et de peu de conséquence sur l'esprit et la sensibilité du spectateur. C'est que la transformation mimétique de l'objet imité passe nécessairement par une sorte d'épuration de nature à ne susciter que le plaisir pur « sans conséquences fâcheuses ». Dubos parvient ainsi à prémunir le théâtre contre la stigmatisation de l'Église et à renforcer définitivement son rôle social dans la société moderne naissante.

2. De la recherche de la terreur à la recherche d'une plus grande action

Dans un théâtre dominé par des conventions esthétiques excluant la représentation des actions impossibles à montrer avec vraisemblance, la recherche d'un plus grand effet tragique passe avant tout par celle d'éléments substitutifs propres à engendrer des émotions fortes. En l'occurrence, il s'agit de la terreur qui s'impose comme un avatar de la crainte et dont l'engendrement marque un changement important dans l'évolution du théâtre tragique au XVIII^e siècle. Elle montre en effet les faiblesses d'une tragédie prisonnière des récits qui, seuls, permettent de rendre compte des actions frappées d'interdits. Le récit est devenu ainsi, pour longtemps, un mode de représentation qui est dans le même temps porteur de l'action dramatique : les personnages mis en scène agissent par le biais de leurs discours. Si un personnage veut par conséquent produire un effet de terreur, il profère des discours menaçants sans pouvoir passer à l'acte devant celui qu'il poursuit. Ces discours deviennent plus fonctionnels, notamment dans le cas des personnages odieux introduits par les dramaturges afin d'amener une plus grande action sur la scène. Mais les auteurs cherchent aussi à exploiter d'autres éléments dramatiques susceptibles de rendre l'action plus animée : les éléments du sacré tels que la profération des oracles, liés à l'introduction du personnage du prêtre et du chœur sur la scène, ne démentent nullement l'effet de terreur recherché. La deuxième partie de notre travail est donc orientée autour de deux aspects dramatiques qui contribuent, à l'époque de la Régence, à rendre l'action plus dynamique. La démonstration se fonde sur un choix de tragédies dont les analyses structurent l'organisation interne des deux grands chapitres.

2.1. LA RECHERCHE DE LA TERREUR

Le premier chapitre examine explicitement la recherche de la terreur dans le traitement des sujets horribles, en prenant en compte les différents éléments dramatiques d'ordre discursif qui sont à l'origine de sa production scénique. Le propos porte pourtant sur la nature de cette terreur et montre de quelle manière la matière horrible même se situe en marge d'un dispositif tragique qui récuse d'emblée l'horreur comme une émotion contraire à l'effet propre de la tragédie. Deux sujets tragiques par excellence l'illustrent : Œdipe et Thyeste, réadaptés à la scène contemporaine par Voltaire (1718) et Crébillon (1707). Alors que la production de la terreur dans l'*Œdipe* de Voltaire se fonde principalement sur la conduite de l'enquête du meurtrier de Laius, qui mène à la révélation du parricide et de l'inceste, elle procède, dans l'*Atrée et Thyeste* de Crébillon, du cheminement du héros criminel, tout en révélant l'existence d'une frontière entre l'horreur et la terreur. Avant même l'époque de la Régence, le personnage de Crébillon connaît une certaine fortune scénique dans l'exploitation de l'effet de

terreur durant le premier quart du siècle pour céder la place aux personnages odieux de second ordre qui contribuent, à leur tour, au malheur des personnages principaux et parviennent à susciter l'émotion recherchée. L'analyse de la tragédie de *Sémiramis* du même Crébillon fait encore apparaître le dynamisme, même déclinant, du héros criminel dans sa capacité à produire un effet de terreur à travers ses seuls discours menaçants. L'examen des personnages odieux de second ordre apparus dans plusieurs tragédies de l'époque de la Régence montre alors de quelle manière ce type de personnage se charge de cet emploi dramatique en vue également de la production conjointe d'un effet pathétique qui commence à l'emporter sur l'effet de terreur.

2.2. LA RECHERCHE D'UN PLUS GRAND SPECTACLE : ORACLES, PRÊTRES, CHŒURS

Si la performance du récit et du discours les a imposés comme des modes de représentation obligés, on observe néanmoins, dans le second chapitre, que ces procédés, devenus rigides, tendent à s'assouplir. Cette évolution trouve sa source dans l'*Athalie* de Racine qui comporte tous les ingrédients nécessaires : les oracles en forme de prophéties, le grand prêtre et le chœur. Certains auteurs venus après sa création à la Comédie-Française en 1716 les exploitent tous. Ces éléments dramatiques servent en effet l'extension et l'amplification de l'action tout en contribuant à rendre celle-ci plus animée. L'oracle, d'abord, paraît propice à l'extension de l'événement faisant l'objet de l'adaptation dramatique parce que, grâce à son caractère ambigu, il fournit aux personnages un obstacle qui contrarie heureusement leurs intérêts politiques et amoureux, et ce d'autant plus quand il fait partie du nœud de l'action, comme c'est le cas dans *Les Héraclides* de Danchet. Mais la présence de l'oracle conditionne aussi l'insertion du personnage du prêtre susceptible de le révéler conduisant ainsi à la mise en place d'une scène à grand spectacle. Après Racine, Voltaire est le premier qui introduit la figure du prêtre dans sa tragédie tout en lui réservant trois entrées aux moments forts de l'action : sa fonction d'amplification apparaît avec évidence en comparaison de l'emploi qu'en fait Sophocle ou Corneille même, qui l'élimine totalement. Mais l'emploi du prêtre peut aller encore plus loin comme le montre *Athalie* avec le personnage de Mathan : La Motte fait en effet prononcer un oracle trompeur à celui qu'il introduit dans l'action de *Romulus* pour mettre en œuvre sa propre scène à grand spectacle. Si bien que le prêtre passe d'une fonction passive de relais de la parole divine à la fonction active de celui qui cherche à influencer sur le destin des personnages ; il agit en outre directement sur la scène. Le dernier élément d'amplification correspond enfin à l'introduction du chœur dans l'*Œdipe* de Voltaire : outre qu'il rend l'action plus spectaculaire lors des interventions du grand prêtre, il oriente avant tout la signification des propos énoncés par Œdipe et Jocaste. À tous ces égards

la recherche d'une plus grande action et par là d'un effet tragique plus fort dépasse toutefois le seul cadre dramaturgique en touchant des questions d'ordre idéologique.

3. La naissance de la tragédie philosophique

La naissance de la tragédie philosophique est liée à la recrudescence du sacré qui affecte la scène tragique dans le premier quart du siècle. Si la tragédie est par nature d'essence politique, les allusions subversives ou les mises en question des formes du pouvoir peuvent difficilement passer pour des prises de position philosophiques : les premiers philosophes des Lumières entendent davantage combattre tous les genres d'abus, sociaux et religieux, avant de viser le changement du système politique. L'émergence de la tragédie philosophique à l'époque de la Régence coïncide ainsi avec la critique de la religion : apparaissent en effet d'une manière récurrente, dans les discours des personnages, des propos qui s'en prennent aux divinités, à la providence ou aux prêtres même. Nous les recensons dans des tragédies de Crébillon, mais aussi paradoxalement dans des tragédies à sujet biblique (celles de La Motte et de l'abbé Nadal). L'*Œdipe* de Voltaire, dans lequel de telles mises en cause entrent en force, constitue à cet égard un cas particulier. Compte tenu des bienséances qui relèvent du principe de la vraisemblance et qui sont toujours scrupuleusement observées, les personnages tragiques ne sont pas censés se rendre impies : pas même ceux dont le caractère odieux leur permettrait d'assumer cette impiété sans difficulté. Il s'agit en effet de ne pas inspirer aux spectateurs des idées contraires à la religion : quoique l'histoire ou la mythologie gréco-romaines servent généralement de toile de fond pour le déroulement d'une action à caractère universalisant, le public contemporain ne manque pas de « faire des applications » et de la considérer d'emblée en référence à son époque. Toute forme d'impiété représente ainsi nécessairement une transgression de la règle des bienséances et peut s'interpréter comme une attaque contre la vraie religion. La troisième partie de notre travail s'organise donc en deux temps : elle examine, d'une part, l'efficacité du dispositif dramaturgique pour conduire une critique de la religion en prenant en compte les tragédies où les impiétés, tout en dépassant le mince seuil de tolérance, ne deviennent pas pour autant philosophiques dans le sens des Lumières. Elle analyse, d'autre part, la conception dramaturgique des personnages de l'*Œdipe* de Voltaire pour évaluer dans quelle mesure ces attitudes impies peuvent être rapportées à une intention du dramaturge : il s'agit de mettre en évidence la systématisme de la critique de la religion menée sur plusieurs fronts, et d'établir les critères susceptibles de permettre de considérer une pièce comme philosophique.

3.1. L'EFFICACITÉ DU DISPOSITIF DRAMATURGIQUE POUR CONDUIRE UNE CRITIQUE DE LA RELIGION

Le premier chapitre montre avant tout avec quelle facilité les impiétés s'infiltrèrent dans le dispositif dramaturgique apte à les accueillir, et avec quelle facilité il est possible de détourner le sens de certains propos pour accuser le dramaturge d'impiété, voire d'athéisme. C'est que le principe de la vraisemblance permet à la fois de justifier l'insertion dans le discours de toutes sortes de propos mais aussi de considérer ce discours comme inconvenant au sein d'une situation dramatique donnée : il paraît en effet tout à fait naturel qu'un personnage vertueux cruellement contrarié dans ses intérêts élève la voix contre les dieux, de même qu'il est tout à fait vraisemblable qu'un personnage odieux brave les interdits afin de justifier ses projets de pouvoir. Si bien que même un dramaturge comme Racine se trouve blâmé, sans doute en raison d'un parti pris polémique de dénigrement, d'avoir rendu athée le personnage d'Agamemnon. Mais le sentiment d'injustice ou l'affirmation de soi vis-à-vis des autorités, y compris des autorités religieuses, peut être invoqué pour une simple raison d'insistance qui, parmi les différents modes de production de l'effet, vise à frapper. Se voient ainsi accusés d'impiété les personnages de Crébillon qui manifestent leur mécontentement ou leur supériorité avec l'excès qui leur est propre. Se voient ainsi suspects des personnages de tragédies à sujet biblique qui suscitent des polémiques autour des questions de foi en jeu dans l'action mise en scène. Toutes ces tragédies ne sauraient pourtant être tenues pour philosophiques, ne serait-ce qu'en considération de l'orthodoxie notoire de leurs auteurs : surtout, elles ne peuvent l'être parce l'impiété y fonctionne comme un élément susceptible de produire de l'effet et parce que son emploi n'est nullement systématique au point de former, de manière visiblement concertée, une critique de la religion.

3.2. *ŒDIPE* : TRAGÉDIE PHILOSOPHIQUE ?

Tel n'est pas le cas de l'*Œdipe* de Voltaire : l'analyse des discours et de l'action de la tragédie montre clairement que les propos qui visent les pratiques suspectes des prêtres païens et la prédestination ont été délibérément introduits. S'ils paraissent malléables ou même supprimables, ils dénoncent d'emblée l'intention du dramaturge d'en charger ses personnages. Rien ne l'engage en effet à leur donner une telle portée critique : les attitudes différentes prêtées par Sophocle et Corneille à leurs personnages en sont une preuve incontestable. Non que celles des personnages de Voltaire ne puissent se justifier (ou être critiquées) selon le principe de la vraisemblance, elles attestent à nouveau de la souplesse du dispositif dramaturgique à accueillir une critique de la religion : Voltaire favorise tout simplement les situations dramatiques qui fournissent à ses personnages l'occasion de s'en prendre aux oracles et à la prédestination tout en disposant l'action de manière à ce que la culpabilité retombe sur les seuls

dieux, alors que les deux personnages parviennent à préserver leur innocence. Si bien qu'une véritable stratégie critique se met en place dans l'*Œdipe* de Voltaire, relevant au reste des mêmes particularités que nous retrouvons dans *Alzire* et dans *Mahomet*. Il ne fait donc pas de doute qu'*Œdipe* cherche à délivrer une « instruction philosophique » qui s'identifie avec une sorte d'avertissement destiné à émouvoir la sensibilité des spectateurs par le sentiment d'injustice ou d'indignation qu'il produit contre les abus dénoncés. L'*Œdipe* de Voltaire peut aussi être considéré comme la première tragédie philosophique parce que les propos et la stratégie critiques n'échappent pas à l'attention des spectateurs, ce que prouvent les feuilles critiques publiées à la suite de l'impression de la tragédie : certains auteurs y voient une nette mise en cause du jansénisme.

L'émergence de la tragédie philosophique se trouve étroitement liée non seulement aux conditions propices à la publicité d'une critique restée jusque-là souterraine, mais aussi aux changements qui affectent les sensibilités. L'*Œdipe* de Voltaire cherche avant tout à produire de l'effet sur le spectateur par une action spectaculaire afin de susciter en lui, en plus des deux émotions tragiques, un sentiment d'injustice entraîné en l'occurrence par l'insistance sur la cruauté des dieux d'avoir conduit deux personnages vertueux à commettre contre leur gré des crimes atroces. L'efficacité de l'instruction philosophique susceptible d'être délivrée par le théâtre peut reposer sur la stimulation de la fibre émotionnelle dès lors que les passions et les sens, que l'on cesse de considérer comme néfastes, deviennent le fondement de l'humanité, et dans la mesure où l'homme insensible est tenu pour peu sociable et par là pour méchant. Un grand nombre de philosophes du XVIII^e siècle accordent au théâtre une fonction éducative précisément à cause de son caractère animé : la scène est censée être plus efficace qu'un livre de morale qui risque d'ennuyer l'homme sensible à la recherche de l'émotion. Voltaire lui-même insistera sur cet enjeu capital du théâtre dans les luttes philosophiques à venir contre toutes sortes d'abus, et mettra ainsi en œuvre d'autres tragédies dont la portée critique vise à alerter et à instruire le public. *Œdipe* met déjà en œuvre ce programme en dénonçant la crédulité liée à l'exercice du culte par les prêtres ainsi que le caractère odieux de la théorie de la prédestination apparentée d'emblée au jansénisme.

Bibliographie sélective

PIÈCES DU CORPUS D'ÉTUDE [PRÉSENTÉES SELON L'ORDRE CHRONOLOGIQUE DE LEUR REPRÉSENTATION]

- [25 janvier 1715] DESCHAMPS, François-Michel-Chrétien, *Caton d'Utique*. Édition citée : Paris, P. Ribou, 1715.
- [15 novembre 1715] CAUX DE MONTLEBER, Gilles de, HÉNAULT, Charles-Jean-François, *Marius*. Édition citée : Utrecht, É. Neaulme, 1734.
- [1^{re} février 1716] GOMEZ, Madeleine-Angélique de, *Sémiramis*. Édition citée : *Œuvres mêlées de Madame de Gomez contenant ses tragédies et différents ouvrages en vers et en prose*, Paris, P. Prault, 1724.
- [3 mars 1716] RACINE, Jean, *Athalie*. Édition citée : G. Forestier [éd.], Paris, Éditions Gallimard, 1999 et 2001.
- [10 novembre 1716] LA GRANGE-CHANCEL, François-Joseph de, *Sophonisbe*. [Introuvable.]
- [10 avril 1716] CRÉBILLON, Prosper Jolyot de, *Sémiramis*. Édition citée : Paris, P. Ribou, 1717.
- [29 octobre 1717] DESCHAMPS, François-Michel-Chrétien, *Antiochus et Cléopâtre*. Édition citée : Paris, Musier, 1718.
- [26 novembre] GOMEZ, Madeleine-Angélique de, *Cléarque, tyran d'Héraclée*. Édition citée : *Œuvres mêlées de Madame de Gomez contenant ses tragédies et différents ouvrages en vers et en prose*, Paris, P. Prault, 1724.
- [3 mai 1718] LA SERRE, Jean-Louis-Ignace de, *Artaxare*. Édition citée : *Le Nouveau théâtre français*, Paris, Utrecht, É. Neaulme, 1735, t. VII.
- [18 novembre 1718] VOLTAIRE, *Œdipe*. Édition citée : Paris, P. Ribou, 1719 [1^{re} éd.] ; *Les Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, t. 1A (2001).
- [22 février 1719] LONGEPIERRE, Hilaire-Bernard de, *Électre*. Édition citée : T. Tobari [éd.], Paris, Nizet, 1981.
- [29 décembre 1719] DANCHET, Antoine, *Les Héraclides*. Édition citée : *Théâtre de M. Danchet*, Paris, Grangé, 1751, t. I.

- [15 février 1720] VOLTAIRE, *Artémire*. Édition citée : *Les Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, t. 1A (2001).
- [16 décembre 1720] MARIVAUX, Pierre de, *Annibal*. Édition citée : *Théâtre complet*, F. Deloffre et F. Rubellin [éds.], Paris, Classiques Garnier, La Pochothèque, 1996 et 2000.
- [6 mars 1721] LA MOTTE, Antoine Houdar de, *Les Macchabées*. Édition citée : Paris, G. Dupuis, 1722.
- [8 mai 1721] RACINE, Jean, *Esther*. Édition citée : G. Forestier [éd.], Paris, Gallimard, Folio classique, 1999 et 2001.
- [18 novembre 1721] PRALARD & SÉGUINEAU, *Ægiste*. [Introuvable.]
- [8 janvier 1722] LA MOTTE, Antoine Houdar de, *Romulus*. Édition citée : Paris, G. Dupuis, 1722.
- [28 février 1722] CHALIGNY DES PLAINES, François de, *Coriolan*. [Introuvable.]
- [16 décembre 1722] NADAL, Augustin, *Antiochus ou les Macchabées*. Édition citée : *Théâtre de Monsieur l'abbé Nadal*, Paris, Briasson, 1738.
- [11 février 1723] DANCHET, Antoine, *Nitétis*. Édition citée : *Théâtre de M. Danchet*, Paris, Grangé, 1751, t. I.
- [6 avril 1723] LA MOTTE, Antoine Houdar de, *Inès de Castro*. Édition citée : *Théâtre du XVIII^e siècle*, J. Truchet [éd.], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, t. I.

CRITIQUES CONTEMPORAINES DE L'ŒDIPE DE VOLTAIRE

- Critique de l'Œdipe de M. de Voltaire*, Paris, Gandouin, 1719.
- FOLARD, Melchior de, *Lettre critique sur la nouvelle tragédie d'Œdipe*, Paris, J. Monge, 1719.
- GACON, François, *Le Journal satirique intercepté*, s.l., 1719.
- GIRARD, Gabriel, *Lettre d'un abbé à un gentilhomme de province*, Paris, J. Monge, 1719.
- GIRARD, Gabriel, *Nouvelles remarques sur l'Œdipe de M. de Voltaire et sur ses lettres*, Paris, L. d'Houry, 1719.
- Lettre de Monsieur le marquis de M*** à un gentilhomme de ses amis*, Paris, Sevestre, 1719.
- LONGEPIERRE, Hilaire-Bernard de, *Lettre à M. de Voltaire sur la nouvelle tragédie d'Œdipe*, Paris, C. Guillaume, 1719.

MANNORY, Louis, *Apologie de la nouvelle tragédie d'Œdipe*, Paris, P. Huet, 1719.
« *Œdipe*, tragédie par M. de Voltaire », *L'Europe savante*, t. X, 1^{re} partie, art. I., La Haye, A. de Rogissart, Juillet 1719.
*Réponse à l'Apologie du nouvel Œdipe par M. M*****, Paris, Trabouillet, 1719.

OUVRAGES ANTÉRIEURS À 1800

ARISTOTE, *La Poétique*, A. Dacier [tr.], Paris, C. Barbin, 1692.
AUBIGNAC, François Hédelin, *La Pratique du théâtre*, H. Baby [éd.], Paris, Champion, 2011.
BOSSUET, Jacques Bénigne, *Maximes et réflexions sur la Comédie*, Paris, J. Anisson, 1694.
CHAMFORT, Sébastien-Roch-Nicolas de, LA PORTE, Joseph de, *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776.
CORNEILLE, Pierre, *Œuvres complètes*, G. Couton [éd.], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980-1987.
CRÉBILLON, Prosper Jolyot de, *Atrée et Thyeste*, dans *Théâtre complet*, M. Soulatges [éd.], Paris, Classiques Garnier, 2012, t. I.
CYRANO DE BERGERAC, Savinien de, *La Mort d'Agrippine*, dans *Les Œuvres diverses de Monsieur Cyrano de Bergerac*, Amsterdam, Bordes, 1710.
DIDEROT, Denis, *De la poésie dramatique*, dans *Œuvres*, t. IV, Esthétique – Théâtre, L. Versini [éd.], Paris, Robert Laffont, 1996.
DUBOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Mariette, 1719.
Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1765.
FOLARD, Melchior de, *Œdipe*, Paris, Josse le fils, 1722.
LA GRANGE-CHANCEL, François-Joseph de, *Œuvres*, Paris, Libraires associés, 1753.
LA MOTTE, Antoine Houdar de, *Textes critiques : les raisons du sentiment*, F. Gervéy et B. Guion [éds.], Paris, Champion, 2002.
MORERI, Louis, *Le Grand Dictionnaire historique, ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, Paris, Libraires associés, 1759.
PARFAICT, François et Claude, *Histoire du théâtre français, depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, P. G. Le Mercier, 1745-1749.

- RACINE, Jean, *Iphigénie*, G. Forestier [éd.], Paris, Gallimard, Folio classique, 1999.
- RACINE, Jean, *Phèdre*, G. Forestier [éd.], Paris, Gallimard, Folio classique, 1995.
- RAPIN, René, *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, Genève, Droz, 1970.
- SOPHOCLE, *L'Œdipe et l'Électre de Sophocle. Tragédies grecques. Traduites en français avec des remarques*, A. Dacier [tr.], Paris, C. Barbin, 1692.
- VOLTAIRE, *Alzire, ou les Américains*, dans *Les Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, t. 14 (1989).
- VOLTAIRE, *Commentaires sur Corneille*, dans *Les Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, t. 53-55 (1974-1975).
- VOLTAIRE, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, dans *Les Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, t. 30A (2003).
- VOLTAIRE, *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète*, dans *Les Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, t. 20B (2002).
- VOLTAIRE, *Lettres critiques sur Œdipe*, dans *Les Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, t. 1A (2001).

OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES DES XX^E ET XXI^E SIÈCLES

- BIET, Christian, *La Tragédie*, Paris, Colin, 2010 (reprints).
- BIET, Christian, *Œdipe en monarchie : tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994.
- COUDREUSE, Anne, *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1999.
- DELMAS, Christian, *La Tragédie de l'âge classique 1553-1770*, Paris, Seuil, 1994.
- DION, Nicholas, *Entre les larmes et l'effroi : la tragédie classique française (1677-1726)*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- DUBU, Jean, *Les Églises chrétiennes et le théâtre (1550-1850)*, Grenoble, PUG, 1997.
- FORESTIER, Georges, *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*, Genève, Droz, 2004.
- FORESTIER, Georges, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, PUF, 2003.
- FRANTZ, Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.
- FUMAROLI, Marc, « Entre Athènes et Cnossos : les dieux païens dans *Phèdre* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1993, p. 30-61.

- FUMAROLI, Marc, « Les abeilles et les araignées », dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, Folio classique, 2001.
- GOLDZINK, Jean, « Le vieux maître et le novice aux longues dents : Voltaire et Corneille en 1719 », *Dix-septième siècle*, 2004/4, p. 637-643.
- HERR, Mireille, *Les Tragédies bibliques au XVIII^e siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1998.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Théâtre en France au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1980.
- LÉONI, Sylviane, *Le Poison et le remède : théâtre, morale et rhétorique en France et en Italie, 1694-1758*, SVEC, n° 360, Oxford, Voltaire Foundation, 1998.
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, « De l'oracle de tragédie comme procédé dramaturgique : l'exemple de Corneille », dans *Mythe et histoire dans le théâtre classique*, F. Nepote-Desmarres et J.-Ph. Groperrin [éds], Toulouse, Société de littératures classiques, 2002, p. 395-416.
- MARCHAND, Sophie, *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, Champion, 2009.
- PASQUIER, Pierre, *La mimésis dans l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle : histoire d'une réflexion*, Paris, Klincksieck, 1995 [1988].
- PERCHELLET, Jean-Pierre, *L'Héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Champion, 2004.
- POMEAU, René, *La Religion de Voltaire*, Paris, Nizet, 1956.
- ROUGEMONT, Martine de, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1996.
- SOULATGES, Magali, « La Tragédie », dans *Le Théâtre français du XVIII^e siècle*, P. Frantz et S. Marchand [dir.], Paris, L'avant-scène, 2009.
- SCHÉRER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986.
- Théâtre du XVIII^e siècle*, sous la direction de J. Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.
- THIROUIN, Laurent, *L'Aveuglement salutaire*, Paris, Champion, 1997.
- TRUCHET, Jacques, *La Tragédie classique en France*, Paris, PUF, 1975.
- TRUCHET, Jacques, « Y a-t-il un style Régence dans l'histoire de la tragédie française ? », dans *La Régence*, Actes du Colloque d'Aix-en-Provence, Paris, Colin, 1970, p. 21-30.