



Résumé : *Cet article aborde l'évolution du discours explicite dans Zaïre de Voltaire à partir de deux procédés : l'un est stylistique (la métonymie et la métaphore), l'autre est le quiproquo, utilisé dans le théâtre. Dans cette pièce, Voltaire choisit l'Orient comme espace privilégié dans lequel il fera passer ses idées de tolérance attaquant fanatisme et chauvinisme. On y retrouve les Lettres Persanes de Montesquieu en intertexte.*

Mots-clés : *Voltaire, tolérance, Lettres persanes, trope, discours implicite, discours explicite.*

Abstract: *This paper analyses the development of the explicit discourse in Zaïre a Voltaire's play. The author examines two devices: the first is a rhetorical one (metonymy and metaphor); the second is the case of mistaken identity, almost used in theatre. In this play, Voltaire picks the East restricted space in which he expresses his idea of tolerance and attacks fanatics. It follows the Lettres Persanes of Montesquieu.*

Keywords: *Voltaire, tolerance, Lettres persanes, trope, implicit discourse, explicit discourse.*

Introduction

Zaïre est la première tragédie de Voltaire (1732) de couleur orientale, dont l'action se passe précisément à Jérusalem. Ce nouveau tour d'esprit a certainement une relation aussi étroite que forte avec les Croisades¹. D'autre part, l'orientation était à la mode à cette époque; la traduction des contes des *Mille et Une Nuits* en fait témoin. Les Européens s'interrogeaient, alors, sur ce monde oriental redécouvert et qui semblait si bizarrement installé dans une philosophie, une morale et une liberté qui n'étaient pas les leurs.

Voltaire choisit l'Orient comme lieu de l'action parce qu'il permet, avec les confrontations de civilisations, une utilisation philosophique de la matière historique et donne aussi à son œuvre une dimension polémique. La pièce de *Zaïre* est avant tout une œuvre d'imagination qui doit beaucoup aux circonstances.

Cette imagination et cette polémique sont fondées sur deux procédés: le premier est un procédé tropique, c'est-à-dire qui compte sur un nombre de figures de style comme la métaphore et la métonymie; le deuxième, qui n'est ni figure de style ni de pensée, c'est celui du quiproquo.

D'après ces deux procédés, nous étudierons l'évolution du discours explicite dans *Zaire*, contrairement à ce que l'on sait de Voltaire. En effet, Voltaire est considéré comme le maître de l'ironie et du discours implicite. La majorité de ses œuvres en témoignent, notamment ses contes et ses romans. F. Gohin dans *La transformation de la langue française pendant la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle*² confirme cette idée: «L'esprit domine au 18^{ème} siècle dans tous les écrits: gracieux et léger chez Marivaux; il prend un air grave chez Montesquieu (...). Voltaire fait de l'ironie une arme légère et fine comme l'acier. J.J. Rousseau la manie avec la vigueur d'un athlète (...)³

D'autre part, l'ironie est considérée comme l'implicite le plus difficile à interpréter, car la relation entre les deux sens différents que produit l'ironie -celui du sens littéral et du sens dérivé- n'est pas fondée uniquement sur des faits sémantiques comme les tropes dits classiques (la métonymie, la synecdoque et la métaphore). Dans l'ironie, les mécanismes qui engendrent le sens dérivé, peuvent être aussi pragmatiques que sémantiques⁴. Elle ne se justifie que dans la mesure où elle reste au moins partiellement ambiguë, car elle ne peut légitimement exister qu'en l'absence d'indices trop insistants du leurre qu'elle constitue⁵. C'est plutôt une figure de pensée, d'où vient la difficulté de l'interpréter.

La différence entre «implicite» et «explicite»

Avant de traiter le phénomène du discours explicite dans cette pièce, nous devrions expliquer la différence entre les deux genres du discours complètement opposés. Le discours implicite est incarné soit dans les figures de style qui portent sur un métasémème comme les métaphores et les métonymies, soit dans les figures de pensée qui portent sur un métalogisme, comme l'ironie, alors que le discours explicite est représenté dans cette pièce par l'emploi de quelques figures de style et du quiproquo. En fait, les deux sens différents que produisent les figures de style ou de pensée -sens premier et sens intentionnel- se caractérisent par l'ambiguïté de sens, l'équivoque, le sens latent, le non-dit, ou même par l'antiphrase, autrement dit l'implicite.

Quant au quiproquo qui marque contrairement aux figures de style et de pensée, un explicite extrême, il produit une situation qui présente aussi deux sens différents en même temps: le premier est celui que les acteurs lui prêtent et le second celui que le public lui donne⁶. C'est ainsi que le quiproquo est défini dans le *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, G. Forestier y écrit: «(le quiproquo) possède (...) l'avantage d'être extrêmement facile à dissiper; simple erreur d'information sa dissipation ne nécessite pas un enchaînement d'action (...)⁷

En effet, les deux sens produits du trope et du quiproquo ne sont absolument pas de même nature. Dans les tropes, il y a un certain changement de sens entre le sens premier et le sens intentionnel. Quant au quiproquo, les deux sens différents

reposent sur un malentendu entre deux personnages mais le spectateur/lecteur est au courant dès le début et devient arbitre en même temps.

Quand il écrit *Zaïre*, Voltaire a un message particulier à transmettre celui de prêcher la tolérance et d'attaquer le fanatisme et le chauvinisme. Pour transmettre ce message; il a recours à un cadre fictionnel, celui d'une pièce de théâtre. Dans cette pièce, il choisit l'Orient comme lieu de l'action parce qu'il lui permet, avec les confrontations de civilisation une utilisation philosophique de la matière historique et donne aussi à son œuvre, à l'instar des *Lettres Persanes* de Montesquieu, une dimension polémique.

Les procédés du discours explicite dans *Zaïre*

Cette pièce qui est avant tout une œuvre d'imagination doit beaucoup aux circonstances de l'époque des Croisades. Cette imagination mise au service de la polémique est fondée sur les deux procédés déjà cités: les figures de style dans la première moitié de la pièce et le quiproquo dans la deuxième moitié. D'après ces deux procédés, nous y constaterons l'évolution de l'explicite.

Le premier procédé: les figures de style

Ce procédé repose sur le contenu du texte et pas sur l'expression, c'est-à-dire sur des faits sémantiques -des métasèmes- et pas des faits logiques -métalogismes⁸. En ce qui concerne les faits sémantiques, il y a deux figures:

- 1- La figure de contiguïté. 2- La figure d'analogie.

1- La figure de contiguïté

En fait, les personnages qui figurent dans la pièce de *Zaïre* sont de deux genres. Le premier, celui des personnages qui portent des noms de personnes existant réellement dans l'histoire comme Lusignan et Châtillon; le deuxième genre, ce sont des personnages inventés par l'auteur et non pas de correspondants dans l'histoire, comme Zaïre, Orosmane, Fatime, Nérestan et Corasmin.

En ce qui concerne les personnages créés par l'auteur -Orosmane, Zaïre, Fatime, Nérestan et Corasmin- ils renvoient, comme symboles, à des personnes et des pensées qui existaient à l'époque, soit en Orient musulman, soit en Occident chrétien. A titre d'exemple, Corasmin l'officier du sultan Orasmane «n'est pas un homme mais un peuple, adversaire irréductible des chrétiens»⁹. Nous remarquons ce phénomène tout au long de la pièce. Il suffit de citer une partie d'un dialogue entre lui et Orosmane, dans lequel il incite Orosmane contre les Chrétiens et les Français:

«*Corasmin*

Cet esclave chrétien

Qui sur sa foi, Seigneur, a passé dans la France,
Revient au moment même et demande audience.

(...)

Orosmane

Il peut entrer. Pourquoi ne vient-il pas?

Corasmin

*Dans la première enceinte il arrête ses pas.
Seigneur, je n'ai pas cru qu'aux regards de son maître.
Dans ces augustes lieux un chrétien pût paraître.*

Orosmane

*Qu'il paraisse. En tous lieux, sans manquer de respect
Chacun peut désormais jouir de mon aspect.
Je vois au mépris ces maximes terribles,
Qui font de tant de rois des tyrans invisibles.»¹⁰*

D'autre part, du côté français et chrétien, Fatime -la confidente de Zaïre- joue le même rôle provocateur contre les Arabes et les Musulmans. S'adressant à Zaïre pour l'empêcher de se marier avec Orosmane, elle fait allusion à la liberté des femmes en France, par opposition à la réclusion des musulmans enfermés dans le sérail, ceci pour provoquer Zaïre contre la société arabe et orientale toute entière. Parlant de la France, Fatime dit:

*«Vous ne me parlez plus de ces belles contrées
Où d'un peuple poli les femmes adorées
Reçoivent cet encens que l'on voit à vos yeux:
Compagnes d'un époux et reines en tous lieux,
Libres sans déshonneur et sages sans contrainte,
Et ne devant jamais leurs vertus à la crainte!
Ne soupirez-vous plus pour cette liberté?
Le sérail d'un soudan, sa triste austérité,
Ce nom d'esclave enfin, n'ont-ils rien qui vous gêne?
Préférez-vous Solyme aux rives de la Seine?»¹¹*

Mais Zaïre, exactement comme Orosmane, démontre son esprit tolérant quand elle répond:

*«On ne peut désirer ce qu'on ne connaît pas.
Sur les bords du Jourdain le ciel fixa nos pas.
Au sérail des soudans, dès l'enfance enfermée,
Chaque jour ma raison s'y voit accoutumée.
Le reste de la terre, anéanti pour moi,
M'abandonne au Soudan qui nous tient sous sa loi;»¹²*

Dans une autre réponse Zaïre dit:

*«La coutume, la loi, plia mes premiers ans
A la religion des heureux musulmans.
Je le vois trop: les soins qu'on prend de notre enfance
Forment nos sentiments, nos mœurs, notre croyance.
J'eusse été près du Gange esclave des faux dieux,
Chrétienne dans Paris, musulmane en ces lieux.
L'instruction faite tout; (...)»¹³*

Puis, elle raisonne et dit:

*«Prisonnière en ces lieux, tu n'y fus renfermée
Que lorsque ta raison, par l'âge confirmée,
Pour éclairer ta foi te prêtait son flambeau:
Pour moi, des Sarrasins esclaves en mon berceau,
La foi de nos chrétiens ne fut trop tard connue.»¹⁴*

Ces personnages, alors, indiquent une figure de contiguïté, Corasmin et Fatime représentent le fanatisme et le chauvinisme; Orosmane et Zaïre la tolérance. Cette relation de contiguïté qui unit objet signifié et objet signifiant n'est pas exprimée par la partie pour le tout, ni le tout par la partie; ce n'est donc pas une synecdoque mais plutôt une métonymie. Cette métonymie peut être schématisée comme suit:

| Signifiant | Signifié |
|--------------------|-------------------------------------|
| Fatime Corasmin | Fanatisme Racisme Chauvinisme |
| Orosmane Zaïre | Tolérance |

Une relation de contiguïté à l'intérieur
d'un même ensemble
(Schéma n° 1)

Cette relation métonymique n'est pas sentie, sauf dans de très rares cas particuliers, comme étrangère à l'isotopie¹⁵. Elle est aussi considérée comme *«un instrument moins riche et moins puissant que la métaphore»*¹⁶. Et *«à la fois moins facile et moins intéressante à remarquer que les métaphores»*¹⁷. Voltaire l'utilise au début de sa pièce. Cet emploi, au commencement de *Zaïre*, relève certainement un implicite assez léger par rapport à d'autres plus forts comme l'ironie.

2 - La figure d'analogie

Cet implicite révélé ci-dessus devient moins implicite avec l'emploi d'une autre figure de style qui démontre une relation d'analogie: la métaphore. Contrairement à la métonymie, la métaphore est plus facile à remarquer; elle *«apparaît immédiatement comme étrangère à l'isotopie du texte où elle est insérée ... (car l'incompatibilité sémantique joue le rôle d'un signal qui invite le destinataire à sélectionner parmi les éléments de signification constitutifs du lexème ceux qui ne sont pas incompatibles avec le contexte)»*¹⁸.

De même, si *«La métonymie exploite des rapports qui existent réellement dans le monde extérieur et dans notre monde de concepts, la métaphore, elle, se fonde sur des relations qui surgissent dans l'intuition même qui lance la métaphore en question. La métaphore fixe des équivalences d'imagination.»*¹⁹

Le personnage de Lusignan, dans cette pièce, explique ce phénomène métaphorique. Ce personnage qui représente le genre de personnages existant réellement dans l'histoire²⁰, apparaît pour la première fois dans la pièce à la scène III, du deuxième acte. Grâce à quelques événements anachroniques²¹ concernant Guy de Lusignan, nous obtenons deux «Lusignan»: le premier, celui de la fiction, apparaît dans la tragédie comme un prince issu des rois de

Jérusalem, alors que Guy de Lusignan qui semble servir de modèle, était le roi français de Jérusalem de 1186 à 1187, puis il a été traité en criminel après sa défaite en Césarée²² par Saladin. Il est vrai que le Lusignan de la fiction et celui de l'histoire ont perdu chacun quatre enfants et sa femme. Mais le Lusignan de la tragédie subit son malheur au sac de Césarée, alors que celui de l'histoire le subit lors de la prise de Saint-Jean-d'Acre (1090). Après sa défaite et la perte de Jérusalem, Guy de Lusignan fut gardé prisonnier quelques mois (1099) et non vingt années, comme dans la pièce. Il était loin d'être vertueux²³.

Nous remarquons que pour le vrai et le fictionnel, il y a des points communs qui décèlent une relation analogique ou plutôt métaphorique. Nous y trouvons une intersection entre le signifié (le vrai Lusignan) et le signifiant (le Lusignan de la fiction); tous les deux sont français, prisonniers et loin d'être vertueux.

En l'occurrence, cette métaphore, qui est en in-absentia car le signifié est absent du discours et sous-entendu, diminue la responsabilité de l'auteur quant aux actions du signifiant (le Lusignan de la fiction) et lui donne en même temps plus de liberté pour exprimer ses idées. Cette métaphore peut être schématisée comme suit:



Une relation d'analogie, intersection du signifié et du signifiant grâce à des attributs communs

(Schéma n° 2)

Cette dernière figure considérée comme plus facile à remarquer que la première -la métonymie- réduit l'implicite produit de celle-ci et démontre en même temps l'orientation de l'auteur vers l'explicite. En effet, ces deux figures jugées légèrement implicites sont utilisées pour un emploi de l'«*insinuato*», c'est-à-dire «*laisser entendre*». Cet emploi qui concerne les explications de nature plus évidemment pragmatique est envisagé par Quintilien -dans L'institution oratoire, IX, 2, p. 189- lorsqu'il s'interroge sur les conditions d'emploi de «*l'insinuato*»:

«*On en fait un triple usage; lorsqu'il est trop sûr de s'exprimer ouvertement; puis lorsque les bienséances s'y opposent; en troisième lieu, seulement en vue d'atteindre à l'élégance (...)*»²⁴

C'est certainement le premier usage qui s'accorde avec le style voltairien.

II - Le deuxième procédé : le quiproquo

Le deuxième procédé, celui du quiproquo, est considéré comme une étape importante qui met en relief l'évolution de l'explicite dans cette pièce.

Apriori, la définition de Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* concernant le quiproquo pourrait nous guider à analyser ce procédé dans cette pièce :

«*Méprise qui fait prendre un personnage pour un autre. Le quiproquo est soit interne à la pièce (nous voyons que X prend Y pour Z), soit externe (nous confondons X avec Y), soit mixte: tout comme un personnage, (nous prenons X pour Z).*»²⁵

Cette définition nous présente trois genres de quiproquo: 1- *interne*. 2- *externe*. 3- *mixte*.

Le quiproquo utilisé dans la pièce de *Zaïre* entre dans la première catégorie: l'interne, dans lequel Orosmane prendra la fidèle Zaïre, comme une infidèle.

Les procédés du quiproquo dans *Zaïre*:

Mais quels sont les procédés de ce quiproquo qui ont été mis au service d'un discours dit explicite ?

Le quiproquo de la tragédie de *Zaïre* est dû à deux procédés: 1- *Le déguisement*; 2- *La lettre secrète envoyée de Nérestan à Zaïre*.

Le premier procédé: Le déguisement ²⁶

La méprise produite du quiproquo a été exploitée longuement grâce au déguisement fait, premièrement du côté de Zaïre et de son groupe (Nérestan, Fatime et Lusignan), deuxièmement du côté d'Orosmane et de ses officiers (Corasmin et Mélodor). Ce déguisement est prolongé jusqu'au maximum pour en tirer certains effets dont les plus importants sont de transformer le drame vers la tragédie et d'émouvoir le spectateur.

Nous commençons par le premier déguisement. Lusignan, après avoir été libéré grâce aux prières de Zaïre à son amoureux, le sultan Orosmane demande à Nérestan de l'aider à connaître le sort des deux enfants qui ont été enlevés au berceau lorsqu'il a été pris dans Césarée. Au moment où Lusignan posait ses questions, il a aperçu au bras de Zaïre un ornement qui renfermait une croix. Il s'est ressouvenu que l'on avait mis cette parure à sa fille lorsqu'on la portait au baptême. La ressemblance des traits, l'âge et toutes les circonstances confirment à Lusignan qu'il est le père de Zaïre. D'autre part, il savait que Nérestan a été enlevé lui aussi dans le sérail avec Zaïre, il en résulte que Zaïre et Nérestan sont ses deux enfants.

Cette relation de parenté reconnue juste au moment où Zaïre était sur le point de se marier avec le sultan musulman Orosmane et d'être sultane, n'a pas été déclarée aux autres notamment à Orosmane, son futur mari. Tous les quatre personnages -Lusignan, Nérestan, Zaïre et Fatime- s'engagent à ne pas déclarer cette réalité afin de sauver Zaïre des mains d'Orosmane et la convertir au christianisme. Cette relation clandestine est considérée comme le premier fil dans le quiproquo utilisé dans cette pièce. Les trois personnages -Zaïre, Nérestan et Fatime- se déguisent. Zaïre cache cette vérité à Orosmane et commence à mettre des obstacles au mariage prévu. Ce déguisement produit, alors, une méprise entre les deux héros Zaïre et Orosmane, mais c'est une méprise d'un seul côté, celui d'Orosmane, comme nous venons d'avancer. Nous sommes donc devant deux phénomènes:

A. Le déguisement de Zaïre, Fatime et Nérestan.

B. La méprise d'Orosmane et de ses officiers Corasmin et Mélodor.

Chacun de ces deux phénomènes a son effet sur le lecteur et son intérêt concernant le discours explicite dans cette pièce.

A. Le déguisement de Zaïre, Fatime et Nérestan:

Ce premier phénomène permet de manifester les conséquences du fanatisme aussi bien que les idées de tolérance de Voltaire qui sont l'objectif principal de cette pièce.

Fatime, la confidente de Zaïre, joue toujours un rôle provocateur qui met en revue toutes les idées fanatiques.²⁷ D'autre part, en répondant à Fatime, Zaïre exprime son étonnement à l'égard de ses idées et elle défend Orosmane, ses ancêtres et leur religion. Ce discours provocateur de Fatime et défenseur de Zaïre dévoile trois faits:

- Le caractère d'Orosmane.
- L'esprit tolérant de Zaïre.
- Les douleurs et les déchirements des deux héros Zaïre et Orosmane.

1. Le caractère d'Orosmane:

Après avoir été obligée de se soumettre aux idées de son frère Nérestan et de Fatime, Zaïre essaye de parler clairement à Fatime. Dans un dialogue tenu entre les deux personnages, elle décrit ainsi le caractère d'Orosmane:

*«Mais, Fatime, à l'instant de ce que j'aime,
Ces traits chers et charmants, que toujours je revoi,
Le montrent dans mon âme entre le ciel et moi»²⁸*

Plus loin, Zaïre décrit la personnalité presque idéale de son amant, en le défendant contre les critiques de Fatime:

«Généreux, bienfaisant, juste, plein de vertu.»²⁹
Dans un autre vers, elle dit encore:
«Ah! Si tu connaissais le grand cœur d'Orosmane!»³⁰

De surcroît, elle loue les ancêtres d'Orosmane en disant:

*«Fatime, tu le sais, ce puissant Saladin,
Qui ravit à mon sang l'empire du Jourdan,
Qui fit comme Orosmane admirer sa clémence,
Au sein d'une chrétienne, il avait pris naissance»³¹*

2. L'esprit tolérant de Zaïre:

Bien que Zaïre tienne à respecter sa promesse envers Nérestan et Fatime, elle n'est jamais convaincue de leurs idées: quitter le pays, abandonner son amoureux, se convertir au christianisme, ceux-ci pour obéir à Dieu et à la noble race des rois, ses parents. Elle critique toutes ces idées qui englobent la substance du fanatisme. Cela est bien clair dans les réponses suivantes de Zaïre:

*«Quel outrage, Fatime, et quel affreux moment!
Mon Dieu vous l'ordonnez; j'eusse été trop heureuse»³²*

Plus loin, Fatime continue sa provocation:

«*Quoi! Vous, fille des rois, que vous prétendez suivre.
Vous, dans les bras d'un Dieu, votre éternel appui ...*»³³

Zaïre lui répond:

«*Eh! Pourquoi mon amant n'est-il pas né pour lui?
Orosmane est-il fait pour être sa victime?
Dieu pourrait-il hair un cœur si magnanime?
Généreux, bien faisant, juste, plein de vertus.
S'il était né chrétien, que serait-il de plus?*»³⁴

Cette réponse cache malicieusement une certaine ironie vis-à-vis de Dieu de Fatime qui est clément et qui doit la protéger et l'appuyer, lorsqu'elle dit, dans les deux vers cités ci-dessus N° 1091 - 1092:

«*Que ce Dieu, dont cent fois on m'a peint la clémence,
Ne reproverait point une telle alliance*»

Aussi, soulignons-nous la leçon de tolérance nettement dite par Zaïre dans la réponse citée plus haut (vers N° 1085 - 1086):

«*Généreux, bien faisant, juste, plein de vertus.
S'il était né chrétien, que serait-il de plus?*»

3. La douleur et le déchirement des deux héros:

Ce déguisement fait d'un seul côté, celui de Zaïre, manifeste une tristesse profonde dans laquelle les deux héros sont complètement plongés. La douleur et le déchirement exprimés par Zaïre ne sont pas gratuits, mais ils sont certainement pour impressionner le lecteur/spectateur et pour attirer son attention sur les effets et le danger du fanatisme.

Telles sont les réponses de Zaïre:

a - En décrivant l'état d'Orosmane
«*Ah! J'ai porté la mort dans le sein d'Orosmane.
J'ai pu désespérer le cœur de mon amant!*»³⁵

b - En décrivant son propre état, elle dit à Fatime qui l'incite à rendre la victoire à son pays et à sa race:

«*Victoire infortunée! Inhumaine vertu!
Non, tu ne connais pas ce que je sacrifie.
Cet amour si puissant, ce charme de ma vie,
Dont j'espérais, hélas! tant de félicité,
Dans toute son ardeur n'avait point éclaté,
Fatime, j'offre à Dieu mes blessures cruelles,
Je mouille devant lui de larmes criminelles
Ces lieux où tu m'a dit qu'il choisit son séjour;
Je lui crie en pleurant: «Ote-moi mon amour,
Arrache-moi mes vœux, remplis-moi de toi-même!*

(...)

*Eh bien, races des rois, dont le ciel me fit naître,
Père, mère, chrétiens, vous, mon Dieu, vous, mon maître
Vous qui de mon amant me privez aujourd'hui,
Terminez donc mes jours, qui ne sont plus pour lui!
Que j'expire innocente, et d'une main si chère
De ces yeux qu'il aimait ferme au moins la paupière!
Ah! que fait Orosmane? il ne s'informe pas
Si j'attends loin de lui la vie ou le trépas;
Il me fuit, il me laisse, et je n'y peux survivre»³⁶*

Zaïre se sent coupable et infidèle envers Orosmane de ne pas avoir dit la vérité; elle est partagée entre son Dieu, sa famille et son nom, qui la retenaient, et entre le plus aimable de tous les hommes qui l'adorait.

Quand Fatime essaye de la consoler, Zaïre lui dit:

*«Laissez-moi, je vois tout; je meurs sans m'aveugler:
Je vois que mon pays, mon sang, tout me condamne:
Que je suis Lusignan, que j'adore Orosmane;
Que mes vœux, que mes jours à ses jours sont liés.
Je voudrais quelquefois me jeter à ses pieds,
De tout ce que je suis faire un aveu sincère»³⁷*

Là, la méprise aurait pu se dissiper si Zaïre avait fait son aveu. Mais Voltaire n'a pas encore tout dit concernant son sujet principal: la critique du fanatisme. De même, il voudrait toujours émouvoir au maximum le spectateur / lecteur. Ce déguisement doit donc continuer et Fatime fait tout son effort pour ne pas le dissiper. Elle menace Zaïre en disant:

*«Songez que cet aveu peut perdre votre frère;
Expose les chrétiens qui n'ont que vous d'appui,
Et va trahir le Dieu qui vous rappelle à lui.»³⁸*

Zaïre, de sa part, doit tenir sa promesse de ne pas avouer la vérité à son amoureux Orosmane. Elle rassure Fatime:

*«J'ai promis, j'ai juré de garder ce secret:
Hélas! Qu'à mon amant je le tais à regret!
Et, pour comble d'horreur, je ne suis plus aimée.»³⁹*

B. La méprise d'Orosmane et de ses officiers:

Dans cette partie, nous étudierons les effets de cette méprise sur Orosmane et ses officiers. Dans la deuxième scène de l'acte IV, le dialogue tenu entre Orosmane et Zaïre révèle l'embarras dans lequel Orosmane est complètement plongée. Il dit à Zaïre:

«Zaïre, vous m'aimez!»⁴⁰

Et Zaïre répond:

«Dieu, si je l'aime, hélas!»⁴¹

Orosmane exprime alors son étonnement:

*«Quel caprice étonnant, que je ne conçois pas!
Vous m'aimez! Eh! Pourquoi vous forcez-vous, cruelle,
A déchirer le cœur d'un amant si fidèle?»⁴²*

Ces relations d'embarras, d'étonnement et de trouble sont fondées sur la mésentente entre les deux personnages. C'est ainsi qu'Orosmane l'exprime:

*«O ciel! Expliquez-vous. Quoi! Toujours me troubler?
Se peut-il?...»⁴³*

En effet, *«chacun des (deux personnages est inséré dans une série d'événements qui le concernent, dont il a la représentation exacte, et sur lesquels il règle ses paroles et ses actes»⁴⁴*

On trouve Orosmane torturé par des idées lancinantes. Il donne plusieurs interprétations à la fuite de Zaïre: un caprice, un artifice innocent, une crainte naturelle chez une jeune fille. Cela est bien clair lorsqu'il dit à Zaïre:

*«Parle. Etait-ce un caprice? Est-ce crainte d'un maître,
D'un soudan, qui pour toi veut renoncer à l'être?
Serait-ce un artifice? Epargne-toi ce soin;
L'art n'est pas fait pour toi, tu n'en as pas besoin.»⁴⁵*

Egalement, le passage du vouvoiement au tutoiement souligne nettement son état et ses sentiments perturbés⁴⁶, en essayant d'humilier Zaïre.

Dans une autre situation, Orosmane dit:

*«Quel étrange secret me cachez-vous, Zaïre?
Est-il quelque chrétien qui contre moi conspire?
Me trahit-on? Parlez.»⁴⁷*

Plus loin, il reprend:

*«De quelle inquiétude, ô ciel! Vous m'accablez:
Pouvez-vous? ...»⁴⁸*

Les points de suspensions démontrent, aussi, à quel point Orosmane est incapable d'exprimer son embarras. Cette rupture d'expression pourrait se mettre sous la rubrique des accidents proprement de langage qui tiennent au dialogue lui-même: l'interruption.⁴⁹

Ces deux derniers faits - le tutoiement et les points de suspension - sont certainement pour relever le pathétique du spectateur/lecteur.

Le deuxième procédé: La lettre secrète de Nérestan adressée à Zaïre.

Le déguisement de Zaïre mène le drame à son paroxysme. Mais Voltaire décide de mettre en relief le tragique de la pièce. Le quatrième acte pourrait être considéré comme intermédiaire entre les faits dramatiques et les faits tragiques. Pour pousser la méprise entre les deux héros jusqu'à l'extrême, Voltaire introduit un nouvel incident, celui d'une lettre de Nérestan adressée à Zaïre, dans laquelle il lui demande d'ouvrir une porte secrète qui conduit vers la mosquée en lui recommandant d'être fidèle à sa promesse. Cette lettre tombe entre les mains d'un garde qui la porte à Orosmane. La méprise se complique: Orosmane se voit trahi par Zaïre et se trouve dans un état horrible.

Aussi la passion d'Orosmane est-elle utilisée pour prolonger le quiproquo le plus longtemps possible, prise comme moyen de pathétique et d'explicité à la fois. Orosmane, l'amoureux, souhaite trouver Zaïre innocente. Il lui cherche des prétextes en croyant qu'elle n'écouterait point Nérestan et que celui-ci seul lui paraît coupable. Orosmane remet la lettre de Zaïre à un esclave et va lui-même à l'heure et à la place du rendez-vous pour attendre l'effet de cette lettre.

Là, nous trouvons un nouveau déguisement du côté d'Orosmane. Zaïre, dans le dernier acte, après avoir longtemps hésité, répond à l'appel de Nérestan et l'esclave en informe Orosmane. Celui-ci tombe une fois de plus, dans l'excès d'une douleur mêlée de fureur et de larmes. Il tire son poignard en pleurant et quand il entend la voix de Zaïre qui appelle Nérestan, il la poignarde.

C'est ici que commence la tragédie. La méprise, pour qu'elle soit bien ajustée et donne son effet voulu par l'auteur, n'est révélée que lorsqu'Orosmane s'adresse à Nérestan, après avoir poignardé Zaïre, en lui disant:

*«Approche, malheureux qui viens de m'arracher,
De m'ôter pour jamais ce qui me fut si cher!
Méprisable ennemi, qui fais encore paraître
L'audace d'un héros avec l'âme d'un traître,
Tu m'imposais ici pour me déshonorer.
Va, le prix en est prêt, tu peux t'y préparer.»⁵⁰*

Le quiproquo se dévoile avec la réaction de Nérestan et lorsqu'il prononce le mot «*ma sœur*»,

*«Ah! Que vois-je? Ma sœur!
Zaïre! ... elle n'est plus! Ah! Monstre! Ah! Jour horrible!»⁵¹*

Nous remarquons alors dans cette méprise produite de la lettre secrète, un nouveau genre de méprise, pas comme celui du déguisement qui est fondé sur un accident situationnel et intentionnel de la part de Zaïre et de son groupe. La méprise, dans le cas de la lettre secrète, est fondée sur un accident de langage. Si Nérestan avait bien déterminé dans sa lettre à Zaïre sa parenté avec elle en citant le même mot «*ma sœur*», la méprise aurait été dévoilée, et la tragédie n'aurait pas eu de place. Mais, comme nous l'avons avancé, Voltaire a décidé dès le début, de pousser les incidents vers leur maximum pour en tirer le plus

grand intérêt au service de son objectif. A la prononciation de ce mot «*ma sœur*», la tragédie se complète et la méprise se découvre, Orosmane connaît son erreur et tombe dans le désespoir. Il ordonne qu'on ôte les fers à Nérestan, et qu'on le comble de largesses, lui et tous les chrétiens puis il se tue.

En fait, tous les événements dramatiques cherchent essentiellement à émouvoir le lecteur/spectateur. Ils ont aussi un caractère commun qui est de surprendre et de choquer le lecteur/spectateur. Ce sont véritablement des accidents.⁵² En fait, le quiproquo, produit du déguisement dans cette pièce, est principalement fondé sur la notion de «*faux obstacle*» -les actes d'infidélité de Zaïre, la jalousie d'Orosmane envers Nérestan ...- que le héros (Orosmane) se trompant, prend pour un vrai.⁵³ Contrairement à Molière dans *L'avare* où on trouve le quiproquo le plus connu.

Ce dernier quiproquo est considéré comme un accident de langage prolongé⁵⁴, fondé sur l'emploi métaphorique mutuel entre Harpagon et Valère. En effet, le malentendu entre les deux personnages dû à l'équivoque produite de l'emploi du mot «*crime*». Les deux événements dont il s'agit (le vol de la cassette et le mariage de Valère) sont désignés par des termes suffisamment vagues pour s'appliquer à l'un et à l'autre. Harpagon emploi «*action, attentat, crime, affaire, guet-apens, assassinat, mal*»; Valère «*offense, faute, mal, résolution*», et les deux personnages le pronom «*tout*».

Quant au corps du délit, l'avare le désigne par la périphrase «*ce que tu m'as ravi*» et «*Valère peut d'autant plus se méprendre que de tels emplois du neutre étaient courants au XVIIème siècle pour désigner l'objet aimé.*»⁵⁵

De surcroît, l'équivoque est jouée sur une double valeur des termes: la valeur vrai, objective, et la valeur métaphorique; les deux personnages prennent tour à tour l'une pour l'autre. Une fois Valère donne aux mots «*trésor*» un sens figuré et Harpagon le cite au sens vrai. Une autre fois, les rôles sont intervertis:

«Harpagon: Le mal n'est pas si grand que Je le fais!

Quoi, mon sang, mes entrailles, pendard!

*Valère: Votre sang, monsieur, n'est pas tombé dans de mauvaises mains.»*⁵⁶

Pour Valère, le mot «*sang*» signifie «*filles*», mais dans la bouche de l'avare, le terme est pleinement métaphorique. Ce quiproquo, tel que l'utilise Molière, peut être considéré comme un accident de langage prolongé⁵⁷, fondé sur l'emploi métaphorique mutuellement des deux côtés, contrairement au quiproquo de Voltaire dans *Zaïre*, comme nous venons de démontrer précédemment.

Conclusion

Dans cette pièce, Voltaire, a utilisé deux procédés différents: les figures de style et le quiproquo. Dans le premier, nous trouvons deux sortes. Voltaire commence la pièce par une métonymie incarnée par des personnages inventés par lui. Toutefois, ces personnages représentent des types qui renvoient au fanatisme existant à l'époque: Fatime et Corasmin. Ensuite, Voltaire utilise la métaphore en ayant recours à des personnes qui existaient réellement dans l'histoire, mais avec

quelques anachronie comme le cas de Lusignan. Cet emploi métaphorique qui est plus facile à interpréter, contribue, par conséquent, à rendre la première figure -la métonymie- moins implicite et, de même, à éclaircir l'objectif de l'auteur, celui de condamner le motif des Croisades: le fanatisme. Le deuxième procédé, celui du quiproquo, est fondé sur deux sortes de déguisement, le premier du côté de Zaïre a permis à Voltaire d'exposer nettement ses pensées.

«Généreux, bienfaisant, juste, plein de vertus,
S'il était chrétien, que serait-il de plus?»
(vers n° 1085 - 1086)

«Chrétienne dans Paris, musulmane en ces lieux.
L'instruction fait tout; (...)»
(vers n° 108 & 109)

Le deuxième déguisement, celui d'Orosmane, a rendu la méprise des deux côtés et a poussé le drame vers la tragédie, cela pour susciter, en maxime, le pathétique du spectateur/lecteur contre le fanatisme.

En fait, ce quiproquo marque une grande évolution en faveur du discours explicite. C'est bien grâce à la méprise produite par le déguisement -le principal élément du quiproquo dans cette pièce- que «chacun des (deux) personnages est inséré dans une série d'événements qui le concernent, (...), et sur lequel il règle ses paroles et ses actes.» Ce quiproquo offre, de même, une dialectique considérable, c'est-à-dire: «l'ensemble des moyens mis en œuvre dans la discussion en vue de démontrer, réfuter, emporter la conviction.»⁵⁸

Bref, si l'ironie est un moyen pour se moquer ou pour railler d'une situation, le quiproquo avec le discours explicite qu'il produit, pourrait être un moyen de convaincre et de redresser. De tout cela, nous pouvons conclure que contrairement à ce qui est connu de Voltaire, dans la pièce de *Zaïre*, il utilise surtout le discours explicite.

Bibliographie

Corpus

Voltaire. 1972. *Zaïre*. Tragédie. Éd. Librairie Larousse. Nouveaux classiques Larousse. Paris.

Dictionnaire

Corvin Michel. 1991. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Éd. Bordas.

Dupriez Bernard. 1977. *Gradus: Les procédés littéraires*, Paris, collection 10/18.

Dictionnaire de Linguistique Larousse. 1973. Canada.

Morier Henri. 1961. *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, P.U.F. Paris.

Georges Mounin. 1992. *Dictionnaire de rhétorique*, éd. Librairie générale Française, collection Les Usuels de poche (Le livre de poche).

Patris Pavis. 1980. *Dictionnaire du théâtre*. Éd. Sociales, Paris.

Robert Paul. 1982. *Petit Robert I*. 1982. Dictionnaire alphabétique et analogique de la Langue française, Société du Nouveau Littré, Le Robert.

Robert Paul. *Le Petit Robert II*, dictionnaire universel des noms propres- alphabétique et analogique -Illustré en couleur, Paris, 5ème édition revue, corrigé et mise à jour pour 1981.

Notes

¹ Les Croisades: Expéditions militaires organisées par l'Eglise pour la délivrance de la Terre Sainte, notamment du tombeau du Christ à Jérusalem (Xème siècle - XIIIème siècle), cf.; *Dictionnaire Robert 2*, Paris, 5ème édition 1981, article: Croisades.

² Thèse de doctorat ès lettres, Université de Paris, éd. Belin Frères, Paris, 1902.

³ *Ibid.*, p. 120.

⁴ Cf. ; Cathérine Kerbrat-Orecchioni: *L'ironie comme trope*, pp. 109 & 110 in *Poétique*, revue de théorie et d'analyse littéraire, n° 41, février 1980, éd. Seuil, pp. 108 à 127.

⁵ Cf., *ibid.*, p. 109.

⁶ Citation de Bergson citée dans la définition du dictionnaire *Petit Robert I*, éd. 1981, article «*Quiproquo*».

⁷ Cf.; Michel Corvin: *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Bordas, 1991, article «*Quiproquo*», écrit par G. Forestier, pp. 685 1 686.

⁸ Selon le groupe μ : *Rhétorique Générale*, éd. Seuil, collection Points, Paris 1982, tableau p. 49, le métabole est divisé en deux grandes catégories:

a- L'expression: des opérations sur la morphologie et sur la syntaxe, ce que l'on appelle (métaplasmes et métataxes); métaplasmes comme les mots de valise, néologisme, archaïsme, emprunt ..., et métataxes comme l'ellipse, le zeugme ...

b- Le contenu: des opérations sur la sémantique et sur la logique, ce que l'on appelle (métasémèmes et métalogisme); métasémèmes comme la métaphore, la métonymie, la synecdoque ...; métalogisme comme l'ironie, la litote, l'euphémisme...

⁹ Cf.; Voltaire: *Zaïre*, tragédie, avec une notice biographique, éd. Librairie Larousse (Nouveaux classiques Larousse), France, 1972, p. 33. Nous nous référons toujours à cette édition.

¹⁰ *Ibid.*; acte I, scène IV, vers 228 à 238, p. 75.

¹¹ *Ibid.*; acte I, scène I, vers 9 à 18, p. 63.

¹² *Ibid.*; vers 19 à 23, p.64.

¹³ *Ibid.*; vers 103 à 109, p.68.

¹⁴ *Ibid.*; vers 113 à 117, p. 68.

¹⁵ Cf.; François Moreau: *L'image littéraire, position du problème*, Société d'édition d'enseignement supérieur C.D.F. et S.E.D.E.S. réunies, Paris, 1982, p. 70. Le terme isotopie désigne chez A. J. Greimas la propriété caractéristique d'une unité sémantique permettant d'appréhender un discours comme un tout de signification. Cf.; *Dictionnaire de Linguistique*, Larousse, Canada, 1973, article «*Isotopie*», p. 271.

¹⁶ Cf.; F. Moreau, *op. cit.* p. 71.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 70.

¹⁹ Cf.; A. Henry: *Métaphore et métonymie*, Klincksieck, Paris, 1971, p. 63. Ce passage est cité par F. Moreau, *op. cit.* p. 70.

²⁰ Voir *supra*, p. 3 & 4.

²¹ En effet, les faits qui servent de toile de fond à l'action s'appuient sur l'histoire sans la respecter forcément. Jérusalem ne fut pas détruite par les musulmans, et Saladin y entra pacifiquement (1099). En revanche, les Croisés, lorsqu'ils s'en étaient emparés quelques mois auparavant, y avaient massacré "tout ce qui n'était pas chrétien", voir Voltaire: *Essai sur les mœurs*, chap. LIV, cité dans la notice du corpus, p. 33.

²² Césarée: nom de plusieurs villes romaines d'Asie Mineure, de Palestine, de Syrie et de Mauritanie, donnée en l'honneur d'Auguste et d'autres empereurs romains, (...) Césarée de Palestine: ville

maritime, bâtie pour Hérode le Grand à l'emplacement d'une ville grecque (au premier siècle) (...). Prise par les Arabes (633), cf.; *Dictionnaire: Robert 2*, article «Césarée».

²³ Pour les faits historiques, nous nous sommes référés à l'étude faite dans le corpus, p. 32 à 34.

²⁴ Cf.; Kerbrat-Orecchioni : *L'implicite*, éd. Armand Colin, Paris, 1991, p. 227.

²⁵ Cf.; Patrice Pavis : *Dictionnaire du théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1980, article «*Quiproquo*», pp. 315 - 316.

²⁶ - *Déguisement*: Travestissement d'un personnage changeant d'identité, en même temps que de costume ou de masque, tantôt à l'insu des autres personnages ou du public, tantôt au vu et au su d'une partie des personnages ou du public (...). Le déguisement est une technique fréquemment employée (...) pour produire toutes sortes de situations dramatiquement intéressantes: méprises, quiproquo, coups de théâtre (...). Le déguisement est présenté comme vraisemblable (dans le jeu réaliste) ou comme une convention dramatique et une technique dramatique nécessaires au dramaturge pour faire passer l'information d'un caractère à un autre, pour faciliter la progression de l'intrigue et pour en dénouer les fils en fin de pièce. Cf. *Ibid.* article: *Déguisement*, p. 104.

²⁷ - Voir *supra* dans la première partie.

²⁸ - *Zaïre*, p. 116, vers n° 1068 à 1070.

²⁹ - *Ibid.*, p.118, vers n° 1085.

³⁰ - *Ibid.*, p. 119, vers n° 1111.

³¹ - *Ibid.*, p. 118 - 119, vers n° 1097 à 1100.

³² - *Ibid.*, p. 116, vers n° 1054 - 1055. Dans le dernier vers, il y a une pensée sous-entendue, appelée rhétoriquement anacoluthie. Zaïre voudrait dire: «S'il n'en avait pas été ainsi» *j'eusse été trop heureuse*. Note citée dans le corpus n° 573 à la page 116; c'est une figure de style qui affecte la syntaxe de façon plus rude. L'impatience de la pensée fait violence à la logique formelle du discours. (...) C'est une rupture de construction due à une bifurcation soudaine. Cf.; Henri Suhamy: *Les figures de style*, Que sais-je?, PUF, 1^{ère} éd., 1981, p.110.

³³ - *Ibid.* p. 118, vers n° 1082 à 1084.

³⁴ - *Ibid.*, p. 118 vers n° 1082 à 1084.

³⁵ - *Ibid.*, p. 116, vers n° 1052 - 1053.

³⁶ - *Ibid.*, p. 117 - 118, vers n° 1058 à 1067 & 1071 à 1078.

³⁷ - *Ibid.*, p. 119, vers n° 1102 à 1107.

³⁸ - *Ibid.*, vers n° 1108 à 1110.

³⁹ - *Ibid.*, p. 120, vers n° 1117 à 1119.

⁴⁰ - *Ibid.*, vers n° 1161.

⁴¹ - *Ibid.*, vers n° 1162.

⁴² - *Ibid.*, vers n° 1163 à 1165.

⁴³ - *Ibid.*, vers n° 1190.

⁴⁴ - Cf., Henri Bergson: *Le rire, essai sur la signification du comique*, éd. Quadrige, P.U.F., 401^{ème} éd., 1085, p. 75.

⁴⁵ - *Zaïre*, acte IV, scène 11, p. 123, vers n° 1179 à 1182.

⁴⁶ - Voir aussi *supra*, les vers n° 1163 à 1165 cités à la note n° 42.

⁴⁷ - *Zaïre*, acte IV, scène II, p. 123, vers n° 1192 à 1194.

⁴⁸ - *Ibid.*, vers n° 1206 - 1207.

⁴⁹ - Cf., Pierre Larthomas: *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, P.U.F., 1993, p. 225. Celle-ci est une figure de style appelée l'aposiopèse ou la réticence.

⁵⁰ - *Zaïre*, p. 146, vers n° 1567 à 1572.

⁵¹ - *Ibid.* p. 147, vers n° 1581 & 1582.

⁵² - Cf., P. Larthomas, *op. cit.*, p. 231.

⁵³ - *Ibid.*, p. 233.

⁵⁴ - Cf., Molière, *L'avare*, acte V, scène 3.

⁵⁵ - Cf., P. Larthomas, *op. cit.*, p. 235.

⁵⁶ - Cf., *Ibid.*

⁵⁷ - *Ibid.*

⁵⁸ - Cf., *Dictionnaire du Petit Robert I, op. cit.*, article «*Dialectique*».