



André Durand présente

“Candide ou l’optimisme”

(1759)

roman de Voltaire

(100 pages)

pour lequel on trouve un résumé
puis successivement l’analyse de :
l’intérêt de l’action (page 3)
l’intérêt littéraire (page 4)
l’intérêt documentaire (page 5)
l’intérêt psychologique (page 5)
l’intérêt philosophique (page 6)
la destinée de l’œuvre (page 8)
différents chapitres : 1, page 9 ; 2, page 9 ; 3, page 10 ;
5, page 12 ; 6, page 14 ; 7, page 15 ; 8, page 16 ;
16, page 16 ; 17 et 18, page 17 ; 17, page 18 ;
18, page 19 ; 19, page 20 ; 20, page 22 ;
-23, page 22 ; 29, page 23 ; 30, page 24).

Bonne lecture !

Résumé

En Westphalie, dans le château du baron Thunder-ten-tronckh, vit un enfant illégitime de sa soeur et d'un gentilhomme qu'elle n'avait pas voulu épouser faute de quelques quartiers de noblesse. Ce garçon doté d'*«un jugement assez droit avec l'esprit le plus simple»*, doux de caractère, est appelé Candide. Il mène la vie la plus agréable puisque son précepteur, le savant Pangloss, qui est féru de *«métaphysique-théologo-cosmopolonigologie»*, prône l'illustre théorie suivant laquelle, puisque toute cause produit d'une manière inéluctable la meilleure fin, *«Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles»*. Candide le croit jusqu'au jour où le châtelain trouble cette quiétude en le surprenant à donner un baiser à sa fille, la charmante Cunégonde. Sur l'heure, Candide est chassé de ce monde idyllique *«à grands coups de pied dans le derrière»*.

Après une nuit d'errance, de froid et de désespoir, il est enrôlé à son insu dans l'armée du roi de Bulgarie. Il déserte, est passé par les verges, doit participer à une bataille qui est une *«boucherie héroïque»* où il voit toutes les horreurs de la guerre.

Il réussit à fuir et passe en Hollande. Recueilli par Jacques l'anabaptiste, il retrouve par un heureux hasard son précepteur, Pangloss, défiguré par la vérole et qui lui fait le récit apocalyptique de la destruction du château et de l'assassinat de la baronne, Cunégonde n'ayant pas, selon lui, échappé au massacre, ce qui fait s'évanouir de chagrin Candide.

Sitôt remis de ses émotions, il part pour Lisbonne avec Pangloss et Jacques qui est victime d'une tempête en mer. À leur arrivée, les deux compagnons sont témoins du tremblement de terre qui détruit la ville et massacre trente mille habitants.

Un auto-da-fé étant organisé, ils font les frais des traitements injustes de l'Inquisition, lui étant fessé et Pangloss étant pendu.

Mais une vieille qui prend soin de Candide lui fait retrouver sa chère Cunégonde qui a survécu miraculeusement, mais est la maîtresse à la fois du grand Inquisiteur et du banquier juif de la Cour. Il tue l'un et l'autre et s'embarque avec sa bien-aimée pour l'Amérique du Sud.

À Buenos Aires, il doit s'enfuir et abandonner sa dulcinée aux mains du gouverneur.

Guidé par le débrouillard Cacambo, il traverse le Paraguay, territoire, merveilleusement organisé mais despotiquement gouverné par les jésuites dont l'un se trouve être le frère de Cunégonde que Candide est amené à tuer quand l'autre déclare refuser de le voir épouser sa bien-aimée.

Les deux compagnons se retrouvent prisonniers des Oreillons, peuplade ennemie des jésuites qui l'ont spoliée de ses terres, et se résignent à être bel et bien dévorés par ces anthropophages, quand le beau discours de Cacambo sur la nature de l'homme les sauve de justesse.

Les deux fuyards arrivent par hasard à l'Eldorado, pays de rêve, société idéale où les sages habitants, éclairés par la religion naturelle, placent le bonheur au-dessus des richesses matérielles.

Mais Candide veut retrouver Cunégonde et être riche hors d'Eldorado en remplissant ses poches de pierres précieuses ramassées sur les chemins. Les deux compagnons reprennent donc la route.

À Surinam, ils voient un esclave nègre horriblement mutilé par ordre de son maître blanc : *«C'est à ce prix que vous mangez du sucre en Europe»*. Lorsqu'un patron hollandais vole à Candide la majeure partie de sa fortune, celui-ci, dégoûté de la méchanceté humaine, décide d'emmener avec lui l'homme le plus malheureux de la province. Parmi de nombreux prétendants, il choisit le philosophe Martin, dont le pessimisme est aux antipodes des dires de Pangloss.

À trois, ils prennent la mer et assistent à un combat naval qui confirme le pessimisme de Martin.

En vue des côtes de France, Martin se rappelle les mésaventures qu'il y a connues et réitère son pessimisme intégral.

À Paris, grande ville tumultueuse, Candide est victime du jeu mais découvre le théâtre.

En Angleterre, il voit un amiral condamné à mort pour n'avoir pas montré assez de courage au combat.

À Venise, il découvre les horreurs de la prostitution et retrouve Paquette qui était, au château, la femme de chambre de la baronne, qui en a été chassée et a connu, elle aussi, toute une série de mésaventures, se trouvant maintenant avec un moine, frère Giroflée.

Candide et Martin rendent visite au noble vénitien Pocuranté, dilettante dégoûté de tous les plaisirs, tandis que le jeune homme s'intéresse beaucoup à sa bibliothèque.

Après avoir retrouvé Cacambo, ils ont un souper avec six étrangers qui sont tous des rois qui ont perdu leur trône.

Avec l'un d'eux, le sultan Achmet, ils s'embarquent pour Constantinople où, lui apprend Cacambo, Cunégonde est prisonnière. Parmi les forçats qui rament, Candide reconnaît Pangloss et le frère de Cunégonde, et les rachète.

Chacun raconte son histoire.

À Constantinople, il retrouve Cunégonde et la vieille et toute la compagnie s'établit dans «*une petite métairie*».

Pour épouser Cunégonde, par pure bonté d'âme car elle est devenue laide et insupportable, Candide doit «*remettre aux galères*» le baron. Cacambo, qui est le seul à travailler, est épuisé. Pangloss est désespéré de ne pas être célèbre et de voir que même son élève renie sa théorie. Bientôt, après «*les convulsions de l'inquiétude*», le repos engendre le pire des maux : l'ennui. Ayant consulté un derviche et un vieillard qui jouit d'une douce vie en cultivant sa terre avec les siens, Candide discerne le secret qui lui échappait et oppose aux bavardages de Pangloss cette objurgation : «*Il faut cultiver notre jardin*».

Analyse

Intérêt de l'action

Oeuvre d'apparence mineure, on a pris l'habitude de la nommer «*conte*» mais on peut aussi bien y voir un «*roman*», à cause de sa longueur et de son réalisme.

C'est un roman d'aventures picaresque où le voyage est une trame commode pour faire parcourir au héros, plein de naïve admiration, un itinéraire mondial à travers une série de lieux et d'expériences divers. Les chapitres sont titrés à la façon dont on le faisait alors dans les romans picaresques. Le récit de cette odyssée, très animé, fait se succéder des situations extraordinaires, des péripéties renouvelées, des moments de malheur et des moments de bonheur. Voltaire possédait au suprême degré l'art de broder les épisodes les plus extravagants avec un parfait naturel. Et on peut voir en «*Candide*» un anti-roman qui se moque du roman en poussant le romanesque jusqu'à l'excès parodique. Peut-être avait-il eu, en Prusse, l'occasion de connaître le roman allemand de Grimmelshausen, «*Der abenteuerliche Simplicissimus*» (1688, «*Simplicissimus l'aventurier*») où le héros, au nom bien mérité, traverse la guerre et le monde, séjourne à Paris, pour finir ermite désabusé et expiant?

C'est aussi un roman d'éducation, sur le modèle des «*Aventures de Télémaque*» de Fénelon où le fils d'Ulysse avait fait son éducation par le voyage ; Candide, nouveau Télémaque, au fil des aventures, suit lui aussi un parcours spirituel et moral et secoue la tutelle de son Mentor, Pangloss. Antérieurement, Zadig, Babouc, Memnon, avaient fait preuve d'esprit critique dans leurs propres aventures.

C'est enfin un roman d'amour qui ne déroge pas à la tradition inusable qui veut que l'amour soit contrarié, que les amants soient séparés, que l'amant parte à la recherche de son amante, qu'ils se retrouvent enfin malgré les épreuves traversées. Mais, là aussi, ce n'est qu'une trame commode. Et Voltaire se moque du roman d'amour, la dérision étant à son comble en cela que Candide, à la fin du roman, retrouve une Cunégonde décatie et ennuyeuse comme la pluie qu'il épouse plutôt par fidélité à ses engagements antérieurs et «*par bon procédé*» que par un quelconque motif sentimental.

En réalité, les conventions du genre romanesque sont traitées avec désinvolture et Voltaire en fait la satire. Plutôt que de construire une théorie, il met en scène les difficiles réalités de la vie, élaborant ainsi un texte expérimental, qui traite plaisamment de l'amour, de l'autorité, de l'argent, de la guerre, du bonheur, de l'idéal, de la vie sociale et politique, etc., dans des chapitres incisifs et toujours amusants. Mais c'est un conte pour grands enfants, une vraie causerie spirituelle où la brièveté exerce sa séduction. Y est sans cesse à l'oeuvre l'esprit voltairien, qu'on a coutume de ramener à l'ironie.

Le texte est divisé en trente brefs chapitres numérotés et titrés.

La ligne d'ensemble est nette, la structure très simple et très explicite : le texte se partage en deux parties sensiblement égales. Partis de l'Europe, qu'ils ont tous les trois parcourue de l'Allemagne du Nord au Portugal, Candide, Cunégonde et la vieille passent en Amérique du Sud : «*Nous allons dans un autre univers, disait Candide*» (chapitre X). Au chapitre XVII, parenthèse placée au centre du roman, Candide et Cacambo entrent dans l'Eldorado, seul havre de paix dans ce voyage mouvementé, seul pays où l'optimisme pourrait se justifier mais est inaccessible, utopie qui est le contrepoint nécessaire au constat que, dans ce monde-ci, le mal règne partout. Au chapitre XX, le héros fait voile vers l'Europe, où, cette fois, son parcours va de Paris, Portsmouth et Venise à la Propontide. De manière accessoire, son itinéraire est parfois recoupé par celui de la vieille (Méditerranée, Europe du Nord) ou celui du baron (Paraguay).

Ce clivage entre deux mondes, comme il partage le texte, correspond également à deux types d'expériences. La première partie du texte est essentiellement consacrée aux grandes calamités qui dépassent l'être humain : la guerre, la vérole et les épidémies, le naufrage, le tremblement de terre, l'Inquisition, tout ce que Voltaire entend sans doute par «*le mal physique*». La seconde partie est plutôt consacrée au «*mal moral*» : la méchanceté et la perversité humaine, avec l'esclavage, le vol, la tromperie, les attentats, la justice vénale, le vice, le désespoir et l'ennui. Le parcours géographique est aussi un parcours initiatique, et la revue de l'ensemble des problèmes qu'on peut regrouper sous le nom de «*condition humaine*».

En somme, avec «*Candide*», Voltaire, avec une jubilation provocatrice, créa un genre, une écriture et un style.

Intérêt littéraire

«*Candide*», prétendument «*traduit de l'allemand de M. le Docteur Ralph, avec les additions qu'on a trouvées dans la poche du Docteur lorsqu'il mourut à Minden l'an de grâce 1759*», c'est, en fait, la grâce de l'esprit, l'insurpassable chef-d'œuvre, non seulement de Voltaire, mais d'une langue déjà millénaire qui atteint son apogée et, l'espace de quelques pages, respire avant de descendre.

Voltaire fait preuve de la maîtrise d'une écriture dense, incisive, chaque phrase portant la marque de l'ironie qui communique à demi-mot, d'intelligence à intelligence. Hormis peut-être dans «*Gulliver*», il n'est pas d'ironie plus âcre, plus recuite et continue que celle de «*Candide*». Maître du pessimisme ironique, il atteint tout ce qu'il vise mais, si radical que soit son pessimisme, il est toujours tonifiant.

C'est qu'il se révèle grand styliste : exempt de toute rhétorique, il atteint le naturel, la clarté, la finesse et l'équilibre. Son style, considéré comme un modèle, conjugue nombre de qualités :

- un rythme nerveux, incisif et même trépidant ;
- des phrases brèves et accumulées où les transitions descriptives sont rapides ;
- un discours direct et un dialogue qui reflètent l'habileté de l'auteur de pièces de théâtre ;
- des énumérations descriptives où sont multipliés des détails pour mieux servir tantôt l'absurde, tantôt le tragique : «*un gueux tout couvert de pustules, les yeux morts, le bout du nez rongé, la bouche de travers, les dents noires, et parlant de la gorge, tourmenté d'une toux violente, et crachant une dent à chaque effort*» ;
- des dissonances burlesques : il joue avec la syntaxe et la grammaire en général afin d'engendrer la drôlerie ;
- des sous-entendus : «*Un jour Cunégonde [...] vit entre des broussailles le docteur Pangloss qui donnait une leçon de physique expérimentale à la femme de chambre de sa mère*» ;
- des causalités dérisoires : «*Monsieur le baron était un des plus puissants seigneurs de la Westphalie, car son château avait une porte et des fenêtres*» ;
- des périphrases ironiquement alambiquées («*Tous deux furent menés séparément dans des appartements d'une extrême fraîcheur, dans lesquels on n'était jamais incommodé du soleil*» - cette emphatique périphrase désignant une réalité autrement prosaïque : la prison).

Intérêt documentaire

Le roman présente tout un tableau de l'époque, s'étend au monde entier :

- le château de Thunder-ten-tronck ;
- la Prusse (à travers la prétendue Bulgarie) ;
- l'Inquisition ;
- l'Amérique du Sud, l'exotisme des Oreillons, de l'Eldorado, étant un ingrédient nécessaire à la satire du vieux continent, la découverte d'une autre flore, d'une autre faune, d'une autre civilisation étant un moyen de relativisation philosophique ;
- l'Orient.

Des événements sont authentiques : le tremblement de terre de Lisbonne.

Dans cette chronique de son siècle, Voltaire ne voit guère évidemment que des horreurs du monde qu'il décrit avec ironie (antiphrase) pour mieux exprimer son écoeurement, les pires abominations. Comme l'a noté Claude Roy : «Quand une société se défait, ou se prolonge dans le mensonge, les doux idiots font leur entrée triomphale et la vérité parle par la bouche des grands enfants, celles de Don Quichotte, de Candide, de Simplicius Simplicissimus, du brave soldat Chveik.» (*“Défense de la littérature”*). Cet abrégé de l'univers qu'est *“Candide”* sert à l'auteur à tourner en dérision l'optimisme de Leibniz.

Intérêt psychologique

Même si *“Candide”* est un roman d'éducation et un roman d'amour, il ne contient guère de psychologie, ses épisodes n'ayant d'autre fin que de faire ressortir la thèse. C'est aussi un conte, dont les personnages n'ont pas d'épaisseur : ballottés comme des marionnettes d'événement en événement, ils sont, à proprement parler, des êtres primaires qui ne connaissent que des réactions immédiates, comme la peur ou la douleur, mais dont la réflexion et les sentiments restent au niveau le plus fruste. Aucune analyse psychologique ne vient donc soutenir leur évolution. Chacun d'eux est le simple représentant d'une idée, d'une attitude qui s'expriment toujours dans les mêmes termes. C'est pourquoi il est relativement facile de les ramener à un rôle conventionnel :

- La vieille est le personnage classique de l'entremetteuse.
- Cunégonde est la jeune femme aimée de Candide, mais dont la beauté, la vertu et la fidélité sont sérieusement mises à mal dans tout le roman.
- Le baron est l'aristocrate hautain, éternel opposant au mariage de sa soeur.
- Cacambo est le fidèle valet d'intrigue, capable de surmonter toutes les difficultés par son ingéniosité.
- Pangloss est le précepteur pédant et obstiné, qui reste sourd et aveugle à l'évidence.
- Martin est le porte-parole du pessimisme, antipode de Pangloss.
- Candide est défini par son nom même (qui n'est pas du tout germanique) : il est naïf et timide, doux de caractère. Émotif, il pleure souvent. Mais il est aussi doté d'*«un jugement assez droit avec l'esprit le plus simple»*, et, comme il est toujours lucide, comme il est à la recherche d'un monde viable et heureux et qu'il compare ce qu'il voit avec les leçons de Pangloss, sa personnalité s'affirme peu à peu : inconsistant et romanesque au début, il acquiert de la volonté et du sens pratique. Mais, trébuchant de malheur en misère, essuyant toutes les vexations imaginables, jamais au bout de ses étonnements, plus il avance, plus il déçante. Au terme de tant de revers, il ne trouve même pas ce brin de consolation que l'amour peut apporter.

Même si Voltaire semble demeurer assez distinct de ses personnages, on peut considérer le personnage comme autobiographique, comme l'image idéalisée qu'il se faisait de lui-même. Il se reprochait sa candeur dans sa foi en la raison et il a mis dans ce livre tout de sa pensée, de ses travers, de ses tics. Il avait des sautes d'humeur et son évolution intellectuelle fut coupée de brusques retours en arrière. Tous les thèmes du conte étaient déjà présents dans sa correspondance entre 1755 et 1757 : les horreurs de la guerre, le tremblement de terre de Lisbonne, l'optimisme, le jardin qu'il cultivait aux *“Délices”* et surtout qu'il cultivera à Ferney. *“Candide”*, où l'on trouve, ici et là, des allusions à des événements de sa vie, fut pour Voltaire un trait tiré sur le passé, un bilan de vie, une autobiographie déguisée, greffée sur ses combats.

Intérêt philosophique

Voltaire portait en lui, depuis longtemps, l'embryon de ce conte. "*Le monde comme il va. Vision de Babouc écrite par lui-même*", publié en 1748 et où le personnage aboutissait à la conclusion que «*si tout n'est pas bien, tout est passable*», en contenait déjà l'esprit ; le "*Poème sur le désastre de Lisbonne*" en exprimait la philosophie. Le livre est la réponse à la lettre de Jean-Jacques Rousseau sur la Providence. Même s'il baigne alors dans les délices patiemment, raisonnablement, élaborés dans le travail et dans le luxe, Voltaire était hanté, révolté par le spectacle du monde qui l'entourait : les cataclysmes causés par la nature (le naufrage et le tremblement de terre), comme les catastrophes causés par les êtres humains (la guerre de Sept Ans qui ravageait l'Europe, le Canada, l'Inde ; les autodafés qui se rallumaient en Espagne et en Italie et dont les fumées comme un encens infernal obscurcissaient le ciel du Siècle des Lumières). Il se demanda si son bonheur était une absurdité dans un tel monde, ou bien si l'absurdité résidait dans la misère sans limites et sans raison à laquelle le monde était en proie. De toute façon, il y avait là un scandale pour la Raison et cette cruelle absurdité ne pouvait être décorée du nom de Providence.

Tout l'appareil romanesque ne doit pas nous abuser. "*Candide*" est, en réalité, un livre de polémique. Voltaire y dénonçait la sottise, l'hypocrisie, la méchanceté des êtres humains, le désordre des événements et l'absurdité des institutions, le goût de la guerre, le dogmatisme et l'intolérance religieuse. Il rendait partout sensible notre précarité. Surtout, *Candide* étant plongé dans un univers inconnu et hostile, faisant un long périple, étant jeté dans une succession d'aventures à travers le monde qui sont autant de malheurs, qui lui montrent que ce monde répond très peu au mirifique enseignement de Pangloss, devant constater que le mal prévaut sur le bien de la manière la plus sauvage, devenu comme le jouet de la fatalité, Voltaire réfutait la doctrine d'un optimisme outré dont le philosophe Leibniz s'était fait le champion : «*Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles*», chaque chose étant déterminée par le principe de «*raison suffisante*» et conduite, à ses fins dernières par la «*fatalité en bien*». Que Dieu ait fait le monde le plus parfait possible, n'entraîne nullement que ce monde soit exempt de défauts, ni que tout mal concourt au bien universel. Qu'on le veuille ou non, un tel système tend forcément à engourdir l'intelligence. La simple observation des faits nous montre que tout s'inscrit en faux contre l'optimisme en question

Ce scandale universel et irrémédiable conduisit Voltaire à écrire "*Candide*" qui associe l'itinéraire d'un héros naïf et un problème philosophique : l'optimisme. Persuadé que tout est au mieux par son maître Pangloss, l'oracle du château de Thunder-ten-tronckh, Candide, séparé de Cunégonde, fait face aux horreurs du monde au cours d'un vaste périple. À l'exception d'une terre utopique, l'Eldorado, où les habitants sont éclairés par la religion naturelle, que le héros quitte pour retrouver sa belle, partout les discours optimistes sont démentis par les faits. Candide reste un témoin passif. Tirillé entre le «*tout est bien*» de Pangloss et le «*tout est mal*» de Martin, il s'achemine vers le refus des systèmes. Après avoir retrouvé Cunégonde enlaidie et rassemblé ses compagnons d'infortune dans une métairie, Candide, dans une conclusion ambiguë, s'associe à l'exhortation collective : «*Il faut cultiver notre jardin.*»

Bref, ce conte est une œuvre d'un désespoir presque insondable. Presque, seulement, parce que, s'il l'était totalement, il serait excessif, contraire à la bienséance, au bon goût et à l'humanité qui se doit d'être mesurée en tout même en son désespoir. S'il était excessif, il serait faux. Or "*Candide*" sonne juste comme le cristal. Il permet de sourire, et l'humanité se sauve par là du désespoir. Tout est faible en l'être humain, tout est fragile, il est la victime de divinités ou de fatalités sanguinaires ; il peut cependant les railler car elles sont stupides. Pour l'être humain, ce jeu est cruel, mais il n'est déshonorant que pour les fatalités imbéciles.

Les préoccupations qu'on lit dans "*Candide*", œuvre de circonstance, dépassent de loin l'anecdote et visent à faire réfléchir durablement. L'exemple collection des malheurs qui s'abattent sur le héros est une initiation au vrai bonheur promis au philosophe qui sait «*cultiver son jardin*». C'est un conte mais un conte philosophique où Voltaire non seulement se livre à la satire des optimistes impénitents, mais passe en revue toutes les grandes questions éternelles que tout animal «*à deux pieds sans plumes*» (chapitre III) est amené nécessairement à se poser et qui préoccupent les philosophes : le destin, la liberté, le mal, la tolérance, la religion, si bien qu'il faut évidemment comprendre : «*Candide ou la condition humaine*». Les lecteurs doivent y apprendre à trouver leur voie dans le dédale des contradictions de l'existence.

Il reste que Voltaire attaqua de manière virulente la thèse du meilleur des mondes énoncée par Leibniz dans sa "*Théodicée*" (1710). Partant du postulat qu'à un Dieu parfait s'opposent des créatures nécessairement imparfaites, Leibniz démontre que Dieu, dans sa perfection, a créé le moins imparfait des mondes, soit «*le meilleur des mondes possibles*». Il ne nie pas pour autant l'existence du mal, mais l'insère dans un contexte vaste, invitant l'être humain à le considérer comme un élément inhérent à l'harmonie du monde, à l'image d'un tableau dont «*les ombres rehaussent les couleurs*».

Voltaire oppose à cette théorie une splendide démonstration par l'absurde, plongeant, avec une apparente désinvolture, son héros endoctriné dans toutes les misères du monde. Rien n'échappe au crible satirique de l'auteur. S'il dresse le portrait d'un dieu cruel ayant abandonné les hommes à leur triste sort, il développe surtout les conséquences terribles de la bêtise humaine : guerres atroces, fanatisme, imposture religieuse et monarchique, esclavagisme, vanité, ambition et même ennui sont autant de thèmes fondamentaux qui tissent la trame de l'œuvre.

Il refuse l'utopie dont l'espérance jouerait le même rôle que la confiance en la Providence. Penser pouvoir changer le monde est une illusion dangereuse.

Voltaire n'avait pas répondu à la "*Lettre sur la providence*" de Rousseau. À ceux qui en firent à celui-ci la remarque, il déclara : «*Mais si, il m'a répondu en écrivant "Candide" !*»

Voltaire, ayant fait le tour des désordres humains, indique, à la fin, un recours contre le pessimisme, préconise une sagesse toute pratique qui se résume dans le précepte final : «*Il faut cultiver notre jardin*», formule qui capitalise le travail critique du roman et le revitalise sous forme d'injonction pratique, qui est à interpréter à plusieurs niveaux :

- il faut cultiver le vrai jardin (qui s'oppose au château initial) où poussent des légumes, se consacrer au travail agricole, ce que Voltaire lui-même faisait aux "Délices". Il permet à la petite communauté de vivre, de viser le concret, l'utile, l'efficace, les travaux simples, en communion avec la nature, valant mieux que les plus beaux discours.

- il faut cultiver le jardin dont chacun dispose, les capacités dont on est doté, le domaine limité qui est le sien sans laisser se perdre les talents (comme ceux de l'Évangile) qu'on nous a donnés (c'est l'expression de la croyance dans le progrès qu'avait Voltaire) ; cultiver son jardin est une forme d'action limitée sur le monde.

- il faut cultiver spécialement son jardin intérieur, parvenir à une meilleure connaissance de soi ;

- il faut cultiver le jardin qu'est la Terre en travaillant pour l'humanité, en ne se préoccupant pas de Dieu, en fuyant les vaines spéculations métaphysiques (ce sont l'humanisme et le déisme de Voltaire).

L'affirmation de cette thèse assure l'unité des aventures diverses de Candide qui se closent sur un tableau champêtre en apparence, mais hautement symbolique, qui reflète l'idée d'un bonheur tout terrestre conquis par la force de l'intelligence. Voltaire prône l'action au détriment des palabres inutiles, attaquant directement les «*discoureurs*». Confiant dans le progrès, il considère que l'être humain doit y contribuer par son travail, et que là réside son propre bonheur. Mais comment y croire sans réserve? Ce n'est là qu'un pis-aller, et le problème du mal reste entier.

La philosophie de "*Candide*" est celle d'un sage extrêmement marqué par son époque, le siècle des Lumières. Elle enseigne à l'être humain un art de vivre en s'accommodant de sa propre condition. Voltaire oppose la lucidité active de Candide et le providentialisme paresseux de Pangloss. Dans ce conte, qui est un manuel d'incrédulité animé par la joie contre le mensonge permanent, contre l'absurdité du monde, se sont cristallisées, une fois pour toutes, les vérités sans illusion mais non sans grâce ni sans courage, d'une civilisation sur le point de sombrer et que, d'un trait, "*Candide*" a sauvées pour l'éternité. En ce sens, Voltaire se révèle profondément moderne.

Destinée de l'oeuvre

Lu dans une première version en juillet 1758 à Mannheim, "*Candide*", que Voltaire considérait alors comme «*une couillonnerie*», fut achevé en octobre, fut publié chez Cramer à Genève et diffusé, vers le 25 février 1759, simultanément à Genève, Paris, Amsterdam. Le succès fut considérable, dans toute l'Europe : vingt mille exemplaires furent diffusés dès 1759. Une édition augmentée parut en 1761 (remaniement de l'épisode parisien). Ce fut le conte le plus lu et le plus réédité, mais, bien que

rapide, léger et limpide, il fut mal compris. Cependant, sa légèreté, sa frivolité suprême, celle qui naît en l'être humain qui a tout compris de sa misère et qui a surtout compris qu'il ne la surmonte que par sa légèreté, le fit passer d'abord pour un livre licencieux, et Voltaire lui-même en eut un peu honte et l'appela une «*coïonnerie*» pour faire croire qu'il était moins sérieux qu'il n'en avait l'air.

Au XVIII^e siècle, de nombreuses suites en furent écrites.

Mme de Staël y a vu un éclat de rire infernal ! Bien sûr, pour cette pré-romantique, un livre désespéré sur le tragique destin de l'être humain ne pouvait être conçu qu'au sein des orages, parmi les spectres, par un barde échevelé, livide et rugissant dont la harpe désaccordée faisait entendre les plaintes déchirantes que lui arrachait la tempête.

Le conte fut adapté souvent pour la scène : opéras comiques, vaudevilles, comédies. Aujourd'hui, il n'a pas pris une ride reste, et reste, de loin, la plus célèbre, la plus lue et la plus appréciée des œuvres de Voltaire - au point qu'il est d'abord considéré comme l'auteur de "*Candide*", gloire posthume que celui qui plaçait ses vers (poésie, théâtre) au premier rang de ses œuvres eût sans doute jugée dérisoire.

Le compositeur américain Leonard Bernstein en a tiré une comédie musicale, "*Candide*" (1956). Trop austère pour Broadway, elle fut fraîchement accueillie et ne connut véritablement le succès qu'à partir de 1973, lorsqu'elle fut adaptée, de façon plus frivole, pour Brooklyn. En 1982, elle devint un opéra en deux actes pour le "New York City Opera". En 1988, elle retrouva son découpage d'origine mais en conservant le caractère d'un opéra.

Analyses de différents chapitres

Chapitre 1

«Comment Candide fut élevé dans un beau château, et comment il fut chassé d'icelui»

Le mécanisme est annoncé par le titre du chapitre : explication / répétition / parallélisme / parodie. Il est développé en trois séquences bien fondues : trois galeries de portraits, trois paragraphes pour Pangloss, deux autres pour la mise en route du récit.

Les personnages sont interdépendants à tout point de vue ; les scènes s'emboîtent les unes dans les autres.

Enfin, le dénouement est contenu dans la présentation car tout ici est déduction.

En réalité, le mécanisme parfaitement réglé pourrait être implacable, s'il ne tournait à vide, s'il ne reposait sur une illusion dont l'ironie de Voltaire s'amuse, pour la détruire.

Dans le portrait du baron de Thunder-ten-tronckh au début de "*Candide*" : «*Monsieur le baron était un des plus puissants seigneurs de Westphalie, car son château avait une porte et des fenêtres. Sa grande salle même était ornée d'une tapisserie. Tous les chiens de ses basses-cours composaient une meute dans le besoin - ses palefreniers étaient des piqueurs ; le vicaire du village était son grand-aumônier. Ils l'appelaient tous Monseigneur, et ils riaient quand il faisait des contes*», on voit que Voltaire joue admirablement des adverbes ou prépositions logiques «*car*», «*même*», «*c'est pourquoi*», «*mais*...»), pour mieux disqualifier une vérité tout extérieure et inexacte, tout en économisant, par la parataxe, ces mêmes outils logiques, pour mieux laisser le lecteur rétablir par lui-même une causalité cachée mais réelle.

L'ironie de Voltaire est sensible d'abord dans l'emploi systématique de l'enchaînement cause / effet que sa fréquence même rend comique ; dans la répétition de certains mots («*château*...») et dans celle des hyperboles au superlatif ; dans le choix des noms propres. Y contribuent encore l'accélération verbale, le développement de l'innocence à la passion chez Candide et Cunégonde) et la fréquence des mots explicatifs («*parce que*», «*par là*») qui créent un contraste burlesque.

Le modèle en est le discours de Pangloss, dont les sophismes s'appuient sur des affirmations gratuites et recourent à des exemples grossiers, ridicules, absurdes, scandaleux ; cet intolérant serait un monstre s'il n'était un fantoche.

Tous ces personnages sont des violents aux appétits priaires, mais Voltaire en fait des caricatures en proie à leur suffisance, à leur aveuglement. Les situations associent le malheur et le comique, de même que le premier épisode s'achève sur la violence en même temps que sur une scène de farce.

2. L'ironie-parodie séduit surtout. Elle s'exerce aux dépens :

- des grands sentiments, comme l'amour : réduction de l'amour à une leçon de physique expérimentale ; réduction de la déclaration d'amour, des premiers émois, à des impulsions physiques au sortir de table ;

- des grandes idées comme la philosophie de Leibniz dont le nom n'est même pas mentionné, et dont le « *Tout est bien...* » se réduit à l'hyperbole risible : « *Tout est pour le mieux...* » ;

- de l'autorité établie, qu'elle soit politique (féodalité, clergé représenté par Pangloss, « *l'oracle* » et le pontife) ou théologique. Le premier chapitre est, en effet, une sorte de Genèse travestie : dans ce château, paradis terrestre, règne un baron, Dieu le père ; Pangloss est le serpent qui tente la sexualité d'Ève-Cunégonde et d'Adam-Candide. Le péché originel se commet en quelques gestes scabreux derrière un paravent ; « *quelques coups de pied au derrière* » illustrent la Chute. Le drame terrestre peut alors commencer.

L'intervention de Voltaire se manifeste sous le double aspect d'une rage et d'un plaisir :

1. Rage contre l'autorité imbécile qui repose sur l'aveuglement, contre l'illusion du pouvoir absolu, de la philo-théologie, de l'Amour avec un grand A, des théories toutes faites et des mots ronflants, rage qui explose dans la nécessité de « *botter* », à la fin, Candide. Mais, ce faisant, Voltaire fait le vide en lui et pour dénoncer son impénitente candeur retrouve une autre candeur, une sorte d'état de grâce qui est le plaisir d'écrire.

2. Plaisir du metteur en scène qui tire les ficelles de ses marionnettes, plaisir de retrouver d'instinct, sous l'accompagnement ironique, le schéma du conte traditionnel : le héros simplet - les parents agresseurs - le faux héros (Pangloss) - l'interdiction et la transgression (le paravent) - le départ du héros qui, « être de fuite », deviendra un « être de la quête » à travers le parcours initiatique du « voyage » et le cycle fatal des « épreuves ».

Chapitre 2

“Ce que devint Candide parmi les Bulgares”

Voltaire nous décrit Candide tombé entre les griffes des sergents recruteurs. Dans un esprit antimilitariste, il raille les pratiques dont usaient les rois pour se procurer le matériau de leurs « *bougeries héroïques* ».

Chapitre 3

“Comment Candide se sauva d'entre les Bulgares, et ce qu'il devint.”

Après son expulsion du « *paradis terrestre* », le premier malheur de Candide ayant été de se faire enrôler de force, il semblait inévitable qu'il ait à expérimenter la guerre. C'est pour Voltaire l'occasion de concilier les impératifs logiques du conte (une succession d'épisodes auxquels est mêlé le jeune héros) et les objectifs philosophiques (montrer que rien n'est « *pour le mieux* »). Le chapitre 3 fait donc de Candide le « héros » malgré lui d'un épisode de la guerre entre les Abares et les Bulgares qui fait allusion à l'histoire contemporaine. Pour trouver l'illustration la plus efficace des démentis apportés à l'optimisme et la manifestation la plus courante du mal, Voltaire n'a pas eu à chercher bien

loin. De 1756 à 1763, la guerre de Sept Ans faisait rage en Europe, avec son cortège d'horreurs. Les enrôlements forcés entraînaient d'innombrables désertions, punies de châtiments corporels dont le chapitre 2 se faisait l'écho. Les massacres de populations civiles étaient fréquents. Le chapitre 3 pouvait ainsi apparaître aux lecteurs de l'époque comme en étroite liaison avec la réalité historique et politique, elle-même complétée par l'expérience du voyage de Voltaire en Prusse en 1750-1752. Il a d'ailleurs écrit "*Candide*" avec une rage froide contre le roi Frédéric II.

Voltaire donne un double tableau, d'abord faussement élogieux puis réaliste, pour dénoncer une pratique qu'il a déjà violemment stigmatisée dans "*Micromégas*" et qu'il dénoncera encore dans son "*Dictionnaire philosophique*". La dénonciation se fait essentiellement à travers deux procédés : D'abord, le spectacle des armées rangées, puis en action est l'occasion d'un tableau esthétique où la violence se trouve valorisée également par un curieux effet de comptabilité arithmétique.

Ensuite, l'envers du tableau montre la réalité de la guerre et le sort des populations civiles : de l'ordre et de l'esthétique, on passe au désordre et à l'horreur. Ainsi se trouve mise en relief l'opposition, qui parcourt le conte, entre la vision philosophique (celle que Pangloss a transmise à Candide) et la vision réaliste (celle que Candide découvre seul), qui apporte un démenti flagrant à la première.

Le texte s'ouvre sur une vision esthétique, celle des armées rangées en ligne de bataille. L'accent est mis sur l'aspect héroïque et sur une vision "philosophique", qui permet la justification de la "boucherie".

On trouve des termes valorisants, quatre adjectifs élogieux intensifiés par «*si*», allant de la beauté à l'ordre en passant par l'élégance et la lumière. Il s'agit d'un véritable spectacle, d'un tableau. Voltaire insiste sur l'harmonie : énumération de quatre instruments de musique, utilisation du terme «*harmonie*» ; il s'agit ici d'un véritable concert.

Le massacre est moralement et socialement justifié : le choix du nom «*coquins*» et du verbe «*infectaient*» présente les victimes comme des "mauvais" dont la disparition est une bonne chose.

Voltaire se livre à une comptabilité globale par l'énumération de chiffres s'intégrant peu à peu dans un total donné à la fin, sans aucune émotion particulière («*six mille hommes de chaque côté*», «*dix mille*», «*quelques milliers*», «*trentaine de mille âmes*»). Tout se passe comme si l'importance des chiffres pouvait à elle seule souligner un succès, une victoire et valoriser ainsi la guerre à travers des communiqués triomphants faisant état du plus grand nombre de morts possible.

Il fournit une justification "philosophique" par l'expression «*la raison suffisante*», qui appartient au vocabulaire de Pangloss. Il fait ainsi entrer la guerre dans un système où l'on retrouve les causes et les effets. Cela peut suffire pour que la mort trouve aussitôt sa justification.

S'éloignant volontairement du glorieux champ de bataille, Candide découvre à l'arrière les effets de «*la boucherie héroïque*» sur les populations civiles. La dénonciation prend la forme d'une vision réaliste de l'horreur.

Voltaire déploie la diversité des victimes : «*Vieillards*», «*femmes*», «*enfants*», «*filles*», nul n'est épargné. Il dénonce un véritable acharnement.

Le champ lexical de la violence est très étendu et très diversifié. Il englobe les actions meurtrières et leur résultat, sous une forme répétitive et réaliste : «*morts*», «*mourants*», «*brûlé*», «*criblés*», «*égorgés*», «*éventrées*», «*à demi brûlés*» (l'assonance en «*é*» entraîne un effet de rime interne et crée une reprise obsessionnelle qui attire l'attention sur la nature du mot et sur son sens : les participes passés soulignent les actions subies). Ce champ lexical comporte également toutes sortes de détails anatomiques horribles («*mamelles sanglantes*», «*cervelles*», «*bras et jambes coupés*» ; «*membres palpitants*»). L'horreur vient enfin de la situation de souffrance insupportable de ceux qui sont encore vivants.

Il faut enfin noter la quasi-impossibilité d'échapper au massacre de quelque bord que soient les populations civiles. La double précision : «*c'était un village abare que les Bulgares avaient brûlé*» et «*il appartenait à des Bulgares et des héros abares l'avaient traité de même*» rappelle que les deux armées en présence ont des comportements strictement similaires.

L'efficacité de la dénonciation tient d'abord au réalisme du tableau des horreurs des conflits qui suffirait à rendre la guerre insupportable et condamnable. Mais Voltaire a utilisé ces autres moyens que sont la double vision et l'ironie, qui sont d'ailleurs liées. En attirant l'attention sur des effets essentiellement révélés par le langage, il souligne les anomalies qui apportent une inacceptable justification de la guerre.

Elle est donnée par le côté esthétique de la guerre, qui en fait un spectacle. On trouve le texte un champ lexical du spectacle qui rappelle une certaine conception théâtrale de la guerre : insistance sur la beauté, sur l'harmonie musicale, utilisation du terme «*héroïque*», repris dans l'expression «*des héros abares*», au «*théâtre*» de la guerre. Le choix de ces différents termes et le rapprochement établi avec l'horreur font coexister deux visions inconciliables de la guerre. Voltaire met ainsi en relief les images valorisées sur lesquelles s'appuient ceux qui décident des conflits, pour accentuer l'horreur de la réalité.

Le côté inacceptable et révoltant de la guerre est souligné par les allusions à un «*droit*» de la guerre et par les références religieuses. Il y a, en effet, quelque chose de profondément inacceptable à considérer que la guerre trouve une justification dans une religion qui est probablement la même dans les deux camps (allusions aux «*Te Deum*» d'action de grâces).

Comme dans le chapitre 1, Voltaire place dans le texte, ici et là, des indices qui attirent le lecteur et le préviennent qu'il ne faut pas prendre les choses au pied de la lettre. Ces grains de sable qui viennent détraquer la belle mécanique du raisonnement ou de la présentation élogieuse constituent autant de clins d'oeil : ainsi, on voit se glisser dans l'énumération des instruments de musique les «*canons*», qui viennent rappeler la réalité de la guerre. La chute de la deuxième phrase «*telle qu'il n'y en eut jamais en enfer*» joue exactement le même rôle. On peut remarquer également l'utilisation de périphrases qui évitent d'évoquer certaines réalités («*ôta du meilleur des mondes*» signifie «*massacra*», «*raisonner ailleurs des effets et des causes*» veut dire simplement «*désert*»).

Si la première vision de la guerre est celle, idéalisée et "philosophique", de *Candide*, Voltaire rappelle ainsi à plusieurs reprises qu'il n'y souscrit pas.

Le chapitre 3 de «*Candide*» est donc un passage du conte qui peut se lire de trois façons différentes : dans la perspective strictement narrative des aventures de Candide, il constitue un épisode douloureux où le héros fait face au problème de la guerre. Dans la perspective de la démonstration philosophique menée par Voltaire, il se révèle comme l'apparition du mal à l'état pur. Enfin, dans une perspective plus large, il témoigne du souci de Voltaire de combattre toutes les formes d'intolérance et d'atteinte aux droits de l'homme. Ce chapitre est à ces trois titres un texte essentiel de la philosophie des Lumières.

Chapitre 5

«*Tempête, naufrage, tremblement de terre, et ce qui advint du docteur Pangloss, de Candide et de l'anabaptiste Jacques*»

Le bouleversement causé par le tremblement de terre de Lisbonne en 1755 a déjà inspiré à Voltaire un poème de tonalité à la fois pathétique et indignée dans lequel il remettait en cause toutes les théories optimistes. La rédaction de «*Candide*» lui donna l'occasion de revenir à l'événement sous une forme narrative. Très habilement, il intégra au schéma du conte un épisode portugais, précisément à cette date, ce qui lui donna un démenti supplémentaire à opposer aux optimistes. Ce démenti est

d'autant plus intéressant et efficace qu'il est réel et relève d'une calamité naturelle totalement imprévisible.

Le cataclysme permet, dans le cadre du conte, de mettre en scène plusieurs personnages : Candide, Pangloss et le matelot qui vient de tuer Jacques. Chacun est nettement individualisé :

- Candide cherche désespérément à comprendre comment ce monde peut être le meilleur ;
- Pangloss trouve dans tout événement le résultat d'une cause qu'il s'efforce de trouver, aussi stupide soit-elle ;
- le matelot, incarnation de ce que l'être humain a de plus corrompu, profite de la situation.

Ainsi, au désordre extérieur correspond un désordre moral, aggravé par l'inefficacité totale de la parole. Le conte permet en effet de présenter les personnages dans une situation qui rappelle la comédie, mais le dialogue se révèle stérile, inadapté, et ridicule.

Le thème du désordre (qui s'oppose à toute idée d'organisation logique et satisfaisante du monde) : La notion de désordre apparaît dans le texte à travers les images du bouleversement qui entraîne de véritables anomalies sur le plan de la nature et sur celui du comportement des êtres humains.

Le bouleversement de la nature : Les éléments naturels ne sont pas dans leur situation habituelle : plus de stabilité de la terre («*la terre tremble*», l.1-2) ; élévation du niveau de la mer («*la mer s'élève*», l. 2) qui relève du raz de marée ; aspect et mouvement inhabituel dans un port, avec des conséquences elles-mêmes inhabituelles pour les navires («*en bouillonnant*», «*brise*», l. 2). Les précisions comme «*dans le port*» et «*qui sont à l'ancre*» soulignent l'aspect hors normes du phénomène. Le bouleversement est également souligné par l'insistance sur d'autres phénomènes insolites et inexplicables (le feu et la cendre, l. 3) et sur la destruction aveugle qui met tout sens dessus dessous. Le récit met en relief ce renversement des éléments par des rapprochements imagés («*toits.., renversés sur les fondements*», l. 4). L'insistance sur la totalité («*de tout âge et de tout sexe*», l. 5) apporte une image de chaos : tous sont atteints sans qu'il y ait le plus petit espoir de comprendre ce qui se passe. La vision qui se dessine est celle d'une apocalypse qui perturbe, fausse et détruit toutes les données habituelles du monde : ce qui tenait debout est abattu, ce qui vivait est détruit, ce qui était calme et en paix est déstabilisé. On comprend que cette déstabilisation soit aussi morale.

Le bouleversement des valeurs : Il est illustré par le comportement opportuniste du matelot, image de l'homme profiteur, égoïste et corrompu. Son attitude est révélée par les paroles rapportées au style direct (l. 6) soulignant des agissements qui poussent à tirer parti des situations dans lesquelles les autres sont affaiblis et incapables de réagir. On peut souligner la mise en relief de l'égoïsme et de l'intérêt (la seule activité du matelot consiste d'abord à trouver de l'argent, l. 8), et du seul souci de satisfaire instincts et désirs (ivresse, sexualité). Le rapprochement constant qu'établit Voltaire entre les actions du matelot et le contexte environnant souligne particulièrement la relation établie entre les deux types de bouleversement : on le perçoit à l'insistance sur le lieu : «*quelque chose à gagner ici*» (l. 6), «*au milieu des débris*» (l. 8), «*affronte la mort*», «*sur les ruines des maisons détruites*», «*au milieu des mourants et des morts*» (l. 10). En même temps, ce rapprochement fait apparaître ce comportement comme, encore plus immoral étant donné son inadaptation à la situation. La désinvolture et l'indifférence totales avec lesquelles le personnage répond à Pangloss insistent sur le peu de cas qu'il fait de l'événement lui-même, indépendamment du profit qu'il peut en tirer.

Ainsi Candide, une fois encore, fait face à une situation qui ne reflète aucunement les théories de son maître, Pangloss. Comme cela se passe habituellement, il cherche à comprendre et l'interroge. Dans le cas de l'épisode de Lisbonne, le dialogue fait apparaître à quel point la parole du « philosophe » est vaine, inefficace.

L'inanité de la parole : Chacun des personnages est conduit à prendre la parole et chaque intervention montre à quel point les mots sont inadaptés.

Les interventions de Pangloss : Elles traduisent le souci permanent du philosophe qui est de chercher une cause à tout phénomène. On pourrait s'attendre cependant à une autre réaction étant donné la dévastation de l'environnement. La première intervention de Pangloss («*Quelle peut être la raison suffisante de ce phénomène?*» l. 6-7) est donc particulièrement inadaptée : d'une part, elle ne prend pas en compte l'horreur de la situation ; d'autre part, elle applique à une situation vécue, immédiate, les termes du raisonnement philosophique («*la raison suffisante*») dont on sait qu'ils peuvent s'appliquer, par exemple, aux relations entre Paquette et Pangloss (dans le chapitre 1, on trouve en effet : «*elle vit clairement la raison suffisante du docteur*»). L'utilisation non pertinente de termes philosophiques se retrouve un peu plus loin dans le texte lorsque Pangloss adresse des remontrances au matelot : «*vous manquez à la raison universelle*» (l. 11). Le passage nous montre ainsi un Pangloss plus soucieux de poursuivre, contre vents et marées, un développement philosophique formel et stéréotypé (chercher à prouver qu'on peut expliquer le tremblement de terre : «*mêmes causes, mêmes effets*»), figé, qui ne s'applique pas en particulier à la situation puisqu'il s'applique en réalité à toutes les situations. On le voit également offrir à Candide presque mourant des raisonnements alors que celui-ci ne demande qu'un peu à boire. Il faut en effet attendre que le jeune homme ait perdu connaissance (l. 21) pour que Pangloss agisse enfin. L'alternance des répliques des lignes 15-22 fait particulièrement ressortir le décalage entre une situation vécue (celle de Candide, qui est une situation de souffrance) et l'abstraction du raisonnement inefficace et totalement inadapté. L'un vit, souffre et risque même de perdre la vie ; l'autre raisonne et ne fait rien.

Les interventions de Candide : Elles révèlent une situation réelle et constituent donc un constant retour au vécu, à l'expérience. La première exclamation («*Voici le dernier jour du monde !*» l. 7) correspond bien au personnage : c'est le constat que rien ne va, mais un constat vain puisque Candide reste toujours désarmé. Ses paroles ne sont pas ridicules ; elles soulignent son impuissance et servent surtout à mettre en relief celles de Pangloss auxquelles elles s'opposent. Ses paroles sont celles de la vie qui diminue et leur portée dramatique vient de ce qu'il n'y a réellement personne pour les entendre. À ce titre, elles apparaissent comme vaines.

Les interventions du matelot : Elles se situent sur un registre encore différent, qui est celui de la vie assumée telle qu'elle est, acceptée et utilisée. Ce sont les paroles d'un pragmatique opportuniste, qui, en fin de compte, préfère de beaucoup l'action. Elles traduisent une expérience acquise, sur laquelle les raisonnements n'ont aucun effet. C'est la raison pour laquelle elles se réduisent à une réaction («*tu as bien trouvé ton homme avec ta raison universelle !*») traduisant l'inefficacité des interventions de Pangloss. On peut résumer la nature et la fonction des différentes interventions de la manière suivante : Pangloss raisonne dans le vide sans apporter aucune aide à Candide, dont les paroles traduisent l'impuissance, tandis que le matelot préfère l'action et ne parle que pour souligner l'inadaptation de Pangloss. La tonalité n'est pas très éloignée de celle d'une comédie un peu grinçante. Derrière l'ordre des mots, ceux de Pangloss, se cache l'incohérence réelle d'une pensée qui se veut parfaitement harmonieuse et rassurante.

Par rapport au «*Poème sur le désastre de Lisbonne*», le récit du conte présente certains caractères spécifiques :

- Une narration qui ne cherche pas les effets pathétiques ou épiques et qui reste plutôt dans une tonalité réaliste (présentation rapide et précise du phénomène).
- Une mise en situation de personnages différents dont l'existence relève du contexte romanesque et qui n'ont rien de héros épiques (un aventurier intéressé, un pseudo-intellectuel et le jeune homme inexpérimenté) : leurs réactions les uns par rapport aux autres sont vivantes et comme prises sur le vif. L'intense déploiement d'activité du matelot relève du réalisme et s'intégrerait facilement à un roman de la littérature populaire du siècle suivant.

Les interventions orales s'insèrent au style direct. Leur imbrication relève aussi de la comédie, avec des interactions réciproques, un malentendu qui pourrait presque relever de la farce si les circonstances n'étaient pas aussi dramatiques : le jeune homme s'évanouit tandis que le philosophe continue à raisonner sur les causes.

Le conte introduit des personnages et les intègre au contexte d'horreur, qui s'estompe un peu au profit de la mise en scène : ce qui compte surtout ici est l'ensemble des réactions de héros déjà connues et caractérisées. La question essentielle est celle de la manière de réagir de Pangloss face à ce qui s'oppose à ses théories, celles de Candide face aux événements et face à Pangloss. Le personnage du matelot, déjà vu dans le chapitre précédent, est là pour parachever l'image d'une humanité égoïste et cruelle qui n'hésite pas à faire le mal et à profiter de toutes les situations. Paradoxalement, si le «*Poème sur le désastre de Lisbonne*» se voulait philosophique, on peut dire que c'est par le conte que le message critique passe le mieux et se révèle le plus efficace. L'un émeut, l'autre fait réagir, avec des armes différentes qui sont la distanciation ironique, la mise en scène, les héros porteurs du message.

Chapitre 6

«Comment on fit un bel auto-da-fé pour empêcher les tremblements de terre, et comment Candide fut fessé»

Lorsqu'on arrive au chapitre 6 du conte, Candide a déjà fait face à un certain nombre de situations douloureuses comme l'enrôlement, la guerre, la cruauté humaine, les retrouvailles avec un Pangloss défiguré, la tempête, le tremblement de terre de Lisbonne. On le trouve ici aux prises avec l'inquisition. Le chapitre raconte avec une tonalité ironique une cérémonie, un autodafé dont Candide et Pangloss sont les involontaires victimes. Nous comprenons vite les objectifs de Voltaire qui sont la lutte contre l'intolérance, la dénonciation de la superstition et la dénonciation de l'optimisme.

Un autodafé est une cérémonie où l'on brûlait les hérétiques. L'inquisition est un tribunal religieux où l'on proclamait les autodafés.

On pourra analyser successivement la tonalité ironique et les cibles de la dénonciation

I. La tonalité ironique : Tout ce qui touche à la décision d'organisation de la cérémonie est présenté de manière apparemment élogieuse, avec une instance particulièrement admirative sur ce qui précisément ne mérite aucune admiration. On peut ainsi remarquer l'insistance sur la sagesse et le savoir («*les sages*», «*moyen plus efficace*», «*université de Coïmbre*», «*il était décidé*», «*secret infaillible*»).

Elle se révèle sur plusieurs plans différents. C'est d'abord la logique, par les mots uniquement, de l'articulation qui réunit les paragraphes 1 et 2. Elle apparaît aussi toujours de manière contestable dans les chefs d'accusation qui sont donnés à propos des condamnés. Les quatre raisons données ne sont pas acceptables mais s'intègrent dans un système de relation de cause à effets : «*avoir épousé sa commère*», avoir «*arraché le lard d'un poulet*», «*avoir parlé*» et «*avoir écouté*», sont présentés comme des raisons suffisantes pour condamner à mort les cinq victimes.

Comme dans le chapitre consacré à la guerre, Voltaire utilise ici un procédé de décalage ironique propre à attirer l'attention du lecteur. L'autodafé qui est une exécution est présentée sur le mode du spectacle. On peut relever l'utilisation d'un champ lexical d'esthétique : «*bel autodafé*», «*spectacle*», «*grande cérémonie*», «*belle musique*», «*cadence*». Il faut aussi remarquer tout ce qui relève du souci de l'esthétique, dans la description qui est faite de l'apparence vestimentaire du condamné. Les précisions concernant les «*mitres*» puis les «*san-benito*» insistent avec beaucoup de complaisance sur des détails présentés comme importants sur le plan visuel alors que leur signification est autre. Cette façon de procéder relève du processus de détournement : il consiste à valoriser ce qui est en réalité horrible en attirant l'attention sur ce qui n'est pas l'essentiel mais l'essentiel est également donné («*furent brûlés*», «*fut pendu*»).

Enfin, l'ironie passe par la rupture des lignes. En effet, sur un ton très détaché, et comme en passant, avec beaucoup de désinvolture, Voltaire rappelle que tout le cérémonial n'a servi à rien («*le même jour, la terre trembla de nouveau*»). L'ironie voltairienne correspond tout à fait à la définition qui la

présente comme l'affirmation du contraire de ce que l'on veut faire entendre. Il est donc utile de se demander ce que Voltaire veut faire ici comprendre.

II. Les cibles de la dénonciation : Dès le début du passage, Voltaire s'en prend aux croyances irrationnelles qui établissent des liens entre des éléments qui n'ont rien à voir entre eux. Ainsi, le rapprochement entre le tremblement de terre, les sages, l'université, et la décision de condamner les gens au bûcher souligne un raisonnement faussement scientifique qui relève en réalité de la croyance magique. Il dénonce par là l'amalgame entre science et croyance, comme l'avaient fait avant lui Bayle et Fontenelle. Dans le même ordre d'idée, on peut citer le rapprochement entre les termes «spectacles», «brûler à petit feu», «secret infallible» et «tremblé». Il n'y a rien de logique et la démarche mise en relief relève de superstitions. La critique menée ici s'inscrit tout à fait dans le combat philosophique contre la superstition et des préjugés.

La dénonciation de l'intolérance porte sur la relation incohérente établie entre la cérémonie et sa raison officielle (premier paragraphe et liaison logique de «en conséquence»). La raison donnée cache en fait la lutte contre l'hérésie.

Les raisons invoquées pour chaque condamnation sont arbitraires. On note la disproportion entre la châtement (la mort) et le chef d'accusation : non-respect d'une pratique imposée par le catholicisme, retour à des pratiques traditionnelles pour deux Portugais juifs, propos prétendument dangereux tenus par Pangloss, attitude simplement attentive du disciple.

Une condamnation à mort, châtement horrible, est transformée en sacrifice magique, lui-même organisé comme un spectacle.

L'optimisme est l'objectif essentiel du conte. Les aventures dans lesquelles Voltaire place son héros ont pour finalité de lui faire comprendre que tout n'est pas pour le mieux. La découverte de l'arbitraire religieux et l'absurdité destructrice des superstitions doivent conduire Candide vers le doute. Il s'interroge sur l'absence de relation de cause à effet dans ce qui lui arrive.

Alors, le chapitre 6 est important sur plusieurs plans :

- l'histoire elle-même, son contexte.
 - la double dénonciation de l'intolérance et de la superstition qui s'inscrivent dans le combat philosophique et prennent tout leur sens et leur poids dans la bataille du XVIIIe siècle, pour les Droits de l'Homme, pour la tolérance et la raison.
-

Chapitre 7

“Comment une vieille prit soin de Candide et comment il retrouva ce qu’il aimait”

C'est un chapitre de liaison qui présente les archiclassiques éléments romanesques que sont l'autre «étrange aventure» (c'est-à-dire «hasard») qui maintient un mystère, un suspense, le personnage de la vieille entremetteuse, l'entrevue galante et mystérieuse, la scène de reconnaissance entre les amants séparés, l'échange de récits explicatifs (développés ou escamotés). Cela permet à l'auteur de se moquer, avec des sous-entendus libertins, de la conduite des deux amoureux (décrite avec les poncifs du genre : «mots entrecoupés», «souples», «larmes», «cris», «profond respect», «devrait des yeux»), de la religion catholique au Portugal (les invocations de la vieille).

Remarques de langue : le sens fort d'«étonné» - «canaux» - «brocart», «eaux spiritueuses», «aventure».

Chapitre 8

“Histoire de Cunégonde”

Selon un procédé rituel dans le roman de cette époque, on a ici une histoire intercalée, un roman dans le roman, qui tourne en dérision des situations romanesques traditionnelles. Mais il ne s'agit pas seulement d'un intermède, Voltaire y poursuivant sa satire de l'enseignement de Pangloss dont Cunégonde aussi a été victime.

Certains des événements qu'elle relate sont déjà connus du lecteur qui peut comparer leur teneur et leur ton étonnamment placide à ceux des précédents récits. C'est la fin du thème de l'Inquisition : on nous dévoile les motifs peu avouables des agissements précédents, ce qui provoque l'indignation du lecteur. Il peut aussi méditer sur la noirceur de cette représentation de la condition de la femme dont la vertu (morale et sexuelle) doit affronter les pièges du monde : fourberie ou inconstance du séducteur, périls du viol, puissance de l'argent, ravage de l'âge. Voltaire y use des procédés de surenchère et d'accélération du récit. Il joue de la cocasserie des situations et des détails, présente avec humour des réalités polissonnes ou dramatiques.

Chapitre 16

“Ce qui advint aux deux voyageurs avec deux filles, deux singes et les sauvages nommés Oreillons”

Dans la tradition du récit de voyage prend nécessairement place la découverte d'un paradis (le décor du début du chapitre) et la rencontre avec l'autre, à la fois semblable et différent. Le rappel des “*Voyages de Gulliver*” est ici explicite.

Mais on voit d'abord l'amour persistant de Candide pour Cunégonde qui le maintient dans une dépression qui est ridiculisée («*il ne laissait pas de manger*» : «il n'en mangeait pas moins») et où il égratigne au passage le «*Journal de Trévoux*», publication des jésuites qui menait campagne contre les philosophes et était la bête noire de Voltaire.

«*J'ai commis un péché en tuant un inquisiteur et un jésuite*», dit-il : il oublie le juif.

Le comportement des deux filles (dont Candide se plaît à supposer que ce sont des «*demoiselles de condition*», c'est-à-dire «nobles et appartenant à de grandes familles») avec les deux singes est d'abord une scène de vaudeville (sur le thème : et s'il me plaît à moi d'être mordue?). Mais, comme toujours, Voltaire articule fiction et réflexion, celle de Cacambo sur le relativisme des mœurs selon les races, celle de Candide sur les «*fables*» (à propos «*des égyptiens, des faunes, des satyres*», figures humaines dotées d'attributs animaux, Voltaire ayant d'ailleurs écrit dans “*Essai sur les mœurs*” qu’«*il n'est pas improbable que dans les pays chauds des singes aient subjugué des filles... que des espèces monstrueuses ont pu naître de ces amours abominables. Mais, si elles ont existé, elles n'ont pu influencer sur le genre humain ; ...elles n'ont pu dénaturer les autres races*») à laquelle Cacambo répond : «*Vous devez être convaincu à présent que c'est une vérité*». Voltaire semble s'amuser de son lecteur par cette confusion qui justifie toute son entreprise dans “*Candide*” qui est un conte philosophique, «*un mensonge qui dit la vérité*» selon la formule d'Aragon.

Puis Cacambo, faisant preuve d'une éloquence dont il connaît les procédés et les fonctions, se révèle un habile orateur, déclare que «*le droit naturel*», qui découle de la nature humaine avant qu'il y ait des sociétés, des gouvernements et des lois, «*nous enseigne à tuer notre prochain*», ce qui vient contredire le thème du «*bon sauvage*», qui avait été lancé par La Hontan (à la suite de son séjour chez les Hurons) et venait d'être repris par Rousseau dans le “*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*” (1755). Voltaire se plaît à le contester en montrant, à travers Cacambo, que «*le bon sauvage*» est un cannibale. Mais Candide, toujours obnubilé par son optimisme, parvient à conclure que «*la pure nature est bonne*», reprenant la thèse de Rousseau qui est ainsi ridiculisée. Voltaire s'opposait aux élucubrations anthropologiques de celui-ci sur quatre points : il refusait l'état d'isolement originel ; il n'admettait pas les deux états de nature ; il niait un état de bonheur primitif ; il n'adhérait pas à la notion de contrat social. Pour lui, qui s'appuyait sur des relations d'auteurs espagnols qu'il avait consultés pour l’“*Essai sur les mœurs*”, les Oreillons (les «*Orejones*» qui étaient appelés ainsi parce qu'ils se perçaient les oreilles pour y accrocher des pendentifs) vivent en société, font d'emblée la distinction du bien et du mal, du juste et de l'injuste

En dépit des mésaventures auxquels les voyageurs assistent et dont ils sont victimes, le lecteur est amusé. La réflexion sur l'état de nature est, en effet, entrelacée avec la plaisanterie. Voltaire fait se croiser de façon burlesque l'état de nature et la civilisation.

Chapitres 17-18

L'utopie d'Eldorado

1. L'unité des chapitres 17-18 : Ces deux chapitres sont à étudier ensemble. Ils forment un tout par le thème (un séjour d'un mois au pays d'Eldorado) ; par le ton (découverte du paradis où deux étrangers), d'où merveilleux et humour, voire burlesque ; enfin par la reprise dans les titres mêmes du côté «révélation».

Ce paradis existe bel et bien, cette «super-Westphalie» est là, au cœur du Nouveau Monde. L'évocation est parcourue de joie et d'émotion : ces deux chapitres sont les seuls de l'ouvrage où mal et malheur ne pèsent pas. Leur situation au centre même de "*Candide*" accentue leur importance stratégique. L'histoire s'est arrêtée, s'immobilise comme pour un conte traditionnel.

2. L'importance stratégique des chapitres 17-18 : Elle se manifeste sur deux plans.

D'abord, ces chapitres sont, en réalité, l'aboutissement inévitable et passionné de l'ensemble des chapitres 14-15-16 : disparition de Pangloss remplacé par le métis Cacambo ; fuite-en Amérique ; affrontement (contact et combat) avec la nature ; irruption à la lumière, enfin, de Candide, et initiation à une véritable renaissance.

Mais il faut aussi s'interroger sur les raisons qui déterminent Candide à quitter Eldorado : quels sont les défauts et les manques d'Eldorado? Quelle est la signification du besoin de Cunégonde? Rester là, est-ce vraiment vivre?

La vie dépend de l'importance des passions et de l'amour-propre. Elle est mouvement, échange : l'or, sans valeur en Eldorado, est le «nerf» de l'existence (même s'il a aussi une portée symbolique). Rester en Eldorado serait se couper de l'Histoire, mourir. Or nul n'est moins contemplatif que Candide (et Voltaire).

Il faut, dès lors, suivre Candide et Cacambo du chapitre 19 (avec, au Surinam, l'apparition de l'anti-Eldorado Martin) à Venise (chapitre 24), autre lieu stratégique, et jusqu'à la «conclusion» du jardin pour voir ce qui subsistera d'Eldorado : de moins en moins d'or, puis rien, mais la métairie, et une initiation. Car l'être de fuite, Candide, est devenu désormais un héros de quête. Eldorado doit donc être retenu comme lieu d'une leçon où l'idéologie voltairienne se soumet, sur le mode joueur, aux nécessités du genre romanesque.

3. L'idéologie d'Eldorado : religion, politique, culture :

a/ La religion : Il s'agit moins d'un déisme, le dieu de Voltaire étant un dieu présent, immanent. La fonction cléricale est assurée par le roi et les chefs de famille (l'auteur ne sépare pas l'Église de l'État). Mais le culte se réduit à l'état de grâce : le dieu d'Eldorado n'a rien d'un dieu «rémunérateur et vengeur» puisque le mal n'y existe pas. Il n'y a pas non plus de guerre de religion, de querelles sur les articles de foi, de moines, de couvents.

b/ La politique : C'est un monarchisme paternaliste que tempère le «*consentement de la nation*». L'indispensable hiérarchie n'inspire aucun sentiment d'exploitation. La vie en autarcie n'exclut pas la libre circulation. Il n'y a ni prisons, ni armées. Un détail est à retenir : la nationalisation des auberges.

c/ La culture : On voit des descendants des Incas, ces miraculés de l'Histoire, subsister en «bons sauvages» et se maintenir à un haut degré de civilisation. Il faut noter le rôle des écoles, des sciences, des savants, ainsi que l'importance et la valeur du travail, de la culture (aux deux sens du

terme : l'agriculture et les humanités). De là découlent deux signes de civilisation, très voltairiens : l'urbanisme (le bien construit) et l'urbanité (la politesse et le raffinement).

Chapitre 17

“Arrivée de Candide et de son valet au pays d'Eldorado, et ce qu'ils y virent”

Candide vient de fuir les jésuites au Paraguay, et est accompagné de Cacambo qu'il a rencontré là-bas. Poursuivis, ils ne savent plus où se rendre : ils n'en peuvent plus et, épuisés, se laissent porter par le courant d'un fleuve à bord d'un canot. Ils ont failli mourir dans les remous et arrivent par hasard à l'Eldorado. Voltaire force ici l'aspect merveilleux de ce pays : il annonce l'utopie.

I- Les caractéristiques de l'utopie :

1- Le luxe et la richesse : Les maisons sont luxueuses : elles sont «*bâties comme des palais d'Europe*» ; les vêtements indiquent la richesse du peuple, même ceux des enfants : ils sont «*vêtus de draps d'or*» ; l'abondance règne : le repas est pantagruélique, les plats sont nombreux, et tous exotiques (pour Candide, l'exotisme représente une luxe) ; les récipients même indiquent la richesse du village : ils sont faits dans «*un espèce de cristal de roche*» ; les larges pièces d'or que Candide et Cacambo ont ramassés sont «*des cailloux de grands chemins*» aux yeux des habitants : les conquistadors cherchaient de l'or, mais cet or n'a dans cet endroit aucune valeur. Cette impression de grande richesse est encore accentuée par la gratuité : le gouvernement offre la nourriture aux habitants et aux étrangers, et il leur offre le luxe aussi : le gouvernement lui aussi est riche (par opposition à la France où la misère est grande et où le gouvernement est pauvre lui aussi).

2- Le plaisir et le bonheur : Les sens sont ravis, pleinement satisfaits, accentuant le bonheur et le plaisir des habitants et des voyageurs : «*musique très agréable*» - «*odeur délicieuse*» - «*ragoûts exquis, pâtisseries délicieuses*». Les enfants qui les servent sont beaux et bien vêtus (plaisir de la vue). Les habitants sont heureux et montrent leur bonheur : ils rient. Ils sont généreux : après avoir servi un repas pantagruélique, ils s'excusent de la mauvaise chère qu'ils ont présentés aux voyageurs !

3- La politesse et le savoir-vivre : Les commerçants et les voituriers présents dans l'auberge font preuve d'une extrême politesse et d'une grande discrétion (dans le monde de Candide, les voituriers sont les moins polis de tous). Les habitants sont honnêtes : les aubergistes auraient dû profiter de l'ignorance de Candide et de Cacambo et leur réclamer un dû pour le repas, mais ils les informent de la gratuité.

4- Les rapports entre le maître et le valet : «*Cacambo était aussi surpris que Candide*» : ils sont donc à égalité. Mais Cacambo prend les initiatives : «*entrons ici*» ; puis il a un rôle dominant : «*Candide les écoutait*». La hiérarchie a totalement disparu et c'est un autre effet de l'utopie.

Par l'utopie, il s'agit de faire rêver en dépaysant, de permettre une comparaison entre une société imaginaire et la société réelle, d'ouvrir sur une réflexion politique, de permettre la mise en application (dans la fiction) de projets de société nouveaux.

Voltaire fournit absolument tous les éléments qui constituent un monde idéal : les gens sont heureux, riches et tout le monde s'entend bien. Ce monde idéal émerveille Candide et Cacambo qui ne croient pas ce qu'ils voient. Mais cette incrédulité est aussi celle du lecteur, car Voltaire force les traits de l'utopie à dessein.

II- L'ironie : Voltaire force les traits de l'utopie et l'aspect merveilleux : c'est un monde plein de sensations agréables : le ravissement de tous les sens montre que les deux voyageurs évoluent dans un rêve. L'abondance du repas montre, elle aussi, que ce n'est qu'un rêve : tout y est trop abondant pour être réel : le morceau de viande qu'ils mangent «*pesait deux cent livres*» ; jamais, dans un monde réel, l'abondance est aussi extrême. La gratuité du repas provoque l'incrédulité de Candide, et les lecteurs n'y croient pas non plus. Voltaire, en exagérant, se moque de ce monde idéal, le caricature.

III- La morale : Voltaire caricature ce monde pour montrer qu'il n'existe pas, qu'il est trop parfait pour être réel. Dans la dernière réplique de Candide, c'est Voltaire qui s'exprime : quand il parle de ce monde idéal, il dit qu'il «*faut absolument qu'il y en ait de cette espèce*». Par cette phrase, il explique qu'on veut absolument qu'un monde parfait existe.

Ce monde idéal nous est présenté avec ironie : ce pays est absolument merveilleux, tout le monde y est heureux, mais il n'existe pas. Voltaire nous rappelle en quoi consistent nos rêves. Il dénonce l'utopie, et avec elle, le rêve : il faut être réaliste, arrêter de rêver .

Mais cet extrait pose aussi une question : après avoir vu ce monde idéal, que faut-il faire? Le texte qui termine le livre répond à cette question : Candide et ses amis achètent une ferme et cultivent leur jardin. C'est la morale : Voltaire nous rappelle que le bonheur est le fruit du travail et non du rêve .

Un rapprochement peut être fait avec “*Les lettres persanes*” de Montesquieu : dans la lettre 12, il parle des troglodytes et dénonce lui aussi l'utopie d'un monde idéal.

Chapitre 18

“Ce qu'ils virent dans le pays d'Eldorado”

Passage de «*Candide et Cacambo montent en carrosse*» jusqu'à «*de mathématique et de physique*»

Le merveilleux du conte : Il se manifeste par :

- l'emploi constant d'hyperboles dans la description : exagération des chiffres : «*portail de deux cent vingt pieds de haut, et de cent de large*», lignes 3, 4) - «*mille musiciens*» (ligne 11) - «*mille colonnes*» (ligne 21) ; exagération des dimensions : «*édifices publics élevés jusqu'aux nues*» (lignes 20, 21).

- l'emploi de termes élogieux soulignant la perfection du pays : «*belles filles*» (ligne 7) - «*supériorité prodigieuse*» (ligne 5) - «*toute la grâce imaginable*» (ligne 18) - «*poliment*» (ligne 19) - «*qui lui fit le plus de plaisir*» (ligne 28).

- l'emploi de termes connotant le luxe et le dépaysement : «*un carrosse*» attelé à des «*moutons*» filant comme le vent, les «*bains*», les «*grandes officières de la couronne*», les «*fontaines de liqueurs*», les places pavées de pierreries, les odeurs de girofle et de cannelle, le «*tissu de duvet de colibri*».

Tous ces éléments permettent de caractériser cet univers comme merveilleux, comme un monde idéal, une utopie.

Les différents domaines de la société :

- Paragraphe 1 : Le transport, l'urbanisme et le luxe («*volaient*» - «*en moins de on arriva*») diffèrent de la réalité des grandes villes toujours encombrées. Les chiffres fabuleux et l'aveu «*il est impossible d'exprimer*» décrivent une ville sans commune mesure avec la réalité.

- Paragraphe 2 : Les verbes «*reçurent*» - «*les conduisirent*» - «*les menèrent*» - «*les reçut*» - «*les pria*» font ressortir des qualités d'hospitalité qui ne sont pas habituelles surtout à l'égard de modestes étrangers. «*Embrasser le roi et le baiser des deux côtés*» - «*sautèrent au cou de Sa Majesté, qui les reçut...*» - «*et les pria poliment*» signalent une familiarité entre le roi et ses sujets, une simplicité bien différente du protocole solennel de la Cour de France. Voltaire évoque le protocole, les cérémonies, les marques de respect dans un texte narratif et de fiction, où la pseudo naïveté du personnage est traduite par l'interrogation indirecte, la familiarité du registre («*comment il fallait s'y prendre*»), où se succèdent des actions comiques. Il ridiculise toute forme de respect en introduisant des exagérations («*ventre à terre*» - «*léchait la poussière*»), des inconvenances («*mettre les mains sur le derrière*») ou des familiarités («*ils sautèrent au cou de Sa Majesté*»). En poussant à l'absurde ces cérémonies, il les dénonce comme artificielles et grotesques. Il fait la critique de la cour et du roi de France trop éloigné de son peuple ; d'un gouvernement plus répressif qu'éclairé.

- Paragraphe 3 : «*La ville, les édifices publics, les marchés, les fontaines*» désignent les installations urbaines. La beauté et le bien-être qu'elles évoquent (notamment les agréables odeurs), la propreté de la ville, soulignent l'inconfort des grandes villes et les carences de l'urbanisme dans la réalité. «*Cour de justice*» - «*parlement*» - «*plaidait*» - «*prison*» font référence au système judiciaire : absence de prison et de cour de justice. L'abondance des négations («*ne... point*» - «*jamais*» - «*non*») en réponse aux questions, indiquent que l'absence de répression diffère beaucoup des sociétés réelles. «*Le palais des sciences*» - «*les instruments de mathématique et de physique*» appartiennent au domaine du savoir, indiquent l'intérêt pour le savoir. L'étonnement de Candide, l'exagération de la grandeur et du nombre («*toute pleine de*») font penser qu'un tel intérêt pour les sciences et le progrès n'est pas le fait des gouvernements du temps de Voltaire.

L'intention de Voltaire : Les précisions données sur les éléments constitutifs de la société d'Eldorado permettent de présenter un univers où les éléments de la société réelle seraient portés à leur perfection, ce qui fait apparaître en creux tous les défauts des réalités sociales et politiques connues. Vanter le fonctionnement d'Eldorado est pour le philosophe un moyen de critiquer la société de son temps. L'utopie d'Eldorado est un biais qui permet à Voltaire de proposer un projet de société où s'expriment ses idéaux en matière politique et sociale.

Élément de science-fiction : le roi d'Eldorado charge ses physiciens d'inventer une machine pour permettre à Candide et à Cacambo de sortir de la vallée perdue.

Chapitre 19

“Ce qui leur arriva à Surinam, et comment Candide fit connaissance avec Martin”

Au début du chapitre, à Surinam, en Guyane hollandaise, Candide découvre la pire des horreurs : l'esclavage. Il y avait déjà, à l'époque de Voltaire, une polémique en Europe au sujet de l'esclavage et du commerce triangulaire (des bateaux partaient de l'Europe vers l'Afrique afin d'acheter des esclaves et ils repartaient ensuite vers les Antilles, la Guyane et les Caraïbes où ils les échangeaient contre des produits tels que le sucre, le café et le cacao). Ce conflit opposait les philosophes des Lumières (Voltaire, Diderot...) et, bien sûr, des intérêts d'ordre politique et économique qui sévissaient avec la complicité de l'Église.

Le texte se structure en trois mouvements principaux :

- d'abord la surprise et l'apitoiement de Candide lors de sa rencontre avec l'esclave ;
- ensuite, Candide mène son enquête : il interroge l'esclave ;
- enfin, on voit apparaître l'indignation de Candide.

Pour que le lecteur s'insurge contre l'esclavage, Voltaire mit en oeuvre différents procédés : une certaine sobriété, des discours brefs, une plaidoirie efficace : l'appel à la logique et au bon sens qui mettent en lumière l'hypocrisie des esclavagistes. L'accent est mis sur l'émotion (les pleurs de Candide et les exclamations dramatiques).

I. La dénonciation de l'esclavage : La constatation de l'esclave est faite sans apitoiement à travers la présentation des détails vestimentaires et des mutilations qui sont mises sur le même plan. Mais le décalage entre le constat et l'horreur de la situation décrite crée l'ironie.

Une première image frappante est celle du dénuement de l'esclave (qui est triplement démuné : «*étendu par terre*», n'a plus «*la moitié de son habit*» et il est mutilé (lignes 2 à 5). Le «*caleçon de toile*» (l. 3) n'est pas un détail inventé par Voltaire, mais une référence au «*Code noir*» (un ensemble d'usages dans les colonies françaises qui visaient à asseoir le pouvoir de l'Église, parmi lesquels figurait l'obligation de fournir aux esclaves un habit de toile deux fois par an : «*on nous donne un caleçon de toile pour tout vêtement deux fois l'année*» (l. 12). Les châtiments corporels tels que les mutilations n'étaient pas rares, ils étaient appliqués si les esclaves essayaient de s'enfuir des

plantations où on les forçait à travailler dans des conditions inhumaines : «*quand nous voulons nous enfuir, on nous coupe la jambe*» (l. 15). Et, lorsqu'un esclave avait un accident au travail, on lui coupait le membre blessé pour éviter tout risque d'infection et de gangrène (ce qui arrivait souvent à cause des meules de canne à sucre) : «*quand nous travaillons aux sucreries, et que la meule nous attrape le doigt, on nous coupe la main*» (l. 13).

L'art de Voltaire consiste à donner la parole à la victime, à un esclave car qui mieux que lui peut expliquer la cruauté que représente l'esclavage?

Après avoir décrit les traitements inhumains, les châtiments, les punitions, l'esclave affirme que le plaisir des uns est dû à la souffrance des autres : «*c'est à ce prix que vous mangez du sucre en Europe*» (l. 17). Voltaire souhaite faire réfléchir les gens qui vivent en Europe et qui pensent que l'esclavage ne les concerne pas. Il veut que le consommateur, l'Européen, sente qu'il est aussi un complice de l'esclavage, que chacun est responsable de la situation et que chacun doit donc oeuvrer pour que ça change. Cette phrase allait contribuer à la lutte contre l'esclavage.

«*Les écus patagons*» (l. 19) sont une monnaie utilisée par les colonisateurs espagnols. Les «*fétiches*» (l. 21) sont les objets de culte que possédaient les esclaves. Mais cet esclave a dû changer de religion, abandonner les croyances de ses ancêtres pour prendre celles des Blancs : «*les Hollandais qui m'ont converti*» (l. 28). Plus loin (l. 27), le terme «*fétiche*» est employé au figuré et désigne ceux qui sont l'objet d'un respect injustifié. Le fait que les chrétiens répètent aux esclaves qu'ils sont tous des descendants d'Adam démontre bien l'hypocrisie des esclavagistes, des colons blancs. Le clergé est également complice de l'esclavage car les prêtres enseignent aux esclaves qu'ils sont tous, Blancs et Noirs, frères ou cousins, tout en laissant les maîtres traiter leurs esclaves de façon tout à fait inhumaine.

La phrase : «*les chiens, les singes et les perroquets sont mille fois moins malheureux que nous*» résume tout le discours de l'esclave.

Ce texte vise tous les responsables de l'esclavage et du commerce triangulaire : les commerçants, les consommateurs de sucre, les pouvoirs politiques, l'Église...

II. L'émotion :

Le mot «*abomination*» (l. 36) marque l'indignation de Candide, après sa surprise et son apitoiement face à l'esclave. Le choc qu'il a subi face à la condition de l'esclave le conduit pour la première fois à se révolter contre l'optimisme, qui justifie en effet de tels scandales car, pour cette philosophie, tout mal tend forcément vers le bien : : «*Qu'est-ce que l'optimisme? C'est la rage de soutenir que tout est bien quand on est mal*» (l. 28). L'émotion culmine avec la double mention des pleurs (l. 40 «*il versait des larmes*» et l. 41 «*en pleurant, il entra dans Surinam*»).

Chapitre 20

“Ce qui arriva sur mer à Candide et à Martin”

Le trajet est celui d'un retour : nous sommes désormais sur le second versant du roman où Candide a un autre compagnon, Martin, qui vient relancer le débat sur l'optimisme. Il est accusé d'être «*socinien*» (disciple de Socin [Sienne, XVIe siècle] dont les déistes du XVIIIe siècle appréciaient la doctrine parce qu'il niait la divinité du Christ ainsi que la Trinité). Mais il se veut «*manichéen*» (adepte de Manès [Perse, IIIe siècle] qui explique le monde par la lutte, de toute éternité, de deux principes égaux, le Bien et le Mal ; le manichéisme, solution possible au problème du mal, a été condamné comme hérésie par l'Église catholique). Saisissant au vol l'allusion au «*diable*», il affirme donc qu'il «*se mêle si fort des affaires de ce monde*», qu'il faut que «*Dieu l'ait abandonné à quelque être malfaisant*». Ce monde n'est, pour Martin, qu'un «*globule*», Voltaire appliquant ce mot au globe terrestre pour souligner la petitesse de la Terre et des êtres humains dans le cosmos. Mais Martin,

insistant sur le mal et ne parlant pas du bien (par opposition symétrique avec Pangloss qui ne voit que le bien et ne veut pas voir le mal), plutôt qu'un manichéen serait, mais le terme n'a été inventé qu'au XIXe siècle, un pessimiste.

Ce pessimisme est conforté par le spectacle de la bataille navale qui est l'écho de la bataille terrestre du chapitre deuxième : *«Ce que devint Candide parmi les Bulgares»*, elle-même rappelée par ce *«million d'assassins enrégimentés, courant d'un bout de l'Europe à l'autre, qui exerce le meurtre et le brigandage avec discipline pour gagner son pain, parce qu'il n'a pas de métier plus honnête»*, nouvelle allusion à la guerre de Sept Ans qui faisait rage au moment même où le roman était rédigé. Le récit de ce combat est un chef-d'œuvre de concision, Voltaire allant d'emblée à *«la bordée»* («tir simultané de tous les canons situés d'un côté, ou bord, du vaisseau») décisive et au naufrage.

Candide admet qu'*«il y a quelque chose de diabolique»* dans le naufrage. Mais il n'a pas encore terminé son évolution psychologique et philosophique puisqu'il reste encore attaché à l'optimisme, se réjouissant de voir que *«le crime est puni quelquefois»*, de récupérer un mouton d'Eldorado, de conserver l'espoir de *«retrouver Cunégonde»*. Et Voltaire ridiculise cet aveuglement : le naufrage a entraîné dans la mort *«les passagers qui étaient sur le vaisseau»* ; cent autres moutons ont été perdus *«tous chargés de gros diamants d'Eldorado»* (il se moque de la parabole évangélique de la brebis égarée pour la recherche de laquelle le berger délaisse les quatre-vingt-dix-neuf autres) ; le jeune homme conclut du sauvetage de son mouton qu'il va aussi retrouver Cunégonde !

Dans cette *«dispute»* (au sens universitaire du terme : exercice de discussion et de débat méthodique), Martin a beaucoup plus de poids que Candide.

Dans ce second versant du roman, l'optimisme va être vraiment battu en brèche. Mais il reste que, pour Voltaire, s'ils *«disputèrent quinze jours de suite»*, *«au bout de quinze jours ils étaient aussi avancés que le premier»* : les préoccupations métaphysiques sont vaines.

Chapitre 23

«Candide et Martin vont sur les côtes d'Angleterre ; ce qu'ils y voient»

«Ah, Pangloss ! Pangloss ! Ah, Martin ! Martin ! Ah, ma chère Cunégonde ! Qu'est-ce que ce monde-ci ? disait Candide sur le vaisseau hollandais. - Quelque chose de bien fou et de bien abominable, répondait Martin. - Vous connaissez l'Angleterre ; y est-on aussi fou qu'en France ? - C'est une autre espèce de folie, dit Martin. Vous savez que ces deux nations sont en guerre pour quelques arpents de neige vers le Canada, et qu'elles dépensent pour cette belle guerre beaucoup plus que tout le Canada ne vaut.»

Ces *«quelques arpents de neige vers le Canada»* furent longtemps, au Québec, ce qu'on retint de Voltaire à travers l'expression *«le Canada, ces quelques arpents de neige»* créée par l'historien François-Xavier Garneau et qui est passée frauduleusement à la postérité, étant exploitée par le clergé catholique, évidemment anti-voltairien, et par les nationalistes, évidemment francophobes. On s'est beaucoup récrié sur ces arpents, l'arpent couvrant quelque trente ou cinquante ares, alors que le Canada est immense. Mais on avait mal lu Voltaire : ces *«quelques arpents de neige»* se trouvent *«vers le Canada»*, ne sont donc pas au Canada et encore moins le Canada. Il faut savoir qu'à l'époque où Voltaire écrivait *«Candide»*, les Anglais assiégeaient la forteresse de Louisbourg, qui se trouve en Acadie, dont la construction et l'entretien étaient un scandaleux gouffre financier, d'autant plus que l'endroit avait été mal choisi et était difficilement défendable. C'est cela que Voltaire avait dans l'esprit en écrivant ces mots. Si on remplace *«quelques arpents de neige vers le Canada»* par Louisbourg, il n'y a plus d'erreur d'interprétation possible.

Quand, pour une première fois, la forteresse de Louisbourg tomba aux mains des Anglais, ce fut l'argent qui détermina sa réaction : *«Le Canada va donc être entièrement perdu, le commerce ruiné, la marine anéantie, tout notre argent enterré en Allemagne. Mais que les Russes soient battus, que Louisbourg soit pris, qu'Helvétius ait demandé pardon de son livre, qu'on débite à Paris de fausses nouvelles et de mauvais vers, que le parlement de Paris ait fait pendre un huissier pour avoir dit des*

sottises, ce n'est pas ce dont je m'inquiète mais de M. Angot de Lézeau et des quatre années qu'il me doit encore sur le prêt que je lui ai accordé.»

Quand Louisbourg tomba une deuxième fois et qu'il sut le Canada définitivement perdu, il confia au comte d'Argental sa préférence pour la Louisiane : *«Vous connaissez mon goût pour la Louisiane. Je n'ai jamais conçu comment on a pu choisir le plus détestable pays du nord, qu'on ne peut conserver que par des guerres ruineuses, et qu'on ait abandonné le plus beau climat de la terre dont on peut tirer du tabac, de la soie, de l'indigo, mille denrées utiles, et faire encore un commerce plus utile avec le Mexique. Je vous déclare que, si j'étais jeune, si je me portais bien, si je n'avais pas bâti Femey, j'irais m'établir à la Louisiane.»*

«Tout est bien, tout va bien, tout va le mieux qu'il soit possible.»

Chapitre 29

“Comment Candide retrouva Cunégonde et la vieille”

Dans ce chapitre, le plus court du livre (avec le chapitre 6), et sans doute le plus cruel, Voltaire, exploitant la violence de la brièveté, renoue les derniers fils de l'intrigue, le lecteur assistant aux retrouvailles de Candide et de Cunégonde.

Le premier paragraphe propose le refrain des discussions philosophiques lancées par Leibniz et qui ont été reprises et reprises au cours du livre : *«les événements contingents»* sont ceux qui peuvent se produire ou ne pas se produire ; les *«non contingents»*, ceux qui doivent nécessairement se produire. Dans la première phrase, la dissymétrie soulignée de la subordonnée (*«raisonner»*) et de la principale (*«aborder»*), ridiculise la longueur du bavardage métaphysique qui est inutile par rapport à l'importance du fait. *«Propontide»* est l'ancien nom de la mer de Marmara qui est située en avant (*«pro»*) du Pont-Euxin, ancien nom de la Mer Noire. L'ironie de Voltaire se montre dans *«les consolations que l'on peut éprouver lorsqu'on est aux galères en Turquie»*.

Les retrouvailles sont une parodie de la rencontre d'Ulysse et de Nausicaa dans *“L'Odyssée”*. Le mot *«objets»* n'a rien de péjoratif : au sens classique, sont des objets tout ce qui se présente à l'oeil.

On a eu beau apprendre que Cunégonde était devenue horriblement laide, son vieillissement, comme en un instantané, est pétrifiant, et l'on comprend le recul de Candide dont Voltaire, avec son ironie grinçante, rappelle qu'il fut un *«tendre amant»*. *«Rembrunie»* était une disgrâce à cette époque où les femmes tenaient à avoir la peau la plus blanche possible. *«Les yeux éraillés»* sont striés de filets rouges. *«La gorge»*, ce sont les seins. *«Les bras écaillés»* sont couverts de croûtes. Ce tableau a un effet de choc parce qu'on n'est pas habitué à un tel réalisme. Il s'agit pour Voltaire de détruire sans pitié toutes les illusions romanesques, et celle-ci est une des plus vitales parce qu'elle se rapporte à la peur du vieillissement et de la mort. En dépit de toutes les mentions temporelles données au fil du livre, on n'avait pas eu le sentiment que tant d'années s'étaient écoulées. Il faut admirer *«le bon procédé»* de Candide, c'est-à-dire la civilité, le souci des convenances. Comble d'ironie, alors qu'il a été chassé de Thunder-ten-tronckh pour violation des convenances, c'est par convenance qu'il va épouser celle que l'ordre nobiliaire lui refusait. Il rachète les deux femmes qui sont esclaves. Cela n'empêche pas, autre illusion à combattre, le baron à s'obstiner dans son mépris aristocratique. Dans cette mise en scène virulente du changement, Pangloss, Martin, le baron et Cunégonde n'ont pas suivi le mouvement du temps, sont restés fixés à leurs conceptions originelles. Pangloss, en particulier, vient d'affirmer à la fin du chapitre précédent : *«Je suis toujours de mon premier sentiment, car enfin je suis philosophe : il ne me convient pas de me dédire»*. Cunégonde a *«un ton absolu»*, qui n'admet pas de discussion. Seul Candide a évolué, et son voyage a une signification symbolique : il couvre une vie qu'il ne faut donc pas perdre à de vaines discussions métaphysiques, qu'il faut employer à être heureux.

Le dernier paragraphe se charge de diluer la noirceur du trait dans une veine comique plus supportable, en exploitant justement le ridicule de la fixation de Cunégonde et surtout de celle du baron qui se réfère encore aux «*chapitres d'Allemagne*», assemblées de dignitaires religieux où, pour entrer comme chanoine ou chanoinesse, il fallait fournir des preuves d'une noblesse ancienne et sans mésalliances.

Chapitre 30

“Conclusion”

Voilà tous les personnages enfin rendus au port, près de Constantinople, en Orient : mais sera-ce vraiment un Orient ?

1. Obstacles et ressources : Ils ont enfin un chez-soi (la «*petite métairie*») où tous se retrouvent. Mais dans quel état physique et moral sont-ils ? Cacambo maudit sa destinée, Pangloss a la nostalgie de l'université, Martin est «*mal partout*».

Il leur aura fallu passer par cette ultime crise pour conclure à la nécessité du labeur humain et «*se rendre la vie supportable*».

D'abord, il faut se débarrasser du baron, symbole de Thunder-ten-tronckh ; puis épouser Cunégonde. Mais subsiste toujours la menace du mal. Alors, une sorte d'autocritique collective finit par s'imposer, d'où émerge la leçon de “*Candide*”.

2. Consultation et libération : Le héros consulte un «*derviche*» et un vieillard, deux figures traditionnelles de la sagesse. Du premier, il apprend (le derviche appuyant son argument d'une métaphore réaliste) qu'il faut se taire sur ce qu'on ne peut pas comprendre. Du second (dans les circonstances d'une pastorale) que la solution est dans le travail.

Candide peut maintenant se libérer de ce qui l'a empêché d'être lui-même : Pangloss (l'apôtre du meilleur des mondes) et Martin (du pire).

3. Conclusion et solution : La formule «*Il faut cultiver notre jardin*» est donnée deux fois et sa portée morale a soulevé de multiples interprétations qui se résument, en fait, à opposer fermeture et ouverture, dérision et espoir. Mais il suffit de l'analyser telle quelle. Lorsque Candide interrompt Pangloss («*Je sais aussi que... Cela est bien dit, mais...*»), il y a bien renversement total par rapport au chapitre 1, l'élève rendant le maître à sa réalité dérisoire. Le «*je sais*» est l'affirmation d'une connaissance fondée sur l'expérience, déduite des actions dramatiques du roman au cours desquelles Eldorado joue dans l'inconscient (le thème «*cultiver*» apparaît et dans l'épisode d'Eldorado et dans la conclusion), contre les maux et les malheurs, un rôle d'attraction. L'obligation «*il faut*» est autant nécessité physique que prescription morale, un «*impératif catégorique*». Le verbe d'action «*cultiver*», qui est l'intensification de «*travailler*» (mot à la Martin), implique les deux notions, de combat et d'accord entre l'être humain et la terre avec promesse de fécondation et de réussite. Quant à l'incorrection, voulue et répétée, de «*notre*» à la place du «*son*» attendu, elle condense personnalisation affective et généralisation communautaire. Si la conclusion sur le «*jardin*» prend son sens d'une valorisation de la terre dans le roman, depuis le «*parc*» initial en Westphalie et les espaces d'Eldorado jusqu'au jardin de la métairie, elle s'éclaire aussi d'une triple connotation :

- une signification politique qui renvoie à l'idéal physiocratique du temps (la richesse est dans l'agriculture) ;
- un caractère mythique lié aux rêves de l'individu et qui marque le lien avec les grands textes littéraires (on pense, entre autres, à Virgile) et à l'imaginaire collectif ;
- une portée religieuse enfin : ce jardin, ce paradis perdu est à retrouver par l'être humain lui-même.

Le conte finit dans le jardin de Candide, et respecte la loi de toute fiction traditionnelle qui veut que nous soyons informés de la destinée future de tous les participants.

Le renvoi du baron jésuite, qui répond à l'expulsion de Candide au chapitre 1, lève le dernier obstacle à ce qui, dans le schéma traditionnel des contes, des romans sentimentaux et des comédies, met un terme heureux à la quête du héros. Mais on sait déjà (chapitre 29) que celle qu'il a conquis est laide et devenue acariâtre

Cependant, cette exclusion nécessaire est insuffisante. Tout va de mal en pis : déroute financière de Candide (Voltaire faisant preuve ici d'un antisémitisme né de l'obligation où avaient été les juifs de se livrer au commerce de l'argent), excès de travail pour Cacambo, excès d'ennui pour les autres, sauf Martin, la conclusion logique du roman, auquel tout nous a préparés, étant le triomphe de ce pessimiste. Les cruautés exercées par la Sublime-Porte, l'empire turc (commentées avec cette raillerie : «*Cette catastrophe faisait partout un grand bruit pendant quelques heures*»), puis la misère de Paquette et de frère Giroflée, ne peuvent qu'alimenter ce pessimisme. Le «*derviche*» (pour Voltaire, les derviches étaient les équivalents turcs des moines mendiants) qui refuse la réflexion sur le mal qui met en doute la providence (à travers la métaphore de «*Sa Hauteur*», le sultan [c'est-à-dire Dieu], qui ne se soucie pas de savoir si sont heureuses les souris [c'est-à-dire les êtres humains] dans son vaisseau [c'est-à-dire la Terre]) et qui cultive son jardin conduit Candide à cette conclusion sur laquelle on ne cesse d'épiloguer, le propre d'une bonne conclusion étant justement de prolonger la réflexion à l'infini.

Candide, de naïf qu'il était, a été enrichi par ses expériences. Désormais, il se pose des questions, et, dans la dernière phrase, coupe la parole à Pangloss qui n'est plus son maître incontesté : «c'est bien dit», reconnaissance de l'intérêt esthétique de la philosophie. Pangloss n'a pas changé, reste fidèle à l'optimisme, à la confiance en la providence, et ne travaille pas. Ses arguments sont absurdes : «*si... pistaches*». Martin est toujours pessimiste : «*Travaillons sans raisonner, dit Martin ; c'est le seul moyen de rendre la vie supportable.*» Cunégonde est laide, mais est une «*excellente pâtissière*» et fait de «*la broderie*». Le clergé est critiqué dans une périphrase négative.

À l'inverse de Rousseau, pour Voltaire, le bonheur est trouvé en société, par un travail communautaire. «*La petite terre rapporta beaucoup*» indique que la prospérité, et donc le bonheur, est facilement accessible. Il valorise les vertus domestiques.

Voltaire, ayant fait le tour des désordres humains, préconise une sagesse toute pratique qui se résume dans le précepte final : «*Il faut cultiver notre jardin*», qui peut passer pour banal mais qui capitalise le travail critique du roman et le revitalise sous forme d'injonction pratique, qui est à interpréter à plusieurs niveaux :

- il faut cultiver le vrai jardin où poussent des légumes, se consacrer au travail agricole, qui permet à la petite communauté de vivre, viser le concret, l'utile, l'efficace (ce que Voltaire lui-même faisait aux «*Délices*») ;
- il faut cultiver le jardin dont chacun dispose, les capacités dont on est doté, ne pas laisser se perdre les talents (comme ceux de l'Évangile) qu'on nous a donnés (c'est l'expression de la croyance dans le progrès qu'avait Voltaire) ;
- il faut cultiver spécialement son jardin intérieur, parvenir à une meilleure connaissance de soi ;
- il faut cultiver le jardin qu'est la Terre en travaillant pour l'humanité, en ne se préoccupant pas de Dieu, en fuyant les vaines spéculations métaphysiques (ce sont l'humanisme et le déisme de Voltaire).

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)