



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)
Classe LT-12

Tesina di Laurea

La Femme Victime: l'oppression féminine dans *Zaïre* de Voltaire

Relatore
Prof. Marika Piva

Laureando
Zaira Gardin
n° matr. 1197175 / LTLLM

Anno Accademico 2021 / 2022

La Femme Victime: l'oppression féminine dans *Zaïre* de Voltaire

Index

Introduction.....	5
Chapitre 1.....	9
La pièce de Voltaire.....	9
1.1 La pièce.....	9
1.2 Thèmes et sources.....	13
1.3 L'accueil du public.....	21
Chapitre 2.....	25
La Femme Victime.....	25
2.1 La société patriarcale dans la représentation du sérail.....	25
2.2 La couple.....	32
2.3 La famille.....	37
2.4 Fatime.....	40
Chapitre 3.....	43
Zaïre.....	43
3.1 Un modèle de Vertu.....	44
3.2 Une beauté exotique.....	47
3.3 « Qu'y a-t-il dans un nom ? ».....	51
Conclusion.....	57
Bibliographie.....	61
Résumé.....	65
Remerciements.....	69

Introduction

Zaïre est la pièce la plus célèbre de Voltaire¹.

Dans sa lettre à Jean-Baptiste Nicholas Formont datée du 25 juin 1732, l'auteur déclare que la première ébauche de l'œuvre fut composée « avec vitesse » en seulement vingt-deux jours à partir du mois de mai, et qu'elle fut représentée pour la première fois à la Comédie-Française le 13 août de la même année².

Il s'agit d'une tragédie turco-chrétienne divisée en cinq actes, qui connut un incroyable succès à l'époque grâce à l'intensité des sentiments qui y sont représentés³, ainsi que grâce aux nombreuses innovations stylistiques souvent inspirées de la dramaturgie anglaise, admirée par Voltaire⁴.

L'histoire a lieu dans la ville de Jérusalem à l'époque des croisades. Les événements se déroulent à l'intérieur d'un serral, où vivent des esclaves au service du Soudan Orosmane. Parmi elles on trouve une jeune esclave nommée Zaïre, protagoniste de l'œuvre ainsi qu'objet de l'amour passionné et inconditionnel du Soudan, qui la demande bientôt en mariage. Cependant, la jeune fille découvre qu'elle a des origines chrétiennes et qu'elle a été séparée de sa famille à la naissance, comme beaucoup d'autres esclaves du serral. Bien que son intention initiale soit de réprimer sa culture d'origine pour se consacrer entièrement à l'homme dont elle est aimée et qu'elle aime à son tour, la confrontation avec son frère retrouvé Nérestan et son père Lusignan déclenche un conflit intérieur chez la jeune fille : combattue entre son besoin d'appartenir au noyau social et familial d'origine et l'intensité de ses sentiments pour Orosmane, Zaïre finit par céder à la pression exercée sur elle par son frère et décide de se convertir au christianisme en se faisant baptiser en secret. Orosmane, ignorant les liens de sang qui

1 Cfr. Voltaire, *Zaïre*, a cura di Vincenzo de Santis e Mara Fazio, Pisa, Edizioni ETS, 2015.

2 Ivi. p. 12.

3 John Pappas, *Voltaire et le drame bourgeois*, *Diderot Studies*, 1981, Vol. 20, pp. 225-244 - Caroline Weber, *Voltaire's Zaïre: Fantasies of Infidelity, Ideologies of Faith*, *South Central Review*, 2004, Vol. 21, No. 2, pp. 42-62.

4 Longworth – Chambrun, *Shakespeare en France, Hommes et mondes*, *Revue des Deux Mondes*, 1948, Vol. 5, No. 19, pp. 261-278.

unissent sa bien-aimée à Nérestan, apprend l'accord par une lettre ambiguë et donne à leur rencontre secrète une interprétation complètement erronée. Il décide ainsi de punir la fille qu'il croit infidèle : arrivé à l'endroit convenu par les deux, il se cache dans l'ombre et poignarde Zaïre. Peu après, l'arrivée de Nérestan pleurant la mort de sa sœur amène le Soudan à réaliser son erreur fatale : Orosmane se suicide ainsi à côté de sa bien-aimée décédée⁵.

En analysant l'œuvre, dont la contextualisation historique et théâtrale fera l'objet du premier chapitre, on se concentrera principalement sur deux aspects : le premier concerne l'interprétation négative donnée à la religion chrétienne, qui semble plus liée à un concept de culture, d'appartenance sociale et même de fanatisme qu'à une vocation ou à une élévation spirituelle⁶.

Le deuxième aspect, beaucoup plus implicite et complexe, concerne le rôle féminin et la condition de la protagoniste, qui fera l'objet du deuxième et du troisième chapitre.

Lors d'une première lecture, on se fait une idée essentiellement positive de Zaïre : outre sa beauté extraordinaire, on s'attarde souvent sur la pureté de son âme et sur la « virtuosité » de ses sentiments tant envers sa famille qu'envers son futur mari⁷.

Cependant, peu à peu, on se rend compte que la figure féminine est opprimée de plusieurs points de vue.

On examinera donc les diverses nuances par lesquelles l'oppression se manifeste dans le personnage de Zaïre : à partir du serraïl où elle est emprisonnée dès les premières années de sa vie, il sera souligné que ce lieu est décrit comme un microcosme qui reflète une société patriarcale qui place les femmes au service des hommes en tant qu'êtres inférieurs⁸; on analysera les façons dont Zaïre est victime de l'intolérance religieuse, thème si cher à l'auteur, ainsi que les façons dont elle résulte opprimée tant par sa relation avec le Soudan, que par sa famille et par son amie Fatime⁹.

5 Voltaire, *Zaïre*, cit.

6 L. Brian Price, *Spatial Relationships in Voltaire's Zaïre*, *The French Review*, 1976, Vol. 50, No. 2, pp. 251-259 - G.H. Bousquet, *Voltaire et l'Islam*, *Studia Islamica*, 1968, No. 28, pp. 109-126.

7 E. J. Dubedout, *Shakespeare et Voltaire; Othello et Zaïre*, *Modern Philology*, 1906, Vol. 3, No. 3, pp. 305-316.

8 G.H. Bousquet, *Voltaire et l'Islam*, cit. - Aurore Schwab, *Le crime d'honneur: dans les marges de la hiérarchie de genre*, *Criminologie*, Vol. 50, No. 2, pp. 123-143.

9 Ibidem.

Enfin, on notera que l'oppression est une condition intrinsèque de la protagoniste, et qu'elle se manifeste non seulement dans la manière dans laquelle son physique et son caractère sont décrits, mais aussi dans la signification profonde et complexe de son nom.

Chapitre 1

Zaïre de Voltaire

1.1. La pièce

Voltaire (1694 – 1778) n'a pas toujours été considéré comme un dramaturge révolutionnaire. Selon Édouard Guitton, il fut plutôt sous-estimé de ce point de vue surtout à l'époque romantique et pendant la plus grande partie du XXe siècle : le critique relie cette erreur d'évaluation à ce qu'il définit comme « l'attitude mitigée » de l'auteur, qui contraste beaucoup avec l'intensité expressive poursuivie par les penseurs du romantisme, tant que ses tragédies étaient considérées négligeables.¹ Cependant, la modération de Voltaire, ainsi que sa méfiance à l'égard de la notion d'innovation artistique, n'impliquaient pas un refus complet de celle-ci ; il est également faux, comme on le verra dans les pages suivantes, de supposer que le lien de l'auteur avec la Raison l'empêchait de représenter également un large éventail d'émotions humaines.

La pièce qui sera analysée dans ces chapitres se configure en effet comme un exemple d'innovation à tous les niveaux, ainsi qu'un grand « succès de larmes » en France et dans l'Europe du XVIIIe siècle.²

Les innovations étaient surtout liées à la structure de la pièce. Tout d'abord, le public de l'époque assista à l'un des premiers indices d'une rupture dans les unités de temps et de lieu, éléments typiques de la dramaturgie classique. Pourtant, la modération inhérente à l'esthétique de l'auteur ne le conduisit pas à s'écarter complètement de la tradition : la modification mise en œuvre par Voltaire fut beaucoup plus implicite. En respectant apparemment les unités, il intégra dans la progression traditionnellement linéaire de sa tragédie un schème spatio-temporel étendu et cyclique³. En effet, très fréquemment dans

1 Édouard Guitton, *Un thème « philosophique », « l'invention » des poètes de Louis Racine à Népomucène Lemercier*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 1972, pp. 677-709.

2 Vincenzo de Santis, *Dentro il testo*, Voltaire, *Zaïre*, a cura di Vincenzo de Santis e Mara Fazio, Pisa, Edizioni ETS, 2015.

3 L. Brian Price, *Symbolic Temporal Prisons in Voltaire's Zaïre*, 1976, Vol. 20, No. 1, pp. 40-47.

la pièce les personnages font allusion à d'autres lieux et à d'autres époques par le partage de leurs souvenirs ou encore par la narration d'événements, en contribuant à la formation d'un schéma dual à partir duquel il est possible de diviser *Zaïre* en deux macro - unités de largeur égale ⁴ mais en constante opposition.

Le premier d'entre elles est représenté par le présent, dans lequel les événements et les conversations se déroulent traditionnellement sous les yeux des spectateurs.

La seconde concerne le passé, qui émerge principalement à travers les récits des personnages chrétiens : l'esclave Fatime, amie de Zaïre, Nérestan et Lusignan, respectivement le frère et le père de la protagoniste. Les trois insistent fréquemment sur les traditions typiques de leur religion et sur les innombrables combats menés pour défendre leur foi, avec une approche parfois nostalgique et relativement idéalisante. En effet, leur intention principale est d'utiliser leur histoire comme un outil pour exercer une pression émotionnelle sur Zaïre, dans le but de la convaincre d'abandonner son fiancé musulman Orosmane et de se convertir au christianisme.

Un premier exemple de cette dilatation temporelle implicite se retrouve dans l'acte premier, scène première : Fatime, pour tenter de détourner son amie de la pensée d'Orosmane, tente en vain de lui rappeler la France chrétienne d'où elles viennent, et où Nérestan avait promis de les ramener :

...ces heureux climats,
Où ce brave Français devait guider nos pas.⁵

Fatime fait également allusion aux sacrifices subis par Nérestan au combat, notamment lors du siège de Damas en 1148 au cours duquel la retraite des troupes chrétiennes marqua la fin de la deuxième croisade :

Quelle gloire il acquit dans ces tristes combats
Perdus par les Chrétiens sous les murs de Damas ! ⁶

4 Ibidem.

5 Voltaire, *Zaïre*, cit. Acte Premier, Scène Première, p. 146.

6 Ivi, p. 148.

Dans la troisième scène du deuxième acte, on voit au contraire Lusignan opposer le choix de sa fille de se lier à la religion des musulmans, qu'il définit comme des « brigands », aux massacres que ces derniers ont perpétrés sur leur famille . Ils ont causé d'abord la mort de la mère de Zaïre, immédiatement après sa mise au monde :

Sais-tu quelle est ta mère ?
Sais-tu bien qu'à l'instant que son flanc mit au jour
Ce triste et dernier fruit d'un malheureux amour
Je la vis massacrer par la main forcenée,
Par la main des brigands à qui tu t'es donnée ? ⁷

Et ensuite la mort de ses autres frères, tués à cause de leur foi :

Tes frères, ces martyrs égorgés à mes yeux,
T'ouvrent leurs bras sanglants, tendus du haut des cieux. ⁸

Moins fréquentes, mais non moins importantes, sont les allusions aux époques passées du Soudan Orosmane. En accord avec sa religion et sa culture, ce dernier fait souvent référence aux successeurs de Mahomet et en particulier à Saladin (1138 - 1193), qui reconquit la ville de Jérusalem en 1187 après qu'elle eut été usurpée par Godefroid, comte de Bouillon (1060 - 1100), protagoniste de la Première Croisade⁹.

La différence essentielle entre la reconstitution du passé chrétien et celle d'Orosmane réside dans l'absence d'intention glorifiante de la part de ce dernier : contrairement à Fatime, Nérestan et Lusignan, en effet, le Soudan ne parle pas à Zaïre de son passé pour chercher un lien avec le présent, mais pour s'en détacher complètement. Dans la deuxième scène du premier acte, quand Orosmane jure à sa bien-aimée de la respecter sans renoncer à sa nature de soldat, il souligne la différence entre cette décision et le comportement de ses prédécesseurs, qu'il définit comme « lâches » parce qu'ils étaient :

⁷ Ivi, cit. Acte II, Scène III, p. 192.

⁸ Ibidem.

⁹ Vincenzo de Santis, *Dentro il testo*, cit.

Couchés sur les débris de l'autel et du trône,
Sous un nom sans pouvoir languir dans Babylone :
Eux, qui seraient encore, ainsi que leurs aïeux,
Maîtres du monde entier, s'ils l'avaient été d'eux.¹⁰

L. Brian Price soutient que ces expansions implicites de l'espace et du temps se matérialisent paradoxalement en autant de restrictions des mêmes, en contribuant ainsi à la création de ce qu'il appelle des « prisons symboliques » dont les murs sont bien plus épais que ceux du sérail.

Si l'on prend en considération la narration de l'histoire chrétienne, en effet, on constate que les proches de Zaïre tentent essentiellement de créer un lien indissoluble entre la jeune fille et son passé, avec le but de l'emprisonner à l'intérieur d'une autre dimension temporelle. A l'inverse, l'amour du Soudan Orosmane, d'abord perçu par Zaïre comme porteur de bonheur et d'affranchissement du passé, commence à lui apparaître oppressant à partir du moment où elle décide de se convertir à la religion de ses ancêtres et se rend compte que les deux cultures ne peuvent pas coexister pacifiquement dans sa vie.¹¹ L'égalité pression exercée par ces deux prisons symboliques opposées pousse Zaïre à s'enfermer dans une troisième prison : celle de son âme, ce qui la conduit à s'isoler de sa famille et de son fiancé. On peut dire qu'à travers l'innovation Voltaire reprit un élément typique de la tragédie classique, à savoir le lien entre le concept d'aliénation ici déterminé par la présence de prisons, symboliques ou non, et le concept de mort. En effet, c'est précisément l'aliénation qui provoque un manque de communication qui aboutit à l'incompréhension fatale d'Orosmane dans le dernier acte¹². Les trois prisons évoquées par Price sont fondamentalement liées à la notion de mort, mais elles sont également liées à un concept de renaissance : la mort de Zaïre et d'Orosmane, en effet, conduit Nérestan à prendre conscience des erreurs commises à cause de son fanatisme

10 Ivi, cit. Acte Premier, Scène II, p. 158.

11 Voir chapitre 2.

12 Clifton Cherpak, *Love and Alienation in Voltaire's Zaïre*, *French Forum*, 1977, Vol. 2, No. 1, pp. 47-57.

religieux et, par conséquent, elle conduit aussi à la rupture du cycle qui se traduit par la démolition de tous les murs symboliques qu'ils avaient érigés¹³.

L'ensemble des dilatations et des restrictions dans l'espace et dans le temps, ainsi qu'une accentuation des mouvements des acteurs sur la scène, confèrent à la pièce un dynamisme très innovant : cela renvoie à la notion d'« action » que Voltaire avait tant admirée dans le théâtre de Shakespeare lors de son séjour en Angleterre (1726 - 1729), et qu'à son retour il avait décidé de ré-proposer dans la dramaturgie française afin que les représentations soient plus engageantes et moins artificielles¹⁴. En fait, en citant l'auteur dans la préface de *Brutus* (1731) :

Nous avons en France des tragédies estimées qui sont plutôt des conversations qu'elles ne sont la représentation d'un événement...¹⁵

1.2. Thèmes et sources

L'étendue du schème spatio-temporel et le dynamisme scénique ne sont pas les seules innovations que Voltaire proposa au théâtre français : en effet, l'auteur introduit également de nombreuses innovations thématiques dans la dramaturgie de son pays, à commencer par la manière de parler d'amour. Bien sûr, ce sentiment n'était pas étranger au théâtre français. Selon les critiques, la tragédie française avait déjà atteint sa perfection avec Racine (1639 - 1699), qui avait précisément développé en profondeur le thème de l'amour en opposition à « l'âme raisonnable » - opposition représentée par Corneille (1606 - 1684) , qui à son tour en avait fait un *topos* de la tragédie classique¹⁶. Voltaire lui-même, homme de raison, soutenait que l'amour était admissible dans une tragédie seulement lorsqu'il était décrit comme :

13 L.B. Price, *Spatial Relationships in Voltaire's Zaire*, cit.

14 Vincenzo de Santis, *Dentro il testo*, cit.

15 John Pappas, *Voltaire et le Drame bourgeois*, *Diderot Studies*, 1981, Vol. 20, pp. 225-244.

16 Mathé Allain, *Voltaire et la fin de la tragédie classique française*, *The French Review*, 1965, Vol. 39, No. 3, pp. 384-393.

une passion véritablement tragique, regardée comme une faiblesse, et combattue par des remords (...) qui conduise aux malheurs et aux crimes, pour faire voir comme il est dangereux.¹⁷

Cependant, Voltaire commença bientôt à percevoir des lacunes dans la manière dont l'amour était traditionnellement représenté dans son pays - ou plutôt, dans la manière dont telle représentation était reçue par le public : sans surprise, comme il le déclara dans l'avertissement de *Zaïre*, « Plusieurs dames » lui avait reproché le manque d'une dose d'amour suffisante dans ses dernières tragédies¹⁸.

En effet, dans une période que l'on définira plus tard comme préromantique, on commence à assister à ce que Pierre Trahard décrit comme un « renouveau de la sensibilité humaine ¹⁹ ». Après une longue période dominée par la Raison, où la célébration des sentiments n'était pas *à la mode*, s'opère une propagation lente mais décisive de la *vogue de sensibilité* qui caractérisera plus tard toutes les productions artistiques²⁰.

Par conséquent, Voltaire lui-même, qui sur le plan théorique était resté fidèle à ses principes classiques, ne put que satisfaire le goût de son auditoire²¹. Il décida donc d'instiller dans *Zaïre* « toute la sensibilité de son cœur »²², et la pièce eut un tel succès qu'elle parvint à émouvoir ses contemporains. Outre Louis XV, qui déclara s'être ému lors d'une représentation²³, l'œuvre fut très appréciée par Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778) qui l'appela « pièce enchanteresse » et par Jean-François de La Harpe (1739 - 1803), selon qui c'était « la plus touchante de toutes les tragédies qui existent », à tel point qu'il déclare avoir « tant pleuré » en regardant la représentation²⁴.

Pour mieux attendrir le public, Voltaire inséra également dans la pièce un procédé similaire à celui qui avait été décrit par son contemporain Diderot (1713 - 1784), qui

17 Ibidem.

18 Vincenzo de Santis, *Dentro il testo*, cit.

19 George R. Havens, *Pre-Romanticism in France, L'Esprit Créateur*, 1966, Vol. 6, No. 2, pp. 63-76.

20 Caroline Weber, *Voltaire's Zaïre: Fantasies of Infidelity, Ideologies of Faith*, *South Central Review*, 2004, Vol. 21, No. 2, pp. 42-62.

21 J. Pappas, *Voltaire et le Drame bourgeois*, cit.

22 Voltaire, *Lettre à Monsieur de la Roque sur la tragédie de Zaïre*, 1732.

23 Bernard Camier et Laurent Dubois, *Voltaire et Zaïre, ou le théâtre des Lumières dans l'aire atlantique française*, *Revue d'histoire moderne et contemporaine* (1954-), 2007, Vol. 54, No. 4, pp. 39-69.

24 G. R. Havens, *Pre-Romanticism in France*, cit.

voyait la manifestation du triomphe des sentiments sur la raison des personnages dans leur incapacité à maintenir un langage linéaire:

La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes des mots se séparent, L'homme passe d'une idée a une autre ; il commence une multitude de discours ; il n'en finit aucun ; et, a l'exception de quelques sentiments qu'il rend dans le premier accès et auxquels il revient sans cesse, le reste n'est qu'une suite de bruits faibles et confus, de sons expirants, d'accents étouffés (...)²⁵

Il s'agit exactement de la manière dont Lusignan s'exprime dans la troisième scène du deuxième acte, lorsqu'il reconnaît Nérestan et Zaïre comme ses enfants perdus :

Dieu, ranime mes sens trop faibles pour ma joie.
Madame... Nérestan... soutiens-moi, Châtillon...²⁶

Mon fils, digne héritier... Vous... hélas ! Vous, ma fille !²⁷

Conformément à ce qui a été dit dans le premier paragraphe sur l'attitude mitigée de Voltaire, il est évident que bien que l'auteur entendait plaire à son public, les émotions qu'il représentait ne s'écartaient pas excessivement des principes auxquels il restait fidèle. Son esthétique, en fait, résidait dans tout ce qu'il trouvait vrai tout en étant moral : en d'autres termes, dans la pureté d'un large éventail de sentiments humains toujours équilibrés par la raison, trait typique des esprits les plus nobles. Son choix de représenter cet équilibre des passions au sein de l'œuvre est donc une référence évidente à sa conception didactique et moralisatrice de l'art, qu'il voyait comme un moyen d'éduquer ainsi que d'amuser²⁸. Dans le texte, un exemple clair est visible dans le personnage du Soudan Orosmane. Bien qu'il avoue à plusieurs reprises qu'il aime ardemment et passionnément sa future épouse, il essaie aussi de nier jusqu'au bout la

25 J. Pappas, *Voltaire et le Drame bourgeois*, cit.

26 Voltaire, *Zaïre*, cit. Acte II, Scène III, p. 190.

27 Ibidem.

28 Jack R. Vrooman, *Voltaire's Aesthetic Pragmatism*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1972, Vol. 31, No. 1, pp. 79-86.

brutalité inhérente à sa nature archétypique de *Maure* : en parlant de son « cœur blessé », il le définit « né violent ²⁹», donc caractérisé par des instincts sauvages qu'il n'entend pas satisfaire. Le personnage d'Orosmane aime tendrement, « à la française »³⁰, et il nie toute forme de pulsion qu'il associe à une faiblesse . Voltaire reprit la vision de Racine : en effet, la phrase que prononce Orosmane au troisième acte

Je connais mes fureurs, et je crains ma faiblesse ³¹

fait référence à une phrase célèbre de *Phèdre et Hippolyte* :

Je connais mes fureurs, je les rappelle toutes.³²

L'archétype instinctif et chaotique du *Maure*, auquel le Soudan tente sans cesse de s'opposer, est incarné pleinement par Othello de William Shakespeare. C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles, selon de nombreux critiques, *Zaïre* est une copie du *Maure de Venise*.

Selon M. Lounsbury, par exemple, la pièce que Voltaire écrivit peu de temps après son retour de son séjour anglais imite mal celle du célèbre dramaturge anglais ; en fait, les deux parlent de l'amour malheureux des personnages principaux, qui se termine en tragédie en raison d'un malentendu et de la jalousie du héros turc, qui tue sa bien-aimée puis se suicide en réalisant son erreur³³.

Cependant, bien que Voltaire ait plusieurs fois exprimé son admiration pour la richesse du dynamisme narratif et de l'action scénique de Shakespeare, il n'a jamais laissé entendre qu'il s'était directement inspiré de sa tragédie pour *Zaïre*.

De plus, nombreuses scènes clés de la pièce sont typiques de la tragédie classique dans son ensemble. Par exemple, la lettre ambiguë trouvée par Orosmane rappelle non

29 Voltaire, *Zaïre*, cit. Acte III, Scène VII, p. 218.

30 E. J. Dubedout, *Shakespeare et Voltaire: Othello et Zaïre*, *Modern Philology*, 1906, Vol. 3, No. 3, pp. 305-316.

31 Voltaire, *Zaïre*, cit. Acte III, Scène VII, p.219.

32 Ibidem.

33 E. J. Dubedout, *Shakespeare et Voltaire: Othello et Zaïre*, cit.

seulement le mouchoir de Desdémone, mais aussi la lettre du *Bajazet* de Racine ; de même, le suicide du Soudan au dernier acte renvoie non seulement à celui d'Othello, mais aussi à celui d'Hermione après la mort de Pyrrhus dans *Andromaque* ; de plus, le fait que le personnage féminin soit celui qui souffre le plus reprend une autre règle de Racine sur l'écriture des tragédies.³⁴ .

Richard Arndt a été parmi les premiers chercheurs modernes qui ont pu prouver que *Zaïre* était une œuvre complètement indépendante d'*Othello*, et que son auteur en avait été tout au plus influencé inconsciemment. D'autres chercheurs ont émis l'hypothèse que les deux tragédies se ressemblaient parce qu'elles étaient toutes les deux inspirées d'une histoire de *Gli Hecatommithi* (*Desdémone et le Maure*). Il s'agit d'un recueil d'histoires d'amour écrit par Giambattista Giraldi (1504 - 1573), un auteur italien connu par Shakespeare et par Voltaire³⁵.

En confirmation de ce qui a été dit jusqu'ici, on peut ajouter le fait que dans les deux œuvres le thème de la jalousie prend une centralité différente. Alors que dans *Othello* ce sentiment se configure comme ce qui guide les actions du protagoniste de la tragédie, dans *Zaïre* il joue un rôle relativement marginal : comme nous l'avons déjà vu, Orosmane essaie continuellement de s'opposer à la jalousie qu'il aurait tendance à ressentir par instinct , et la raison pour laquelle il tue Zaïre est un soupçon de trahison morale plus que sentimentale.

Dans la pièce de Voltaire, le thème qui assume une centralité équivalente à celle de la jalousie chez *Othello* est plutôt la religion. Chateaubriand, en faisant référence à *Zaïre*, soutenait que si l'élément religieux n'avait pas été là, tout aurait été détruit : il s'agit de l'avis d'un auteur qui avait attribué la centralité de l'œuvre au concept du sublime chrétien.

Voltaire avait pourtant déclaré qu'il attribuait tout le succès de son œuvre à la présence de l'élément amoureux³⁶. Cela ne signifie pas que la religion ne soit importante dans

34 Ibidem.

35 Alexander Haggerty Krappe, *The Source of Voltaire's Zaïre*, *The Modern Language Review*, 1925, Vol. 20, No. 3, pp. 305-309.

36 Voltaire, *Zaïre*, *Dentro il testo*, cit.

l'histoire : *Zaïre* désigne en effet deux religions en constante opposition, l'Islamisme et le Christianisme.

A cet égard, il est important de faire une remarque supplémentaire : la question du relativisme religieux était centrale à l'époque où *Zaïre* a été écrite. Cependant, ce qui distingue cette pièce est l'importance de ce sujet dans l'histoire qui est racontée et représentée.

Il n'est donc pas surprenant que l'œuvre se situe à l'époque des croisades, en présentant les noms de personnages historiques. Par exemple, Noradin, qui dans l'histoire est le père décédé d'Orosmane, a vraiment existé ; Guy de Lusignan (1150 - 1194) était un chevalier français qui fut roi de Jérusalem, jusqu'à sa défaite en 1183 par les Turcs dirigés par Saladin; en ce qui concerne *Zaïre*, plusieurs critiques ont émis l'hypothèse que Voltaire s'était inspiré de la *Verdadera Historia* de Miguel de Luna, qui contient une reprise tardive des événements relatifs à Sainte *Zaïre* : d'origine musulmane, elle fut martyrisée au IXe siècle à Cordoue avec son frère Ahmed et sa sœur Zoraïde, en raison de leur conversion au christianisme ; en outre, Fatima Zahra est le nom d'une des filles de Mahomet.

Pourtant, la pièce ne propose pas une véritable réinterprétation des faits rapportés dans les textes historiques. Comme l'écrivait Voltaire lui-même dans une lettre à M. La Roque, en 1732:

Je n'ai pris dans l'histoire que l'époque de saint Louis; tout le reste est entièrement d'invention.³⁷

Pour justifier la présence de la religion islamique dans l'œuvre d'un auteur français du XVIIIe siècle, il est également important de souligner qu'il s'agit d'une période caractérisée par un intérêt pour l'exotisme. Le soi-disant *goût turc* se manifeste dans un renouveau de l'architecture et de la décoration des espaces intérieurs, qui se teintent de

37 Robert E. Pike, *Fact and Fiction in Zaïre*, *Modern Language Association*, 1936, Vol. 51, No. 2, pp. 436-439.

couleurs vives et de motifs arrondis, ainsi que dans la mode des nobles de l'époque qui commencent même à demander être représentés habillés « à l'orientale »³⁸.

Voltaire, homme profondément curieux³⁹, aimait beaucoup la culture islamique. Il avait lu au moins deux traductions du *Coran* : la première était celle de Pierre du Ryer (1606 - 1658) de 1647 (également mentionnée dans son *Dictionnaire Philosophique*), et le second était celui de George Sale (1697 - 1736), qui le traduisit en anglais en 1734⁴⁰.

Bien que l'auteur n'ait pas toujours eu une considération généralement positive du contenu des dogmes au sein de ce texte religieux, il appréciait leur simplicité, leur clarté et leur invariabilité. Contrairement à la religion chrétienne, en effet, qui selon lui diffusait des messages « confus, extravagants et éloignés de la vraie religion de Jésus »⁴¹, la religion islamique était admirable parce qu'elle s'était transmise de génération en génération sans subir de changements significatifs ou de réinterprétations. De plus, l'auteur voyait dans l'absence de guerres menées pour la religion islamique un signe de plus grande tolérance et de supériorité d'esprit.

Pourtant, le fait que Voltaire ait omis à plusieurs reprises certaines informations concernant la culture islamique qui auraient pu contredire l'image essentiellement positive qu'il entendait en véhiculer, a conduit de nombreux chercheurs à interpréter son admiration pour cette religion comme un outil supplémentaire pour critiquer la rigidité et la manque de tolérance dont il accusait la religion chrétienne, notamment la catholique⁴².

La considération que l'auteur avait de la religion chrétienne est évidente dans le rôle qu'elle assume au sein de *Zaïre*. Dans l'œuvre, il est évident à plusieurs reprises qu'elle est configurée plus comme une exigence d'appartenance à un groupe social spécifique plutôt que comme une véritable vocation spirituelle⁴³. Si l'on prend le personnage de

38 Nebahat Avcioğlu and Finbarr Barry Flood, *Introduction: Globalizing Cultures: Art and Mobility in the eighteenth century*, *Ars Orientalis*, 2010, Vol. 39, pp. 7-38.

39 Mathé Allain, *Voltaire et la fin de la tragédie classique française*, *The French Review*, 1965, Vol. 39, No. 3, pp. 384-393.

40 Moufida Aliou, *Les représentations de la femme dans l'univers oriental des Contes de Voltaire, L'Imaginaire des grands espaces américains*, Babel – Littératures Plurielles, 2019, pp. 283-302.

41 G.-H. Bousquet, *Voltaire et l'Islâm*, *Studia Islamica*, 1968, No. 28, pp. 109-126.

42 Ibidem.

43 Voltaire, *Zaïre*, *Dentro il testo*, cit.

Zaïre comme exemple, en effet, il est clair que sa décision de se convertir par le baptême convenu avec son frère au dernier acte découle avant tout de la cession à une grande pression exercée sur elle par sa famille et son amie Fatime.

Comme déjà mentionné, son amie semble s'opposer à la décision du Zaïre d'épouser Orosmane, en utilisant la religion chrétienne comme arme de dissuasion.

En effet, elle perçoit l'amour que le protagoniste éprouve pour le Soudan comme une menace pour l'unité du groupe de religion chrétienne qui s'était précédemment créé ; Lusignan décrit l'appartenance de la fille à la religion ennemie comme une tentative de « renier son père ⁴⁴» et Zaïre elle-même, lorsqu'elle se décide enfin à se convertir au christianisme, motive son choix par le désir d'être digne de son frère⁴⁵.

On a déjà parlé de la façon dont Voltaire s'attaquait aux conséquences funestes de l'intolérance religieuse et du fanatisme : dans l'œuvre, l'association de ces éléments avec le christianisme est répétée plusieurs fois.

Dès que la religion chrétienne est nommée par les personnages (même par ceux qui en font l'éloge), elle est toujours insérée dans un contexte de guerre, de mort ou en tout cas de souffrance physique et émotionnelle. Tout cela culmine dans le dernier acte, lorsque Zaïre est finalement tuée dans le cadre d'une réunion secrète qu'elle avait été poussée à organiser par son frère.

Un autre aspect sur lequel Voltaire insistait est la forte opposition entre le concept de foi religieuse (en particulier la foi chrétienne) et le concept d'amour. Cela se remarque dans le fait que l'appartenance du Zaïre à la religion chrétienne semble l'éloigner de l'amour du Soudain Orosmane et, à l'inverse, dans le fait que sa décision d'épouser ce dernier s'oppose à l'amour de ses proches et surtout du Dieu chrétien.

Hélas ! Suis-je en effet ou Française, ou Sultane ?

Fille de Lusignan, ou femme d'Orosmane ?

Suis-je amante, ou Chrétienne ?⁴⁶

44 Ivi, cit. Acte II, Scène III, p. 192.

45 Ivi, cit. Acte III, Scène IV, p. 202.

46 Ivi, cit. Acte III, Scène V, p. 208.

Mais, Fatime, à l'instant les traits de ce que j'aime,
Ces traits chers et charmants, que toujours je revoi,
Se montrent dans mon âme entre le ciel et moi.⁴⁷

Cependant, l'opposition entre amour et religion prend un sens beaucoup plus profond dans l'œuvre. Le personnage de Zaïre est fondamentalement configuré comme l'incarnation de l'amour : la notion d'amour pour elle implique l'absence d'appartenance à une croyance religieuse plutôt qu'à une autre.

Cela ne suppose pas une absence de spiritualité en elle puisque, comme déjà mentionné, selon l'auteur les deux choses ne coïncidaient pas nécessairement. En effet, surtout au début de la pièce, les idées de Zaïre sont celles d'une spiritualité fondamentalement conforme aux principes de la *religion naturelle*⁴⁸, philosophie typique du Siècle des Lumières qui, tout en supposant l'existence d'un Être Suprême, était fondée sur la Raison et excluait tout élément surnaturel typique de la foi, en proposant à sa place une sorte de morale universelle basée sur un concept d'égalité naturelle et de fraternité entre tous les êtres humains⁴⁹.

Doutant de la magnanimité attribuée par les chrétiens à leur Dieu, Zaïre se demande en effet pourquoi Il ne peut accepter la bonne âme de son futur mari, uniquement parce que Orosmane ne partage pas la même foi:

Eh ! Pourquoi mon amant n'est-il pas né pour lui ?
Orosmane est-il fait pour être sa victime ?
Dieu pourrait-il haïr un cœur si magnanime ?
Généreux, bienfaisant, juste, plein de vertus ;
S'il était né Chrétien, que serait-il de plus ?⁵⁰

1.3. L'accueil du public

47 Ivi, cit. Acte IV, Scène Première, p. 222.

48 Vincenzo de Santis, *Dentro il testo*, cit.

49 Lucien Taume, *Robespierre et l'Être Suprême, ou de l'usage du Religieux en Révolution*, *Revue des Deux Mondes*, 2015, pp. 71-77.

50 Voltaire, *Zaïre*, cit. Acte IV, Scène Première, p. 222.

Bien que *Zaïre* ait été ensuite oubliée à partir du XXe siècle, cette œuvre a connu un immense succès auprès de ses contemporains. Plus précisément, la pièce a commencé à recevoir une immense appréciation du public après sa quatrième représentation : selon Voltaire, cela dépendait de quelques corrections stylistiques qu'il avait apportées au texte, ainsi que de l'habileté et du charme de Mademoiselle Gaussin qui jouait le rôle de la protagoniste⁵¹.

En tout cas, les critiques de l'auteur au christianisme et les funestes conséquences du fanatisme qui lui est associé ont été reçues par la majorité de ses écrivains contemporains.

Bien que l'auteur ait rencontré le soutien de nombreux hommes de raison qui partageaient sa vision déiste de l'univers, et par conséquent l'atteinte aux dogmes des croyances religieuses proprement dites, la pièce fut au centre de nombreux débats : par exemple, Augustin Nadal (1659 - 1741) souligna son immoralité en voyant dans l'œuvre une multitude de passages qui communiquaient une supériorité de la religion musulmane sur le christianisme ; *Zaïre* fut également critiquée par Jean-Baptiste Rousseau (1671 - 1741) qui y vit la manifestation d'une attaque contre l'impuissance de la Grâce face à la domination des passions humaines.⁵² .

Chateaubriand, d'autre part, en plus de donner à la religion la place centrale de l'ouvrage et d'y attribuer son succès⁵³, faisait partie de ce petit groupe de personnes qui interprétaient *Zaïre* comme un exemple du *sublime chrétien*, qui voit la protagoniste se sacrifier en fonction d'une foi si puissante qu'elle ne peut y renoncer.⁵⁴

La représentation de l'amour a également fait l'objet de nombreuses discussions : selon D'Alembert (1717 - 1783), par exemple, l'œuvre pourrait être lu comme un avertissement contre la violence de l'amour violent et des passions humaines, qui ont le pouvoir de renverser la paix et l'équilibre typiques de la raison.

51 B. Camier, L. Dubois, *Voltaire et Zaïre, ou le théâtre des Lumières dans l'aire atlantique française*, cit.

52 Vincenzo de Santis, *Dentro il testo*, cit.

53 Voir paragraphe 1.2.

54 Vincenzo de Santis, *Dentro il testo*, cit.

Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778) a également saisi cette nuance, mais il a estimé que le sentiment clé de l'œuvre avait été si habilement décrit par Voltaire qu'il semblait réel et finissait par éclipser tout le reste, y compris toute volonté moralisatrice.

Le fait que l'amour, le cadre exotique et la notion de relativisme religieux étaient diffusés à l'époque de Voltaire n'implique pas l'absence, dans *Zaïre*, d'éléments de pure propagande⁵⁵ qui eurent évidemment des conséquences importantes : ces messages étaient communiqués à travers une représentation théâtrale qui rendait leur effet encore plus puissant, car le théâtre, en raison de la centralité attribuée au concept de présence scénique, était considéré comme un instrument de persuasion des masses très proche de la politique⁵⁶.

Giulio Rucellai (1702 - 1778), homme politique de Florence et professeur de droit civil à l'Université de Pise, avait à cet égard en 1750 publiquement admiré le ton politique de *Zaïre*, car il avait trouvé que la pièce était capable de :

...dipingere con più vivi colori le disgrazie sia pubbliche, che private, che nascono dall'abuso della Religione, per farla detestare negli effetti del fanatismo e dell'intolleranza⁵⁷.

Outre l'opposition entre amour et religion qui fait l'objet des pages précédentes, la pièce contient également de nombreux points de réflexion raciale, car la différence religieuse est toujours allée de pair avec une différence culturelle ; *Zaïre* aborde également le thème de l'esclavage, sujet relativement délicat dans la société du XVIIIe siècle.

L'universalité de ces thèmes a été l'un des principaux facteurs qui ont contribué à la diffusion de cette pièce de la scène européenne vers les pays d'outre-mer.

De fait, la tragédie a inspiré un esclave libéré de Saint-Domingue nommé Laurent Jolicœur, qui en février 1793 adressa une requête aux citoyens de la ville de Saint-Marc en vue de l'émancipation d'une esclave qu'il aimait, également appelée *Zaïre*. Publié au *Moniteur général* dans un contexte caractérisé par les nombreux soulèvements des

55 C. Cherpack, *Love and Alienation in Voltaire's Zaïre*, cit.

56 Ibidem.

57 Salvatore Rotta, *Voltaire in Italia: Note sulle Traduzioni Settecentesche delle Opere Voltairiane*, Pisa, 1970, Vol. 39, No. 3/4, pp. 387-444.

esclaves des plantations, le texte appelait à la libération de la femme selon ses nombreuses et nobles vertus, comparées à celles de la protagoniste homonyme de la pièce. L'œuvre était en effet bien connue à Saint-Domingue : elle avait commencé à y être représenté dans les théâtres vers la fin du siècle. Cela n'était pas uniquement dû à la fonction didactique et moralisatrice du théâtre en tant que forme d'art, mais aussi à sa nature « civilisatrice » dans le contexte dominicain. N'exigeant aucune compétence inhérente à la lecture et à l'écriture, le théâtre était en fait beaucoup apprécié car plus accessible aux masses d'esclaves libérés qui pouvaient se permettre d'assister aux représentations. Pour la même raison, il avait aussi acquis une fonction sociale importante, en se configurant comme un indicateur de *statut*⁵⁸.

Même sur la scène italienne, à l'époque des Lumières, cette œuvre était en effet considéré comme un véritable classique. Ses traductions les plus connues sont celle de l'écrivain vénitien Gasparo Gozzi (1713 - 1786), qui l'avait traduite en hendécasyllabes dissoutes en 1749⁵⁹, et celle de 1769 rédigée par Antonio Mormorai, secrétaire de la loi royale en 1782: publiée sous le nom de Mario Toni Romani, son anagramme, il s'agissait d'une version libre de *Zaïre* intitulé *Orosmano*⁶⁰.

Enfin, particulièrement digne d'intérêt est *Zaira*, un opéra lyrique en deux actes de Vincenzo Bellini (1801 - 1835) sur un livret de Felice Romani (1788 - 1865), représentée pour la première fois au Théâtre Ducal de Parme le 16 mai 1829.

58 B. Camier, L. Dubois, *Voltaire et Zaïre, ou le théâtre des Lumières dans l'aire atlantique française*, cit.

59 Vincenzo de Santis, *Dentro il testo*, cit.

60 S. Rotta, *Voltaire in Italia: Note sulle Traduzioni Settecentesche delle Opere Voltairiane*, cit.

Chapitre 2

L'oppression de la femme

En faisant référence à *Zaïre* dans l'une des nombreuses lettres à son ami Sir Everard Fawkener (1694 - 1758), qui l'avait accueilli dans sa maison lors de son séjour en Angleterre en 1726 (et à qui Voltaire dédia ensuite la première édition de l'ouvrage¹), l'auteur écrivit :

La société dépend des femmes. Tous les peuples qui ont le malheur de les enfermer sont insociables.²

On peut en déduire que, bien que Voltaire fût un homme du XVIIIe siècle et qu'il n'ait donc pas eu l'occasion d'aborder la pensée d'une société véritablement féministe, l'une des nombreuses plaintes contenues dans *Zaïre* concerne exactement la manière dont les femmes étaient traitées dans certains contextes.

Sur la base de cette hypothèse, ce chapitre entend proposer une interprétation de la tragédie, qui vise à démontrer comment l'histoire qui y est racontée peut être interprétée comme une manifestation de l'oppression féminine à partir de multiples points de vue. Plus précisément, on analysera trois domaines emblématiques dans lesquels cette oppression se contextualise concrètement : le sérail, le couple et la famille. Enfin, le personnage de Fatime sera brièvement exploré dans son caractère emblématique : l'amie de Zaïre peut en effet être vue comme une manifestation concrète de l'intériorisation de la pensée patriarcale par les femmes elles-mêmes.

2.1. La société patriarcale dans la représentation du sérail

¹ Haydn Mason, *Voltaire and Sir Everard Fawkener, British Journal for Eighteenth-Century Studies*, 2008, Vol. 3, No. 1, pp. 1-11.

² *Seconde Lettre au même M. Fawkener alors ambassadeur à Constantinople*, Voltaire, *Zaïre*, édité par Vincenzo de Santis et Mara Fazio, Edizioni ETS, 2015, cit. page 122.

L'identification du sérail au concept d'oppression est quasi immédiate.

Ce terme est en effet utilisé comme synonyme de *harem*, un lieu qui dans l'imaginaire collectif se configure comme une sorte de prison enrichie d'ornements somptueux et imprégnée de senteurs aphrodisiaques et dans laquelle une ou plusieurs femmes, dans une société polygame, se mettent au service d'un homme. Les femmes en question peuvent être ses épouses, ses concubines, ses favorites ou des odalisques : en tout cas, ce sont des *femmes butin*, précédemment captées en fonction de leur beauté et de leur jeunesse, sur lesquelles repose le divertissement de leur maître masculin.³

Le harem est un thème récurrent dans la littérature du monde entier depuis des siècles : il a même été mentionné dans les textes bibliques, notamment dans les récits sur David et Salomon.

En effet, il y a un passage dans lequel Samuel met en garde les anciens d'Israël contre les conséquences de placer un roi étranger sur le trône, car ce dernier prendrait leurs filles pour les utiliser comme "...parfumeurs, cuisinières, boulangères" . Il est intéressant de noter que dans ce passage aucune épouse ou concubine directe du roi n'est mentionnée, car ces dernières seraient principalement issues de mariages arrangés, ou gagnées après une prise de possession d'un harem d'un prédécesseur ou d'un ennemi.⁴ Sur la base de ce qui a été dit jusqu'ici, il est clair que le harem n'a pas une connotation exclusivement sexuelle. En effet, on pourrait même avancer l'hypothèse que l'essentiel de ce lieu relève davantage de l'imaginaire masculin occidental que de sa véritable nature.

La première écrivaine à avoir insisté sur ce dernier aspect fut Demetra Vaka Brown (1877 - 1946), née à Istanbul et élevée aux États-Unis, qui après un retour dans sa ville natale décida d'écrire un livre (*Haremlik*) pour lutter contre la désinformation concernant le concept de harem dans le contexte occidental. Les harems qu'elle décrit dans son ouvrage appartenaient souvent à des familles monogames ; même lorsque la polygamie était présente, ils étaient décrits comme des communautés où régnaient la

3 Moufida Aliou, *Les représentations de la femme dans l'univers oriental des Contes de Voltaire*, dans *L'Imaginaire des grands espaces américains, Babel – Littératures Plurielles*, 2019, No. 39, pp. 283-302.

4 Nele Ziegler, *Le Harem du Vaincu*, *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale*, 1999, Vol. 93, No. 1, pp. 1-26.

paix et l'harmonie et où les femmes avaient une intelligence et une grâce marquées, ainsi qu'un sens esthétique évident. Bien qu'elles ne partageaient pas la conception occidentale reconnue de la liberté individuelle et de l'ambition féminine, elles vivaient dans un environnement accueillant qui satisfaisait leurs cinq sens ainsi que leur besoin de vie sociale, sans que cela implique une sexualité accentuée.⁵

Une autre raison pour laquelle cette image offerte au lecteur occidental du sérail diffère tant de celle commune réside dans la grande différence entre les harems bourgeois et ceux des palais royaux, où le divertissement a toujours été l'objectif principal. Comme l'a expliqué l'intellectuel turc Ahmet Midhat Efendi (1844 - 1912), contrairement à la royauté, les familles bourgeoises ont plutôt mis l'accent sur le concept de moralité et de vertu, ainsi que sur la nécessité d'une complémentarité des rôles de genre pour le bien de la société. Efendi s'attarde surtout sur la façon dont les différentes femmes de ce lieu étaient en fait considérées non pas comme des corps à exploiter, mais comme des créatures précieuses à protéger et à préserver.⁶

Il est donc logique de se poser des questions sur les raisons pour lesquelles l'extrême objectivation féminine au sein du harem a eu lieu principalement dans l'esprit des hommes occidentaux.

Dans un essai qui se concentre sur la représentation artistique de ce lieu, en analysant principalement la période victorienne, l'auteure contemporaine Julia Kuehn explique comment le seul type de perspective historiquement exacte du harem était en fait celle des femmes : cela est dû au fait que les hommes extérieurs à la famille n'ont pas accès à certaines pièces des maisons dans les pays islamiques.

Par conséquent, la représentation du harem faite par des peintres "orientalistes" tels que Jean-Léon Gérôme (1824 - 1904), Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780 - 1867) ou Eugène Delacroix (1798 - 1863) repose entièrement sur la manière dont ils l'avaient imaginé, en s'inspirant d'histoires et de témoignages d'autres hommes⁷ : la représentation de ce lieu est donc fondée sur de simples fantaisies masculines, contextualisées

5 Marilyn Booth, *Harem Histories, Envisioning Places and Living Spaces*, Durham, Duke University Press, 2010, *Introduction*, pp. 1-20.

6 Ibidem.

7 Julia Kuehn, *Exotic Harem Paintings: Gender, Documentation, and Imagination*, *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 2011, Vol. 32, No. 2.

d'ailleurs dans une période où l'Orient était fortement idéalisé⁸ et décrit dans des termes typiques des récits de fiction.

Dans ces tableaux, on représente des odalisques nues ou semi-nues, dont l'érotisme est souvent accentué par les bijoux de perles et de pierres précieuses qu'elles portent et les objets qui les entourent : canapés aux coussins brodés, tapis et murs aux couleurs vives, décorations et musique instruments incrustés, et parfois sculptés fontaines jaillissantes⁹. La nudité féminine d'une part contraste avec l'élégance et la somptuosité des autres objets présents dans le contexte dans lequel elle est insérée, d'autre part elle devient en même temps l'un des nombreux objets exotiques luxueux que l'œil masculin occidental peut observer.

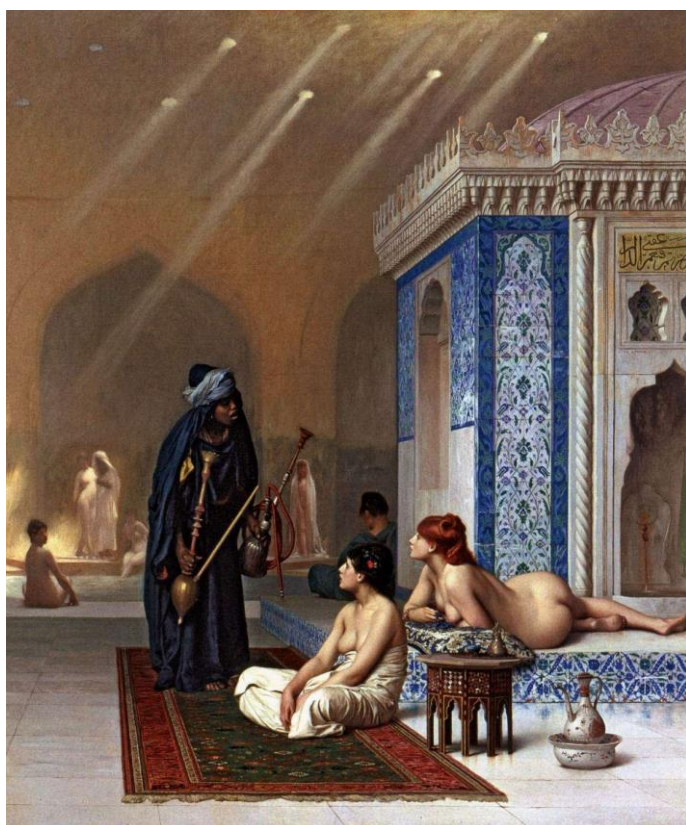


Fig.1.

Jean-Léon Gérôme,
La Piscine du Harem (1876),
huile sur toile, 74 x 62 cm.
Ce tableau a été acquis par
l'empereur russe Alexandre III
au Salon de 1876 à Paris.
Avant d'accéder au trône en 1881,
Alexandre avait en fait beaucoup
voyagé à travers l'Europe.
Aujourd'hui, il peut être trouvé
au Musée de l'Ermitage,
Saint-Pétersbourg, Russie.

10

8 Voir chapitre 1.

9 Julia Kuehn, *Exotic Harem Paintings: Gender, Documentation, and Imagination*, cit.

10 Jean - Léon Gérôme, *La Piscine du Harem*, 1876, *Web Gallery of Art* - https://www.wga.hu/html_m/g/gerome/harem.html

Jusqu'à la première moitié du XIXe siècle, la quasi-absence de femmes peintres et écrivains suffisamment connues a permis à ces représentations inexactes de diffuser une image « médiévalisée »¹¹ et fantastique d'un harem hypersexualisé, qui divisait l'opinion publique en deux : d'un côté ceux qui enviaient le mode de vie oriental, de l'autre ceux qui en condamnaient sévèrement l'immoralité.

La façon dont Voltaire décrit indirectement le harem dans *Zaïre* reflète aussi l'idée que les gens de son siècle se faisaient de ce lieu. Dans la pièce, à travers les conversations des personnages, se dégage une allusion à l'aspect somptueux du sérail et aux nombreuses richesses qu'il contient. Quand Orosmane au premier acte parle à Zaïre des habitudes de ses prédécesseurs, auxquelles il devrait s'adapter mais dont il veut s'éloigner, il lui dit littéralement qu'il pourrait :

Recevoir à mes pieds l'encens de mes maîtresses,
Et tranquille au sérail, dictant mes volontés,
Gouverner mon pays du sein des voluptés ;¹²

Il n'est pas compliqué de deviner à quelles voluptés le Soudan fait référence.

D'autres allusions directes aux décorations ou aux activités exercées dans la ménagerie sont absentes dans le texte, mais les personnages font souvent référence à des actes de séduction qui sont contextualisés dans un environnement somptueux et riche.

Très souvent, cependant, le rôle de la description du contexte où les actions se déroulent est joué par la scénographie et les costumes avec lesquels les personnages se présentaient aux spectateurs. Faux murs aux couleurs vives, robes volumineuses ornées de perles, de pierres précieuses et de plumes¹³ : tout cela sert à répondre principalement au goût d'une société attirée par l'*allure* exotique et sensuelle de l'Orient et de ses nombreux sérails, donnant en même temps un fond de conte de fées à l'histoire tragique racontée. En tout cas, bien que les masses en soient convaincues, la représentation

11 Cit. Marilyn Booth, *Harem Histories, Envisioning Places and Living Spaces*, 2010.

12 Voltaire, *Zaïre*, cit. Acte Premier, Scène II.

13 Voir chapitre 3.

proposée par Voltaire et par d'autres auteurs et peintres contemporains ne reflète pas nécessairement la réalité de ces lieux lointains.

La situation n'a commencé à changer qu'à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, lorsque les peintures d'Henriette Browne, pseudonyme de Mademoiselle Sophie de Bouteiller (1829 - 1901), sont devenues célèbres. Lors d'un voyage à Constantinople où elle accompagnait son mari Monsieur Henri Jules de Saux, Browne eut l'occasion d'accéder à un harem : elle découvrit donc tout ce qu'on ne percevait pas hors de ces murs, et elle décida de le ré-proposer de manière réaliste dans ses œuvres. Les deux tableaux dans lesquels le vrai sérail est représenté, *Une visite (intérieur de harem ; Constantinople, 1860* - voir figure 2) et *Une joueuse de flûte (intérieur de harem ; Constantinople, 1860)* furent exposés en 1861 au Salon de Paris, en surprenant les observateurs¹⁴.



Fig. 2.

Henriette Browne,
Une Visite
(Intérieur de Harem;
Constantinople,
1860),
huile sur toile,
29 x 41 cm.

15

14 Julia Kuehn, *Exotic Harem Paintings: Gender, Documentation, and Imagination*, cit.

15 Henriette Browne, *Une Visite: Interieur du Harem, Constantinople, 1860*, Sotheby's - <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/the-orientalist-sale/henriette-browne-a-visit-a-harem-interior>

Il est possible de remarquer et d'apprécier la grande capacité de Browne à humaniser le harem, en évoquant un sentiment de fraternité à travers une perspective réaliste et totalement féminine que la société occidentale n'avait jamais vraiment eu l'occasion d'aborder jusqu'alors.

Théophile Gautier lui-même (1811 - 1872), grand amateur de ces tableaux et de bien d'autres œuvres et dessins de Browne, écrit dans son *Abécédaire du Salon de 1861* que seulement les femmes auraient dû se rendre en Turquie : contrairement aux hommes, pour elles les harems n'auraient plus de mystère. Après des années de doutes et de suppositions sur la véritable nature de ces lieux et en particulier des femmes qui s'y trouvent, Gautier décrit cette révélation comme un rêve qui s'est finalement réalisé. Cependant, cette opinion ne fut pas partagée par tous : en effet, le peintre et illustrateur Luc-Olivier Merson (1846 - 1920) déclare que ces tableaux étaient peu appréciés des masses pour les mêmes raisons que Gautier avait mentionné. Les femmes gracieusement silencieuses et presque ennuyées, ainsi que l'endroit austère, sérieux et sans décorations que Browne avait représenté, très loin du locus amoenus qui avait fait rêver les lecteurs de *Les Mille et Une Nuits*, brisaient le cœur de tous ceux qui avaient vu auparavant aux harems orientaux comme des lieux magiques.¹⁶

Quelles que soient les activités réellement exercées en son sein, le harem se configure toujours comme un lieu d'emprisonnement et d'oppression féminine, ainsi qu'un microcosme qui reflète une société fondamentalement patriarcale dans laquelle les femmes sont considérées comme la propriété privée des hommes.

Al-Sa'id le définit comme un concept qui représente l'absence de tous les droits pour lesquels les femmes ont continué à se battre sans relâche pendant des siècles, du politique au familial ; l'écrivain Daphne Spain souligne que la ségrégation féminine dans les pays islamiques, qui s'étend également aux institutions publiques, contribue à la formation d'une échelle sociale hiérarchique dans laquelle les rôles de genre sont distincts et les femmes n'ont pas accès à tous les domaines de connaissance autrement accessibles aux hommes.

16 Ibidem.

Il n'est donc pas surprenant que les mêmes verbes arabes *harama* et *harrama* signifient « priver » et « empêcher », et que bien qu'ils soient dépourvus de connotation de genre, leur sens s'applique souvent aux femmes, enfermées en l'occurrence dans un espace « interdit » et inviolable car accessible uniquement à elles et à d'autres parents proches de sexe masculin. Il y a une forte aura de sacralité dans ce lieu : concordamment, la clôture de la mosquée de La Mecque est appelée *al-haram al-sharif* (le noble sanctuaire) et la ville sainte islamique elle-même prend souvent le nom de *haram*¹⁷.

2.2. Le couple

Un aspect intéressant à souligner est le caractère sacré attribué au harem (et par conséquent à la dynamique et aux hiérarchies de genre caractéristiques de ce lieu) : il est considéré comme une partie essentielle de la culture d'un peuple, en se configurant fondamentalement comme une norme qui doit être respectée. Il est également bien connu que la légitimation de la domination patriarcale sur les femmes passe généralement par sa connotation superficiellement bénigne, qui prend la forme d'une intention fondamentalement protectrice mais qui se contextualise en même temps en tant qu'une attitude de contrôle sur le « sexe faible » dans presque tous les domaines de la vie.¹⁸

En revenant à la pièce analysée dans ces chapitres, on voit comment Zaïre se résigne à sa condition d'emprisonnement et cesse donc peu à peu de s'opposer aux murs du sérail. En répondant à son amie Fatime, et en refusant les vaines tentatives de cette dernière de la faire revenir sur ses pas en ce qui concerne son mariage avec le Soudan Orosmane, la jeune fille dit :

Au sérail des Soudans dès l'enfance enfermée,

17 Marilyn Booth, *Harem Histories, Envisioning Places and Living Spaces*, cit.

18 Emily Detmer, *Civilizing Subordination: Domestic Violence and The Taming of the Shrew*, *Shakespeare Quarterly*, 1997, Vol. 48, No. 3, pp. 273-294.

Chaque jour ma raison s'y voit accoutumée.¹⁹

À ce raisonnement s'ajoute le sentiment qui lie la jeune fille à son futur mari, à cause duquel elle dit avoir « tout oublié ²⁰». Dans une perspective qui veut se focaliser sur le thème de l'intolérance religieuse, cette expression peut être lue comme un renoncement à la religion chrétienne ; en l'analysant plus profondément, il apparaît cependant que Zaïre renonce fondamentalement à son individualité et à sa liberté en tant que femme. La jeune fille regarde le sérail avec des yeux neufs, aveuglée par son désir intrinsèque d'obéir afin de satisfaire les désirs des personnes qui lui sont les plus chères. Ce lieu se transforme donc de la prison dans laquelle elle a été enfermée enfant, après avoir été arrachée des bras de ses parents, à un lieu où elle se sent aimée et surtout protégée, envers lequel elle se sent obligée d'être reconnaissante.

Emily Detmer, en analysant les hiérarchies de genre au sein de *The Taming of the Shrew* de William Shakespeare (auteur très apprécié par Voltaire²¹), parle d'une dynamique similaire au *Syndrome de Stockholm*²².

Au sens large, elle décrit une situation dans laquelle l'agresseur « piège » la victime, en l'isolant physiquement et/ou mentalement du monde extérieur et en se plaçant comme son seul contact humain, quoique controversé : cette situation tend à traumatiser la victime, qui finit à la longue par se résigner à son confinement, à se convaincre qu'elle ne peut plus se libérer, ainsi qu'à rechercher protection et affection auprès de la seule personne avec qui elle peut interagir. Si cette dernière montre des signes de bienveillance, elle s'y accroche tout en essayant de réprimer toute émotion négative (ainsi que toute impulsion à fuir).²³

De nombreux psychologues ont émis l'hypothèse que l'empathie ressentie par la victime ne découle pas seulement d'une résignation à sa condition, mais aussi d'un instinct naturel de survie : voir le monde à travers les yeux de celui qui l'emprisonne lui permet

19 Voltaire, *Zaïre*, cit. Acte Premier, Scène Première, p. 148.

20 Ivi, cit. p. 154.

21 Voir chapitre 1.

22 La Syndrome de Stockholm est une dépendance psycho-émotionnelle qui prend son nom d'un braquage de banque en 1973 à Stockholm au cours duquel les otages se sont liés émotionnellement à leurs ravisseurs.

23 Emily Detmer, *Civilizing Subordination: Domestic Violence and The Taming of the Shrew*, cit.

de percevoir ses besoins les plus profonds, et les soutenir lui garantit de ne pas risquer sa propre sécurité.

Il est intéressant de noter que cela décrit littéralement la situation du Zaïre au sein de l'œuvre. Juxtaposant provisoirement à l'interprétation sentimentale qui assura à la pièce un grand succès auprès des spectateurs de l'époque pré-romantique, le fait qu'Orosmane lui-même déclare aimer Zaïre « avec idolâtrie » et qu'il ne veut voir en elle que la servante de son amour²⁴ a un sens beaucoup plus profond qu'une simple manifestation d'un sentiment irrésistible : ces déclarations et bien d'autres que Soudan fait envers sa bien-aimée révèlent une volonté (peut-être inconsciente) de la maintenir liée à lui en utilisant l'amour comme un appât, pour qu'elle se sente obligée de rendre la pareille par sa fidélité et sa permanence. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer la manière dont l'homme réagit à la prétendue aliénation de sa bien-aimée : en plus de la colère et de la jalousie qu'il tente de réprimer de toutes ses forces, un net sentiment d'incrédulité se dégage. Cela ne dépend pas seulement du fort contraste entre la prétendue trahison et l'âme vertueuse de Zaïre, mais aussi d'une déformation évidente des « plans » d'Orosmane pour s'assurer la fidélité de la jeune fille. En effet, au dernier acte, le Soudan prononce ces mots :

Zaïre !...l'infidèle... après tant de bienfaits !²⁵

La jeune fille est bien consciente qu'elle est responsable du bonheur de son futur mari et essaie dès le début de tout mettre en œuvre pour satisfaire tous ses désirs.

Il est en effet possible que l'amour qu'elle prétend éprouver pour lui provienne en réalité de sa nature accommodante et obéissante : lorsque dans la première scène du premier acte Zaïre parle à Fatime du sentiment qui la lie à Orosmane, elle ne place pas assez d'emphase sur ses propres sentiments.

24 Voltaire, *Zaïre*, cit. Acte Premier, Scène V, p. 168.

25 Ivi. cit. Acte V, Scène VIII, p. 254.

Au contraire, la jeune fille ne cesse de souligner l'intensité de l'amour et de l'adoration que le Soudan éprouve pour elle, comme si cela suffisait à la forcer à lui rendre la pareille et à se consacrer à lui :

Ce Soudan même,
Ce vainqueur de Chrétiens... chère Fatime... il m'aime...
(...)
...son superbe courage
À mes faibles appas présente un pur hommage ;
Parmi tous ces objets à lui plaire empressés,
J'ai fixé ses regards à moi seule adressés ;²⁶

Par conséquent, elle fait involontairement apparaître son amour comme une réaction évidente, presque automatique, à ce qui a été dit jusque-là :

Je ne vois qu'Orosmane, et mon âme enivrée
Se remplit du bonheur de s'en voir adorée.
(...)
Non, la reconnaissance est un faible retour,
Un tribut offensant, trop peu fait pour l'amour.²⁷

La conception de l'amour comme manifestation de gratitude suprême envers certains privilèges, ainsi que l'interdépendance affective qui se crée dans le couple ici analysé, favorisent la naissance d'une relation fondamentalement basée sur une structure conjugale androcentrique²⁸, qui se configure comme un concept binaire de contrôle masculin d'une part et d'obéissance féminine d'autre part. Cela reproduit paradoxalement la hiérarchie des sexes typique des coutumes des "descendants de Mahomet" dont Orosmane essaie en vain de s'éloigner²⁹. En effet, dès que le sultan

26 Voltaire, *Zaïre*, cit. Acte Premier, Scène Première, p. 150.

27 Ivi. cit. p. 156.

28 Aurore Schwab, *Le crime d'honneur: dans les marges de la hiérarchie de genre*, *Criminologie*, Vol. 50, No. 2, pp. 123-143.

29 Voir chapitre 1.

craind que son contrôle sournois sur Zaïre soit perdu, en raison de l'histoire présumée de cette dernière avec Nérestan, le tendre amour qu'il prétendait d'éprouver pour elle est immédiatement remplacé par un sentiment de colère et presque de dégoût à son égard :

Ce sexe dangereux, qui veut tout asservir,
S'il règne dans l'Europe, ici doit obéir.³⁰

Et encore :

Penses-tu qu'en effet Zaïre me trahisse ?...
Allons, quoi qu'il soit, je vais tenter mon sort,
Et pousser la vertu jusqu'au dernier effort.
Je veux voir à quel point une femme hardie
Saura de son côté pousser la perfidie.³¹

Fort de ces sentiments, le Soudan décide donc de tuer celle qui aurait dû devenir sa femme.

Cet acte extrême et violent (donc caché aux yeux du public en raison des bienséances, qui ne permettaient pas de représenter certaines scènes³²) peut être lu comme un véritable *crime d'honneur* : il est fondamentalement configuré comme un crime de passion préméditée commise sur une femme, accusée d'avoir trahi l'honneur d'un groupe social patriarcal.

Aurore Schwab, docteure en histoire des religions, souligne à quel point la légitimation de ce crime au sein des sociétés d'honneur (notamment au Proche et Moyen-Orient) selon certaines règles de conduite persiste, car elle est perçue comme le seul remède à la trahison subie. Elle est en effet admise dans les sociétés qui voient l'homme comme le garant d'un ordre social déterminé et préétabli fondé sur la notion d'honneur, dans lequel le mariage ne se fait pas en fonction de l'amour individuel, mais plutôt dans le but de maintenir l'ordre prédéterminé.

30 Voltaire, *Zaïre*, cit. Acte III, Scène VII, p. 218.

31 Ivi. cit. Acte IV, Scène V, p. 238.

32 Vincenzo de Santis, *Dentro il testo*, Voltaire, *Zaïre*, cit.

Par conséquent, les relations amoureuses en dehors de celui-ci, bien qu'elles soient souvent célébrées dans la littérature et la poésie, sont en réalité considérées comme un acte égoïste et social rebelle qui doit être sévèrement puni.³³

2.3. La famille

La notion de crime d'honneur se limite aux cas de meurtres commis par des maris qui soupçonnent leurs épouses de trahison, en réalité, elle se manifeste dans la plupart des cas par des actes de violence commis aux mains de d'autres membres de la famille, qui perçoivent la trahison en question comme une tache indélébile.

Par ailleurs, le comportement condamné n'est pas nécessairement lié aux relations hors mariage, mais comprend l'ensemble des décisions autonomes qu'une femme peut prendre en dehors de la vie que la société androcentrique a décidé de lui imposer.

En effet, la définition du crime d'honneur par l'ONG Human Rights Watch (HRW) se lit comme suit :

Les crimes d'honneur sont des actes de violence, le plus souvent des meurtres, commis par les membres masculins d'une famille à l'encontre de ses membres féminins, lorsqu'ils sont perçus comme cause de déshonneur pour la famille tout entière. Une femme peut être la cible d'individus au sein de sa propre famille pour des motifs divers, comprenant : le refus de participer à un mariage arrangé, le refus des faveurs sexuelles, la tentative de divorce — que ce soit dans le cadre de la violence conjugale exercée par son mari ou dans un contexte avéré d'adultère. La simple interprétation selon laquelle son comportement a "déshonoré" sa famille est suffisante pour enclencher une représaille.³⁴

Il est également faux de penser que ce type de crime n'est commis que dans les pays islamiques. Bien qu'il soit encore effectivement admis dans les cinquante-sept États

33 Aurore Schwab, *Le crime d'honneur: dans les marges de la hiérarchie de genre*, cit.

34 s.a., *Integration of the human rights of women and the gender perspective: Violence Against Women and « Honor » Crimes*, Human Rights Watch, 6 avril 2001 - <https://www.hrw.org/news/2001/04/05/item-12-integration-human-rights-women-and-gender-perspective-violence-against-women>

membres de l'Organisation de la Coopération Islamique (OCI)³⁵, des cas exemplaires ont été enregistrés partout dans le monde au cours des siècles. En Italie, par exemple, le crime d'honneur n'a été aboli qu'en 1981.

En revenant à Zaïre, on peut observer que : bien que la jeune fille soit tuée de la main de Soudan Orosmane, les menaces de mort qu'elle subit effectivement au cours des actes de la pièce viennent uniquement de son frère Nérestan.

Lorsque Zaïre lui confie qu'elle est fiancée au Soudan, il répond :

Opprobre malheureux du sang dont vous sortez,
Vous demandez la mort, et vous la méritez :
(...)
Si la loi de ton Dieu, que tu ne connais pas,
Si ma religion ne retenait mon bras,
J'irais dans ce palais, j'irais au moment même,
Immoler de ce fer un barbare qui t'aime,
De son indigne flanc le plonger dans le tien,
Et ne l'en retirer que pour percer le mien.³⁶

Sa famille chrétienne militante voit son amour pour Orosmane (une métonymie représentant le monde islamique dans son ensemble) comme un crime contre leur religion.

Pour eux, en effet, la tolérance de Zaïre envers la religion musulmane et son amour pour un incroyant ne constituent rien de moins qu'une forme de jouissance spirituellement maudite et une trahison idéologiquement inconcevable des chrétiens du monde entier.³⁷

Comme déjà mentionné dans le premier chapitre, ce sont surtout ces pressions qui poussent la jeune fille à décider de se convertir à la religion chrétienne.

Dès le premier instant où les membres de sa famille découvrent le sentiment qui la lie à Soudan, ils lui font essentiellement comprendre que leur amour et son appartenance à leur famille ont un prix à payer.

35 Aurore Schwab, *Le crime d'honneur: dans les marges de la hiérarchie de genre*, cit.

36 Voltaire, *Zaïre*, cit. Acte III, Scène IV, p. 204.

37 Caroline Weber, *Voltaire's Zaïre: Fantasies of Infidelity, Ideologies of Faith*, *South Central Review*, 2004, Vol. 21, No. 2, pp. 42-62.

Un exemple clair de cela peut être trouvé dans la conversation que Zaïre a avec son père, qui précède légèrement celle qu'on vient d'évoquer avec Nérestan.

Lorsque la jeune fille demande à son père comment remédier à la trahison infligée à la famille, il répond :

M'ôter, par un seul mot, ma honte et mes ennuis,

Dire : Je suis Chrétienne.³⁸

Cette attitude peut également être attribué au concept de hiérarchie et de contrôle exploré par Schwab. De plus, la critique soutient que lorsque l'on analyse le groupe familial, en particulier la figure paternelle, on est confronté à deux hiérarchies à la fois : la hiérarchie de genre et la hiérarchie générationnelle, c'est pourquoi les femmes au sein d'une famille sont souvent doublement soumises. Le rôle de Lusignan, bien que son personnage soit positivement caractérisé au sein de l'œuvre, prend donc ici une nuance antagoniste envers sa fille Zaïre.

Cette structure hiérarchique est renforcée par le thème de la religion qui, comme déjà mentionné, prend une place tout sauf marginale dans la pièce. De ce point de vue, il est fait référence moins à la foi elle-même qu'à la manière dont elle est décrite.

Pour en revenir au sujet abordé dans le premier chapitre, en effet, la religion dans Zaïre a une valeur plus socio-culturelle que purement spirituelle : cela n'implique donc pas seulement le respect des dogmes qu'elle impose, mais aussi le respect de la « loi paternelle »³⁹. Cela fait écho à l'intention critique de Voltaire envers la religion, mais reflète aussi l'importance que l'auteur accorde à l'éducation dans la formation d'une personne.

Cette pensée se retrouve dans les paroles prononcées par Zaïre en s'adressant à Fatime :

L'instruction fait tout ; et la main de nos pères

Grave en nos faible cœurs ces premiers caractères,

Que l'exemple et le temps nous viennent retracer,

38 Voltaire, *Zaïre*, cit. Acte II, Scène III, p. 192.

39 Vincenzo de Santis, *Dentro il testo*, cit.

Et que peut-être en nous Dieu seul peut effacer.⁴⁰

De cette citation ressort l'importance attribuée au patriarcat de la famille, dont les lois ne peuvent être soumises qu'à celles de Dieu. On peut donc avancer l'hypothèse que la pièce analysée ici se lit non pas tant en termes de conflit entre l'amour et la religion, mais plutôt en termes d'obéissance à un mari ou à un père et, par conséquent, en termes d'oppression féminine qui ne fait que changer de « maître ».

2.4. Fatime

Le personnage de Fatime, l'amie de Zaïre, est également remarquable à cet égard. Bien qu'elle n'ait pas de véritable lien de sang avec la protagoniste de la pièce, Fatime assume conceptuellement le rôle de la sœur de la jeune fille : les deux ont grandi ensemble dans le sérail (avec Nérestan) après avoir été arrachées tous les deux des bras de leurs parents chrétiens.

Le fait qu'elles partagent la même religion contribue à renforcer cette relation de fraternité : cela n'est pas seulement dû au fait qu'elle partage la même foi et les mêmes origines, mais aussi au fait que l'un des dogmes de la religion chrétienne dit qu'il faut voir notre prochain comme un frère ou une sœur⁴¹.

Fatime est un personnage emblématique. Bien que ses actions soient déterminées par de bonnes intentions envers son amie, la raison pour laquelle elle s'oppose au mariage entre Zaïre et Orosmane depuis le début est essentiellement, et peut-être inconsciemment, égoïste : Fatime sait que le mariage de Zaïre pourrait contrebalancer la promesse de liberté de Nérestan, avant le départ de ce dernier pour la France.

De plus, ce qu'elle essaie continuellement de proposer à son amie n'a pas à voir avec la poursuite de la liberté individuelle, mais plutôt avec le choix de se soumettre à un groupe chrétien androcentrique plutôt qu'à un groupe musulman qui partage la même

⁴⁰ Voltaire, *Zaïre*, cit. Acte Premier, Scène Première, p. 154.

⁴¹ Miklos Vetö, *L'amour pour des frères*, *Archivio di Filosofia*, 2016, Vol. 84, No. 1/2, pp. 213-224.

structure hiérarchique, en contribuant à l'augmentation de la pression émotionnelle exercée sur Zaïre par sa famille et en l'amenant à jouer un rôle dont elle ne veut pas vraiment.

De ce point de vue, la vision de Fatime est donc encore plus résignée que celle de la protagoniste : si Zaïre s'habitue peu à peu à l'emprisonnement de la ménagerie en fonction de l'affection d'Orosmane, alors qu'elle s'interroge au moins sur l'existence de certains dogmes ainsi que sur ce qui est vraiment bien ou mal, Fatime tient pour acquis dès le départ que sa culture d'origine est la seule qu'elle est destinée à suivre.

Cela est lié à la raison pour laquelle, paradoxalement, les femmes contribuent souvent, et même indirectement, aux actions violentes commises au détriment de victimes de leur propre sexe pour la défense de l'honneur masculin (et plus généralement, aux multiples formes d'oppression féminine).

Selon Schwab, dans certaines cultures cela est dû à une intériorisation de la part des femmes de la vision du monde androcentrique, qui prend la forme d'un héritage culturel détourné.⁴²

Par conséquent, le même raisonnement mis en œuvre au début de ce chapitre s'applique encore : une dynamique négative, si elle se répète dans le temps et est communiquée avec des termes ambigus et essentiellement positivistes, se configure à long terme comme un *status quo* à préserver et à reproduire aveuglément au sein d'une société.

42 Aurore Schwab, *Le crime d'honneur: dans les marges de la hiérarchie de genre*, cit.

Chapitre 3

Zaïre

Le chapitre précédent a analysé les différentes formes par lesquelles l'oppression féminine se manifeste dans l'œuvre, notamment sur son personnage principal.

De l'analyse du microcosme patriarcal dans le sérail, à l'approfondissement des dynamiques relationnelles et familiales que Zaïre crée avec les autres personnages de la pièce, on a vu à plusieurs reprises comment la fille est principalement soumise à des pressions extérieures.

Son personnage n'agit jamais en fonction d'une pensée indépendante : ses actions dépendent fondamentalement de la volonté des autres (le Soudan, sa famille et par conséquent le Dieu chrétien, et même son amie Fatime), à qui elle est continuellement soumise. Cependant, ce qui est surtout surprenant, c'est le fait que Zaïre n'essaie jamais de s'opposer à aucun de ses oppresseurs. Son conflit interne n'est pas vraiment dicté par le contraste entre ce qu'elle aimerait faire et ce qu'elle devrait faire, mais découle plutôt de sa nature accommodante, interpellée uniquement par la volonté d'assouvir des désirs contradictoires : la proposition de mariage d'un homme musulman d'une part, et l'appel de sa famille à se convertir au christianisme d'autre part.¹

Par conséquent, ce chapitre vise à démontrer comment l'oppression peut finalement être considérée comme une condition intrinsèque de Zaïre. On soulignera combien son caractère vertueux et docile est en réalité ce qui finit par la mener à la mort dans le dernier acte ; il sera démontré que la beauté pour laquelle elle est tant admirée est en réalité le résultat d'un véritable idéal de l'époque à la fois oriental et occidental ; enfin, les thèmes susmentionnés seront explorés en faisant le lien avec l'étymologie de son nom, dont la signification est en fait beaucoup plus profonde et plus complexe que les critiques l'ont souligné.

1 Voir chapitre 2.

3.1. « Un modèle de vertu »²

« Un modèle de vertu » sont les mots exacts qui ont été utilisés par Laurent Jolicœur pour définir le personnage de Zaïre, à l'occasion de la demande adressée en 1793 aux citoyens de la ville de Saint-Marc pour la libération d'un esclave homonyme à la protagoniste de la pièce.³

En effet, la personnalité de Zaïre avait toujours été le trait pour lequel la protagoniste était appréciée et admirée tant par les spectateurs que par les critiques.

En effet, dans l'œuvre, Zaïre se configure tout d'abord comme la personnification de l'amour⁴ : tout en soutenant l'hypothèse que ce sentiment puisse simplement dériver d'un désir de reconnaissance envers les témoignages d'affection du Soudan⁵, il s'agit tout de même d'un amour pur, inconditionnel et désintéressé. La première occasion où Zaïre en donne la preuve se trouve au premier acte, lorsqu'elle parle à Fatime d'Orosmane :

Mon cœur aime Orosmane, et non son diadème ;
Chère Fatime, en lui je n'aime que lui-même.⁶

L'âme innocente de Zaïre perçoit le riche Soudan comme un homme dont elle se sent protégée et aimée tendrement, sans accorder d'importance à son rang.

Si l'on y prête plus d'attention, Zaïre ne limite pas cette démarche à son fiancé : bien qu'elle ne le dise jamais directement, son comportement durant les cinq actes de la pièce permet de déduire qu'elle considère tout être humain égal à son prochain.

Pour preuve, on peut rappeler les nombreuses questions que la jeune fille se pose sur les raisons pour lesquelles elle ne peut pas se convertir au christianisme en épousant un musulman : contrairement aux autres personnages de la pièce, Zaïre est incapable de

2 Bernard Camier et Laurent Dubois, *Voltaire et Zaïre, ou le théâtre des Lumières dans l'aire atlantique française, Revue d'histoire moderne et contemporaine (1954-),* Vol. 54, No. 4, pp. 39-69.

3 Voir Chapitre 1.

4 Ibidem.

5 Voir Chapitre 2.

6 Voltaire, *Zaïre*, cit. Acte Premier, Scène Première, p. 156.

concevoir la notion de supériorité ou d'infériorité attribuée à un peuple plutôt qu'un autre.⁷

Un sentiment de fraternité et d'égalité est ainsi évoqué, qui est caractéristique d'une spiritualité innée en Zaïre, affranchie de tout dogme⁸, mais qui concrétise aussi l'idéal chrétien : le dogme le plus important de la religion chrétienne consiste à s'aimer l'un l'autre comme des frères, en étendant ainsi à tous les hommes un sentiment que, par nature, l'être humain n'aurait que pour les personnes avec lesquelles il partage un lien de sang.

Ceci nous amène à une remarque intéressante, mais aussi essentielle pour l'analyse du caractère de Zaïre : l'extension d'un sentiment instinctif au-delà de ses limites naturelles implique une morale forte, concept qui a un caractère fondamentalement prescriptif puisqu'il relève de l'intériorisation d'une sorte de code social basé sur la Raison.⁹ La grande moralité de Zaïre se configure donc comme le résultat direct de la pensée et de l'esthétique de Voltaire, homme de raison, résumées ainsi par Jack R. Vrooman :

The good is judged on the morality of the feeling; the true, on the sincerity of the feeling; and the beautiful on the intensity of the feeling.¹⁰

Toute émotion doit donc être sincère mais toujours calibrée par la Raison, et par conséquent par la morale. « L'intensité du sentiment » à laquelle Vrooman se réfère dépend aussi de l'usage de la raison, qui empêche (Zaïre) de perdre le contrôle.

Ce dernier aspect prend un sens essentiellement physique dans l'œuvre, et peut être associé au concept de domination de l'esprit sur le corps. Il n'est donc pas surprenant que le Soudan attribue à la protagoniste l'épithète de « Vertueuse Zaïre »¹¹, en renvoyant à une conception d'intégrité morale (et donc sexuelle) que la jeune femme a le devoir de préserver pour gagner la confiance de son futur mari.

7 Vincenzo de Santis, *Dentro il testo*, Voltaire, *Zaïre*, cit.

8 Voir chapitre 1.

9 Miklos Vetö, *L'amour pour des frères*, *Archivio di Filosofia*, 2016, Vol. 84, No. 1/2, pp. 213-224.

10 Jack R. Vrooman, *Voltaire's Aesthetic Pragmatism*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1972, Vol. 31, No. 1, pp. 79-86.

11 Voltaire, *Zaïre*, cit. Acte Premier, Scène II, p. 156.

Sa *modestie virginale*¹² l'empêche aussi de se livrer à ses instincts les plus profonds devant Orosmane lui-même. À plusieurs reprises, la jeune fille se tourne vers son bien-aimé avec ce qu' E.J. Dubetout définit « une ardeur contenue »¹³, et cette modestie est très appréciée par le Soudan :

Ce trouble à mes désirs vous rend encore plus chère ;
D'une vertu modeste il est le caractère.¹⁴

Partisan de la valeur didactique et moralisatrice de l'art¹⁵, Voltaire avait donc décidé de faire de la protagoniste de son œuvre un véritable exemple à suivre.

En effet, bien qu'il soit maintenant clair que les éléments de propagande contenus dans la pièce condamnaient principalement l'intolérance religieuse (et probablement la condition d'emprisonnement de la protagoniste), il est important de rappeler que le personnage principal était elle-même un élément de propagande.

La personnalité de Zaïre était celle de la femme parfaite, que tout homme aurait aimé avoir à ses côtés : douce, innocente, fidèle et obéissante, sa perfection suivait les valeurs patriarcales de la société occidentale du XVIIIe siècle.

En même temps, la focalisation volontaire de l'auteur sur l'innocence de la protagoniste sous-tend une volonté qui décline toute responsabilité envers ce dernière¹⁶.

En d'autres termes, le fait que Zaïre se caractérise par une personnalité extrêmement docile et accommodante l'empêche d'agir selon sa volonté : cela détermine son absence d'opposition au cours des événements, et la fait littéralement devenir la victime de ceux-ci.

12 Cit. Caroline Weber, *Voltaire's Zaïre: Fantasies of Infidelity, Ideologies of Faith*, *South Central Review*, 2004, Vol. 21, No. 2, pp. 42-62.

13 E. J. Dubetout, *Shakespeare et Voltaire: Othello et Zaïre*, *Modern Philology*, 1906, Vol.3, No. 3, pp. 305-316.

14 Voltaire, *Zaïre*, cit. Acte III, Scène VI, p. 211.

15 Jack R. Vrooman, *Voltaire's Aesthetic Pragmatism*, cit.

16 Vincenzo de Santis, *Dentro il testo*, cit.

3.2. Une beauté exotique

En revenant sur la citation de Vrooman¹⁷, on constate que Voltaire a conçu un grand lien entre le concept de beauté intérieure et extérieure : sans surprise, l'idéal de perfection féminine représenté dans la personnalité de Zaire se prolonge, ou plutôt s'accompagne, d'un idéal de perfection physique qui reflète l'esthétique de l'époque à laquelle la pièce a été écrite.

Dès la première lecture de la pièce, on se rend compte que la beauté de Zaire est mise en évidence. Son amie Fatime est le premier personnage qui la fait connaître en prononçant ces mots dans la première scène du premier acte :

La paix de votre cœur augmente avec vos charmes¹⁸

Pourtant, les premiers spectateurs de *Zaire* n'eurent pas besoin d'entendre les paroles de Fatime : la comédienne qui incarna la première le personnage principal de la pièce, Mademoiselle Gaussin¹⁹ (1711 - 1767), était dotée d'une beauté remarquable et fascinante au-delà d'un grand talent.

En fait, Voltaire attribua une grande partie du succès à cette actrice, et avouait même (dans l'Épître en vers qui lui était consacrée en 1732) qu'il craignait le jour où l'ouvrage ne serait lu que comme n'importe quel autre livre, en perdant ainsi son attrait visuel :

Car le prophète de la Mecque
Dans son sérail n'a jamais eu
Si gentille Arabesque ou Grecque ;
Son œil noir, tendre et bien fendu,
Sa voix, et sa grâce intrinsèque,
Ont mon ouvrage défendu
Contre l'auditeur qui rebèque ;
Mais quand le lecteur morfondu

17 Voir paragraphe 3.1.

18 Voltaire, *Zaire*, cit. Acte Premier, Scène Première, p. 146.

19 Voir Figure 1.

L'aura dans sa bibliothèque,
Tout mon honneur sera perdu.²⁰



Figure 1,
Mademoiselle
Gaussin : gravure
publiée dans *Acteurs
et actrices du temps
passé. La Comédie
Française 1ère série*
(par Charles
Gueullette) paru en
1881.

21

Les tendres et grands yeux noirs auxquels Voltaire fait référence dans son *Épître*, ainsi que les allusions aux Arabesques dans le *Sérail du Prophète de la Mecque*, rappellent un aspect vaguement orientalisant de l'actrice choisie pour incarner Zaïre.

Ce trait peut être considéré comme le résultat d'une imprécision narrative de la part de l'auteur, car il contraste avec les origines françaises du personnage principal de l'œuvre. Cependant, il est important de remarquer que, dans l'histoire, cette révélation sur le passé de la femme est considérée surprenante : par conséquent, on peut deviner que rien

20 *Épître Dédicatoire à Mademoiselle Gaussin*, dans *Épître Dédicatoire à M. Fawkener*, 1732, Voltaire, *Zaïre*, cit.

21 s.a., 2 juin 1767 : mort de l'actrice de théâtre Mademoiselle Gaussin, *La France Pittoresque* - <https://www.france-pittoresque.com/spip.php?article7908>

dans son apparence physique ne suggérait des origines non orientales, et que n'eût été son incroyable beauté elle aurait pu facilement être « confusée » au milieu d'autres esclaves au sein du sérail d'Orosmane.

Indirectement, l'apparence de Zaïre finit donc par ressembler beaucoup à ce que Voltaire avait accordé à d'autres personnages féminins au sein de ses *Contes*.

Almona, épouse de Zadig dans *Zadig ou la Destinée, Histoire Orientale* (titre complet de l'édition de 1748) en est un exemple clair avec ses grands yeux noirs, son "sein d'ivoire" et ses bras nus, « d'un blancheur éblouissante »²² ; Alzire, protagoniste de la pièce homonyme (*Alzire, ou les Américains*) de 1736, également jouée par Mademoiselle Gaussin²³, est une indigène de Los Reyes en Amérique du Sud qui a, par conséquent, des grands yeux noirs et une apparence exotique.

L'exotisme idéalisé qui caractérise l'époque préromantique peut facilement justifier la similitude entre les protagonistes des œuvres susmentionnées. Par ailleurs, comme déjà mentionné²⁴ Voltaire avait lu le Coran : il est donc probable qu'il s'était particulièrement inspiré des *houris* (حور), femmes splendides qui étaient promises à des hommes dévoués et soumis au Dieu musulman²⁵.

Soubhi El-Saleh, dans *La Vie future selon le Coran*, explique que le terme « Houri » dérive de « Hawrâ », dont la racine arabe « hawar » désigne de beaux yeux noirs qui contrastent avec un blanc très prononcé.

La traduction du Coran en anglais par George Sale, en revanche²⁶, contient les traductions suivantes du terme :

agreeable and beautiful damsels (...) having black eyes ;
(...) fair damsels having large black eyes ;
(...) destined spouses ;²⁷

22 Moufida Aliou, *Les représentations de la femme dans l'univers oriental des Contes de Voltaire, L'Imaginaire des grands espaces américains, Babel – Littératures Plurielles*, 2019, No. 39, pp. 283-302.

23 2 juin 1767 : mort de l'actrice de théâtre Mademoiselle Gaussin, cit.

24 Voir chapitre 1.

25 Voir Figure 2.

26 Voir chapitre 1.

27 Moufida Aliou, *Les représentations de la femme dans l'univers oriental des Contes de Voltaire*, cit.



Figure 2 :
Jules Hippolyte Ravel
(1826–1898),
Turc rêvant des houris,
Huile sur toile,
55 x 41 cm.

28

En tout cas, il s'agit de femmes qui, à cause de leur beauté, étaient « données » aux hommes comme récompense de leur dévotion à Allah.

Cela reprend l'archétype de *la femme butin*, qui désigne une femme capturée en raison de ses dons (principalement physiques et concernant sa jeunesse et sa beauté) et mise au service d'un Maître qui la considère comme sa propriété.

Il est possible d'en déduire que c'est exactement leur beauté qui fait d'elles des prisonnières.

Par conséquent, d'une façon similaire par rapport à la personnalité accommodante de Zaïre, l'oppression se manifeste sur elle à travers une caractéristique pour laquelle elle est admirée.

28 Jules Hippolyte Ravel, *Turc Rêvant des Houris*, *ArtNet* - <http://www.artnet.fr/artistes/jules-hippolyte-ravel/turc-r%C3%AAAvant-des-houris-iySgJwvesm9IXFsFNr2XdA2>

3.3. « Qu'y a-t-il dans un nom ? »

What's in a name? That which we call a rose
by any other name would smell just as sweet.²⁹

William Shakespeare (1564 - 1616) qui, comme on l'a déjà dit, était un auteur très admiré par Voltaire, fait prononcer ces mots par Juliette, la protagoniste féminine de sa célèbre tragédie *Romeo and Juliet*. Dans le cadre d'un amour interdit par la rivalité entre deux familles, la jeune fille se demande pourquoi elle ne peut pas épouser son bien-aimé simplement parce qu'il est un Montaigu.

Le fait que Roméo porte ce nom n'a aucun sens pour elle : comme une rose, qui garderait son parfum même avec un nom différent, Roméo resterait le même garçon doux et beau dont elle est amoureuse avec un autre nom ; le nom de famille qui lui appartient ne fait pas partie de son identité.

Ce que les Capulet considèrent comme leur ennemi n'est pas vraiment un homme, mais son nom seulement :

'Tis but thy name that is my enemy.
Thou art thyself, though not a Montague.
What's Montague? It is nor hand, nor foot,
Nor arm, nor face. O, be some other name
Belonging to a man.³⁰

En première lecture, ce passage rappelle les doutes de Zaïre quant à l'impossibilité d'épouser Orosmane, un homme bon au cœur noble, uniquement parce qu'il est d'une religion différente de la sienne. Reprenant ses propos au quatrième acte, il est possible de remarquer un raisonnement très similaire à ceux du personnage de Shakespeare :

29 William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Philadelphia, J.B. Lippincott & Co., 1912, cit. Acte II, Scène II.

30 Ibidem.

Eh ! Pourquoi mon amant n'est-il pas né pour lui ?
Orosmane est-il fait pour être sa victime ?
Dieu pourrait-il haïr un cœur si magnanime ?
Généreux, bienfaisant, juste, plein de vertus ;
S'il était né Chrétien, que serait-il de plus ?³¹

Bien que cette similitude soit un lien évident entre les deux tragédies, l'analyse sur laquelle ce chapitre veut se concentrer est différente : comme on l'a déjà dit, l'oppression ne se manifeste pas sur le personnage de Zaïre uniquement sous la forme de des pressions extérieures, mais elle découle aussi de facteurs internes, propres au caractère du personnage.

Jusqu'à maintenant, sa personnalité obéissante et sa perfection physique ont été analysées, mais on n'a encore exploré l'élément le plus important de sa caractérisation dans la pièce, un élément grâce auquel il est possible de contredire les paroles de Juliette complètement : son nom.

Les critiques se sont souvent focalisées sur les sources dont Voltaire a pu s'inspirer pour choisir le nom de la protagoniste de cette tragédie : on sait par exemple que Zaïre est le nom de l'esclave d'Atalide dans le *Bajazet* de Racine (1639 - 1699), un autre auteur très apprécié par Voltaire³² ; on suppose également que l'auteur s'est inspiré de la *Verdadera Historia* (1550 - 1619) de Miguel de Luna, qui contient une reformulation tardive des événements relatifs à la martyre espagnole Zaïre, qui devint plus tard une sainte chrétienne ; enfin, on sait que ce nom était l'épithète conférée à Fatime, l'une des filles de Mahomet³³.

Cependant, sa signification n'a pas encore été suffisamment explorée.

Voltaire semble en effet avoir décidé de donner à la protagoniste de sa pièce un nom qui reflète non seulement ses caractéristiques, mais aussi son destin : *Zaïre* dérive du nom arabe *Zahrah* (زهراء), c'est-à-dire « brillante, lumineuse », « fleur épanouie »³⁴, ce qui

31 Voltaire, *Zaïre*, cit. Acte IV, Scène Première, p. 222.

32 Robert E. Pike, *Fact and Fiction in Zaïre*, *Modern Language Association*, 1936, Vol. 51, No. 2, pp. 436-439.

33 Voir Chapitre 1.

34 s.a., *Meaning, Origin and History of the name Zahrah, Behind the Name -* <https://www.behindthename.com/name/zahrah>

renvoie la beauté et la jeunesse de la jeune fille ; dans la tradition juive, *Zahrah* prend aussi le sens de « petite reine, princesse », qui peut être lié au fait que Zaïre est fiancée au Soudan, en plus d'être la fille du dernier de la branche des rois de Jérusalem.³⁵

Cependant, la signification la plus célèbre (ainsi que la plus significative) de Zaïre est précisément celle de la fleur à laquelle Juliette fait référence : la rose.

La rose est un symbole vraiment complexe car elle incarne, plus que toute autre fleur, des significations totalement opposées. Son ambivalence consiste à pouvoir signifier à la fois perfection céleste et passion terrestre, temps et éternité, vie et mort, fécondité et virginité, selon sa couleur³⁶: si elle est rouge, elle représente l'amour passionnel ; si elle est blanche, elle rappelle la pureté et l'élévation spirituelle ; si elle est jaune, elle représente la jalousie.

Aussi contrastées que puissent paraître ces significations, elles appartiennent à la même fleur dans ses nombreuses nuances : de même, la passion amoureuse, la candeur, la foi et la jalousie font partie de la vie de Zaïre - et toutes mènent à sa mort.

Le symbolisme de la rose, aussi belle que riche en épines, est en effet fondamentalement liée aux notions de *eros et thanatos* qui depuis la nuit des temps s'opposent constamment mais aussi sublimement.

Denis de Rougemont, en analysant le mythe de Tristan, explique comment la notion d'amour passionnel est en réalité toujours liée à celle de la mort : d'une part, parce qu'un amour débordant a un pouvoir tel qu'il détermine la destruction de celui qui s'y oppose ; d'autre part, parce qu'une union fondée sur l'amour ne peut être vaincue que par la mort. Paradoxalement, ce dernier aspect peut aussi être lu d'un point de vue complètement opposé : bien que la mort soit la seule chose capable de séparer deux amants dans le monde physique, elle prend néanmoins la forme de l'extrême consécration de leur amour dans la vie éternelle.³⁷

35 *Lettre à Monsieur de la Rocque sur la tragédie de Zaïre*, 1732, Voltaire, *Zaïre*, cit.

36 Corrado Colafigli, Maurizio Saudelli, *Spigolando tra le Rose*, Milano, LASER Edizioni, 1999.

37 Clifton Cherpach, *Love and Alienation in Voltaire's Zaïre*, *French Forum*, 1977, Vol. 2, No. 1, pp. 47-57.

Sans surprise, le lien indissoluble entre l'amour passionnel et la mort est devenue un topos de la tragédie classique, qui a été repris aussi bien par Shakespeare dans *Romeo and Juliet* que par Voltaire dans *Zaïre*.

En effet, bien que le symbolisme de la rose se retrouve dans les cultures du monde entier, il ne s'écarte jamais des deux thèmes susmentionnés.

Dans la mythologie grecque, par exemple, la rose rouge se trouve dans le mythe d'Adonis et d'Aphrodite³⁸: en raison de la jalousie d'Arès, le dieu de la guerre, Adonis a été tué par un sanglier lors d'une partie de chasse. Aphrodite court parmi les ronces pour secourir son bien-aimé, elle se pique et les gouttes de son sang tachent les roses blanches qui lui étaient consacrées, et qui deviennent rouges.

Les Romains, quant à eux, célébraient les Rosalia (ou Rosaria), également appelées "fête de la rose". Il s'agit de célébrations typiques de l'époque impériale au cours desquelles les défunts étaient honorés et commémorés : la Rosalia faisait partie des quatre sacrifices solennels (Rosalia, Parentalia, Violaria et l'anniversaire du défunt) et était généralement célébrée du 10 au 31 mai, sans une date fixe car les célébrations dépendaient chaque année du moment où les roses atteignaient leur floraison maximale. La rose était considérée la fleur funéraire par excellence : se caractérisant par une floraison annuelle mais relativement courte, elle était liée au concept de mort et de renaissance³⁹.

Cette fleur, peut-être aussi en raison de sa structure en cercles concentriques (qui étaient considérés comme un moyen d'indiquer la perfection depuis l'Antiquité) a toujours été vue comme un symbole de complétude, ainsi que de cyclicité. La rose est donc aussi le symbole du devenir, en désignant la perpétuation de la vie humaine de la vie terrestre à une autre dimension qui trouve son aboutissement, son accomplissement total, dans la résurrection.⁴⁰

38 J.G. Frazer, *The golden bough: a study in magic and religion*, Hertfordshire, Wordsworth, 1993.

39 s.a., *Rosalia (10-31 maggio), Romano Impero* - <https://www.romanoimpero.com/2019/05/rosalia-10-31-maggio.html#:~:text=Rosalia%2C%20o%20la%20festa%20della,del%20resto%20fa%20il%20cristianesimo>

40 Corrado Colafigli, Maurizio Saudelli, *Spigolando tra le Rose*, cit.

Le fait que la Rosalia ait eu lieu en mai impliquait donc qu'un rite printanier (et de renaissance) était associé à un rite de mort : cette coutume fut ensuite reprise par le christianisme, dans les fêtes de Pâques célébrant la résurrection de Jésus.

Plus précisément, la religion chrétienne a repris l'association des roses avec les martyrs et les morts, à commencer par Christ lui-même : dans l'iconographie chrétienne, la rose rouge symbolise, en effet, la coupe qui recueillait les gouttes du sang de Jésus sur la croix, dans le moment le plus douloureux, mais en même temps le plus sublime de la Passion ; selon d'autres interprétations, la même fleur rappelle le Saint Graal, la coupe utilisée par Jésus lors de la Dernière Cène - et par conséquent peu avant sa mort ; la rose blanche, synonyme d'innocence, de chasteté et de pureté, est plutôt associée à la Vierge Marie ; la rose sans épines, ou *Rose Mystique*, est un autre titre avec lequel la Sainte Vierge est louée, car elle fait référence à sa conception sans péché originel.

Comme dans le monde catholique la rose rouge symbolise le sang du Christ, dans le monde islamique elle représente le sang du prophète Mahomet ; il n'est donc pas surprenant que l'un des poètes et mystiques musulmans les plus importants, Sa'di (1184 - 1291), ait intitulé son œuvre la plus célèbre *Golestàn*, c'est-à-dire "le jardin des roses", en le décrivant comme le lieu où le plus haut degré de la contemplation est atteinte grâce à la proximité avec Dieu⁴¹.

Sur cette base, il est possible de faire l'hypothèse que Voltaire ait choisi d'attribuer le nom de Zaïre à la protagoniste de la pièce ici analysée précisément en fonction des nombreuses significations qu'il contient, dont la diffusion universelle et interculturelle transcende également toute croyance religieuse individuelle et prend la forme d'une perception de similitude évidente entre des cultures apparemment différentes.

Ceci est exactement le comportement de Zaïre au sein de l'œuvre : sa pureté d'âme, alliée à l'amour qu'elle éprouve pour son prochain ainsi qu'à l'intensité d'une spiritualité universelle et sans dogme, sous-tend un désir constant d'harmoniser les contraires qu'elle rencontre sur son chemin.

Le nom de Zaïre se configure aussi comme un autre élément lié à sa condition d'oppression. Cependant, cet élément a une nature différente de ceux qui on a

41 Ibidem.

précédemment cité : le sérail, la couple, la famille, l'amitié, l'obéissance inhérente à son caractère et la perfection physique qui en font l'objet du désir de tout homme, peuvent en effet être considérés comme des outils actifs à travers lesquels ses oppresseurs exercent leur contrôle sur elle.

Son nom, en revanche, a une valeur passive : il est plus correct de le considérer comme un miroir, qui se borne à refléter la totalité et l'ambivalence des éléments qui caractérisent l'existence du personnage principal.

Conclusion

Au cours de ces trois chapitres, on a approfondi la tragédie de *Zaïre* en examinant des éléments nouveaux et en s'écartant relativement des deux thèmes principaux que Voltaire (et par conséquent les critiques) a approfondi le plus, c'est-à-dire la religion et l'amour.

De fait, la pièce analysée a un caractère de propagande : l'élément turco-chrétien pose les bases d'une réflexion profonde, ainsi que d'une critique directe, de tous ces dogmes qui, au cours des siècles, ont divisé les hommes au lieu de les rapprocher.

En effet, les religions représentées dans l'ouvrage ne s'accompagnent pas d'un désir d'élévation spirituelle et de fraternité entre les êtres humains : l'adhésion à une croyance religieuse prend plutôt la forme d'une des nombreuses conditions que l'être humain est tenu de respecter pour faire partie d'un groupe social plutôt que d'un autre. Le sentiment ainsi évoqué implique une attitude exclusive à l'égard du groupe socioculturel auquel on appartient, qui s'accompagne d'un refus pour quiconque n'en fait pas partie.

La présence d'un amour aussi pur que contrasté, d'autre part, ne sert pas seulement à renforcer le thème de l'aliénation interhumaine causée par la religion, elle signale également la naissance d'une nouvelle attitude où l'importance et la puissance de la Raison sont remises en question face à une multitude d'émotions individuelles, instinctives et fondamentalement imprévisibles.

On a vu¹, par exemple, comment la protagoniste n'arrive pas vraiment à oublier son bien-aimé en fonction de la promesse de conversion faite à son père et à son frère, ni à renier sa famille pour l'amour : l'affection de Zaïre pour les deux « factions » du conflit l'empêche de se consacrer exclusivement à l'une d'elles, et à négliger complètement l'autre.

D'autre part, on assiste à l'abandon d'Orosmane à ses instincts les plus profonds et les plus destructeurs, qui rappellent une nature brutale dont il ne cesse de chercher à s'éloigner, en faisant appel à la Raison.

1 Voir chapitre 2.

Tout cela s'accompagne d'éléments typiques de la tragédie classique : la femme innocente qui souffre injustement, la famille qui s'oppose de toutes ses forces à un grand amour, l'amant jaloux suite à un malentendu, et enfin la mort tragique des deux amants qui consacre leur amour à la vie éternelle.

L'interprétation proposée ici n'entend pas minimiser l'importance des thèmes précités, ni refuser leur centralité dans la pièce que la critique a bien souligné ; on n'a même pas l'intention d'accuser l'auteur d'un manque d'attention à des détails importants, qui auraient mérité une analyse plus approfondie.

On a plutôt essayé de trouver une sorte de dénominateur commun aux nombreux éléments contenus dans *Zaïre*, en expliquant comment chacun d'eux peut aussi être interprété en termes d'instrument actif à travers lequel l'oppression des femmes se manifeste, ou en termes de miroir qui reflète passivement cette condition.

En effet, l'interprétation proposée ici est simplement le résultat d'une pensée moderne, qui est basée sur l'acquisition d'une plus grande conscience du fait que l'oppression envers un groupe particulier (dans ce cas, les femmes) ne se trouve pas seulement dans ses manifestations explicites : elle agit souvent dans l'ombre, à travers un ensemble de comportements apparemment inoffensifs, mais qui sous-tendent l'intériorisation d'une pensée commune qui voit les fondements de la société dans une structure hiérarchique précise et inviolable.

Cela n'implique pas que Voltaire n'ait pas condamné l'absence de liberté des femmes qui vivaient dans certaines conditions d'emprisonnement, physique ou mentale qu'il soit : comme le montre sa lettre à Fawkener², il considérait les femmes comme des éléments fondamentaux de tout peuple suffisamment développé.

Il s'agit plutôt du fait que l'auteur n'a pas considéré le revers de la médaille d'une série d'éléments apparemment inoffensifs pour son époque (comme, par exemple, l'amour d'Orosmane ou l'amitié de Fatime³) qui ont concrètement contribué plus que d'autres à la formation d'une prison autour du personnage principal - ainsi qu'autour de tout le genre féminin au fil des siècles.

2 Voir chapitre 2.

3 Voir chapitre 2.

Pour conclure, le seul défaut qu'on puisse imputer à Voltaire est d'avoir été un homme de son temps. Bien qu'il ait donné à sa malheureuse protagoniste une caractérisation fondamentalement positive⁴, le personnage de Zaïre incarne à tous égards l'archétype de la *Femme Victime* : d'une part, un *topos* du théâtre des Lumières, contextualisé dans une culture à bien des égards complètement différente de la culture contemporaine; de l'autre, un sujet tristement actuel, résultat d'une société dont les blessures les plus profondes ne sont pas encore complètement cicatrisées.

4 Voir chapitre 3.

Bibliographie

Source principale

- Voltaire, *Zaïre*, a cura di Vincenzo de Santis e Mara Fazio, Pisa, Edizioni ETS, 2015.

Bibliographie critique

- Aliou Moufida, *Les représentations de la femme dans l'univers oriental des Contes de Voltaire, L'Imaginaire des grands espaces américains, Babel – Littératures Plurielles*, 2019, No. 39, pp. 283-302.
- Allain Mathé, *Voltaire et la fin de la tragédie classique française, The French Review*, 1965, Vol. 39, No. 3, pp. 384-393.
- Avcioglu Nebahat and Flood Finbarr Barry, *Introduction: Globalizing Cultures: Art and Mobility in the eighteenth century, Ars Orientalis*, 2010, Vol. 39, pp. 7-38.
- Booth Marilyn, *Harem Histories, Envisioning Places and Living Spaces*, Durham, Duke University Press, 2010, *Introduction*, pp. 1-20.
- Bousquet G.H., *Voltaire et l'Islam, Studia Islamica*, 1968, No. 28, pp. 109-126.
- Camier B. et Dubois L., *Voltaire et Zaïre, ou le théâtre des Lumières dans l'aire atlantique française, Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2007, Vol. 54, No. 4, pp. 39-69.
- Cherpack Clifton, *Love and Alienation in Voltaire's Zaïre, French Forum*, 1977, Vol. 2, No. 1, pp. 47-57.
- Colafigli Corrado, Saudelli Maurizio, *Spigolando tra le Rose*, Milano, LASER Edizioni, 1999.
- Detmer Emily, *Civilizing Subordination: Domestic Violence and The Taming of the Shrew, Shakespeare Quarterly*, 1997, Vol. 48, No. 3, pp. 273-294.
- Dubedout E.J., *Shakespeare et Voltaire; Othello et Zaïre, Modern Philology*, 1906, Vol. 3, No. 3, pp. 305-316.

- E. Pike Robert, *Fact and Fiction in Zaïre*, *Modern Language Association*, 1936, Vol. 51, No. 2, pp. 436-439.
- Frazer J.G., *The golden bough: a study in magic and religion*, Hertfordshire, Wordsworth, 1993.
- Guitton Édouard, *Un thème « philosophique », « l'invention » des poètes de Louis Racine à Népomucène Lemerrier*, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 1972, pp. 677-709.
- Haggerty Krappe Alexander, *The Source of Voltaire's Zaïre*, *The Modern Language Review*, 1925, Vol. 20, No. 3, pp. 305-309.
- Havens George R., *Pre-Romanticism in France*, *L'Esprit Créateur*, 1966, Vol. 6, No. 2, pp. 63-76.
- Kuehn Julia, *Exotic Harem Paintings: Gender, Documentation, and Imagination*, *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 2011, Vol. 32, No. 2, pp. 31-63.
- Longworth - Chambrun, *Shakespeare en France*, *Hommes et mondes, Revue des Deux Mondes*, 1948, Vol. 5, No. 19, pp. 261-278.
- Mason Haydn, *Voltaire and Sir Everard Fawkener*, *British Journal for Eighteenth-Century Studies*, 2008, Vol. 3, No. 1, pp. 1-11.
- Pappas John, *Voltaire et le drame bourgeois*, *Diderot Studies*, 1981, Vol. 20, pp. 225-244.
- Price L.B., *Spatial Relationships in Voltaire's Zaïre*, *The French Review*, 1976, Vol. 50, No. 2, pp. 251-259.
- Price L.B., *Symbolic Temporal Prisons in Voltaire's Zaïre*, 1976, Vol. 20, No. 1, pp. 40-47.
- Rotta Salvatore, *Voltaire in Italia: Note sulle Traduzioni Settecentesche delle Opere Voltairiane*, Pisa, 1970, Vol. 39, No. 3/4, pp. 387-444.
- Schwab Aurore, *Le crime d'honneur: dans les marges de la hiérarchie de genre*, *Criminologie*, Vol. 50, No. 2, pp. 123-143.
- Shakespeare William, *Romeo and Juliet*, Philadelphia, J.B. Lippincott & Co., 1912.
- Taume Lucien, *Robespierre et l'Être Suprême, ou de l'usage du Religieux en Révolution*, *Revue des Deux Mondes*, 2015, pp. 71-77.

- Vetö Miklos, *L'amour pour des frères*, *Archivio di Filosofia*, 2016, Vol. 84, No. 1/2, pp. 213-224.
- Vrooman Jack R., *Voltaire's Aesthetic Pragmatism*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1972, Vol. 31, No. 1, pp. 79-86.
- Weber Caroline, *Voltaire's Zaïre: Fantasies of Infidelity, Ideologies of Faith*, *South Central Review*, 2004, Vol. 21, No. 2, pp. 42-62.
- Ziegler Nele, *Le Harem du Vaincu*, *Revue d'Assyriologie et d'Archéologie Orientale*, 1999, Vol. 93, No. 1, pp. 1-26.

Sites Internet

- Browne Henriette, *Une Visite: Interieur du Harem*, Constantinople, 1860, *Sotheby's* - <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/the-orientalist-sale/henriette-browne-a-visit-a-harem-interior>
- Gérôme Jean - Léon, *La Piscine du Harem*, 1876, *Web Gallery of Art* - https://www.wga.hu/html_m/g/gerome/harem.html
- Ravel Jules Hippolyte, *Turc Rêvant des Houris*, *ArtNet* - <http://www.artnet.fr/artistes/jules-hippolyte-ravel/turc-r%C3%AAvant-des-houris-iySgJwvesm9IXFsFNr2XdA2>
- s.a., *2 juin 1767 : mort de l'actrice de théâtre Mademoiselle Gaussin*, *La France Pittoresque* - <https://www.france-pittoresque.com/spip.php?article7908>
- s.a., *Integration of the human rights of women and the gender perspective: Violence Against Women and « Honor » Crimes*, *Human Rights Watch*, 6 avril 2001 - <https://www.hrw.org/news/2001/04/05/item-12-integration-human-rights-women-and-gender-perspective-violence-against-women>
- s.a., *Meaning, Origin and History of the name Zahrah*, *Behind the Name* - <https://www.behindthename.com/name/zahrah>
- s.a., *Rosalia (10-31 maggio), Romano Impero* - <https://www.romanoimpero.com/2019/05/rosalia-10-31-maggio.html#:~:text=Rosalia%2C%20o%20la%20festa%20della,del%20resto%20fa%20il%20cristianesimo>

RIASSUNTO

Nei tre capitoli precedenti si prende in analisi la pièce più celebre di Voltaire: *Zaïre*, scritta nella primavera del 1732 e rappresentata alla Comédie-Française nell'agosto dello stesso anno.

Si tratta di una tragedia in cinque atti la cui narrazione si sviluppa durante l'epoca delle crociate, nella città di Gerusalemme: tra le mura del serraglio del Sultano Orosmano, vive una giovane schiava di nome Zaira di cui lui è innamorato, e che domanda presto in moglie. L'armonia della coppia viene tuttavia interrotta dall'arrivo di Lusignano e Nerestano (rispettivamente il padre e il fratello di Zaira), grazie ai quali la ragazza scopre di avere origini cristiane. Questa rivelazione, nonché la richiesta dei familiari ritrovati di rinunciare al miscredente futuro sposo e convertirsi al Cristianesimo, scatenano in Zaira un pesante conflitto interiore, che si conclude con la decisione di farsi battezzare in segreto da Nerestano. Orosmano, all'oscuro del legame di sangue tra i due ragazzi, interpreta l'incontro da loro organizzato come un tradimento amoroso: decide dunque di recarsi ove concordato dai due per uccidere la ragazza, realizzando il suo errore solamente dopo l'arrivo del fratello di lei; in preda alla disperazione, il Sultano si suicida accanto all'amata.

Nonostante la riconosciuta diffidenza di Voltaire nei confronti dell'innovazione artistica, *Zaïre* apporta numerose novità nel contesto teatrale francese del Settecento.

Innanzitutto, grazie ad un'indiretta (ma estesa) dilatazione spazio-temporale, il pubblico di Voltaire assiste ad uno dei primi accenni di rottura delle unità di luogo e tempo tipiche della drammaturgia classica: infatti, attraverso i racconti dei personaggi, nella narrazione vengono inseriti numerosi rimandi ad altre epoche e altri paesi.

Ciò permette all'opera di essere divisa in due macro-unità contrapposte e in costante alternanza: il presente, inteso come l'insieme degli avvenimenti che si svolgono sul palco, ed il passato, a cui si guarda a volte con nostalgia, altre volte con ripugnanza.

Un altro elemento innovativo contenuto nella pièce riguarda un incremento del dinamismo scenico, frutto del soggiorno di Voltaire in Inghilterra: durante la sua permanenza l'autore aveva potuto assistere alle rappresentazioni shakespeariane, rendendosi conto che buona parte del loro successo dipendeva dall'*action* in esse contenuta. Questo lo aveva portato a rendersi conto che il teatro francese si basava più

sulle conversazioni che sul movimento e sulla presenza scenica, come scrive lui stesso nella prefazione di *Brutus* nel 1731.

Risultato del soggiorno inglese è anche la maggiore focalizzazione che l'autore pone sul tema dell'amore: nel contesto di una società Europea preromantica che abbandona lentamente l'idea del predominio della Ragione sui sentimenti, *Zaïre* si configura come un grande "successo di lacrime" per tutti i suoi spettatori.

Diversamente da autori del calibro di Racine e Corneille, Voltaire non raffigura l'amore solamente nella sua accezione negativa in opposizione all'*âme raisonnable*: l'autore sottolinea altresì la bellezza di un sentimento che può appartenere solamente alle anime più nobili e pure.

Ad esso contrappone la religione che, lungi da un concetto di elevazione spirituale, prende le sembianze di un freddo insieme di dogmi da rispettare per poter appartenere ad un determinato gruppo sociale piuttosto che ad un altro.

L'opera raffigura, infatti, l'opposizione tra due gruppi caratterizzati da religioni ben distinte: da una parte i cristiani, dall'altra i musulmani. Attraverso questa opposizione, Voltaire avanza una forte (seppur indiretta) critica al Cristianesimo: tale credo è raffigurato agli estremi del fanatismo, caratterizzando personaggi che assumono un ruolo relativamente antagonista nei confronti della protagonista, spingendola a convertirsi contro la sua volontà.

La religione musulmana, d'altro canto, è raffigurata positivamente: tuttavia, oltre a configurarsi come uno strumento di critica al Cristianesimo, la concezione idealizzata dell'Islamismo è principalmente figlia di un'epoca caratterizzata da un peculiare interesse per la vita orientale.

Nonostante la critica al Cristianesimo non sia stata colta dalla totalità dei lettori e degli spettatori di *Zaïre*, una cosa è certa: l'opera presenta temi che comunicano messaggi universali, riuscendo a raggiungere i cuori di tutto il mondo.

Questa tesi offre tuttavia una nuova, moderna interpretazione di *Zaïre*, atta a dimostrare che la pièce può essere letta in termini di oppressione femminile da più punti di vista.

Il primo, ed evidente, elemento "oppressivo" che emerge dall'opera è il *serraglio*, sinonimo di *harem*. Presente nella letteratura di tutto il mondo da secoli, questo luogo riveste contemporaneamente due ruoli nell'immaginario collettivo occidentale: da una parte, è visto come sede di lussuose (e lussuose) tentazioni nel contesto di una società

esotica, passionale e voluttuosa alla quale si guarda con curiosità; dall'altra, si concretizza come l'emblema dell'oppressione della donna, assoggettata al volere di un padrone che la considera una sua proprietà esclusiva.

In entrambi i casi, la concezione occidentale del *serraglio* non è completamente esatta, in quanto essa è fondamentalmente basata su racconti di fantasia: i primi racconti di viaggio che riportavano testimonianze riguardanti lo stile di vita orientale sono stati scritti da uomini, che in quanto tali non possono accedere agli harem in prima persona; questi luoghi sono infatti inaccessibili a chiunque non sia una donna, un bambino o un parente stretto del padrone. Essi sono circondati da un'aura di sacralità, in funzione della quale sono considerati inviolabili (aspetto che comincia ad essere rappresentato solamente a partire dal diciannovesimo secolo, attraverso le testimonianze scritte e/o artistiche di donne che vi si recano personalmente).

È dunque possibile sostenere che l'identificazione del *serraglio* con un elemento di oppressione non sia solo dovuta alle spesse mura che intrappolano le donne al loro interno, ma anche alla disinformazione perpetuata da fantasie maschili nel corso dei secoli, in funzione della quale vi si attribuisce spesso una connotazione esclusivamente sessuale che contribuisce all'oggettificazione del corpo femminile.

Tornando alla trama di *Zaïre*, è altresì evidente come la protagonista dell'opera sia opprressa in quanto costantemente assoggettata alle volontà contrastanti degli uomini vicini a lei.

Il primo di essi è Orosmano: innamorato di Zaira sin dal primo atto, egli la seduce attraverso doni e gentilezze che portano la giovane a ricambiare il suo amore.

Nonostante tale dinamica sia stata interpretata positivamente dagli spettatori e dalla critica, da un'analisi più profonda emerge l'ipotesi che il corteggiamento di Orosmano si configuri come un altro strumento di oppressione femminile: le sue espressioni di sorpresa, e addirittura di disgusto, in occasione del sospetto tradimento dell'amata (nonché l'uccisione della stessa nell'ultimo atto, che può essere interpretata come un delitto d'onore) rendono possibile supporre che le sue azioni non siano solamente mosse da un tenero sentimento nei confronti di Zaira, ma che derivino anche dalla volontà di manipolare la ragazza per spingerla ad accettare la sua proposta di matrimonio.

Alla loro unione si oppongono i tre personaggi di fede cristiana: Lusignano, Nerestano e Fatima. Il padre e il fratello di Zaira vedono la sua relazione con un miscredente come

un tradimento alla loro famiglia e le chiedono di rinunciarvi, spingendola contemporaneamente a convertirsi al cristianesimo contro la sua volontà iniziale; Fatima, amica di Zaira ma al contempo emblema dell'interiorizzazione di una visione androcentrica e gerarchica del mondo da parte delle stesse donne, si schiera dalla loro parte.

La descrizione di Zaira è invece quella della donna perfetta: incarnando l'ideale femminile dell'epoca in cui la pièce è stata scritta, la protagonista presenta una personalità docile ed accomodante, che tuttavia le impedisce di opporsi ai suoi oppressori e la rende una vittima inerme del corso degli eventi.

La sua perfezione caratteriale si estende (o per meglio dire si accompagna) ad una perfezione fisica, in funzione della quale Zaira diventa l'oggetto del desiderio di Orosmano – e, di conseguenza, una sua proprietà. Il suo aspetto rispecchia infatti quello delle *houris* menzionate nel Corano, meravigliose donne dalla pelle bianca e dai grandi occhi neri che vengono promesse agli uomini nell'aldilà come premio per la loro devozione ad Allah.

Capiamo dunque che la condizione di oppressione che attanaglia la protagonista non deriva solamente da fattori a lei esterni, ma anche da caratteristiche insite nel suo personaggio che non le danno gli strumenti necessari per opporvisi, facendo valere la propria volontà indipendentemente dai desideri altrui.

Quanto detto finora si riflette nel suo nome: *Zaira* deriva infatti dal nome arabo *Zahrah*, che significa “brillante, luminosa” e “fiore che sboccia”, rimandando alla bellezza e alla giovinezza della ragazza. Nella tradizione ebraica prende invece il significato di “piccola regina, principessa”: non c'è da stupirsi che Zaira sia la promessa sposa di un Sultano, e che in seguito scopra di essere la figlia dell' “ultimo della stirpe dei re di Gerusalemme”.

Tuttavia, il significato più conosciuto di questo nome (nonché il più interessante per l'approfondimento qui proposto) è “la rosa”, fiore legato ai concetti di amore e perfezione tanto quanto a quello di sofferenza, nonché simbolo ricorrente sia nell'iconografia cristiana che in quella musulmana: nel Cristianesimo per esempio, la rosa rossa richiama sia la coppa di vino dell'ultima cena che il sangue versato da Cristo in croce; similmente, nell'Islamismo essa simboleggia il sangue di Maometto.

Ringraziamenti

A conclusione di questa tesi, vorrei dedicare qualche riga a delle persone a me molto care. Senza di loro questo lavoro probabilmente non sarebbe esistito, o perlomeno non sarebbe stato portato a termine con lo stesso entusiasmo.

Vorrei innanzitutto ringraziare la mia relattrice, la Professoressa Piva, per la sua grande pazienza, per la disponibilità dimostratomi sin dal principio nella stesura di questo elaborato, e soprattutto per la sua serietà e precisione.

Ringrazio la mia famiglia per avermi sempre sostenuto nel proseguimento dei miei studi, e per essersi sempre assicurati che io stessi facendo il percorso più adatto alle mie vere esigenze; un ringraziamento speciale va alla mia cara Nonna materna, pozzo di conoscenza tanto quanto di dolcezza, che mi ha trasmesso la passione per la letteratura.

Ringrazio di cuore Marco per aver sempre creduto in me, anche nei momenti in cui io non riuscivo a farlo: grazie per avermi insegnato che la crescita personale non conosce limiti, per avermi spinto ad essere sempre la versione migliore di me stessa (anche quando questo implica uscire dalla mia zona di comfort) e per non avermi mai fatto mancare il tuo amore e il tuo supporto.

È doveroso ringraziare le mie due più care amiche: dolce e vivace Gaia, grazie per aver fatto sembrare ogni ostacolo più basso, e ogni peso più leggero, con il tuo sorriso; Irene, mia premurosa e profonda amica, grazie per non aver mai permesso a nulla di privarmi della tua presenza, e per tutti i preziosi consigli che mi hai sempre dato.

Infine, ringrazio la pazienza, la determinazione e la resilienza che mi contraddistinguono; ringrazio me stessa per non aver mai ceduto ad alcun tipo di pressione, e per aver interpretato ogni difficoltà incontrata in questo percorso come un'occasione per imparare ed evolvere.