

## De Cordoue à Jérusalem : sur une source possible de *Zaïre*

Vincenzo De Santis

Poète, nom qui ne signifie pas créateur ou inventeur, comme le pensent quelques personnes, mais seulement ouvrier, comme si l'on voulait dire ouvrier parfait<sup>1</sup>.

### 1. « A Racine's Judgement, with a Shakespeare's Fire »<sup>2</sup>?

La double influence racinienne et shakespearienne que l'on peut retrouver dans *Zaïre* a fait l'objet d'un débat critique qui commence avec la création de la pièce « chrétienne » de Voltaire. Cette tragédie a été souvent considérée comme le carrefour entre les fureurs du théâtre shakespearien et « l'effet de sourdine » (au sens spitzerien de Dämpfung) caractérisant la tragédie française à partir de Racine. Dans l'introduction de son édition de *Zaïre*, Eva Jacobs propose un bilan des différentes positions critiques du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours, rapportant

---

<sup>1</sup> L. Racine, *Réflexions sur la poésie*, chap. II, *L'Essence de la poésie*, in *Œuvres de Louis Racine*, Paris, Le Normant, 1808, t. II, p. 184.

<sup>2</sup> *Prologue* d'Aaron Hill, *Zara*, dans *The Modern English Drama*, London, Printed for E. Miller, Albemarle Street, 1811, vol. 1, p. 124.

des visions contrastantes qui passent de l'appréciation inconditionnelle aux accusations de plagiat<sup>3</sup>. Le travail de Jacobs se fonde aussi sur l'examen des sources historiques et historiographiques de la pièce<sup>4</sup>, mais au niveau des modèles littéraires elle n'analyse de manière précise que les rapports de *Zaïre* à *Othello*.

Un autre élément à souligner, c'est la présence constante, dans la tragédie de *Zaïre*, des invocations de Dieu, dont une analyse complète serait impossible à faire ici (le lexème « Dieu » compte tout seul 52 occurrences). Les personnages s'adressent sans cesse à la divinité qui devrait être garant de justice et confient leur sort à la providence, véritable protagoniste *in absentia*. Le dénouement tragique, le baptême raté de la protagoniste qui serait ainsi, d'après la logique de la morale chrétienne, condamnée à ne pas recevoir le salut, jette une ombre sur les attributs divins de bonté et de justice et sur la doctrine du salut professée par le christianisme. Si l'influence de *Bajazet* a été très souvent soulignée par la critique, l'importance d'autres pièces raciniennes, notamment des pièces chrétiennes et de leur usage du langage et de l'*imagery* bibliques, a été quasiment oubliée. Norbert Sclippa fait allusion à *Esther*, mais son intuition n'est pas suivie d'une étude précise des rapprochements possibles entre les deux pièces<sup>5</sup>. Ce recours à un langage qu'on pourrait définir « psalmique », surtout si l'on pense aux nombreuses éditions de la Bible en général et du livre des Psaumes en particulier possédées par Voltaire, est le signe d'une appropriation

---

<sup>3</sup> *Zaïre*, critical edition by E. Jacobs, *Œuvres Complètes/Complete Works*, 8, Oxford, The Voltaire Foundation, 1988.

<sup>4</sup> Voir *Historical background*, *ibid.*, p. 296-302.

<sup>5</sup> Id., *La loi du père et les droits du cœur. Essais sur les tragédies de Voltaire*, Genève, Droz, 1993, p. 89. *Zaïre* et *Esther* intercèdent auprès de l'autorité pour sauver leurs peuples. Si les deux interventions possèdent une valeur salvifique et les deux dénouements se fondent, au moins en partie, sur la révélation d'une identité cachée, l'épilogue de *Zaïre* est cependant beaucoup plus « tragique » que celui d'*Esther*.

linguistique : dans une pièce qui se voudrait chrétienne, le Patriarche utilise la logique et le langage du christianisme pour le présenter comme une doctrine d'où la miséricorde a été presque bannie. C'est dans cette perspective que Truchet a défini *Zaïre* comme un « anti-Polyeucte »<sup>6</sup>.

Un des examens les plus complets des « dettes » de Voltaire envers l'auteur d'*Iphigénie* est constitué en revanche par l'analyse stylistique de *Zaïre* proposée par Nathalie Fournier : en négligeant expressément la filiation de *Bajazet*, Fournier analyse le style de *Zaïre* par rapport au macro-texte racinien dans son ensemble. D'après Fournier, cette proximité stylistique n'est donc pas le fruit d'une imitation volontaire, mais tout simplement l'effet du choix d'une langue, la « langue classique », dicté par une intériorisation qui est plutôt la conséquence naturelle d'une « imprégnation stylistique profonde et spontanée » que le résultat d'une « imitation consciemment laborieuse »<sup>7</sup>.

L'étude des sources de *Zaïre* s'est ensuite orientée vers un autre horizon, c'est-à-dire l'arrière-plan historique, qui comporte l'analyse du rôle et des fonctions de l'Histoire dans la tragédie troubadour de Voltaire<sup>8</sup> : les événements relatifs aux Croisades ne sont pas une source de références précises mais elles construisent en revanche un véritable

---

<sup>6</sup> J. Truchet, *Théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 1406. Aux invocations intégrées dans le dialogue dramatique, il faut également ajouter les apartés, dont la fonction idéologique a été soulignée par N. Fournier (*L'aparté dans le théâtre français du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, étude linguistique et dramaturgique*, Paris-Louvain, Peeters, 1991).

<sup>7</sup> N. Fournier, « *Zaïre* : Voltaire et l'intertexte racinien », in *Recherches & Travaux*, n. 51, 1996, p. 11-37.

<sup>8</sup> Pour un regard d'ensemble, voir E. Jacobs, *Historical background*, cit. ; R. Pike, « Fact and fiction in *Zaïre* », dans *Publications of the Modern Languages Association of America*, vol. 51, n. 2, juin 1936, p. 436-439 ; S. Vance, *History as dramatic reinforcement : Voltaire's use of History in four tragedies set in the Middle Ages*, SVEC, n. 150, 1976, p. 7-31. Le terme « troubadour » est emprunté à Truchet (*Théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 1407).

« composite picture »<sup>9</sup> asservi à la dramaturgie voltairienne où réalité et fiction s'entremêlent constamment.

Un troisième et dernier courant d'études se dirige ailleurs, à la recherche de sources qui s'éloignent de l'éternelle dichotomie *Othello-Bajazet*. C'est bien le cas d'un article d'Alexander Haggerty Krappe, qui prétend avoir individué la source principale de *Zaïre* dans la sixième histoire de la huitième journée de l'*Hecatommithi* (1565) de Giambattista Giraldi Cinzio<sup>10</sup>. Comme le souligne Jacobs, la découverte de Krappe serait presque « self-condemned »<sup>11</sup> : d'après les deux études les plus importantes consacrées à la bibliothèque de Voltaire, l'auteur de *Zadig* n'aurait jamais été en possession de l'*Hecatommithi*, ni en original ni en traduction<sup>12</sup>. Même si sa thèse n'a pas été confirmée, il faut reconnaître à Krappe le mérite d'avoir orienté la recherche vers des intertextes moins conventionnels, et c'est justement le chemin que nous allons suivre dans notre courte analyse. Nous nous focaliserons donc sur l'histoire de la reine Zahra, tirée de la *Verdadera Historia* de Miguel de Luna, que Voltaire a connue dans la traduction française attribuée à Le Roux dont il possédait un exemplaire<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> Jacobs, *op. cit.*, p. 300.

<sup>10</sup> A. H. Krappe, « The Sources of Voltaire's 'Zaïre' », dans *Modern language Review*, XX, 1925, p. 305-309. L'enlèvement, l'agnition et la jalousie sont sans aucun doute des thématiques importantes que l'on retrouve aussi bien dans la tragédie de Voltaire que dans la nouvelle de Cinzio, mais ces affinités sont liées à la nature topique des thématiques elles-mêmes, que l'on retrouve aussi par exemple dans le *Decameron* (II, 6 ; II,8). Il est intéressant de remarquer que la septième histoire de la troisième journée du recueil de Cinzio a été considérée comme l'une des sources possibles d'*Othello*. Sur ce sujet, voir G. Melchiori, *Shakespeare* (1994), Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 275-282.

<sup>11</sup> E. Jacobs, *Literary Sources*, cit., p. 300.

<sup>12</sup> Voir *Bibliothèque de Voltaire. Catalogue des livres*, éd. de l'Académie des sciences de l'URSS, Moscou-Leningrad, 1961, qui se réfère aux achats de Catherine de Russie et George R. Havens, N. L. Torrey, *Voltaire's catalogue of his library at Ferney*, SVEC, IX, 1959.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 191.

## 2. Une source possible de *Zaire* : *La Verdadera Historia* de Miguel de Luna et sa première traduction française

Traducteur, médecin et « faussaire », Miguel de Luna naquit à Grenade peu après 1550. Il fit des études de médecine à l'Université de sa ville natale mais, à ce qu'il paraît, il n'exerça jamais la profession dont le titre lui assurait le droit<sup>14</sup>. Entièrement consacré à l'activité de traducteur, vers 1610 il fut nommé interprète officiel du roi. Impliqué dans l'affaire des *Plomos del Sacromonte* et probablement responsable de leur falsification avec son ami Alfonso del Castillo, de Luna est principalement connu pour sa *Verdadera Historia del Rey don Rodrigo*<sup>15</sup>.

En usant de l'expédient littéraire du manuscrit retrouvé qui demande l'intervention d'un traducteur expert, de Luna rédige un ouvrage consistant en une réécriture romanesque à la valeur essentiellement apologétique de la conquête arabe de l'Espagne. Il s'agit en effet d'une sorte de *speculum principis* voué à modifier la position du roi par rapport aux arabes qui se trouvaient encore sur les territoires ibériques. De Luna propose l'exemple du roi Iacob Almançor, dont la tolérance envers les peuples conquis le rendait « presque chrétien ». En revanche, c'est justement le roi espagnol Don Rodrigo qui incarne la figure du monarque dissolu et rompu à tous les

---

<sup>14</sup> M. García-Arenal, F. Rodríguez Mediano, « Médico, Traductor, Inventor : Miguel De Luna, Cristiano Árabe De Granada », *Chronica Nova*, 32, 2006, p. 187-231 et F. Márquez Villanueva, « La voluntad de leyenda de Miguel de Luna », dans *Id.*, *El problema morisco (desde otras laderas)*, Madrid, Libertarias, 1991, p. 45-97.

<sup>15</sup> Granada, René Rabut, 1592, mais dont la composition remonte selon toute probabilité à 1589, puis *La Verdadera Historia del Rey don Rodrigo, en la qual se trata de la causa principal de la perdida de España, y la conquista que de ella hizo Miramolim Almançor Rey, que fue del Africa, y de las Arabias, y vida del Rey Iacob Almançor, compuesta por el sabio Alcayde Abulcacim Abentarique, de nacion Arabe, y natural de la Arabia Petrea. Nueuamente traducida de la lengua arabiga, por Miguel de Luna vezino de Granada, Interprete del Rey don Phelippe nuestro señor*, en Çaragoça, por Angelo Tauanno, 1603, à laquelle nous nous référons ici.

vices<sup>16</sup>. De Luna souligne en effet la justesse et la générosité des régnants musulmans, et cette insistance sur les vertus possédées par les rois islamiques en général et par Almançor en particulier peut avoir influencé Voltaire pour la création du personnage d'Orosmane. De plus, l'idée d'une éthique laïque ou, du moins, entièrement indépendante de la foi, offre au dramaturge un modèle pour la construction du rapport religion/morale tel que Voltaire le présente dans sa tragédie. La clémence musulmane à laquelle nous avons fait allusion ne sauvera pas la protagoniste du martyre.

Le chapitre XI de la *Verdadera Historia*, où l'on trouve le récit des amours clandestines de Mahometo Gilhair et de la reine Zahra, représente ce qui peut être considéré comme un avant-texte de l'histoire de *Zaïre*. Cette filiation se ferait donc par l'intermédiaire de la traduction de Le Roux qui figure dans la liste des livres possédés par Voltaire et à laquelle nous allons nous référer dans notre analyse<sup>17</sup>. L'exemplaire de Voltaire, qui n'y a pas laissé de notes marginales, présente tout de même plusieurs signes de lecture, notamment des cornes au début des chapitres VII et XIV, entre lesquels l'histoire de Zahra est comprise<sup>18</sup>. Si dans la version espagnole Gilhair est présenté, à partir du titre, comme le véritable protagoniste de l'histoire, la

---

<sup>16</sup> García-Arenal, Rodríguez Mediano, *op. cit.*, p. 214-215.

<sup>17</sup> *Histoire de la Conquête d'Espagne par les Mores, composée en Arabe par Abulcacim Tariff Abentarig, de la ville de Médine, un des capitaines qui furent à cette expédition. Traduite en espagnol, par Michel de Luna, de la ville de Grenade, interprète de Philippe II, en la langue arabe. Avec une Dissertation de celui qui l'a mise en françois [Le Roux] sur la vérité de cette Histoire, conférée avec celles d'Espagne, et quelques manuscrits arabes, turcs et persans pour y servir de préface et de preuve*, Paris, Claude Barbin, 1680, 2 voll. Il en existe une autre traduction, plus tardive, que Voltaire ne possédait pas (*Histoire de deux conquêtes d'Espagne par les Mores [...]*, chez la veuve François Muguet, 1708).

<sup>18</sup> Cfr. *Corpus des notes marginales de Voltaire*, Berlin, Akademie Verlag, 1994, t. 5, p. 459.

version française<sup>19</sup> insiste sur le rôle joué par la reine dans la conversion de son amant : dans la *Historia* Gilhair « se torno cristiano » (p.26), alors que dans la traduction c'est bien Zahra qui « l'oblige de se faire chrestien, & l'épouse ensuite » (p. 118). Plus en général, Le Roux met l'accent sur les aspects romanesques de la *Historia*, les amours de Zahra et Gilhair devenant ainsi le noyau narratif du chapitre.

A la suite d'un naufrage, la belle princesse Zahra Abnaliaça, fille du roi musulman Mahomet Abnehedin, débarque avec sa suite sur les côtes de Cabo de Gata. Emprisonnée par les soldats chrétiens, Zahra est conduite auprès du roi Rodrigue et « l'amour s'y mit aisément ». La princesse se convertit au christianisme et épouse ainsi le roi. Tout juste après la prise de Cordoue par les arabes guidés par le général Tarif et par le comte chrétien Julien, dont la fille avait subi les attentions importunes de Rodrigue, ce dernier est contraint de se retirer en Castille. La reine Zahra n'arrive pas à s'enfuir et se trouve toujours à Cordoue lorsque Tarif s'empare de la ville<sup>20</sup>.

Tarif octroie à la reine la possibilité de rester dans son palais et la confie à Mahomet Gilhair, prince royal de Tunis, en lui ordonnant d'honorer et respecter la captive comme si elle était « leur veritable Reyne, pour tâcher de lui faire reprendre les mœurs et la religion de ses pères ». Gilhair en tombe vite amoureux et lui propose de l'épouser, à condition qu'elle renonce à la foi des chrétiens. Zahra refuse le mariage et se démontre «resoluë de vivre et de mourir dans la Foy qu'elle avoit embrassée », en exerçant sur Gilhair le même chantage. Après de faibles résistances, le prince accepte de se convertir, reçoit secrètement le

---

<sup>19</sup> *Des amours de Mahomet Gilhair avec la Reyne, qui l'oblige de se faire chrestien, & l'épouse ensuite*, in *Histoire de la Conquête d'Espagne*, cit. Le noyau de l'histoire se trouve aux pages 118-130 du premier volume.

<sup>20</sup> Nous proposons ici une synthèse des épisodes de l'*Histoire* dont Zahra est la protagoniste, la conquête de Cordoue et les violences perpétrées par Rodrigue occupant presque deux tiers du récit.

baptême et parvient à épouser la reine. Une esclave de Zahra, qui n'avait pas abandonné la foi musulmane, informe le général Tarif de la trahison de la reine et de la conversion du prince. Craignant que son zèle ne soit pris pour de l'« envie », Tarif s'adresse au roi de Tunis qui exige l'exécution subite de son fils. Engagé dans des combats auprès de Grenade, Tarif confie le cas à son subalterne Adilbar qui confirme la sanction, tout en offrant aux condamnés une dernière possibilité :

Il les exhorta de renoncer à la Loy des Chrétiens, s'ils vouloient sauver leur vie. Mais il ne voulurent jamais y consentir, & déclarerent qu'ils aimoient mieux souffrir la mort dont on les menaçoit, & qu'ils estoient prests de recevoir, que de renoncer à la Foy qu'ils avoient embrassée. Adilbar surpris & irrité en mesme temps d'une telle opiniastreté, leur fit trancher la teste à tous trois<sup>21</sup>.

Une première affinité avec la tragédie voltairienne est à chercher non seulement dans l'histoire mais aussi dans l'homonymie de deux protagonistes. Si la version française de la *Verdadera Historia* garde l'original Zahra, Voltaire opte toutefois pour Zaïre (Zayre, dans d'autres éditions<sup>22</sup>), nom francisé qui se caractérise par la capacité de reproduire, grâce au prolongement vocalique, un son très proche de celui de son modèle<sup>23</sup>. En outre, les épithètes « Jeune et belle » qu'attribue Voltaire à Zaïre dans l'incipit de la tragédie semblent faire

---

<sup>21</sup> *Des amours de Mahomet Gilhair avec la Reyne*, cit., p. 125-127 ; 129-130. Les deux amants sont exécutés avec le prêtre qui avait secrètement célébré leur mariage.

<sup>22</sup> Voir *Zaïre*, éd. cit., p. 329-382.

<sup>23</sup> Ce nom peut être également considéré comme un clin d'œil à *Bajazet* et plus précisément à la confidente d'Atalide que Voltaire a vraisemblablement inséré en tribut à la tragédie turque de Racine. Le nom d'Orosmane paraît en revanche dans *L'Amour tyrannique* (1638) de Georges de Scudéry, une pièce dont Voltaire reconnaissait le potentiel et qu'il avait l'intention de remettre en valeur (sur ce sujet, voir l'Épître dédicatoire de *Sophonisbe* "A monsieur le Duc de La Vallière" dans Voltaire, *Œuvres Complètes/Complete Works*, 71B, Oxford, The Voltaire Foundation, p. 51 et suiv.).

écho à la description de Zahra contenue dans *l'Histoire*, avec un lexème co-occurent et une transposition substantif-adjectif<sup>24</sup>. Vu la nature topique de cette description (une princesse ne pourrait être que jeune et belle), si les affinités entre les deux textes s'arrêtaient à la coïncidence onomastique ou à la caractérisation extérieure du personnage, elles ne suffiraient pas pour supposer une filiation. Toutefois, l'intrigue et surtout le conflit entre deux religions-cultures fortement identitaires caractérisant les deux ouvrages offrent effectivement plusieurs points de contact.

En ce qui concerne le problème de la religion, il faut avant tout signaler la présence du thème de la conversion, que Voltaire garde mais dont il renverse le schéma. Un autre élément commun est constitué par la dissimulation des actes de foi. Tout d'abord la vénération secrète des objets de culte : même d'un point de vue linguistique, « l'intelligence secrète » de Zahra et Gilhair cachant « avec soin les Images qu'ils adoroient »<sup>25</sup> serait évoquée par la croix possédée par Zaire et « avec soin conservée » que sa confidente Fatime définit « signe des chrétiens que l'art dérobe aux yeux » et « gage secret de la fidélité »<sup>26</sup>. Ensuite, le thème du sacrement imparti en secret : dans *l'Histoire*, les sacrements sont deux (le baptême de Gilhair et le mariage), alors que dans *Zaire* il s'agit uniquement du baptême que la protagoniste n'a toutefois pas le temps de recevoir, mais dans les deux cas, une autorité externe est appelée expressément pour les dispenser.

Le conflit opposant « la loi du père et les droits du cœur », pour reprendre une formule devenue célèbre<sup>27</sup>, se manifeste dans le double

---

<sup>24</sup> « Beauté extraordinaire » ; « jeune princesse » (*Histoire de la conquête d'Espagne*, éd. cit., p. 34).

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>26</sup> Voir I, 1, v. 94-99.

<sup>27</sup> N. Scipia, *La loi du père et les droits du cœur*, cit.

statut du mariage aussi bien dans la tragédie que dans *l'Histoire* : les nœuds de l'hyménée qui unissent déjà Zahra à Gilhair sont licites dans la mesure où ils sont insérés dans le système éthico-juridique du monde chrétien où ils ont été contractés. Ils deviennent illicites, voire criminels, par rapport à l'univers de valeurs de la foi musulmane d'où Zahra provenait. De la même manière, une fois projetée à l'extérieur du sérail vers le monde chrétien où la princesse est née, la promesse de mariage de Zaïre perd totalement sa licéité et se transforme elle aussi en imposture et en crime. Tout comme Lusignan, Abnehedin est mort en apprenant la nouvelle de la conversion de sa fille, mais la « loi du père », incarnée cette fois par l'Islam, lui survit dans la mesure où « le thème de la religion se confond avec le thème de la famille et la foi en Dieu avec la foi en le père »<sup>28</sup>. La problématique centrale des deux intrigues se fonde effectivement sur la réflexion à propos du conflit insoluble entre deux fois, avéré par l'impossibilité des personnages, partagés entre deux univers inconciliables, de vivre simultanément dans deux réalités radicalement opposées.

Même si la princesse Zahra est née musulmane et se convertit au christianisme par un choix personnel, alors que Zaïre est appelée à la foi chrétienne en dépit de l'éducation reçue, en dernière analyse, la mort des deux héroïnes est due à leur incapacité à renoncer à leur propre religion. La condamnation émise par le roi de Tunis et le chantage exercé sur les deux amants créent un système d'oppositions analogues et spéculaires à celui de la tragédie : dans les deux cas, l'amour est en d'autres termes « à la base d'un conflit entre identité sentimentale et identité religieuse-familiale qui se résout avec la mort de l'héroïne »<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> G. Iotti, *Virtù e identità nella tragedia di Voltaire*, Paris, Champion, 1995, p. 196 (ici comme ailleurs, la traduction est originale).

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 193-194.

Dans cette esquisse nous avons essayé de démontrer comment, d'une part, *L'Histoire de la conquête d'Espagne* a pu constituer pour Voltaire une sorte de canevas, un point de départ, mais aussi, d'autre part, comment certaines des thématiques centrales de la tragédie existaient déjà dans l'avant-texte. Toutefois, si Tarif est présenté comme un gouvernant qui agit dans le domaine de la légalité, Orosmane est plutôt un « tyran occasionnel » agissant « sous l'empire des passions, en particulier de la jalousie »<sup>30</sup>.

C'est justement dans le traitement de cette passion mortifère que réside une des innovations les plus significatives de Voltaire par rapport à sa source. Dans la *Verdadera Historia* aussi bien que dans la traduction de Le Roux, Tarif craint que ses actions ne soient interprétées comme le fruit de l'envie, un sentiment dont il n'est pas affligé, alors que la jalousie joue un rôle fondamental dans l'intrigue de *Zaïre*, et c'est bien à ce niveau que Voltaire a pu subir l'influence de l'intertexte shakespearien, comme l'a bien observé Truchet<sup>31</sup>. Le récit dépouillé *Des amours de Mahomet Gilhair avec la Reyne* est donc l'objet d'une transformation profonde qui est le fruit de la conjonction de nombreux facteurs : l'histoire subit avant tout l'influence de différents « textes cachés »<sup>32</sup> qui font partie du canon des lectures du Patriarche et agissent en tant qu'outils plus ou moins conscients dans la création de la tragédie. Cependant, c'est d'abord l'intrigue qui doit être adaptée aux contraintes du théâtre classique et au genre de tragédie pour lequel Voltaire a opté. Dans cette perspective, nous essayerons d'analyser les éléments divers qui ont contribué à la création de la pièce, à la

---

<sup>30</sup> J. Truchet, *La Tragédie classique en France*, Paris, PUF, 1989, p. 73.

<sup>31</sup> Id., *Théâtre français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 1407.

<sup>32</sup> Nous reprenons un terme employé par A. Beretta-Anguissola dans son essai sur l'intertextualité chez Racine (voir Id., « Le Texte caché de Racine : doutes et hypothèses », dans G. Violato, F. Fiorentino (éd.), *Cahiers de Littérature Française*, IV, *Racine*, Bergamo-Paris, Bergamo University Press-L'Harmattan, 2006).

transformation d'une diatribe religieuse en véritable conflit tragique, et surtout à la métamorphose de Zahra en Zaïre.

### 3. De Cordoue à Jérusalem, de Zahra à Zaïre

Le premier changement concerne la structure de l'intrigue. Le texte de Luna est une sorte de roman historique qui se caractérise par une narration fragmentée dont le dessin se signale par une structure extrêmement digressive. Voltaire résout les problèmes liés aux unités de temps et d'action par une intervention qui est essentiellement double : d'un côté, il élimine tous les éléments propres de l'Histoire d'Espagne en se focalisant uniquement sur les épisodes concernant la reine Zahra qu'il concentre en une seule journée ; de l'autre, le dramaturge insère des thèmes et des motifs tout à fait nouveaux par rapport à son intertexte, en analysant de près la question de la morale et en écartant toute action satellite.

Un deuxième élément de nouveauté qu'introduit Voltaire repose sur le déplacement spatio-temporel : *l'Histoire de la conquête d'Espagne* commence effectivement en 712 et se déroule tantôt en Espagne tantôt dans les différents états d'Afrique. Ayant pour but la création d'un nouveau genre de tragédie inspirée de l'histoire nationale, Voltaire situe l'action dans le sérail de Jérusalem, à l'époque de Louis IX. Cet expédient lui permet de respecter l'unité de lieu et de créer en même temps un scénario et un arrière-plan historique suggestifs. Les repères chronologiques ne constituent toutefois que des références très vagues : Voltaire se permet d'insérer plusieurs anachronismes dont le but principal est de créer une ambiance propice pour l'action, le respect de la vérité historique n'étant pas en ce cas spécifique une priorité. Comme le rappelle Iotti en se référant à la préface de *Bajazet*, « l'éloignement des pays répare en quelque sorte [...] la proximité de temps », de

manière à créer un « contexte géographique et culturel proprement étranger »<sup>33</sup>, qui est fonctionnel au contraste irréparable entre deux univers de valeurs que Voltaire veut représenter. La ville de Jérusalem, scénario historique de conflits religieux par excellence, permet en outre de projeter sur la tragédie l'ombre du passé néfaste et meurtrier des Croisades, qui accentuerait ainsi le conflit tragique par le biais d'un antécédent funeste.

Dans la représentation des homicides, la versification voltairienne montre une tendance marquée vers l'hypotypose visant à présentifier, par l'intermédiaire du récit, les souffrances des personnages. Les scènes figurées des Croisades et du meurtre de la famille de Lusignan (II, 1, vv. 60-75, édition Jacobs) possèdent donc la même fonction que celle de la Guerre de Troie dans *Andromaque* de Racine, dont les hypotyposes constituent probablement un autre modèle pour la tragédie de Voltaire<sup>34</sup>. En d'autres termes, par l'effet de cette « imprégnation profonde » à laquelle nous avons fait allusion, Voltaire s'approprie les dispositifs stylistiques de la poésie dramatique racinienne pour créer quelque chose de nouveau. Par le biais de la langue classique, Voltaire parvient à écrire un genre inédit de tragédie, la tragédie « troubadour », qui respecte cependant les paramètres stylistiques du genre-roi du théâtre.

C'est peut-être dans l'optique de cette double finalité (écrire une tragédie nationale ; mettre en scène un conflit tout à fait insoluble) que le dramaturge opte pour une structure spéculaire par rapport à la version de Luna/Le Roux : Voltaire invertit les positions des deux systèmes éthico-religieux et fait de Zaïre une chrétienne convertie à

---

<sup>33</sup> Voir Iotti, *op. cit.*, p. 110.

<sup>34</sup> D'autres ressemblances sont aussi à rechercher dans le récit que fait Josabeth du massacre de la descendance royale mise en acte par Athalie dans la tragédie homonyme.

l'Islam. Par conséquent, le christianisme, qui était chez de Luna une manifestation des droits du cœur, incarne chez Voltaire la redoutable loi du père. Cette inversion de points de vue se conjugue avec un autre changement significatif : l'adhésion de Zahra au christianisme est le résultat d'un choix où l'amour, « les conversations douces », le mariage et la couronne que lui offre Rodrigue jouent sans doute un rôle fondamental, mais qui reste néanmoins le résultat d'une décision personnelle. Enlevée au berceau, Zaïre devient en revanche musulmane par l'effet de l'éducation qu'elle reçoit. A une époque où les thèmes de l'éducation et de la pédagogie représentent l'un des centres de la réflexion philosophique, Voltaire insiste sur le rôle fondamental de l'instruction dans la formation de l'individu. Et c'est Zaïre même qui l'affirme par un long réquisitoire sur sa propre éducation, que la jeune fille résume dans les vers-maxime : « Chrétienne à Paris, musulmane en ces lieux/ L'instruction fait tout »<sup>35</sup>.

Voltaire se sert de la réflexion sur la question de l'éducation pour modifier profondément le personnage par rapport à l'avant-texte. Il met l'accent sur l'innocence de son héroïne en la déresponsabilisant : si Zahra avait épousé Gilhair à la suite de l'abandon de son mari Rodrigue, Zaïre n'a pas contracté d'autres liens avant de rencontrer Orosmane. De plus, ayant connu l'amour bien avant la découverte de ses vraies origines, la protagoniste apparaît « du moins en première instance, *radicalement* innocente »<sup>36</sup>. En suivant le goût de l'époque pour ce que Gianni Iotti a défini comme « l'innocence menacée », le personnage s'inscrirait ainsi dans l'esthétique de la « femme victime » qui représente un élément topique du théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> I, 1, vv. 108-109.

<sup>36</sup> Iotti, *op. cit.*, p. 58.

<sup>37</sup> « La victime par excellence au théâtre, c'est la femme pantelante, écrasée, détruite », L. Desvignes, « Le Théâtre de Voltaire et la femme victime », *Revue des Sciences humaines*, vol. 4, n. 168, 1977, p. 537-571. Cette tendance esthétique n'affecte

Zaïre est présentée comme une héroïne « tendre » dont le paradigme serait à chercher, comme l'avait déjà remarqué Condorcet à propos de Zulime<sup>38</sup>, dans des personnages tels Iphigénie ou Bérénice. Zaïre, princesse malheureuse au cœur balançant entre deux univers, se rapproche par son innocence de la Chimène cornélienne. Partagée entre deux pressants impératifs, elle devient un cas exemplaire de « l'incompatibilité de l'amour et du devoir »<sup>39</sup>: on n'est pas loin de la condition vécue et subie par l'héroïne du *Cid*, marquée elle aussi par une « superbe déchirure » et abandonnée à des contradictions sans issue<sup>40</sup>. Chimène peut toutefois sortir de son dilemme grâce à l'intervention du roi, alors que le choix de Zaïre d'adhérer finalement à la loi du père lui est dicté par une voix bien plus convaincante : c'est la vocation du sang. Le lexème « sang » avec ses composés et dérivés atteint un total de 39 occurrences dans la tragédie, qui créent un système de références anaphoriques et métaphoriques pivotant autour du personnage de Zaïre. C'est bien à la voix du sang que Lusignan se réclame dans le but de rappeler sa fille à la loi du père<sup>41</sup>, mais il seconde à vrai dire une force que Zaïre subissait déjà même avant de connaître ses vraies origines<sup>42</sup>. La valeur symbolique du sang est étroitement liée

---

pas que la tragédie classique : pour un exemple externe à l'univers tragique canonique, il suffit de penser à *Cénie* (1750) de Madame de Graffigny, un drame dont la protagoniste devient une étrangère au sein de sa propre famille.

<sup>38</sup> Voir Condorcet, *Œuvres*, Paris, Firmin-Didot Frères, 1847, t. 4, p. 192.

<sup>39</sup> Sclipa, *op. cit.*, p. 93.

<sup>40</sup> Voir Ch. Biet, *La question des contradictions : Chimène et le dilemme*, dans *Le Cid*, Paris, Livre de Poche, 2001, p. 24-26.

<sup>41</sup> « Ma fille, tendre objet de mes dernières peines, / Songe au moins, songe au sang qui coule dans tes veines ; / C'est le sang de vingt rois, tous chrétiens comme moi ; / C'est le sang des héros, défenseurs de ma loi ; / C'est le sang des martyrs » (II, 3, vv. 343-345).

à la réadmission de l'individu au sein du système éthico-religieux-familial qu'il avait abandonné. Le sang de Zaïre a toujours été chrétien, voire *naturaliter* chrétien : l'héroïne n'hésite pas à reconnaître sa propre sujétion aux impératifs paternels dont le monde chrétien serait le corrélatif<sup>43</sup>. Pendant son entretien avec son frère, Zaïre arrive jusqu'à maudire « Le jour qu'empoisonné d'une flamme profane,/ Ce pur sang des chrétiens brûla pour Orosmane »<sup>44</sup> : sous la lumière nouvelle de la loi du père, son amour pour Orosmane devient une sorte de contamination, un empoisonnement qui la rend un « opprobre malheureux du sang »<sup>45</sup>. Le pouvoir salvifique de l'eau bénite est ainsi présenté comme un antidote matériel contre le poison de la passion et Zaïre en invoque l'ostension dans l'espoir d'éteindre les feux de son amour et de retrouver ainsi la pureté par le biais du baptême (« Cette eau sainte, cette eau qui peut guérir mon cœur »<sup>46</sup>). Le fait même d'être amoureuse est présenté comme une perversion, une transgression aux principes éthiques de la communauté, et l'opposition père/amant se traduit ainsi par une relation symbolique entre le pur et l'impur du sang.

L'unité de sang s'incarne effectivement dans un réseau symbolique dont la force s'oppose à l'éducation et finalement l'écrase. C'est donc le sang qui joue le rôle le plus important dans l'adhésion à la loi du père : il s'agit d'un élément tout à fait nouveau par rapport à

---

<sup>42</sup> « Contre elle [la loi des chrétiens] cependant, loin d'être prévenue, / Cette croix, je l'avoue, a souvent malgré moi/ Saisi mon cœur surpris de respect et d'effroi » (I, 1, vv. 119-121) ; mais aussi « Ne m'a-t-il pas caché le sang qui m'a fait naître ? » (I, 1, v. 90).

<sup>43</sup> « Quoi ! je suis votre sœur, et vous pouvez penser / Qu'à mon sang, à ma loi, j'aïlle ici renoncer ? » (III, 4, vv. 79-80).

<sup>44</sup> III, 4, vv. 161-162.

<sup>45</sup> *Ibid.*, v. 131.

<sup>46</sup> *Ibid.*, v. 116.

l'avant-texte, un élément propre à la tragédie classique qui pousse la protagoniste vers un choix à la fois opposé et spéculaire par rapport à celui de son modèle. Zahra et Zaïre sont l'une et l'autre partagées entre deux éthiques, deux univers inconciliables ; de ce fait, les deux princesses représentent les deux faces de la même médaille : vertu ou bonheur ? Le dilemme est insoluble. Les deux Zaïre représentent les deux voies opposées de la même *instantia crucis*, deux choix possibles qui mènent pourtant à un destin unique : se conformer à la loi du père ou accepter le sacrifice au nom des droits du cœur ne sont que deux chemins différents et homologues qui conduisent inexorablement à la mort.

Dans notre brève étude, qui ne saurait avoir la prétention d'être exhaustive, nous avons essayé de montrer le caractère mnémotecnique définissant la création littéraire dans *Zaïre*. Nous avons examiné les rapports existants entre *Zaïre* et *l'Histoire de la conquête de l'Espagne par les Maures*, cette dernière s'étant avérée comme une source potentielle de la tragédie de Voltaire que la critique n'avait pas encore observée. Après des rapprochements thématiques et structurels entre *l'Histoire* et la pièce, nous avons fait allusion à d'autres intertextes, notamment la langue du théâtre de Racine et l'idée de dilemme telle que Corneille la présente dans le *Cid*, qui ont probablement agi sur le dramaturge à un niveau plus ou moins conscient. Les lectures de Voltaire ont donc constitué le point de départ de notre analyse : grâce au dépouillement de l'inventaire des livres possédés par Voltaire, nous avons tenté non pas de résoudre un problème complexe comme la question des sources de *Zaïre*, mais de démontrer comment cette question est encore à discuter. L'analyse intertextuelle a donc constitué l'axe méthodologique de notre travail, dans la mesure où l'étude des sources et de modèles peut encore donner des résultats fructueux pour l'herméneutique littéraire : si les Muses sont effectivement « filles de Mémoire » et si

« sans la mémoire, l'homme ne peut rien inventer »<sup>47</sup>, l'examen des intertextes devient un outil indispensable pour définir le rapport existant entre invention et réécriture, pénétrer dans l'ouvrage poétique d'un auteur et comprendre ainsi les aspects vraiment novateurs de son esthétique.

---

<sup>47</sup> Voltaire, *Discours aux Welches* (1764), dans *Mélanges*, éd. Jacques van den Heuvel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 701.

Pour citer cet article :

Vincenzo De Santis, « De Cordoue à Jérusalem : sur une source possible de *Zaïre* », dans *Revue italienne d'études françaises*, n. 1, 2011, p. 19-36, <<http://www.rief.it>>