

**Voltaire, *Candide ou l'Optimisme* :
« La Providence en a dans le cul¹. »**

François-Marie MOURAD

Le titre complet de cette œuvre, *Candide ou l'optimisme*, est formé d'une antonomase — le nom du personnage est un adjectif qui dénote la pureté morale — et d'un substantif de sens technique précis. Le mot *optimisme* est alors un néologisme qui renvoie expressément à la doctrine philosophique de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716). Rédigés en français par un Allemand, les *Essais de théodicée* ont été publiés sans nom d'auteur en 1710, sous le titre complet *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, soit des questions que Voltaire n'affronte pas dans *Candide*. Leibniz ne s'explique jamais sur le néologisme qu'il a formé à partir du grec. Dans la préface de la *Théodicée*, il indique néanmoins que la « nécessité » sera au cœur de son propos, « avec les points qui y sont liés, savoir la liberté de l'homme et la justice de Dieu² ». La définition de l'optimisme proposée par Trévoux³ indique : « 1737. Doctrine philosophique qui soutient que tout ce qui existe est le mieux possible. » Aujourd'hui encore d'ailleurs, la recherche lexicographique met en vedette le sens *philosophique* : « Philosophie. Doctrine qui soutient que Dieu étant parfait, tout est nécessairement pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles (*optimisme absolu*), et plus généralement que, dans le monde, le bien l'emporte sur le mal, ou que le mal n'y a de sens qu'en fonction du bien (*optimisme relatif*). *L'optimisme des stoïciens, de Spinoza ; l'optimisme absolu de Leibniz ; l'optimisme relatif de Fénelon ; partisans de l'optimisme*.⁴ » Nous ne devons pas perdre de vue l'ancrage *philosophique* du conte et l'antithèse que développe sciemment un Voltaire généralement hostile à la métaphysique, comme le montrent nombre de ses œuvres et ses prises de position indignées à l'encontre de penseurs de référence, Leibniz, mais aussi Descartes ou Pascal. Dans l'article *Bien (Tout est)* de son *Dictionnaire philosophique*, il se moque de l'auteur de la *Théodicée*, lu en 1739. *Candide* est paru vingt ans plus tard, en 1759, simultanément à Genève, Amsterdam et Paris, anonymement, mais le public ne pouvait douter de l'identité de l'auteur, étant donné les similitudes de style entre cette œuvre et les prises de position déjà affichées par Voltaire. Dans le conte, *optimisme* est défini à l'emporte-pièce par Candide lui-même au chapitre XIX, après qu'il a considéré l'« état horrible » du nègre de Surinam (« il manquait à ce pauvre homme la jambe gauche et la main droite », XIX, 94) et en réponse à une question posée par Cacambo : « Qu'est-ce qu'optimisme ? disait Cacambo. — Hélas, dit Candide, c'est la rage de soutenir que tout est bien quand on est mal. » (XIX, 95). Comme le mot n'apparaît qu'à cette occasion, la réplique se renforce du scandale que soulèvent les situations comparables, *post* et *ante* cet événement. Par exemple, lors du terrible naufrage du chapitre V, lorsque Candide veut se jeter dans la mer pour venir en aide à l'anabaptiste Jacques, Pangloss l'en dissuade « en lui prouvant que la rade de Lisbonne avait été formée exprès pour que cet anabaptiste s'y noyât » (V, 50) !

Tout est bien : pour Voltaire, cette proposition est d'une absurdité révoltante. Pour réagir à une assertion dogmatique parée de tous les prestiges de la métaphysique, communément admise par les

1. Mot rapporté par du Pan à Mme Freudenreich (*Correspondance* de Voltaire, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome IV, 1978, n. 1, p. 711). Nos citations renvoient, par l'indication des chapitres et des pages, à l'édition de Jean Goldzink, parue dans la collection GF Flammarion en 2007. C'est déjà un bel instrument de travail. Après une présentation suggestive et le texte de Voltaire bien annoté, un dossier a été constitué avec quatre entrées (« De Dieu, du mal et du bien », « Voyages et utopies », « la parabole du jardin », « les réécritures de *Candide* »), une chronologie succincte et une bibliographie sélective.

2. Leibniz, *Essais de théodicée*, Paris, GF-Flammarion, 1969, p. 30.

3. Le *Dictionnaire de Trévoux* est un ouvrage historique synthétisant les dictionnaires français du XVII^e siècle rédigé sous la direction des Jésuites entre 1704 et 1771. <https://www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens/trevoux/> Citation, p. 207.

4. *Le Grand Robert de la Langue française*.

élites, il fallait innover et frapper les imaginations. C'est dans cette perspective que le *conte philosophique* doit être compris. Toute philosophie, en fait, est un conte ; un écrivain peut bien raconter l'histoire la plus farfelue qui soit, accumuler les horreurs, faire œuvre de fiction, renvoyer aux malheurs du monde..., le conte sera tout autant *philosophique* que le plus beau et le plus rigoureux des systèmes, toujours comparable en définitive à un « roman ingénieux⁵ » : « Entre nous, la métaphysique n'est qu'un jeu d'esprit : c'est le pays des romans ; toute la *Théodicée* de Leibniz ne vaut pas une expérience de Nollet⁶. ». Voltaire entre donc en *rivalité générique* avec Leibniz, la seule à même de s'extraire des sophismes ordonnés des livres de philosophie. Les philosophes ne doivent surtout pas avoir le monopole des idées et de la vérité. Le conte *philosophique* leur dénie cette prétention. Voltaire prétend que sa fantaisie (le conte, c'est-à-dire l'imagination, the *fancy*) peut bien être *philosophique*, manière *extensive* de réagir ironiquement à l'usage *exclusif* d'un adjectif pompeux. L'ironie est stéréophonique : elle discrédite la dénotation scolastique du *philosophique* et met à profit la puissance sémantique d'une innovation littéraire. Voltaire semble dire : voyez ce que je fais de votre désignation, je l'attache au *conte*, mais, *in fine*, ce n'est pas plus absurde que ce que vous, philosophe, proposez et imposez au public. Je vous confisque donc ce mot pour le remotiver et faire réfléchir les lecteurs, les arracher à l'envoûtement des démonstrations aberrantes. Le lecteur peut ainsi accueillir la signification polémique de cette innovation générique portée par l'expression de *conte philosophique*.

Voltaire avait commencé à réagir avec *Zadig ou la destinée* (1747-1748), qui présente une même structure titrologique. Dans ce conte lui aussi *philosophique*, de dix ans antérieur à *Candide* et de facture assez proche, on signalera l'épisode de l'ermite, au chapitre XX, qui paraît devoir donner, dans sa conclusion, la clef du conte tout entier, puisqu'il s'achève par une discussion de portée générale sur l'homme et sur l'univers. Le héros vient d'assister à un spectacle qui l'a révolté. Son compagnon l'ermite, en effet, vient de prendre un enfant par les cheveux et de le jeter dans la rivière. Zadig l'interpelle rudement, le traite de monstre, de scélérat et de barbare. Alors nous assistons à une transfiguration, car le prétendu ermite est un ange, chargé d'enseigner à Zadig la soumission à l'ordre de la Providence. L'ange Jesrad, en réalité, tient des propos de philosophe leibnizien : ce qu'il prétend enseigner à Zadig, c'est le providentialisme de Leibniz. Mais la question qui taraude Voltaire est posée : *Quid* du mal ? comment est-ce compatible avec la théorie d'un créateur infiniment bon ?

Leibniz avait mis l'accent sur l'idée que toutes choses devaient être jugées dans une perspective d'ensemble et non isolées les unes des autres. La diversité est chaotique vue de (trop) près. L'idée de Dieu, souverain créateur, omnipotent et omniscient, juste et bon, prévient de toute tentation de le juger témérairement comme s'il était un homme. Par ailleurs, c'est par rapport au bien, qui constitue la norme, que le mal est perçu. Le bien est l'absolu à partir de quoi de prétendues anomalies sont référées ; la *raison paresseuse* s'empresse de les affecter au paradigme du mal, une catégorie subsidiaire que l'émotion dilate à loisir, bientôt relayée par la *raison sensible*, dont Voltaire était animé. Leibniz, en philosophe conséquent, procède de manière argumentative et logique. Il résume par avance l'essentiel de ses démonstrations⁷ au début de la première partie des *Essais de théodicée*. Son « abrégé des difficultés⁸ » qui résultent des considérations sur la liberté de l'homme et la conduite de Dieu préfigure la matière narrative de *Candide*, la série de « maux effroyables » qui le constituent. Partant de l'hypothèse du péché originel, que Voltaire ne retient pas, il semble « que le monde sera mis par là dans une étrange confusion ; que par ce moyen la mort et les maladies seront introduites, avec mille autres malheurs et misères qui affligent ordinairement

5. L'expression caractérise la philosophie de Descartes dans les *Lettres philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « folio », p. 100 (« Quatorzième lettre sur Descartes et Newton »).

6. Voltaire, lettre du 13 mars 1739, citée par René Pomeau dans son édition critique de *Candide*, Paris, Nizet, 1979, p. 10, n. 5. L'abbé Nollet (1700-1770) était un physicien réputé pour la qualité de ses présentations.

7. Leibniz : « S'il y a des apparences plausibles contre nous, il y a des démonstrations de notre côté », *Essais de théodicée*, op. cit., p. 107.

8. *Ibid.*, p. 106.

les bons et les mauvais ; que la méchanceté régnera même et que la vertu sera opprimée ici-bas, et qu'ainsi il ne paraîtra presque point qu'une Providence gouverne les choses⁹. » Pour remettre en question ce biais de la perception obnubilée qui tétanise l'intellection chez un être fini qui s'enquiert de concevoir l'infini et cherche « la raison de l'existence du monde », Leibniz propose de changer d'échelle pour amener le lecteur à concevoir l'existence de ce monde comme *le seul*. L'univers est le Tout par essence, unique, absolu, hors dimension et incomparable : « J'appelle *monde* toute la suite et toute la collection de toutes les choses existantes, afin qu'on ne dise point que plusieurs mondes pouvaient exister en différents temps et en différents lieux¹⁰. » Comme l'univers est d'une pièce, rien ne peut en être distinct que par une opération erronée de l'esprit, lorsqu'on distingue le mal comme un scandale. « Rien ne peut être changé dans l'univers (non plus que dans un nombre) sauf son essence, ou si vous voulez, sauf son *individualité numérique*.¹¹ » Les physiciens corroborent cette conception, Ernst Mach, par exemple, qui définit le monde comme « un être unilatéral dont le complément en miroir n'existe pas ou, du moins, ne nous est pas connu ». Par suite, le « mal » va avec le « bien », selon une harmonie qui nous échappe, parce que nous ne sommes pas « bien » ou que nous sommes « mal » placés pour en juger. La structure même du langage humain est ici significative. Elle reflète l'origine de nos idées morales, comme l'ont bien établi Locke ou Hume : « Quelques objets, par la structure originale de nos organes, produisent immédiatement une sensation agréable et sont, pour cette raison, dénommés des “biens” ; tandis que d'autres, à cause de leur sensation immédiatement désagréable, reçoivent l'appellation de “maux”.¹² » Il n'en faut peut-être pas plus pour comprendre que le bien et le mal, la vertu et le vice sont des notions extrapolées à partir des réactions organiques de la créature sensible, mortelle et finie. Leibniz ne l'analyse pas ainsi mais il a recours à un argument que ne renieraient pas les empiristes. La santé du corps donne une idée de la juste perception qu'il conviendrait de privilégier en la matière : « Si nous étions ordinairement malades et rarement en bonne santé, nous sentirions merveilleusement ce grand bien, et nous sentirions moins nos maux ; mais ne vaut-il pas mieux néanmoins que la santé soit ordinaire et la maladie rare ? Suppléons donc par notre réflexion à ce qui manque à notre perception, afin de nous rendre le bien de la santé plus sensible.¹³ »

Plus précisément, le *déterminisme métaphysique* postule qu'il était nécessaire que tout événement ou tout état de choses considéré à l'instant présent advînt, et qu'il y a symétrie entre passé et futur : tout événement passé n'a qu'un futur possible, tout événement futur se révélera comme n'ayant eu qu'un passé possible. Le *déterminisme épistémologique* fait référence à notre capacité de prévision et de rétrodiction ; il ajoute donc au déterminisme métaphysique la spécification de ce qu'est, par principe, notre pouvoir de connaissance ; le *déterminisme scientifique* spécifie les moyens d'exercer notre pouvoir de prévision, à l'aide de lois ou de règles générales qui gouvernent le monde des phénomènes observables et qui relèvent de théories scientifiques ; le *déterminisme méthodologique* (ou pragmatique) veut que l'incomplétude de notre savoir actuel n'invalidé pas le déterminisme scientifique ; il est de bonne méthode de chercher à enrichir le savoir sur la base des hypothèses déterministes plutôt que de recourir à l'indéterminisme en cas de défaillance explicative.

Pour Voltaire, il n'y a là que sophismes. Le chapitre XX de *Zadig* engage à méditer sur le *Mais...* de l'archange, en explorant une gamme de réactions qui vont de l'étonnement à la mélancolie et à la révolte. C'est justement la révolte qui alimente l'inspiration et la matière narrative de *Candide*, le plus long des contes de Voltaire. La richesse et la complexité sont au rendez-vous dans cette œuvre magistrale, que son auteur publie à l'âge de 65 ans. La lecture aisée ne doit pas laisser croire que nous aurions affaire à une œuvre *facile* ou même improvisée. Les spécialistes

9. *Ibid.*, p. 105.

10. *Ibid.*, p. 108.

11. *Ibid.*, p. 109.

12. David Hume, *Dissertation sur les passions*, traduction et présentation par Jean-Pierre Cléro, Paris, GF Flammarion, 2015, p. 57.

13. *Essais de théodicée*, *op. cit.*, p. 110.

indiquent l'importante documentation mobilisée par Voltaire et confèrent à *Candide* la valeur d'une somme. Le filigrane autobiographique est aussi repérable, comme de nombreux événements dont le conte se fait l'écho. Il est inutile de se focaliser ou de s'attarder sur ce point, mais on doit tout de même rappeler l'importance du tremblement de terre du 1^{er} novembre 1755 à Lisbonne (30 000 morts) et le début de la guerre de Sept Ans en 1756. Voltaire inverse la chronologie dans *Candide*, puisque le héros fait l'expérience de la guerre aux chapitres II et III, puis celle du désastre au chapitre V. La guerre est aussi beaucoup plus présente dans le conte parce qu'à la différence d'une catastrophe contingente, imprévisible, elle est un invariant de la nature humaine et la toile de fond de l'histoire. Cacambo ne manque pas de rappeler cette vérité universelle au début de la plaidoirie qu'il adresse aux Oreillons : « En effet, le droit naturel nous enseigne à tuer notre prochain, et c'est ainsi qu'on en agit dans toute la terre. » (XVI, 83). Ses travaux d'historien et, plus encore, d'« expert » en géopolitique ont fait de Voltaire un polémologue averti.

Jean Goldzink a brillamment résumé la genèse multifactorielle du conte¹⁴ :

Bref, pour que *Candide* advienne, il faut une convulsion géologique qui ébranle le trône divin ; une guerre européenne ; un havre suisse ; une sensibilité philosophique à vif ; une évaluation erronée de la conjoncture idéologique... Et quelque disposition tenace pour l'écriture comique, quelque aptitude aux pulsions rageuses (p. 11).

Voltaire est le type de l'écrivain obsessionnel, que heurte la doctrine du *monde comme il va*. « Il est frappé en cette zone de sa sensibilité qui ne peut tolérer l'image de la souffrance humaine¹⁵. » Au lieu de se résigner, il réagit ; jusque dans son grand âge, il reste un jeune homme révolté, un indigné. De ce point de vue, celui d'une écriture « proactive », performative, il fait preuve d'une étonnante endurance mais aussi de variété, et d'une remarquable capacité de renouvellement d'une inspiration pourtant focalisée sur l'injustice et les sujets de scandale du temps (voire de tous les temps), le mal *physique*, *moral* ou *métaphysique*, pour reprendre les catégories alors en usage¹⁶, actualisées dans *Candide* (XIII, 72 ; XX, 99 ; XXII, 109 ; XXIX, 135). Le désastre de Lisbonne, par exemple, lui a d'abord inspiré un poème très incisif (paru en mars 1756) — « œuvre hardie sous le classicisme de la forme¹⁷ » —, dont un extrait est reproduit p. 148-151. Voltaire ne se contente évidemment pas de déplorer la catastrophe, il s'élève déjà contre les justifications théologiques, *littéraires* et *métaphysiques* qu'elle ne manque pas d'entraîner ou de raviver au sein de l'élite cultivée, par exemple chez Alexander Pope, qui avait publié en 1734 un *Essai sur l'homme*, un long poème réflexif qui littérisait le providentialisme de Leibniz. Le *conte* philosophique est aussi la réplique d'un homme de *lettres* à un autre. Dans la discussion qui aboutira à *Candide*, dont on suit le progrès dans la correspondance, c'est Pope qui est nommé comme principal champion de l'optimisme. Leibniz n'est cité qu'incidemment.

La question du bien et du mal, et conséquemment du bonheur, est centrale au XVIII^e siècle¹⁸. Elle se pose de manière plus aiguë parce que l'individualisme progresse, que l'on accorde une valeur à chaque personne. Les idées précèdent les droits et les déclarations qui ornent nos constitutions. Puisque vous n'aurez pas le temps d'étudier Leibniz (sauf si le professeur de philosophie en a parlé), je vous signale la réponse de Diderot (ou peut-être de Grimm) au *Poème*

14. Frédéric Deloffre déclarait déjà en tête de l'édition des *Romans et contes* dans la « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1979, p. LIX : « *Candide* est le fruit conjugué d'une expérience personnelle, d'un sentiment de sympathie pour l'humanité et d'une interrogation philosophique fondamentale. »

15. René Pomeau, édition critique de *Candide*, *op. cit.*, p. 16.

16. Leibniz : « Le mal *métaphysique* consiste dans la simple imperfection, le mal *physique* dans la souffrance, et le mal *moral* dans le péché », *Essais de théodicée*, *op. cit.*, p. 116.

17. René Pomeau, édition critique de *Candide*, *op. cit.*, p. 17.

18. Voir Robert Mauzi, *L'Idée de bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1960.

sur le désastre de Lisbonne, ou Examen de cet axiome : « tout est bien ». Il y a du mal sur la terre, dit Voltaire, en réponse au *Tout est bien*. C'est réagir en homme sensible qui gauchit le mot *bien* dans le sens moral et psychologique pour en faire une affaire personnelle, répond le philosophe, car il va de soi qu'on ne peut pas faire grand-chose à un tremblement de terre. Il y a des événements qui échappent à notre pouvoir, à notre action (individuelle ou collective). Quand le philosophe dit *tout est bien*, il faut entendre le *constat* qu'il y a un ordre des choses, ni plus ni moins :

Quand Leibniz et milord Shaftesbury, et leur interprète auprès du peuple, le célèbre Pope, me disent : « Tout est bien », je leur demande : « Qu'en savez-vous ? » Il n'y a pas apparence qu'ils me répondent jamais à cette petite question. Mais lorsque M. de Voltaire leur nie ce principe, parce que Lisbonne a été renversée par un tremblement de terre, il est beaucoup moins philosophe qu'eux, en ce qu'il regarde le malheur et la destruction d'un certain nombre d'individus comme un mal dans l'univers. Que savez-vous si c'en est un ? lui dirai-je. Quel est votre orgueil de vous compter pour quelque chose dans l'immensité et d'attaquer l'ordre général sur l'anéantissement de quelques êtres auxquels vous vous intéressez par un retour involontaire sur vous et sur votre faiblesse, parce que vous êtes de leur espèce, ou parce qu'ayant une vie et le sentiment de votre existence comme eux, vous vous sentez exposé aux mêmes dangers ? Je ne suis point orgueilleux, dites-vous, je suis sensible : soit ; il vous est donc permis de dire qu'il y a dans ce monde un bonheur et un malheur relatifs à chaque individu ; mais ne dites point que ce bonheur ou ce malheur soit un bien ou un mal dans l'univers ; puisque vous n'en savez rien, et qu'il paraît même absolument indifférent pour chaque espèce d'êtres. Pour peu qu'on réfléchisse, on trouvera ici la source de tous les paralogismes sur la fameuse question de l'origine du mal. Vous remarquez que Bayle a laissé cette dispute indécise, après avoir exposé toutes les opinions qui partagent les écoles ; c'est que Bayle était philosophe. Il y a du bonheur et du malheur dans le monde : personne n'en peut douter. Le bien et le mal sont deux mots vides de sens pour le vrai philosophe. On a confondu toutes ces idées, on a disputé, et l'on ne s'est plus entendu.

Le bonheur n'est pas un bien, le malheur n'est pas un mal dans l'ordre des choses, du moins nous n'en savons rien ; il n'est tel que par rapport à la situation particulière d'un tel individu. Or cette situation est bien nécessaire, mais elle est en même temps indifférente à l'ordre de l'univers.

Voilà clairement posée la question dans les débats du temps. Voltaire réagit en *homme sensible* tandis que les autres philosophent. Rousseau, qui envoie une lettre au patriarche de Ferney à propos de son poème controversé, réfute d'ailleurs cette opposition : en faveur de la Providence, il invoque le « doux sentiment de l'existence », indépendant de toute sensation particulière : « pour qui sent l'existence, il vaut mieux exister que ne pas exister. » Les personnages de *Candide*, malgré tous leurs malheurs, ne sont pas tentés par le suicide, sujet qui vient dans la discussion menée par la vieille à la fin du chapitre XII. Ils confortent cette preuve à leur corps défendant et que Voltaire admet implicitement. Rousseau, en alléguant le sentiment, prend son adversaire à rebours. Le « tout est bien » ne peut pas se démontrer, certes, mais, pour l'auteur des *Confessions*, « l'état de doute est un état trop violent pour *son* âme ; quand *sa* raison flotte, *sa* foi ne peut rester longtemps en suspens » ; cette Providence, s'écrie-t-il, « je la sens, je la crois, je la veux, je l'espère¹⁹ ».

Ces deux postures de la rationalité et de la sensibilité sont constitutives de l'*ethos* de l'homme de lettres, si l'on se réfère à l'exposé de Paul Bénichou sur la « foi nouvelle ». Je résume le propos à grands traits : le « philosophe » du Siècle des Lumières est le modèle de l'homme accompli, civil, averti, militant et responsable, qui travaille au service du genre humain. Même s'il exalte les pouvoirs de la raison (*sapere aude* est sa devise : « ose te servir de ta raison »), il réprouve la spéculation intellectuelle exclusive, l'exil intérieur et la superbe du sage. Il n'est donc pas animé par la seule *libido sciendi* : il lui faut venir en aide à ses semblables, les « éclairer », leur apporter aide et secours, à la place du prêtre, qu'il estime devoir supplanter pour mettre fin aux stériles « préjugés » liberticides qui maintiennent l'homme sous tutelle. On ne doit pas perdre de vue l'actualisation polémique du mot de *philosophe*. En 1694, le *Dictionnaire de l'Académie française*,

19[Cité par René Pomeau, *ibid.*, p. 18.

après avoir mentionné les emplois traditionnels du mot — sage ou savant — concluait déjà sur cette note sévère :

...se dit aussi quelquefois absolument d'un homme qui, par libertinage d'esprit, se met au-dessus des devoirs et des obligations ordinaires de la vie civile chrétienne. *C'est un homme qui ne se refuse rien, qui ne se contraint sur rien et qui mène une vie de Philosophe.*

De l'*Encyclopédie*, après avoir lu le *Discours préliminaire* de d'Alembert, il faut prendre connaissance de l'article « Philosophe » (1765), qu'on a longtemps cru de Diderot mais qui a été rédigé par César Du Marsais, auteur par ailleurs spécialisé dans les articles de grammaire (plus de cent-cinquante contributions). Le texte de Du Marsais reprend, avec de nombreuses coupures, une contribution de 1743 aux *Nouvelles Libertés de penser*, mais il a été conçu plus tôt, en 1730. Connue d'abord sous forme manuscrite, comme beaucoup d'autres textes militants, l'exposé de 1743 est plus radical que la version finale. Jean Ehrard a bien résumé les enjeux de cette redéfinition du philosophe :

On en connaît par l'*Encyclopédie* les idées et les formules les plus significatives : le Philosophe n'est ni un misanthrope ni un libertin ; c'est un homme raisonnable, conduit par « un esprit d'observation et de justesse qui rapporte tout à ses véritables principes », un esprit prudent qui sait, dans le doute, suspendre son jugement, mais aussi « un honnête homme qui veut plaire et se rendre utile », un homme sensible qui, bien éloigné de la vaine ataraxie du sage stoïcien, apprécie les « commodités de la vie » en même temps qu'il cultive en lui « les mœurs et les qualités sociables ». Avant l'exhumation et l'analyse du texte de 1743 par Herbert Dieckmann on ignorait les aspects les plus agressifs de ce nouvel humanisme, prudemment supprimés ou atténués par le collaborateur de Diderot : le refus d'une prétendue perfection qui consiste à mépriser les biens de ce monde (« La pauvreté nous prive du bien-être qui est le paradis du Philosophe ») ; l'affirmation que la religion enfante l'immoralité, à la fois en proposant un idéal inhumain et en suscitant d'innombrables querelles de doctrine ; enfin l'athéisme : la société civile, où vit le Philosophe, est « son unique Dieu ». Charte de la philosophie militante, ce portrait du Philosophe contraste avec la démarche feutrée, les demi-audaces et les compromis idéologiques qui caractérisent, jusque dans ses aspects les plus généreux, la pensée moyenne de la période : vingt ans avant que s'engage la bataille encyclopédique il dessine quelques-unes des futures lignes de rupture ; sa publication même indique que les temps sont proches où chacun devra choisir son camp, non seulement entre dévots et philosophes mais, au sein même de la philosophie, entre athées et déistes. Quand Voltaire à son tour s'en emparera, pour le résumer et le refondre en appendice aux *Lois de Minos* (1773), il saura utiliser contre l'*Infâme* ses vertus polémiques mais il ne manquera pas d'en éliminer les expressions et les idées indiscutablement athées...

Ces indications sont utiles pour la réception de *Candide*, qui met en scène des réflexions et des controverses « philosophiques » avec une intensité qui correspond bien au climat intellectuel des Lumières. Du début à la fin du conte, chaque personnage incarne une position, des convictions et des idées qui témoignent d'une propension à faire un usage intensif, extensif et récurrent de la raison. Le docteur Pangloss est une caricature du philosophe professionnel entiché de son système ; Jacques, « le meilleur des hommes » (VI, 54), est un « bonhomme » (IV, 48), c'est-à-dire un homme bon qui raisonne juste parce qu'il est sans préjugés, comme en témoigne son statut d'anabaptiste. Il formule des jugements corrects, riches de sens et d'expérience (IV, 48-49). Candide appartient en fait à la même catégorie prototypique par ses dispositions. D'emblée, il est présenté comme « un jeune garçon à qui la nature avait donné les mœurs les plus douces » (I, 37) ; au chapitre XIV, il est caractérisé, à travers le regard de Cacambo, comme « un fort bon homme » (XIV, 74). Il a « du goût pour la métaphysique » (XVIII, 89) et s'enquiert souvent de ce que les autres estiment, pensent, argumentent. Le valet lui-même peut être un fort habile raisonneur à l'occasion, comme le montre sa plaidoirie aux Oreillons (XVI, 83-84). Martin, le savant qui a

remporté le concours de l'homme le plus malheureux (XIX, 98), est un manichéen déclaré, plutôt habile à la « dispute », comme en atteste la discussion soutenue pendant le voyage vers Bordeaux, au chapitre XXX : « Ils disputèrent quinze jours de suite, et au bout de quinze jours ils étaient aussi avancés que le premier. Mais enfin ils parlaient, ils se communiquaient des idées, ils se consolaient. » (XXI, 101). Si l'accès à la vérité est décidément compromis, que la controverse est stérile, la conversation a tout de même des vertus apaisantes. Dépourvu de toute valeur métaphysique, le langage est une prérogative de l'animal social. La modestie du constat est relevée par l'éloge d'un bien fondamental. Il en sera de même, remarquons-le, avec le travail, qui complétera la panoplie des moyens essentiels pour atteindre le bonheur, conçu *a minima* comme évitement des malheurs. C'est d'ailleurs à *Candide* que Freud fait expressément référence dans son introduction au *Malaise dans la civilisation*, à lire dans le sillage de la leçon voltairienne :

Quels sont les desseins et les objectifs vitaux trahis par la conduite des hommes, que demandent-ils à la vie, et à quoi tendent-ils ? On n'a guère de chance de se tromper en répondant : ils tendent au bonheur ; les hommes veulent être heureux et le rester. Cette aspiration a deux faces, un but négatif et un but positif : d'un côté éviter douleur et privation de joie, de l'autre rechercher de fortes jouissances. En un sens plus étroit, le terme « bonheur » signifie seulement que ce second but a été atteint. En corrélation avec cette dualité de buts, l'activité des hommes peut prendre deux directions, selon qu'ils cherchent — de manière prépondérante ou même exclusive — à réaliser l'un ou l'autre²⁰.

Au chapitre XXII, le plus long de l'ouvrage (onze pages contre trois en moyenne), *Candide* est encore séduit par un « homme savant et de goût » (XXII, 108) dont la critique littéraire cette fois l'impressionne au point qu'il s'exclame : « c'est un autre Pangloss ! » (XXII, 109). Alerté par ce compliment, le lecteur comprend que le discours de l'amateur d'art — dont les positions reflètent celles de Voltaire — entre dans la catégorie des propos contestables au même titre que les pétitions de principe d'inspiration métaphysique, qui recèlent toutefois un pouvoir de nuisance. Même si la discussion est rendue attrayante par les circonstances plaisantes du souper parisien, qui mettent les parleurs à l'abri de la censure, la liberté de ton ne garantit pas l'accès à des vérités qui se dérobent toujours. La multiplication des doctrines dans tous les domaines, les conflits d'interprétation et les divergences d'opinion fomentent « une guerre éternelle » (XXII, 110). Dans le registre moins inquiétant que représente le fleuron de la culture européenne au chapitre XXV, dans l'espace d'impunité et d'hédonisme raffiné figuré par la magnifique demeure d'un « noble Vénitien » (XXV, 119), peuplée de chefs-d'œuvre, la désillusion est encore de mise après le terrible inventaire de toutes les beautés que le seigneur Pococuranté, nouveau double de Voltaire²¹, débite avec un « souverain mépris » (XXV, 124). Les grandeurs *a priori* incontestées ne tiennent pas face à un homme « au-dessus de tout ce qu'il possède » et « dégoûté de tout ce qu'il possède » (*ibid.*), qui de surcroît « dit ce qu'[il] pense » et se « soucie fort peu que les autres pensent comme [lui] » (*ibid.*).

Les deux derniers chapitres récapitulent les usages de la parole dans le conte. L'amorce du chapitre XXIX présente d'ailleurs un déséquilibre significatif entre les matières discursive et narrative, au large et inquiétant profit de la première. Une longue proposition circonstancielle montre comment les discours prolifèrent et l'emportent sur des événements aussi décisifs pourtant que la fin de la quête entreprise par *Candide* pour retrouver sa bien-aimée. Saturée par des imparfaits dilatoires, une interminable subordonnée fait l'inventaire des pratiques discursives qu'affectionnent des athlètes de la parole à l'aise dans tous les genres, qu'il s'agisse du récit oral (conter ses aventures), de la spéculation philosophique (raisonner « sur les événements contingents ou non contingents de cet univers », XXIX, 135) ou de la controverse, présentée non comme un « art de conférer » bien réglé mais comme « dispute » hétéroclite où tout se mélange : « ils

20 □ Freud, *Le Malaise dans la culture* [*Das Unbehagen in der Kultur*, 1929]. Voir par exemple l'édition GF Flammarion, avec une présentation par Pierre Pellegrin, 2010.

21 □ Comme l'ont montré les spécialistes, notamment René Pomeau ou Pierre-Georges Castex dans son cours sur *Micromégas, Candide, L'Ingénu*, Paris, SEDES, 1982.

disputaient sur les effets et les causes, sur le mal moral et sur le mal physique, sur la liberté et la nécessité, sur les consolations que l'on peut éprouver lorsqu'on est aux galères en Turquie. » (*ibid.*). La proposition principale, rejetée en fin de phrase, est réduite à la portion congrue. Le passé « simple » signale la fin du voyage de la manière la plus plate. Sa valeur aspectuelle d'effectivité est reconduite dans la phrase suivante pour subvertir la scène des retrouvailles tant attendue en constat décevant. Le monde réel est moins romanesque que les contes philosophiques : « Les premiers objets qui se présentèrent furent Cunégonde et la vieille, qui étendaient des serviettes sur des ficelles pour les faire sécher. » (*ibid.*) !

La fin des aventures de *Candide*, « après tant de désastres » (XXX, 136), repousse au dernier moment le désaveu de l'irrépressible prurit de parole, en léguant d'ailleurs à la postérité une équivoque sentence, à son tour point de départ d'infinis commentaires. Avant ce dénouement en trompe-l'œil, il faut envisager le ressassement dans lequel la « petite société » (XXX, 140) s'alanguit : « Candide, Martin et Pangloss disputaient quelquefois de métaphysique et de morale. » (XXX, 137). Il est possible que Voltaire ait eu l'intention de pousser le lecteur à bout ; il est remarquable qu'il soit parvenu à maintenir l'attention de celui-ci en lui imposant un tel usage de la répétition, cette composante de l'absurde. Au sein de l'univers foncièrement homothétique des contes de Voltaire, la scène du derviche est d'une certaine manière une variante de la confrontation de Zadig et de l'ermite.

Pour rester proche de l'œuvre elle-même, une fois que celle-ci a été lue ou relue, je vais maintenant privilégier la présentation qu'en donne Jean Starobinski dans son livre *Le Remède dans le mal* (1989). Le texte s'intitule précisément « Le fusil à deux coups de Voltaire ». C'est à mon sens l'un des meilleurs pour nous guider dans nos interprétations. J'en récapitule les principales idées, assorties de commentaires.

Les usages du récit

Candide est un récit virtuose, qui joue avec tous les récits inscrits dans le riche répertoire de l'époque : il relate des voyages, est un roman d'apprentissage, un reportage, une utopie, une histoire d'amour, de guerre, une satire... Il use de tous les procédés, des plus voyants aux plus subtils, exploite des scènes clés (retrouvailles, conflits...), des descriptions, des tableaux, des dialogues, de l'enchâssement et de la mise en abyme..., avec virtuosité et toujours au second degré, en privilégiant la parodie. C'est un roman du *romanesque* — ses ressources, ses variétés, son réalisme comme sa propension au merveilleux, son didactisme et sa fantaisie. Une telle maîtrise des genres attachés au romanesque place Voltaire dans le sillage de Rabelais. La fantaisie domine largement, plutôt que la vraisemblance ; le lecteur ne peut pas ne pas s'en rendre compte. L'ironie des formes conduit au détachement : l'allégorie est partout. La succession des épisodes donne l'impression que le récit ouvre droit à toutes sortes d'histoires plus ou moins bien reliées entre elles. La discontinuité est aussi le signe d'une écriture rapide et virevoltante, signe de génialité. Le lecteur est systématiquement surpris, ce qui doit favoriser l'animation mentale, l'afflux d'idées, les réactions, une sorte d'effervescence intellectuelle et morale. C'est effectivement très efficace :

Les événements, dans *Candide*, et surtout la façon dont ils se suivent, ne défont pas seulement toute vraisemblance : ils font savoir — par leur caractère disparate — qu'ils n'en appellent pas à la confiance du lecteur, qu'ils le laissent libre : morts apparentes, retrouvailles inespérées, 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.

Candide ressortit du roman et du conte. Pour prendre une claire conscience de l'originalité de

Voltaire dans le croisement de ces deux modalités de la narration, il convient tout d'abord de rappeler que l'on entendait alors par *roman* un « ouvrage en prose contenant des aventures fabuleuses » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1694). Mais cette notion de *fabuleux* s'entend de deux manières : d'un côté la singularité, la bizarrerie, et de l'autre l'illusion la chimère. Voltaire joue sur ces deux tableaux pour produire une synthèse par surenchère. L'excès témoigne d'une constante anthropologique : l'*homo narrans* l'emporte de loin sur l'*homo sapiens*, ou plutôt les deux se confondent pour constituer *L'Espèce fabulatrice*²², selon l'heureuse expression de Nancy Huston. L'avantage du conte est de rappeler l'importance du récit dans la transmission de l'expérience, cette expérience « qui passe de bouche en bouche, [...] la source à laquelle tous les conteurs ont puisé » comme dit Benjamin²³. En valorisant cette dimension orale, d'où procèdent les multiples récits secondaires de *Candide*, Voltaire rappelle les origines du savoir, ses types archaïques — le laboureur sédentaire et le navigateur — et son universalité. Le roman, qui met en abyme le conte, le surdétermine en obligeant le lecteur à prendre ses distances vis-à-vis d'une matière proliférante à laquelle il faut octroyer un sens. Il avère l'allégorie²⁴ et met en œuvre la perplexité axiologique. La superposition du roman et du conte ne vise pas à les confondre, mais plutôt à les opposer pour suspendre les leçons de l'expérience et les conceptions du bonheur qui forment leur matière commune. Les personnages du petit roman qu'est *Candide* manquent forcément de recul par rapport à des récits qui entassent les péripéties au lieu d'assigner à la substance narrative une finalité philosophique et éthique, comme y encourage Aristote dans sa *Poétique*. Par ailleurs, l'une des fonctions premières du conte est la transmission d'un conseil. Or, « porter un conseil, c'est moins répondre à une question que proposer une manière de poursuivre une histoire (en train de se dérouler). Pour pouvoir demander conseil, il faudrait d'abord être capable de raconter cette histoire²⁵ ». Le chapitre XXX, après toutes les « aventures » subies par les personnages, ne les montre pas plus avancés qu'au début du récit dans une éventuelle quête de la sagesse. Il en est de même paradoxalement du romancier : il mène son lecteur par le bout du nez jusqu'à cette fin déroutante qui clôt très modestement une série d'événements contingents que la seule quête amoureuse de Candide unifie sans conviction. Lorsqu'ils vont consulter « le derviche très fameux » (XXX, 138), les membres de la petite communauté révèlent leur persistante incurie dans l'ordre du savoir, de l'expérience, de la recherche du bonheur et de la sagesse. Si la leçon du « meilleur philosophe de la Turquie » est évidemment une caricature, la réaction de Candide et surtout celle de Pangloss témoignent d'un inquiétant retard dans la formation du jugement personnel, voire d'un blocage cognitif. L'errance psychologique de cette morne troupe déboussolée est heureusement interrompue par la rencontre avec le « bon vieillard » (XXX, 139) qui leur propose des rafraîchissements. Il met un terme à la soif que ne peut évidemment éteindre le tonneau des Danaïdes des seuls événements voués à se succéder sans répit et sans fin. Nommer *discours* la maxime que le « bonhomme » débite en réponse à la question factuelle de Candide, c'est enfin conférer une valeur socratique à l'échange, anodin en apparence. Mais les « profondes réflexions » (XXX, 139) nous seront épargnées, au profit de la célèbre sentence qui renvoie à l'homme actif courbé vers la terre, loin de toutes les poses qu'empruntent les champions de la métaphysique dans leurs écoles.

L'ancrage référentiel

La fantaisie est relativisée par l'ancrage référentiel qui confère au conte l'allure d'un reportage d'actualité. Les allusions devaient être très claires pour les contemporains. À cet égard, il faut signaler l'immense succès de ce conte, qui a connu d'emblée un tirage colossal pour l'époque :

22 □ Voir Nancy Huston, *L'Espèce fabulatrice*, Actes Sud, 2008.

23 □ Dans *Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov* (*Œuvres* III, Paris, Gallimard, coll. « folio », 2000, p. 116.

24 □ Il est arrivé à Voltaire de nommer ses contes de « petits morceaux allégoriques » (*Correspondance*, 1758).

25 □ W. Benjamin, *Le Conteur*, *ibid.*, p. 119-120.

6 000 exemplaires vendus d'emblée à Paris (nombreuses réimpressions) ; une vingtaine d'éditions et de rééditions, ici et là (Londres, Paris, Liège...) : 20 000 exemplaires, peut-être 30 000, ce qui est un succès inédit, phénoménal. Les références deviennent familières dans tous les esprits. La popularité du livre, l'effet de masse et de mythe, qu'on croirait liés à l'usage scolaire récent et au statut de classique consacré, remontent en fait à l'origine. L'ancrage référentiel est pour beaucoup dans ce succès, les lecteurs lisaient le livre avec intérêt parce qu'il décalquait les événements, les faits dont tout le monde était informé : la guerre de Sept Ans, le tremblement de terre de Lisbonne, les persécutions religieuses, le cannibalisme, la délinquance urbaine, les controverses philosophiques, les missions des jésuites, les actes de piraterie..., « une revue quasi générale des pays du monde » menée avec *maestria* et dont le conte assure l'orchestration. Une remarque de Starobinski frappe en ces temps de détresse et d'information régis par le tout compassionnel :

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.

L'esthétique du rococo

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.

L'œuvre ressortit à l'esthétique du *rococo*, elle est ouvragée d'une manière très vivante, privilégie l'arabesque, les contrastes, la discontinuité, la surprise. Jean Starobinski caractérise aussi l'expérience tentée par Voltaire, alors au faîte de son art, comme une sortie de la littérature instituée, une expérience inédite, une invention finalement radicale. Ce qui conforte cette hypothèse est l'analyse proposée du chapitre XXV, « Visite chez le seigneur Pococuranté » [étymologiquement celui qui n'a guère souci de quoi que ce soit, figure du blasé qui a connu toutes les expériences, tous les plaisirs et qui, au lieu de tourner à la sagesse, a versé dans l'ennui et l'indifférence absolue]. La visite de la bibliothèque de ce grand seigneur débouche sur le constat de l'inanité de tous les livres.

Candide est [alors] 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. »

Candide

Voltaire équilibre la diversité virevoltante de son récit en ayant recours au personnage central qu'est Candide, qui forme une sorte de point stable de l'énonciation et de la réaction psychologique. Comme il est effectivement *candide*, qu'il a tout à apprendre, qu'il est « naturellement curieux » (XXII, 107), il accueille toutes les expériences avec l'innocence angélique de l'apprenant idéal : « Candide écoutait attentivement, et croyait innocemment. » (I, 39). Cette phrase appelle un

commentaire : elle est construite de manière à figurer une évidence incontestée, comme la paraphrase attendue du mot même *candide*. Toutes les mésaventures que va vivre le personnage se glissent dans le gouffre diégétique et philosophique que ménagent la bénigne virgule et le coordonnant ; la phrase est déjà grosse de l'à-venir qui va constituer une massive confirmation et une puissante objection à cet énoncé *a priori* anodin. *Candide* est une *tabula rasa* :

Le procédé de la critique voltairienne consistera à retrancher, dans l'enchaînement des causes alléguées, tout ce qui n'est pas accessible à un regard *candide* : la source divine et la finalité harmonieuse. La méthode polémique de Voltaire dénonce comme chimérique toute velléité de remonter à une cause première et toute présomption de statuer sur les causes finales. C'est un vain bavardage que de prétendre assigner la place de chaque événement dans le plan divin : la perfection du tout n'est qu'une consolation trompeuse, obstinément sourde aux démentis, rebelle au « principe de réalité ».

Le roman d'apprentissage chapeautera toutes les narrations subsidiaires. Littérairement, *Candide* est un héritier du personnage du naïf, dont on n'a eu de cesse d'exploiter le potentiel comique au fil d'une longue tradition, médiévale notamment. Or, « on n'a jamais cessé de faire rire du naïf. Ce personnage et les mésaventures que lui valent son ignorance, sa maladresse et sa crédulité constituent un thème universel, abondamment exploité par les traditions narratives et théâtrales²⁶ ». Voltaire a su exploiter avec brio toutes les facettes d'un type de personnage qu'il requalifie par l'antonomase. La candeur, soit naïveté soit crédulité, anime inlassablement le récit, par le décalage que ces dispositions impliquent. Comme chez Molière, le comique de répétition se double d'un art plus profond de la variation, source de réflexion et de méditation.

Le contrepoint à la disponibilité existentielle dont *Candide* est l'archétype est fourni par Pangloss, le philosophe bavard qui enseigne « la métaphysico-théologo-cosmogonologie », qui sait tout et n'apprend rien, comme le montrera sa dernière réplique du chapitre XXX, quasi similaire à celle du chapitre premier (« ceux qui ont avancé que tout est bien ont dit une sottise ; il fallait dire que tout est au mieux »). Ce Leibniz superlatif et ridicule est imperméable aux expériences qui lui arrivent *personnellement*, il ne tire aucune leçon de la vie réelle. *Candide* apprend mais Pangloss ne peut désapprendre.

Comique et ironie

Partant de la distinction que fait Baudelaire entre comique significatif, relatif (la satire) et comique absolu (le grotesque), force est de constater que les deux manières sont omniprésentes dans *Candide*, ce chef-d'œuvre du comique. Le rire y est à la fois terriblement efficace et prodigieusement libérateur. Il faut consacrer un sort particulier à l'ironie qui est une vraie figure de pensée chez Voltaire, même si Starobinski relève la présence massive de l'*antiphrase destructrice*, « l'emploi des mots dans le sens opposé à celui qu'on veut faire entendre : « la boucherie héroïque » (III, 43), « un bel autodafé » (VI, 53), « des appartements d'une extrême fraîcheur dans lesquels on n'était jamais incommodé du soleil » (*ibid.*), etc. Starobinski a raison d'insister sur le caractère militant de l'ironie de Voltaire :

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 allégrement 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.

On ne peut méconnaître l'usage jubilatoire d'une ironie parfois débridée, friande d'exagérations

²⁶ Charles Mazouer, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, Paris, Klincksieck, 1979, Introduction, p. 9.

bouffonnes et de situations burlesques comme celles que mettront en scène les dessins animés américains d'Hanna et Barbera ou de Tex Avery :

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.

Mais, dans l'ensemble, l'ironie de Voltaire témoigne de l'indignation, voire de l'exaspération et de la colère. Plutôt que d'emprunter la voie besogneuse de la démonstration ou de la réfutation, qui aplatit toute cause et serait de toute façon inappropriée dans ce genre de fiction enlevée, l'auteur outre les traits du phénomène qu'il dénonce. Le mot *trait*, dont le champ sémantique est très riche, allie notamment deux significations, l'une qui ressortit au dessin, avec la ligne plus ou moins appuyée, l'autre à la chasse, quand on évoque la destination et la portée d'un projectile, une flèche qu'on décoche, une balle qu'on tire, etc. L'ironie de Voltaire est donc le plus souvent celle du trait, comme dans la caricature, qui équipe la main du boucher du scalpel du chirurgien. La « boucherie héroïque » du chapitre III, justement, est l'une des meilleures pièces de cette ironie destructrice. L'évocation, singulièrement brachylogique, met en pièces l'art de la guerre, alors au sommet des valeurs héroïques et aristocratiques. L'« harmonie » du massacre organisé est doublement ironique : elle fait signe vers les deux grands systèmes de justification de l'anomie, la philosophie et la religion, unis sur la même portée de la partition infernale. La sévérité de la charge ne fait pas de doute, et pour prévenir toute méprise, Voltaire n'hésite pas à montrer les horreurs d'un massacre ordinaire au terme d'un paragraphe qui fait ainsi passer le lecteur d'un extrême à l'autre, d'une prise de conscience distanciée à la sidération que provoque l'horreur. La *mimésis* voltairienne emprunte à l'envers le chemin que frayait Aristote quand il évoquait le plaisir de la *représentation* des cadavres, au début du chapitre IV de sa *Poétique*. La *présentation* littérale des ravages de la guerre dispense du recours au moindre procédé, suspend le régime des images et range les tropes avec les accessoires : « Des cervelles étaient répandues sur la terre à côté des bras et des jambes coupées. » (III, 44). La terrifiante clausule du premier paragraphe dément ainsi l'*incipit* du chapitre : « Rien n'était si beau, si leste, si brillant, si bien ordonné que les deux armées. » (III, 43).

De nombreux commentateurs, dans le sillage des grands lecteurs, sont encore frappés par ces passages *à la limite* au sein d'un texte par ailleurs d'une grande drôlerie. L'ironie peut alors être conçue comme une synthèse du comique et du tragique. Par un effort supplémentaire, elle s'en détache pour nous faire entrer dans une zone plus inquiétante, de *délecture*, qui interdit la résilience et la sublimation esthétique. Pour exprimer ce malaise que distille *Candide* en plusieurs endroits, Madame de Staël parle de « gaîté infernale », Stendhal de « fond méchant », Musset de « hideux sourire », Gide de « rire plus grimaçant qu'ailleurs ». Jacques Van den Heuvel, qui cite ces auteurs, explique que « ce côté sadique et presque satanique de l'œuvre n'est que le masque d'une authentique recherche. L'ironie exaspérée et le burlesque sont le moyen par lequel peut s'engendrer la vérité. Il faut que les personnages subsistent pour témoigner d'un certain degré de l'existence humaine où les illusions ont été grattées jusqu'à l'os²⁷ ». Il y a toujours quelque dépit dans l'ironie, obligée d'emprunter les voies de l'adversaire, d'outrer des justifications auxquelles répugne celui qui ne peut que déplorer la faiblesse d'une capacité de juger décidément mal partagée.

Si la narration animée voire virevoltante se plaît à accumuler les péripéties, elle n'est pas pour autant gratuite. La régie morale est assurée par les *épiphonèmes*, c'est-à-dire les analyses et les commentaires réflexifs des personnages en quête de sens. Quelques épisodes sont occupés par des dialogues instructifs et des consultations, par des discours, comme celui du « derviche très fameux qui passait pour le meilleur philosophe de la Turquie » au chapitre XXX. Aucune sagesse

27. Jacques Van den Heuvel, *Voltaire dans ses contes*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 264.

souveraine ne parvient jamais à s'imposer, il n'est pas de leçon qui l'emporte, quelle qu'en soit la source ou l'incarnation, mais la ponctuation que ces épiphonèmes établissent sera forcément relevée par le lecteur, invité à son tour à méditer le cours des événements. Et, comme le montre exemplairement le chapitre XXX, dit de *conclusion* tout de même, Candide en vient à proférer une sentence qui présente tous les caractères de la voie-voix de la sagesse : « Cela est bien dit, répondit Candide, mais il faut cultiver notre jardin. » Pangloss, à son habitude, débitait son raisonnement étanche à toute objection et ne posait pas de question. Candide pourtant *répond* ! Il oppose civilement à la rhétorique creuse de son ancien maître une objection articulée par l'opérateur adversatif qui prélude à une décision collective diversement commentée, qui tolère une bonne marge d'interprétation. L'activité immédiate et productive est préférée à tous les discours, dont on sait qu'ils sont vains. Cultiver son jardin, c'est subvenir à ses besoins, ne pas dépendre, assurer l'autonomie de subsistance. Le jardin est aussi un *locus amoenus*, un lieu qu'on aime, qui reconduit le mythe de l'Éden perdu ou de l'Arcadie. Il permet de sortir du temps historique, de ses corruptions et de ses misères, de ses illusions de progrès, pour réintégrer le chronotope idyllique et mythique, où l'homme fait corps avec la nature, au rythme des saisons. Le microcosme est un échantillon du macrocosme. Le jardin est la portion de nature qui m'est accordée pour me reconstruire et habiter le monde de manière mesurée. Sur ce dernier point, dont l'actualité doit être signalée, il convient de lire le dernier essai de Pascal David, *Habiter la terre*²⁸. Quoi qu'il en soit, comme dit Starobinski, le livre gagne à être *relu* à partir de cette forte « conclusion », de l'épiphonème robuste qui confère une portée morale au roman d'éducation :

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 rentable. 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.

C'est une autre orientation possible du commentaire : le travail, traditionnellement conçu comme servitude, châtement, corvée..., conformément à l'origine de ce mot, sera rédempteur. L'éthique bourgeoise conquiert du terrain, si l'on peut dire, et fixe un objectif à défaut d'un salut. À la démesure aristocratique qui vise l'exploit guerrier ou la dépense fastueuse s'oppose désormais l'idéal démocratique du labeur partagé, modeste et fécond. La sagesse pratique est aussi laconique : elle donne congé à tous les dogmes et aux discussions stériles qui opposent les écoles sur la question du bonheur.

Composition de l'œuvre

Techniquement, en termes de *dispositio*, de construction, on aura noté la stratégie de Voltaire qui choisit de faire se succéder des chapitres courts, même si certaines séquences et regroupements sont perceptibles. Starobinski rend bien compte de la méthode de composition de l'écrivain :

L'histoire de Candide se développe en épisodes brefs où fonctionne une causalité *courte*, tout à l'opposé des interminables enchaînements invoqués par Pangloss. Selon un parti pris d'empirisme radical, qui ne veut rien conjecturer de ce qui échappe à la constatation, l'on ne considère ici que la cause prochaine et l'effet subséquent. Ainsi la raison suffisante se réduit à la seule causalité efficiente. Ce rétrécissement du champ causal, Voltaire l'exagère à dessein : sa stratégie est d'isoler l'événement, de le détacher du projet qui lui eût donné un sens, de le faire exister pour lui-même. L'absurde alors éclate aux yeux. L'exemple en est donné par le chapitre de la bataille. Quels sont les desseins politiques des rois abares et bulgares ? Voltaire, délibérément, n'en souffle mot : l'ellipse des causes

28. Pascal David, *Habiter la terre. L'écologie peut-elle échapper au règne de la technique ?*, Paris, Éditions Manucius, 2019, 90 pages. L'auteur discerne les présupposés philosophiques de l'écologie.

lointaines et des buts de la guerre ne laisse subsister que le fait de la guerre : les gestes meurtriers, les armes, les cadavres. La guerre apparaît d'autant plus horrible que Voltaire la fait se dérouler littéralement pour *rien*.

La « fragmentation de la chaîne causale » n'est donc ni une facilité ni une désinvolture ; elle est un procédé conscient très efficace qui confère au *conte* toute sa portée philosophique et morale.

Par ailleurs, dans le même ordre d'idées, il faut faire un sort aux vocables spécialisés et à une phraséologie savante *isolés* au sein du continuum narratif :

Afin d'accentuer l'effet critique produit par la fragmentation de la chaîne causale, Voltaire recourt, sporadiquement, aux vocables de la philosophie systématique. Il les introduit dans le récit pour les mettre à l'épreuve de la réalité limitée. Ainsi dépayés, détachés de leurs connexions systématiques, et placés dans un contexte trivial, les concepts (« physique expérimentale », « effets et causes », « raison suffisante », « meilleur des mondes ») ne peuvent que dépérir : leur incongruité dans le nouveau contexte qui leur est donné entraîne leur disqualification globale. Ils sont désormais radicalement inadéquats, vides d'autorité. La chaîne infinie, la « grande chaîne des êtres et des événements » n'existe donc pas.

À la chaîne causale, *Candide* substitue le *défilé*, l'*e déroulé*, l'*a succession* d'événements hétérogènes. La réalité est de ce point de vue inépuisable, l'empilement des catastrophes est sans fin prévisible puisqu'elles n'ont aucune signification en elles-mêmes et qu'il n'y a pas de lien entre elles. Comme le rappelle Clément Rosset dans un livre²⁹ dont le sous-titre fait écho à *Candide*, le réel est *idiot* (de *idiotès*, terme grec qui renvoie à l'identité en soi, irréductiblement). Le réel est d'abord « l'existence en tant que fait singulier, sans reflet ni double : une *idiotie* au sens premier du terme ». Rosset précise d'emblée : « On peut assurément soutenir que le fait de donner raison au réel constitue le problème spécifique de la philosophie ». On aurait presque envie de lui rétorquer, à l'instar de Candide : « cultive ton jardin » et ne te mets pas en une autre peine ! Relevons tout de même un passage susceptible d'éclairer la démarche de Voltaire : « Nous appellerons *insignifiance du réel* cette propriété inhérente à toute réalité d'être toujours indistinctement fortuite et déterminée, d'être toujours à la fois *anyhow* et *somehow* : d'une certaine façon, de toute façon.³⁰ » C'est bien ce que fait comprendre à sa manière — plutôt brutalement — *Candide*.

29. Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1997/2004.

30. *Ibid.*, p. 13.