La Bible à l'épreuve de la scène : la transformation du sacré dans l'histoire de Samson (1702-1816)

Béatrice Ferrier

▶ **To cite this version:**

Béatrice Ferrier. La Bible à l'épreuve de la scène : la transformation du sacré dans l'histoire de Samson (1702-1816). Honoré Champion, 471 p., 2014, Les dix-huitièmes siècles, Colas Duflo, Anthony McKenna et jean-Paul Sermain, 978-2-7453-2721-5. hal-02573087

HAL Id: hal-02573087

https://univ-artois.hal.science/hal-02573087

Submitted on 31 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La Bible à l'épreuve de la scène : la transformation du sacré dans l'histoire de Samson (1702-1816)

Par Béatrice Ferrier

La Bible à l'épreuve de la scène : la transformation du sacré dans l'histoire de Samson (1702-1816)

Par Béatrice Ferrier

La voie de la recherche est jalonnée de rencontres qui sont autant de ressources indispensables sur le plan intellectuel et humain. C'est à Régine Jomand-Baudry que je dois mes premiers pas sur ce chemin passionnant et je ne saurais trop l'en remercier. Elle a naturellement dirigé, quelques années plus tard, avec une grande acuité et une constante bienveillance, ma thèse de doctorat, soutenue à l'université de Lyon III en juin 2007, à l'origine de cet ouvrage. Pour cela et pour la confiance qu'elle m'a accordée, je tiens à lui témoigner de nouveau toute ma gratitude. Ce travail doit également beaucoup à tous les membres du jury dont la lecture attentive, les suggestions et les échanges stimulants ont permis de creuser certaines pistes et d'opérer les ajustements nécessaires. J'adresse de chaleureux remerciements à André Magnan et Christelle Bahier-Porte pour leur générosité intellectuelle et leurs conseils avisés. Je tiens aussi à exprimer toute ma reconnaissance à Jean Sgard qui m'a communiqué son intérêt pour l'opéra de Voltaire, ainsi qu'à Anthony McKenna qui a accueilli favorablement ce travail dans sa collection. Je n'oublie pas non plus tous les collègues et amis qui m'ont apporté une aide précieuse, de manière directe ou indirecte, par leurs relectures, leurs encouragements, leur indulgence et par tous ces moments partagés. La liste serait trop longue pour tous les citer, mais ils se reconnaîtront. Je tiens enfin à rendre hommage à la patience infinie de mes proches, à leur disponibilité. Une pensée toute particulière pour Christophe, pour son soutien absolu. Je lui dédie cette première étape.

Introduction

Le théâtre biblique du XVIII^e^ siècle attise la curiosité par son apparent décalage avec l'esprit des Lumières. Sa place pourrait même sembler inappropriée, dépassée, d'autant plus que la tragédie religieuse a amorcé son déclin au siècle précédent sous la pression des dévots. Les vives réactions à l'égard des tragédies chrétiennes de Corneille que sont *Théodore* et *Polyeucte* ou des tragédies bibliques de Racine, *Esther* et *Athalie*, soulignent à quel point le théâtre religieux est un sujet sensible. Dès le XVI^e^ siècle, la polémique est engagée. Après avoir été un instrument d'édification à travers les miracles ou les mystères, la scène semi-liturgique est dénigrée par les hommes d'Église. Elle laisse place à la tragédie humaniste dont la sobriété se veut plus conforme à la gravité du sujet. Elle s'inspire de la Bible ou des écrits hagiographiques, deux sources antagonistes que revendiquent respectivement les protestants et les catholiques. Si les enjeux sont différents au XVII^e^ siècle, il n'en demeure pas moins que les sujets religieux suscitent toujours des prises de position tranchées qui entrent également en résonnance avec les débats autour du merveilleux païen et du merveilleux chrétien lors de la Querelle des Anciens et des Modernes. Mais quel que soit le parti pris, les deux camps défendent de nouveau le respect du texte saint ; seuls les procédés et les arguments diffèrent. Pour les uns, les sujets mythologiques doivent être décryptés selon une interprétation allégorique de la Bible dont ils attestent ainsi l'antériorité. Pour les autres au contraire, les sujets bibliques sont revendiqués au nom de la vérité révélée contre les sujets mythologiques mensongers issus du paganisme antique[1]. Toutefois, quand il est question de mise en scène, une certaine prudence est affichée pour ne pas porter atteinte à la sacralité du texte.

En effet, ces débats ont lieu dans un climat de méfiance accrue à l'égard du théâtre, sous l'influence des jansénistes qui en dénoncent le pouvoir de fascination. C'est donc autour de la question de la représentation que s'exacerbent les tensions au moment de la querelle de la moralité[2] qui atteint son paroxysme entre 1660 et 1670, selon l'analyse de Laurent Thirouin. La scène rivalise notamment avec le rite religieux. L'illusion qu'impliquent les sens, en particulier celui de la vue, s'oppose aux

[1] Les positions des uns et des autres sont plus nuancées, comme le montrent la synthèse d'Aurélia Gaillard (A. Gaillard, *Fables, mythes, contes : l'esthétique de la fable et du fabuleux,* Paris, Champion, 1996, p. 81-144) et la thèse de P. V. Delaporte (P.V.Delaporte, *Du Merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV,* Paris, Retoux-Bray, 1891).

[2] Sur cette querelle, voir M. Fumaroli, « La querelle de la moralité du théâtre au XVII^e^ siècle », *Bulletin de la Société française de philosophie,* 1990, t. 84, p. 65-97 ; L. Thirouin, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

vérités chrétiennes que doit transmettre symboliquement le prêtre au cours des cérémonies religieuses. De surcroît, le théâtre religieux, qui emprunte à l'Église le texte saint, ne manque pas d'être vivement dénoncé, accusé d'impiété. Parmi les points litigieux évoqués tant par les hommes d'Église que par les théoriciens, surgit la question des machines dans les interventions du merveilleux sur scène, une question qui avait déjà contribué à condamner les mystères. Si elles étaient communément admises pour figurer les divinités de la mythologie, elles faisaient l'objet de plus de réticences dans le cas d'un sujet chrétien. Les éléments matériels de la représentation profane entraient donc en concurrence avec l'esprit de dévotion que devaient nécessairement inspirer les sujets bibliques.

C'est dans ce contexte qu'au XVIII^e^ siècle, l'épisode vétérotestamentaire de Samson est adapté pour les scènes de l'Académie royale de musique et du Théâtre Italien, deux scènes parisiennes connues pour leurs pièces à machines. La tragédie lyrique et la tragi-comédie qui en résultent font office de cas particuliers à l'heure où le théâtre biblique se résume majoritairement à la tragédie dans la tradition du siècle précédent. Par ailleurs, ces deux pièces interpellent puisqu'elles demeurent interdites à l'Opéra mais rencontrent un franc succès à l'Hôtel de Bourgogne, malgré ou grâce à la présence d'Arlequin. Sans doute l'opéra biblique sur une scène dévolue à la mythologie[1] ravive-t-il un autre problème encore brûlant au début du XVIII^e^ siècle lors de la seconde Querelle, celui du mélange du merveilleux païen et du merveilleux chrétien. En ce sens, le *corpus* que nous nous proposons d'étudier interroge à première vue la transition entre deux époques, entre une période fortement marquée par l'esprit religieux et une ère nouvelle, le siècle des Lumières apparaissant comme un point nodal caractérisé par « la fondation de la science du texte biblique, son émancipation de tous les dogmatismes »[2]. Les reprises de Samson semblent amorcer la transition avec le siècle suivant qui adoptera des formes plus libres, moins conventionnelles, dans ses transpositions de la Bible à la scène : la comédie et l'opéra, très rares au XVIII^e^ siècle occuperont davantage les scènes du XIX^e^ siècle.

Selon ces perspectives, l'étude se limitera aux œuvres de langue française parues sur les scènes françaises[3]. Comme le prouve l'analyse des répertoires que nous détaillerons plus loin, les

[1] Rappelons que le seul opéra d'inspiration biblique qui ait vu jusque là le jour sur la scène française, *Jephté*, est interdit pendant un temps par les autorités et doit être remanié : G. Chouquet signale qu'il paraît en 1733, 1734 et 1735 « puis avec des changements considérables au cinquième acte », en 1737, 1738, 1740 et 1744 (Chouquet, Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours,* Paris, Firmin Didot, 1873, p. 339).

[2] Belaval, Yvon et Bourel, Dominique, « Introduction », *Le Siècle des lumières et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1986, t. VII de la collection *Bible de tous les temps,* p. 16.

[3] Nous excluons du *corpus* l'œuvre pourtant célèbre de Haëndel, Georg Friedrich, *Samson*, oratorio en trois actes, livret de John Milton, remanié par Newburgh Hamilton, 1743 et une traduction en allemand du *Samson* de Romagnesi, Wien, 1762, qui se trouve à la bibliothèque de l'Arsenal. Nous n'étudierons pas non plus la cantate de l'abbé Séguy, « Dalila », qui, en l'absence de musique, s'apparente au genre de la poésie et ne concerne pas le monde du spectacle (Genlis, abbé de, *Nouvel essai de poésies sacrées*, « Cantates sacrées », « Dalila », Meaux, Laurent Courtois, 1756, p. 263).

pièces du *corpus*[1], ainsi rassemblées, se caractérisent par une grande diversité, en rupture avec la tradition :

1702 (édition) : Pellegrin, abbé, *Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament avec le fruit qu'on en doit tirer, le tout mis en cantiques sur des airs choisis et autres qui n'ont point encore paru*, cantiques LXXXIII à XC, Paris, Nicolas Le Clerc, 1702.

1707 (composition) : Brossard, Sébastien de, *Samson et Dalila* ou *Samson trahi par Dalila*, *Cantates françaises et italiennes*, Versailles, Dorival, 1997, p. 47-48 (impression du manuscrit de la BNF, Louvois, mssVM7 164, microfilm Bob 16208, p. 13).

1711 (édition[2]) : Jacquet de la Guerre, Élisabeth, « Samson », *Cantates françaises sur des sujets tirés de l'écriture, à une, deux voix, et basse-continue* ; partie avec symphonie, et partie sans symphonie, Paris, Ballard, 1711, livre second, p. 8.

1717 (représentation) : Riccoboni, Luigi (dit Lelio), *Sanson, tragi-comédie italienne*, Paris, 2e édition, A.U. Coutelier, 1718[3].

1727 (composition) : Mouret, Jean-Joseph, « Samson », *Cinquième recueil des divertissements du Nouveau théâtre italien*, Paris, chez l'auteur, chez le Sr Boivin, chez le Sr Le Clerc, 1732, p. 293-297.

1730 (représentation) : Romagnesi, Jean-Antoine*, Samson*, Paris, L.D. Delatour, 1730.

1730 (représentation) : Lesage et d'Orneval, *L'Opéra-comique assiégé, Le Théâtre de la Foire,* Paris, Pierre Gandouin, 1731, tome VII, p. 402-436.

1733-1736 (composition) : Voltaire*, Samson, Œuvres complètes de Voltaire*, tome II, Paris, Garnier frères, 1877, p. 7-39, édition reproduite par la Voltaire Foundation, *Voltaire Électronique*, *The complete works of Voltaire*, Chadwyck-Healey, University of Oxford : Voltaire Foundation, 1998, tome IX[4].

1735 (représentation) : Carolet, *Samsonet et Bellamie ou Le Racoleur*, parodie critique d'*Achille et Déidamie*, Paris, Maudouyt, Guillaume, 1735.

1767 (composition) : Anonyme, *Samson*, paroles et partition (Ms 303 Musique, BM d'Avignon).

1778 (représentation) : Méreaux, Nicolas-Jean Le Froid de, *Samson*, oratoire, exécuté devant M. de Voltaire auteur des paroles, le mardi de pâques 21 avril 1778, partition manuscrite de 1774 (Opéra, ms : Rés 119).

---

[1] Une brève présentation des auteurs figure en annexe.

[2] Le texte est également disponible dans les œuvres du librettiste : Houdar de la Motte, *Œuvres de M. de la Motte*, Paris, Prault l'aîné, 1754, tome VIII, p. 47-49.

[3] La pièce est éditée dans le *Nouveau Théâtre italien ou Recueil général de toutes les pièces représentées par les comédiens de S.A.R. Monseigneur le duc d'Orléans, régent du royaume*, Paris, 2e édition, A.U. Coutelier, 1718, t. I. Le titre original est italien : *Sansone.* Lorsque le texte fut traduit en français par Nicolas Fréret, version dans laquelle nous étudierons la pièce, il prit le titre de *Sanson*. Il s'agit d'une seconde édition, la première, chez Coustelier en 1717, étant signalée par Conlon dans *Le Siècle des Lumières. Bibliographie chronologique,* Genève, Droz, 1983-1993, t. I, p. 156. On peut supposer que cette première édition était un fascicule, comme c'était souvent le cas au XVIIIe siècle, fascicule qui a été intégré l'année suivante dans le *Nouveau Théâtre italien.* Le fait que les deux éditions contiennent en regard le texte italien et le texte français de Fréret appuie cette hypothèse d'autant que Conlon ne signale aucune nouvelle édition en 1718.

[4] Il s'agit de la dernière édition dans laquelle figure le livret. Nous l'utilisons comme édition de référence (en signalant à la fois les pages de l'ouvrage et les vers correspondants de la version du CD-Rom de la Voltaire Foundation).

1779 (composition) : Champein, Stanislas, *Samson* (paroles de Voltaire), partition et paroles, (Louvois, ms 8288, R 153130 Bob 25351).

1781 (édition) : Voisenon, Claude-Henri de Fuzée, abbé de, *Samson, Œuvres complètes de M. l'abbé de Voisenon*, Paris, Moutard, 1781, tome III, p. 237-243.

1782-1783 (composition) : Beaumarchais, *Samson, Œuvres*, Paris, Gallimard, 1988, p. 1436-1450[1].

1787 (édition) : Nogaret, François-Félix, *Le Renversement du temple de Dagon, Fictions, discours, poèmes lyriques et autres pièces adonhiramites*, Memphis, Teragon, 1787, tome I, p. 63-76.

1791 (représentation) : Gossec, François-Joseph, *Peuple éveille-toi !*, chœur à trois voix d'hommes, poésie de Voltaire, musique de Gossec, 1791, accompagnement militaire en location, (joué lors de la translation des cendres de Voltaire le 11/07/1791) publié par Constant Pierre, copyright by Alphonse Leduc et cie, éditions musicales, Paris, IFMRP, 1939.

1805-1807 (composition)[2] : Anonyme, *Histoire de Samson, Programme des pantomimes saintes tirées de l'Ancien Testament que le sieur Montorcier demande à faire exécuter sur son nouveau théâtre des troubadours*, manuscrit (BNF, Opéra, C 765).

1806 (représentation) : Ribié, César, *Samson ou la destruction des Philistins*, mélodrame héroï-comique, Paris, Fages, 1806.

1814 (création) : Saint-Amans, Louis-Joseph-Claude, *Samson*, 5e acte, 1814 (Ms Archives Nationales : AJ/13/1024).

1815 (copie)[3] : Doumerc Sainte-Marie, *Scène française tirée de l'opéra* de Samson *de Voltaire*, mise en musique avec accompagnement de piano (et d'orchestre), Paris, Pacini et Charles Bochsa, sd (BNF, Louvois, Vm7 51098).

1816 (représentation) : Bonnachon, Louis Henry, *Samson*, pantomime en trois actes, Paris, Barba, 1816.

De 1702 à 1816, on ne peut que constater l'omniprésence de l'histoire de Samson sur la scène. L'absence de nouvelle création entre 1736 et 1760, entre la fin de la genèse du livret de Voltaire et ses premières reprises, n'est qu'apparente puisque la pièce de Romagnesi est jouée sans interruption de 1730 à 1761. Le fait est que le *corpus* commence en 1702 avec une pièce religieuse, un cantique spirituel, et s'achève en 1816, avec une pantomime mêlée de danses pour un théâtre des boulevards. Entre les deux, nous remarquons une extrême diversité générique qui tend à s'orienter vers le grand spectacle avec l'opéra ou le mélodrame, les cantates du début du siècle supposant une représentation plus sobre. En outre, selon le répertoire de C. D. Brenner, la vie de Samson est le seul épisode de l'Ancien Testament à offrir autant d'adaptations comiques. Sur les 26 œuvres recensées, huit

[1] Le texte est recopié en notes. L'original conservé à la BNF (Louvois) porte une nouvelle cote : Rés thb 147.

[2] Le Théâtre des Nouveaux Troubadours est ouvert du 19 octobre 1805 au 8 août 1807 (P. Chauveau, *Les Théâtres parisiens disparus 1402-1986*, Paris, éditions de l'Amandier, 1999, p. 188). Selon Nicole Wild, il ferme quelques jours plus tard : le 13 août 1807 (N. Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIXe siècle. Les théâtres et la musique,* Paris, Aux Amateurs de livres, 1989, p. 283).

[3] La copie est datée de 1815 dans le catalogue de la BNF. La page de titre porte en effet le tampon de la bibliothèque impériale.

ménagent une part de comique, soit entre un tiers et un quart de la totalité du *corpus.* Nulle trace d'ailleurs, au XVIII[e] siècle, d'une tragédie de Samson sur le modèle de la tragédie biblique telle que les Réformés pouvaient la concevoir aux XVI[e] et XVII[e] siècles[1] ou sur celui des pièces de collège. Avant 1702 figure, à notre connaissance, une seule adaptation datant du XVI[e] siècle : *Samson le fort* de Ville-Toustain[2]. Après 1816, qui coincide avec la limite de l'étude de M. de Rougemont[3], nous ne trouvons plus de pièce qui soit liée à celles du XVIII[e] siècle. Comme nous le détaillerons plus loin, les pièces de Samson du XIX[e] siècle s'écartent considérablement du texte biblique et adoptent souvent des formes parodiques[4]. Les œuvres du *corpus* ainsi élaboré sont donc unies par un esprit encore respectueux du texte saint et par le principe de réécriture. Elles se divisent selon deux groupes principaux. Les unes s'inscrivent dans l'héritage de l'opéra que Voltaire composa pour Rameau à partir de 1733 ; les autres sont issues de la pièce italienne que Luigi Riccoboni[5] fit jouer à l'Hôtel de Bourgogne en 1717.

Le *Samson* de Voltaire qui n'a pu être représenté sous sa forme première d'opéra a été transformé en plusieurs pièces lyriques dans la seconde moitié du siècle, tout d'abord en oratorio par De Méreaux, puis en hiérodrame par Cambini et Valentini[6], trois morceaux joués au Concert Spirituel. Beaumarchais ensuite, après l'avoir réduit en 3 actes et en avoir confié la composition musicale à Jean-Philippe Mayer, n'a pas obtenu plus de succès lorsqu'il l'a présenté au comité de l'Opéra en juin 1782. Pour finir, Saint-Amans remanie entièrement le cinquième acte en 1814 sans davantage parvenir à ses fins. Seule la partition de Stanislas Champein, composée à partir de 1779, met en musique l'opéra de Voltaire dans son intégralité mais nous n'avons aucune trace de sa mise en scène : la partition est restée à l'état de manuscrit. Le plus souvent, certains passages seront retenus par les compositeurs pour être mis en musique. Tel est le cas de Gossec qui, en 1791, lors de la translation des cendres de Voltaire, fait jouer le chœur patriotique « Peuple éveille-toi, romps tes fers » qui, sorti de son contexte, présente une portée révolutionnaire évidente en adéquation avec le contexte historique. C'est à l'inverse la dimension lyrique qui est retenue par Doumerc Sainte-Marie dans le chant de Dalila (acte III, scène 5 de l'opéra de Voltaire) dédié à son épouse, autour de 1815. Parallèlement, d'autres pièces issues du livret de Voltaire ont pu être décelées comme l'oratorio de l'abbé de

---

[1] K. Loukovitch, *L'Évolution de la tragédie classique en France*, Genève, Slatkine reprints, 1977 (1re édition : 1933), p. 40 à 50.

[2] Ville-Toustain, *Tragédie nouvelle de Samson le fort*, Rouen, Couturier (s.d.).

[3] M. de Rougemont, « Bible et théâtre », *Le Siècle des lumières et la Bible*, *op. cit.*, p. 269 à 287 : l'enquête s'arrête précisément en 1817 au moment où s'achève la seconde vague des mélodrames bibliques.

[4] Précisons d'emblée que les parodies du *corpus* que sont *L'Opéra comique assiégé* et *Samsonnet et Bellamie* ne portent pas sur la Bible mais font référence à la pièce de Romagnesi.

[5] De brèves notices biographiques des auteurs et compositeurs du corpus figurent en annexes.

[6] Les partitions de l'oratorio et de l'hiérodrame de Joseph Cambini et Giuseppe Valentini respectivement jouées en 1779 et 1783 au Concert Spirituel n'ont pu être mises au jour, mais, puisque nous connaissons les paroles de Voltaire, nous pourrons les mentionner en étudiant l'évolution du livret et ses diverses adaptations.

Voisenon créé dans les années 1760 et une partition manuscrite anonyme conservée à la Bibliothèque Municipale d'Avignon. Une *Nouvelle à la main* a enfin révélé l'existence d'une tragédie de Pellegrin en 1734, tragédie qui aurait fait l'objet d'un différend entre lui et Voltaire. Nous pouvons ajouter que l'abbé Pellegrin, en composant les vers de l'opéra de *Jephté* joué en 1732, n'est pas étranger à l'entreprise de Voltaire et de Rameau.

La pièce italienne de Luigi Riccoboni, si elle n'a pas engendré autant d'œuvres, n'en a pas obtenu moins de succès en raison de la fréquence de ses mises en scène. Importé d'Italie, le *Sanson* de 1717, d'abord joué en italien, traduit dans le livret par Nicolas Fréret, a ensuite été repris dix ans plus tard en français par Romagnesi à qui Alexis Piron avait confié le premier acte d'un *Samson*, tragédie héroïque et burlesque, en 1723[1]. C'est la version française de Romagnesi qui parcourt tout le siècle depuis sa première représentation en 1730 sur les planches de l'Hôtel de Bourgogne, une version que Voltaire connaît et ne manque pas de fustiger. On la retrouve en effet à Paris et en province jusqu'à ce qu'elle prenne la forme du mélodrame héroï-comique de César Ribié au début du XIX^{e} siècle. Bien qu'on ne l'ait pas mise au jour, nous pouvons placer dans la même veine la pièce de marionnettes jouée aux Fantoccini en 1784[2] : le titre qui fait référence à Arlequin, personnage incontournable des pièces italiennes, en est suffisamment évocateur. *L'Opéra-comique assiégé* de Lesage et d'Orneval évoque d'ailleurs explicitement la version de Romagnesi tout récemment parue. C'est cette même référence que convoque Carolet en intitulant la parodie d'une pièce[3] de Danchet, *Samsonet et Bellamie*. En outre, la pièce des Italiens se jouait avec au moins un divertissement de Jean-Joseph Mouret. L'héritage italien est encore affiché par les journaux de 1816 lors de la représentation de la pantomime de Louis Henry Bonnachon, sur une musique du comte de Gallemberg.

Par ailleurs, en nous intéressant à Pellegrin, à défaut de découvrir une tragédie, nous avons découvert une « histoire de Samson » mise en cantiques dans son *Histoire de l'Ancien Testament* de 1702, cantiques grâce auxquels nous avons exploré les répertoires de cantates. Sont alors apparues une pièce manuscrite de Brossard datée d'environ 1708 et une autre, mise en musique par Élisabeth Jacquet de La Guerre en 1711, et écrite par Houdar de La Motte. Enfin, l'article de M. de Rougemont a permis de compléter cette étude en signalant une pantomime de Samson, restée à l'état manuscrit, créée par un certain Montorcier, ainsi qu'une pièce maçonnique de François-Félix Nogaret intitulée *Le Renversement du Temple de Dagon* et jouée sur les musiques, aujourd'hui perdues, de Michel-Julien

[1] P. Chaponnière situe ce premier acte aux alentours de mars 1723 (P. Chaponnière, *Piron, sa vie, son œuvre*, Genève, Paris, A. Jullien, Fontemoing, 1910, p. 42).

[2] Cette pièce de marionnettes (Anonyme, *Samson destructeur des Philistins et Arlequin son persécuteur*) jouée en 1784 au théâtre des Fantoccini italiens demeure introuvable, au même titre qu'une tragédie lyrique de Plancher-Valcour, Léonard-Bourdon, Moline, *Samson*, non imprimée jouée à Lille en 1789 et qu'une parodie d'Émile Cottenet imprimée en 1816.

[3] Il s'agit d'*Achille et Déidamie* que Romagnesi et Riccoboni fils parodient également.

Mathieu puis de François Giroust. Bien que périphériques aux « séries »[1] voltairiennes et italiennes, ces œuvres s'inscrivent à plus d'un titre dans le *corpus*. Les cantiques de l'abbé Pellegrin, vers composés pour être joués sur des airs d'opéras ou de vaudevilles à la mode, au même titre que les cantates donnent à réfléchir sur une possible transition entre esprit religieux et esprit mondain. L'œuvre maçonnique de Nogaret, également jouée devant un public mondain, mais dans une autre perspective spirituelle, soulève des questions similaires. Par ailleurs, ces œuvres dites « sérieuses » appartiennent au même courant que les oratorios issus de l'opéra de Voltaire et, dans un autre registre, que les pantomimes qui utilisent non plus le langage de la voix mais celui du corps. On pourra confronter ce double traitement d'un même épisode biblique au XVIII^e^ siècle avec toutes ses variations en mettant en évidence les implications que cela suppose. Plus généralement, on questionnera l'évolution des pièces à la lumière de l'histoire des idées commme nous y invite la cohérence du corpus, fondée sur les jeux d'influences ou de réécritures et sur le respect de l'hypotexte biblique.

Vraisemblablement, le choix de Samson n'est pas le fruit du hasard. Certes, les scènes du XVIII^e^ siècle ménagent une place aux sujets bibliques, en priorité aux sujets vétérotestamentaires au potentiel scénique intéressant[2], le Nouveau Testament quittant plus difficilement les murs de l'église. Mais l'épisode de Samson a cette particularité qu'il ne compte pas parmi les sujets traités par la tragédie religieuse sans doute parce qu'aucun modèle de piété ne s'en dégage. Non seulement Samson se démarque ainsi des autres Juges, mais le récit de sa vie rappellerait également, sur le plan structurel et stylistique, des légendes païennes [3], non seulement. Rappelons brièvement l'épisode tel qu'il est rapporté dans le Livre des Juges. Mêlant interventions divines et actions sulfureuses, la vie de Samson commence par sa naissance miraculeuse que vient annoncer l'ange du Seigneur : l'enfant aux cheveux sacrés contribuera à libérer le peuple hébreu du joug philistin. Parvenu à l'âge du mariage, Samson choisit une jeune Philistine de Timna chez laquelle il se rend pour lui demander sa main. En chemin,

---

[1] Nous empruntons ici la terminologie de Sylvain Menant qu'il définit dans « Approche sérielle et parodie » (*Séries parodiques au siècle des Lumières*, sous la direction de S. Menant et D. Quéro, Paris, PUPS, 2005, p. 7-11) : « Nous appelons donc série non pas forcément une collection explicite, telle qu'un roman et ses suites, un recueil et ses modèles déclarés, mais tout ensemble fondé sur les rapports que le public peut et doit saisir pour appréhender la totalité, ou l'essentiel, du sens et de la portée de l'œuvre. Cette approche nous amène donc à privilégier l'intertextualité, mais une intertextualité que je qualifierai d'historique, celle qui est claire pour les contemporains (et souvent difficile à percevoir pour les héritiers que nous sommes). » Trois sortes de séries sont ainsi déclinées : celles qui ont trait à un même auteur, celles qui reposent sur « la création de continuations, d'imitations, de transpositions » d'une œuvre à succès, celles enfin qui relèvent de la parodie. Les pièces italiennes appartiendraient en l'occurrence au deuxième type de série puisque les journaux établissent jusqu'en 1816 le lien avec la pièce italienne de 1717. Bien que le public soit différent en l'espace d'un siècle, la filiation semble maintenue du point de vue de la réception. En revanche, la notion de « série » est à considérer dans un sens élargi pour les réécritures de l'opéra de Voltaire qui n'a été représenté que lors de répétitions privées.

[2] M. de Rougemont, « Bible et théâtre », *Le Siècle des lumières et la Bible*, art. cit..

[3] Voir J. Cohen, *La Légende de Samson* (*juges XIII-XVI). Recherches philologiques et historiques sur la légende de Samson, son origine et sa signification,* thèse sous la direction de Jacques Cazeaux, Lyon II, 1985 ; C. Lemardelé, « Samson le *nazir* : un mythe du jeune guerrier », *Revue de l'histoire des religions,* juillet-septembre 2005, n°3, p. 259-286 ; A. Wénin, « Le contexte littéraire de l'histoire de Samson », *Samson et Dalila, Graphè*, 2004, n°13, p. 13-34 ; D. Nocquet, « De quelques intentions du cycle de Samson. Regards historico-critiques sur Jg 13-16 », *Ibid.,* p. 53-73.

pénétré de l'esprit de Yahvé, il se bat contre un lion, dont il découvre la carcasse remplie de miel quelques jours plus tard. Il se sert de cet événement hors du commun, que seule sa future épouse connaît, pour proposer une énigme aux Philistins, invités à la noce. Or les convives trouvent la solution. Furieux que la jeune femme ait ainsi été soudoyée, Samson paye son tribut de trente tuniques en tuant trente Philistins. Peu après, s'apercevant que sa fiancée a été donnée à un autre[1], il se venge une nouvelle fois, embrasant les queues de trois cents renards pour incendier les champs de ses ennemis. Ces derniers, en réaction, immôlent l'épouse et son père. Alors prisonnier, après avoir été livré par son peuple effrayé, Samson se libère en combattant les Philistins avec une mâchoire d'âne. Puis, assoiffé, il invoque le Seigneur qui fait jaillir une source. Toujours poursuivi, il s'échappe de Gaza où il a passé la nuit chez une prostituée, en arrachant les portes de la ville. Plus tard, il est de nouveau trahi par la femme qu'il aime, Dalila qui, cette fois, agit intentionnellement. Achetée par les Philistins, elle découvre le secret de la force de Samson en faisant jouer en dernier ressort le chantage amoureux. Elle lui rase les cheveux pendant son sommeil et le livre aux bourreaux qui lui crèvent les yeux. Alors réduit en esclavage, Samson est convié à la fête du sacrifice de Dagon pour divertir ses oppresseurs. Il profite de l'occasion pour se faire conduire entre les deux principales colonnes du temple qu'il parvient à ébranler, grâce à la repousse de ses cheveux. L'histoire s'achève donc sur l'effondrement du temple et l'accomplissement du destin prédit.

La spécificité de Samson réside dans le fait qu'il est *nazir*[2], qu'il n'a pas le statut de chef de file ou de meneur de troupes et qu'il agit seul, contrairement aux autres juges, explique J. Cohen. N'apportant ni paix, ni repos à son pays, il apparaît comme un sauveur différent des autres, animé de forces simplement humaines. Auteur d'actions surhumaines, dont les « victoires revêtent un caractère miraculeux », il est également le seul à finir de façon aussi tragique « abandonné de ses frères, capturé, torturé et humilié par l'ennemi »[3]. En outre, J. Cohen met en avant l'extravagance de cet « homme turbulent, farceur, paladin, chevalier errant, amoral et immoral, attiré par les femmes, cherchant à réaliser des désirs personnels »[4]. C'est donc vraisemblablement en raison de cette exception

[1] Le texte biblique présente ici une certaine ambiguïté. Il faut rappeler que les noces durent sept jours, or le septième jour, Samson est parti très en colère, on ne sait pas si les noces étaient ou non achevées. Samson pensait qu'il était marié tandis que le père de l'épouse était persuadé du contraire. *La Sainte Bible* de Lemaistre de Sacy, (Juges, XIV, 19-20), dit exactement ceci : « Et étant dans une colère étrange, il revint dans la maison de son père. Cependant sa femme épousa un de ces jeunes hommes et de ses amis [de Samson] qui l'avaient accompagné à ses noces. » Lorsque Samson se présente quelque temps plus tard chez sa femme, le père lui interdit l'entrée et se justifie ainsi (verset 2, chap. XV) , « J'ai cru que vous aviez de l'aversion pour votre femme ; c'est pourquoi je l'ai donnée à un de vos amis. Mais elle a une sœur qui est plus jeune et plus belle qu'elle ; et je vous la donnerai pour femme au lieu d'elle ». (Lemaistre de Sacy, *La Sainte Bible traduite en français,* Liège, Jean-François Broncart, 1701, t. I, première partie.)

[2] Centre : Informatique et Bible, abbaye de Maredsous, *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, Turnhout, Brepols, 2002, p. 904 : « le *nazir* est une personne « vouée » à Dieu, astreinte à des règles précises : il doit s'abstenir de vin et laisser croître sa chevelure. La formule rituelle du vœu du *nazir* semble avoir affirmé « que le rasoir ne passera pas sur la tête » du *nazir*. » On peut voir dans le naziréat « un ancien rite de la guerre sainte qui a cependant évolué dans le sens d'une consécration pour le service cultuel de Dieu ». Il s'agit ensuite seulement d'un vœu temporaire et non plus d'une consécration à vie.

[3] J. Cohen, *La Légende de Samson*, *op. cit.,* vol. I, p. 8.

[4] *Ibid.,* vol. I, p. 2.

immédiatement perceptible que la vie de Samson est choisie en priorité au XVIII[e] siècle par les compositeurs et les dramaturges qui rivalisent d'adaptations. Un tel épisode n'est pas conditionné par la seule lecture pieuse et permet un autre traitement que celui des tragédies religieuses. C'est ce passage de l'épisode biblique de son cadre religieux à l'univers des spectacles que nous nous proposons d'étudier à travers l'évolution des traitements scéniques. Les pièces de Samson offrent un échantillon suffisamment riche et varié pour satisfaire à cette étude. Elles montrent la coïncidence au XVIII[e] siècle d'un art dramatique ancré dans la foi religieuse et d'un art dramatique qui tend à s'en libérer. Faisant figure de précurseurs, elles anticipent l'évolution qui s'achève à l'entrée dans le XIX[e] siècle et permettent d'en analyser le processus. Cette mutation s'explique par les travaux des exégètes de l'époque qui font ressortir le caractère légendaire de l'Ancien Testament. Certes, la méthode comparatiste, qui met en parallèle la fable païenne et la Bible, est employée par les Anciens lors de la première Querelle pour asseoir la légitimité du texte saint dans son antériorité par rapport à la mythologie. Mais au XVIII[e] siècle, le procédé donne lieu à des résulats bien différents. Voltaire, dans *L'Examen important de Milord Bolingbroke* explique la Bible comme un simple travail de réécriture des mythes originels, « témoin leur ridicule Samson pris chez Hercule »[1].

Soulignons que c'est le décalage entre le genre ou la scène choisis et le sujet biblique qui retient le plus l'attention, un sujet biblique lui-même décalé par rapport à l'esprit religieux des tragédies religieuses. On s'intéressera, par conséquent, à ce renouvellement du traitement du sujet biblique à travers les reprises scéniques de l'histoire de Samson, en lien avec une conception différente de la Bible. Dans ces conditions, il est nécessaire de comparer les pièces entre elles en tenant compte de l'hétérogénéité du *corpus* qui permet de mettre en regard les scènes musicales, théâtrales ou mixtes. L'hétérogénéité formelle du corpus nous permet de traiter cette question de l'évolution du traitement de la Bible à la scène dans le domaine de scènes que l'on ne confronte pas toujours, en l'occurrence les scènes théâtrales et musicales. Les rapports entre la Bible et la scène au XVIII[e] siècle ne font l'objet que d'études limitées et cloisonnées qui ne portent pas sur la musique de concert et le théâtre. Nous ne comptons que quelques ouvrages qui soulèvent la question du traitement théâtral du sujet biblique, mais encore s'attardent-ils essentiellement sur la tragédie religieuse, genre le plus représenté dans les pièces bibliques du XVIII[e] siècle : *Les Tragédies bibliques au XVIIIe siècle* de Mireille Herr[2] et *L'Évolution de la tragédie religieuse classique en France,* de Kosta Loukovitch[3]. Si A. L. C. Kromsigt élargit le champ de recherche hors du seul domaine religieux, elle restreint en revanche la

[1] Voltaire, *L'Examen important de Milord Bolingbroke, Voltaire Électronique. The complete works of Voltaire, on CD-ROM*, Cambridge-Oxford, Chadwyck-Healey, Voltaire Foundation, 1998, vol. 62, p. 182.

[2] M. Herr, *Les Tragédies bibliques au XVIII[e] siècle,* Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988.

[3] K. Loukovitch, *L'Évolution de la tragédie religieuse classique en France*, *op. Cit.*

période concernée dans *Le Théâtre biblique à la veille du romantisme (1789-1830)*[1]. Les reprises de Samson sont pourtant la preuve que l'inscription de la Bible dans l'art profane commence bien avant la Révolution française. Jean-Marie Thomasseau propose également une étude limitée au mélodrame du début du XIX^e^ siècle dans l'article « Le mélodrame d'inspiration biblique »[2]. La question des rapports entre la Bible et la scène théâtrale est abordée plus précisément par Martine de Rougemont dans son article « Bible et théâtre »[3]. À partir d'exemples, parmi lesquels certaines pièces de Samson, l'auteur démontre que la question traverse tout le XVIII^e^ siècle jusqu'au début du XIX^e^ siècle et ne concerne pas seulement un genre théâtral particulier. Un article de Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Catéchisme ou théâtre ? Quelques figures bibliques sur scène au XVIII^e^ siècle »[4], soulève les enjeux du traitement théâtral de la Bible partagé entre sacré et profane mais ne s'intéresse pas à la figure de Samson.

Dans la sphère musicale en revanche, la recherche repose essentiellement sur le domaine religieux. Les compositions issues d'un sujet biblique sont le plus souvent considérées comme des œuvres religieuses. Aussi sont-elles traitées comme une évolution de la musique d'église de laquelle elles s'écartent progressivement. Témoins en sont les deux principales études sur l'histoire de la musique religieuse : *La Musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804* de Denise Launay[5] et l'article de Norbert Dufourq « La musique religieuse française de 1660 à 1789 »[6]. Or, le *corpus* des pièces de Samson montre que toutes les œuvres musicales ne sont pas issues directement de la Bible mais précisément de l'opéra de Voltaire. Ces études sont donc limitées par le fait qu'elles ne prennent pas en compte la source réelle des oratorios. On pourrait également citer l'étude historique de Constant Pierre[7] sur la scène du Concert Spirituel, mais elle concerne davantage le fonctionnement administratif que les œuvres jouées dont l'auteur établit un répertoire très précis. Enfin, si André Lebois aborde le traitement du sujet biblique à l'Opéra, il le fait en relation avec le sujet historique à la fin du XVIII^e^ siècle et au début du XIX^e^ siècle sans entrer dans le détail de l'analyse : « L'Histoire et la Bible dans l'opéra de *Richard* (Grétry, 1785) à *Joseph* (Méhul, 1807) »[8].

---

[1] A. L. C. Kromsigt, *Le Théâtre biblique à la veille du romantisme (1789-1830),* Zutphen, N. V. Nauta et co's Drukkerij, 1931.

[2] J.-M. Thomasseau, « Le mélodrame d'inspiration biblique », *Il Melodrammatico qinto seminario internazionale centro interfacoltà Sorelle Clarke dell'Università di Bologna Bagni di Lucca, 6-7-8 novembre 1989,* sous la direction de Mengoli Michela, Bologna, Edizioni analisi, 1992, p. 125-142.

[3] M. de Rougemont, « Bible et théâtre », art. cit.

[4] M.-E. Plagnol-Diéval, « Catéchisme ou théâtre ? Quelques figures bibliques sur scène au XVIII^e^ siècle », dans *Bible et littérature,* sous la direction d'Olivier Millet, Paris, Champion, 2003, p. 163-181.

[5] D. Launay, *La Musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804,* Paris, Klincksieck, 1993.

[6] R. Dufourq, « La musique religieuse française de 1660 à 1789 », *La Revue musicale,* n° spécial 222, année 1953-1954, p. 89-109.

[7] C. Pierre, *Histoire du Concert Spirituel 1725-1790,* Paris, Société française de musicologie, Heugel et Cie, 1975.

[8] A. Lebois, « L'Histoire et la Bible dans l'opéra de *Richard* (Grétry, 1785) à *Joseph* (Méhul, 1807) », *L'Opéra au XVIII^e^ siècle,* Aix en Provence, Université de Provence, 1982, p. 65-69.

La pièce du *corpus* qui a fait couler le plus d'encre est celle de Voltaire qui n'a pas été rééditée avant 2008[1]. Malgré l'intérêt historique, idéologique et esthétique qu'elle présente, les Voltairiens s'intéressent modérément à cette œuvre marginale dans la large production de l'auteur : contrairement aux pièces de théâtre, les livrets d'opéras, peu nombreux, ne sont guère reconnus. Les Ramistes se penchent rarement sur la question en l'absence de partition. Nous saluons à ce titre la démarche originale de Rémy-Michel Trotier qui a tenté de reconstituer cette musique[2]. Le plus souvent, *Samson* est cité comme une anecdote révélatrice des rapports difficiles qu'entretenaient Voltaire et Rameau. Cuthbert Girdlestone cependant met au jour ces tensions, en essayant de reconstituer la genèse du livret à partir de la correspondance de Voltaire[3]. Quelques années plus tard, Catherine Kintzler[4] défend l'idée d'une incompréhension théorique entre les deux collaborateurs comme justification de leur échec. Pour ce qui est de l'étude plus particulière du texte, Carl Wahlund[5] révèle, au début du siècle, l'existence d'un troisième acte manuscrit et s'intéresse à la réception de cet opéra resté en marge de la scène officielle. En 1977, Jean Sgard[6] répertorie d'autres manuscrits et propose une analyse érudite de la pièce à la lumière de la correspondance. La découverte de *Nouvelles à la main* par François Moureau[7] nous apporte aujourd'hui des informations supplémentaires sur ce point. Sur le plan de l'analyse, Michèle Mat[8] et Dennis Fletcher[9] mettent en évidence la portée philosophique de *Samson*, *Tanis et Zélide* et *Pandore,* soit en montrant leur aspect subversif à l'origine de la censure, soit en soulevant la question du bonheur. Plus récemment, Béatrice Didier[10] souligne la grandeur tragique du fanatisme de Samson. Ces études, qui varient les angles d'approche, prouvent l'étendue et la variété des questions que soulève *Samson*. Pour finir, la découverte par Elizabeth Bartlet du livret remanié par

[1] Voltaire, *Samson,* édition critique de R. Goulbourne, *Œuvres complètes de Voltaire, Writing for music 1720-1740, SVEC*, 2008, vol. 18C, p. 189-328.

[2] R.-M. Trotier, *Rapports de la musique au texte dans* Samson *de Voltaire et Rameau. Prolégomènes à l'exercice de reconstitution-reconstruction,* Mémoire de Master 2 de Musique sous la direction de Raphaëlle Legrand, Paris IV, septembre 2006. Signalons également son édition toute récente à petit tirage : Voltaire et Jean-Philippe Rameau, *Samson, livret de 1762,* présenté par R.-M. Trotier, Paris, éditions de l'Académie Desprez, 2005.

[3] C. Girdlestone, « Voltaire, Rameau et *Samson* », *Recherches sur la musique française classique*, VI, Paris, A. et J. Picard et compagnie, 1966, p. 133-143 ; *La Tragédie en musique considérée comme genre littéraire : 1673-1750,* Genève, Droz, 1972, p. 274-279.

[4] C. Kintzler, « Rameau et Voltaire : les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse », *Revue de musicologie*, Paris, 1981, n°2, p. 139-166.

[5] C. Wahlund, *Un Acte inédit d'un opéra de Voltaire, publié d'après deux anciennes copies manuscrites de la bibliothèque royale de Stockholm avec des fac-similés,* Upsala, Almquist och Wiksells Boktryckeri, 1905.

[6] J. Sgard, « Le premier *Samson* de Voltaire », *L'Opéra au XVIII^e siècle*, Aix en Provence, Université de Provence, 1982, p. 513-525.

[7] F. Moureau, « Dans les coulisses de Samson. Voltaire et le nouvelliste », *Voltaire en Europe,* sous la direction de Michel Delon et Catriona J. Seth, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 321-329.

[8] M. Mat, « Voltaire et l'opéra : théorie et pratique », *L'Opéra au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 527-546.

[9] D. Fletcher, « Voltaire et l'opéra », *L'Opéra au XVIII^e siècle, op. cit.,* p. 547-558.

[10] B. Didier, « Représentations du sacré dans le livret d'opéra : *Samson* », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, 358, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, p. 237-246.

Beaumarchais[1] offre un prolongement d'étude possible à la pièce de Voltaire à l'instar des études historiques sur le chœur de Gossec, joué lors de la translation des cendres du philosophe en 1791.

Les autres pièces du *corpus* n'engendrent pas d'études particulières hormis le recueil d'Élisabeth Jacquet de La Guerre, au sein duquel se trouve une cantate de *Samson* qui se prête à une analyse musicologique de Valerie Meacham McIntosh[2] – notons que le texte de Houdar de La Motte sur lequel la musique a été composée ne retient pas l'attention de la critique littéraire –, et la première pièce italienne de 1717. Son auteur, Luigi Riccoboni, fait l'objet d'une longue thèse de Xavier de Courville[3] qui ne détaille toutefois pas l'analyse des textes ni ne montre la spécificité d'une pièce biblique sur le Théâtre Italien. L'ouvrage d'Ola Forsans[4], qui aborde les caractéristiques du théâtre de la troupe de Lelio, ne se penche pas non plus sur le cas particulier des *Samson*. Très souvent, en dépit de la notoriété des auteurs, les pièces ne sont pas étudiées en raison de leur caractère mineur au sein de la production de l'auteur, tel est le cas de la cantate de Brossard ou de l'oratorio de Voisenon. Le premier est surtout connu pour son *Dictionnaire de musique,* le second pour ses contes libertins. Ce sont également les tragédies lyriques de l'abbé Pellegrin et non ses cantiques que la thèse de Benjamin Pintiaux[5] met en lumière. En outre, certains auteurs ne suscitent guère l'intérêt aujourd'hui. D'autres enfin, comédiens et/ou arrangeurs ou encore danseurs sont plus connus pour leurs talents scéniques, ainsi Jean-Antoine Romagnesi au XVIII^{e} siècle, César Ribié ou Henry au début du XIX^{e} siècle.

En partant de ce *corpus* original élaboré dans un cadre exploratoire, nous nous proposons de questionner le glissement apparent du sujet biblique depuis sa portée religieuse vers une autre fonction qui a trait au monde du spectacle et qu'il nous appartiendra de définir. En vertu de la fidélité qui leur est due, les Écritures, loin d'être considérées comme un sujet dramatique parmi d'autres, ne sauraient faire l'objet d'un traitement trop audacieux, comme le rappellent les *Anecdotes ou lettres secrètes sur divers sujets de littérature et de politique* au sujet de la censure de l'opéra de Voltaire *:*

[1] E. Bartlet, « Beaumarchais and Voltaire's Samson », *Studies in eighteenth century culture,* Wisconsin Presse, 1982, volume 11, p. 33-49.

[2] V. M. McIntosh, *The twelve cantatas based on the scriptures by Elizabeth-Claude Jacquet de La Guerre : study and transcription,* Ann Arbor Michigan, UMI Company, 1997.

[3] X. de Courville, *Un Artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni. Luigi Riccoboni dit Lelio, chef de troupe en Italie (1676-1715),* tome I, Paris, Droz, 1943 ; *Un Apôtre de l'art du théâtre du XVIII^{e}. Luigi Riccoboni, dit Lelio* ; Tome II (1716-1731) : *l'expérience française*, Paris, Droz, 1945 ; *Lelio, Premier Historien de la comédie italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux,* Paris, Librairie théâtrale, 1958.

[4] O. Forsans, *Le Théâtre de Lélio : étude du répertoire du Nouveau Théâtre italien de 1716 à 1729,* Oxford, Voltaire Foundation, 2006.

[5] B. Pintiaux, *L'Abbé Pellegrin et la tragédie en musique*, thèse soutenue à l'EHESS, sous la direction de Catherine Massip, mai 2007.

> Le *Samson* de ce poète ne sera point joué, à cause de la licence de l'auteur qui a bouleversé ce sujet sacré, pour en faire une espèce de roman accommodé au goût du théâtre : on a pris à cette occasion le parti de ne plus admettre sur le théâtre aucun sujet tiré de l'Écriture Sainte[1].

Au-delà du cas particulier de Voltaire, ces propos révèlent combien les arrangements que doit opérer l'auteur pour les besoins de la scène et du public sont perçus comme des actes sacrilèges. Bien qu'elle soit désormais rendue plus accessible par sa traduction en langue française, la Bible est toujours considérée comme le texte fondateur de la religion porteur de la parole divine. Si le sujet offre des qualités scéniques certaines liées à la fois à l'héroïsme spectaculaire de Samson et à ses aventures amoureuses, les défenseurs de la religion ne l'entendent pas ainsi. C'est d'ailleurs seulement lorsque l'opéra de Voltaire est transformé dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle en « hiérodrame sacré » qu'il peut paraître au Concert Spirituel, lequel se substitue à l'Opéra lors des fêtes religieuses. En revanche, qu'il soit remanié par Beaumarchais en 1782 ou corrigé par Saint-Amans en 1814, le livret fait toujours l'objet d'une interdiction intransigeante des autorités. Ces réactions de la censure témoignent de la complexité du phénomène : le sujet biblique continue d'être considéré comme un sujet sacré, tout en paraissant sur la scène profane. Or, ce croisement des deux dimensions pose problème et mérite que l'on s'y attarde.

Les pièces du *corpus* interrogent en effet le statut de la Bible. Sacrée, la Bible l'est bel et bien par opposition au profane puisqu'elle reste soumise à l'interdit, tout du moins au contrôle de l'Église. De ce fait, le « sacré » appartient au domaine ecclésiastique, comme le mentionne la définition de l'*Encyclopédie* selon laquelle il « s'applique à tout ce qui regarde Dieu et l'Église »[2]. Plus précisément, si l'on reprend la définition de Furetière, au début du XVIII[e] siècle, le « sacré » renvoie encore à ce « qui est saint » et « saint » réfère notamment aux « choses sacrées ou qui appartiennent à l'Église »[3]. Or, la sanctification, rappelle Claude Geffré[4], est une acception proprement chrétienne. En ce sens, le sacré est reconnu comme partie intégrante de la religion chrétienne. Le sacré de Samson, tel qu'il est perçu dans la France catholique du XVIII[e] siècle, s'inscrit donc dans les manifestations divines que sont les miracles d'une part, l'élection de Samson d'autre part. Il apparaît explicitement dans la prophétie de l'ange et dans le jaillissement d'une source destinée à étancher la soif de Samson après le combat de la mâchoire d'âne. Il est également sous-jacent dans toutes les manifestations de la force du *nazir*, lors du combat contre le lion, lors des divers affrontements avec les Philistins, lors de

---

[1] [A.-A. Bruzen de la Martinière], *Anecdotes ou lettres secrètes sur divers sujets de littérature et de politique,* Amsterdam, [s.n. ?], 1735, t. 3, p. 661 : « à Paris le 14 novembre 1734 ».

[2] Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,* nouvelle impression en facsimilé de la première édition de 1751-1780, Stuttgard-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag (Günther Holzboog), 1990, T. XIV, p. 476.

[3] A. Furetière, *Dictionnaire universel,* La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, t. III, articles « sacré » et « saint ».

[4] C. Geffré, « Le Christianisme et les métamorphoses du sacré », *Le Sacré. Études et recherches*, sous la direction d'Enrico Castelli, Paris, Aubier, 1974, p. 133 à 150.

l'enlèvement des portes de la ville de Gaza ou enfin lors de l'effondrement final du temple. Ce sacré est donc empreint d'une certaine violence, sorte de « *mysterium tremendum* »[1] propre aux manifestations de Yahvé dans l'Ancien Testament. Mais dans la mesure où « sacré » et « saint » sont synonymes dans les dictionnaires du XVIII^e^ siècle, cela signifie que ce sacré, qui génère une sainte terreur, qui prend la forme de « la menace du Dieu puissant et jaloux »[2], issue de l'Ancien Testament, est nécessairement atténué par l'image du Dieu rédempteur du Nouveau Testament. Or si la poésie peut donner à sentir l'intimité du Dieu fait homme, si elle encourage une forme d'introspection et de dévotion, comment le théâtre, qui rend visible cette toute-puissance, y parvient-il ? Toute la vie de Samson, y compris ses actes les plus sulfureux, s'expliquent, selon les exégètes, par l'exécution des décrets de la divine providence pour sauver le peuple élu. Mais peut-on faire paraître sur scène l'interprétation allégorique des Pères de l'Eglise selon laquelle Samson annoncerait Jésus Christ ? Samson avec sa vie sulfureuse, son amour des femmes, sa violence, son esprit de vengeance, sa jalousie, peut apparaître, si l'on s'en tient à cette dimension purement visuelle et extérieure, aux antipodes du Christ. Par ailleurs, comment figurer cette présence de Dieu sur scène sans risquer le sacrilège ? De telles questions, déjà soulevées au XVII^e^ siècle, resurgissent indéniablement d'autant que l'épisode de Samson serait presque plus enclin à générer une forme de sacré antique digne des tragédies grecques, marquées par la toute puissance du Fatum, plutôt que le sacré chrétien de la rédemption. Comment, par le choix d'un tel épisode, ne pas transformer l'épisode biblique en épisode de la mythologie ? Comment en un mot ne pas porter atteinte au statut de la Bible ?

En réalité, la Bible est doublement sacrée au XVIII^e^ siècle, en tant que parole révélée d'une part, en tant que Livre symbole de la religion chrétienne d'autre part. Le cas de la censure de l'opéra de Voltaire met aussi en exergue ce second élément : interdit à l'Opéra traditionnellement dévolu à la mythologie, le livret, mis en musique sous forme d'oratorios, est autorisé sur la scène du Concert Spirituel. Plus que les libertés prises à l'égard du texte, c'est le Livre de la Bible lui-même en tant que symbole de la religion, corps institutionnel et spirituel tout à la fois, qui est protégé par les autorités. La scène peut donc soumettre la Bible à une double épreuve, de façon explicite, en la manipulant et en portant atteinte à son intégrité, de façon plus implicite, en remettant en cause son principe de Vérité révélée, fondateur de la religion chrétienne, elle-même au cœur du système socio-politique français. De ce fait, le *corpus* permet de mesurer concrètement, du point de vue de la réception, l'évolution du statut de la Bible et d'interroger les rapports que le XVIII^e^ siècle entretient avec le sacré.

À première vue, en éloignant le sujet biblique du cadre religieux institutionnel et spirituel, en le soumettant à des transformations diverses qui s'écartent du texte littéral, en le portant sur des scènes peu enclines à diffuser un sens allégorique chrétien, la scène, musicale ou théâtrale, lui ôterait le

[1] T. Pavel, *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique,* Paris, Gallimard, 1996, p. 80.

[2] *Ibid.*, p. 62

caractère sacré du Livre dont il est issu, mettrait à mal la parole révélée telle qu'elle est interprétée par les Pères de l'Église et, par conséquent remettrait en cause la place de la Bible dans le système français. Toutefois, la représentation du sujet biblique de Samson sur la scène profane, en dehors du cadre de l'Église, empêche-t-elle pour autant qu'il soit toujours considéré, dans les esprits, comme sacré ? Le caractère sacré ancestral de la Bible peut-il s'effacer aussi rapidement en raison d'une mise en scène profane ?

Dans un esprit proche de l'auto-censure, les auteurs du début du siècle, tels que Pellegrin[1] et le très pieux Luigi Riccoboni[2], ne manquent pas de rappeler les précautions qu'ils ont prises en vertu de la sainteté des Écritures. Si leurs pièces correspondent à une forme de sacré chrétien, conforme au sujet biblique, conforme à la conception de la Bible comme Livre saint, le reste du *corpus,* par les réactions de la censure notamment, semble attester une permanence du sacré, sous des formes diverses. D'une part, les représentations dépendent fortement du calendrier liturgique comme si persistait une sorte de syncrétisme entre un espace scénique profane et un temps sacré instauré par la religion chrétienne. D'autre part, plusieurs pièces de *Samson* sont représentées dans un contexte cérémoniel, qu'il s'agisse de la translation des cendres de Voltaire, du cadre maçonnique ou encore du « rituel »[3] mélodramatique. Ces représentations entretiennent-elles un quelconque rapport avec la liturgie catholique, ne serait-ce que par un phénomène de substitution ? Pour finir, le livret de Voltaire ne tournerait pas en dérision le sujet biblique mais rappellerait « la grandeur tragique de la terreur sacrée », pour reprendre l'expression de Béatrice Didier[4].

Ces quelques remarques initiales font apparaître les limites d'une définition du « sacré » dans sa seule acception chrétienne : comment une forme de « sacré » aussi réduite pourrait-elle persister dans des pièces qui s'éloignent autant, par leur esprit ou par leur forme, des pièces religieuses ? Nous pouvons donc supposer que les reprises de Samson font émerger, tout au long du XVIII^{e} siècle et au début du XIX^{e} siècle, de nouvelles formes de sacré à partir du sacré chrétien intrinsèque aux versets bibliques. C'est bien en partant de la Sainte Bible que l'on peut s'interroger sur l'altération et l'enrichissement de ce « sacré » dont la nature dépend désormais des transformations imposées par la scène. Nous émettons donc l'hypothèse que les reprises de Samson sur les scènes profanes ne donnent pas lieu à une disparition pure et simple du sacré, mais bien plutôt à sa transformation sous des formes

[1] Pellegrin avoue dans sa préface : « le profond respect que nous devons à l'Écriture Sainte m'avait d'abord arrêté ». Plus loin, il souligne la supériorité de « l'Histoire sacrée mise en cantiques » au détriment de « la fable, qui n'a été faite que pour les païens, et qui cependant à la honte de la religion triomphe avec tant d'éclat sur les théâtres que le monde a dressés à la volupté » (Pellegrin, abbé, « préface », *Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament*, *op. cit.*).

[2] L. Riccoboni proclame dans son « avis aux lecteurs » avoir « suivi l'Écriture à la lettre » et avoir respecté « la sainteté du sujet » par un style « soutenu », conforme à « la dignité que demande la grandeur de l'action » (Riccoboni, Luigi, *Sanson,* « avis aux lecteurs », *op. cit.*, p. VI-VII).

[3] J. Przybos, *L'Entreprise mélodramatique,* Paris, Librairie José Corti, 1987, p. 187.

[4] B. Didier, « Représentations du sacré dans le livret d'opéra : *Samson* »,art. cit.

différentes que nous essaierons d'appréhender. Dans ces conditions, comment la scène française permet-elle à un épisode biblique de s'émanciper progressivement du dogme catholique tout en conservant un caractère sacré ?

Aussi envisageons-nous de mettre en évidence les caractéristiques de cette transformation du sacré, un sacré qui ne dépendrait plus d'une religion institutionnelle mais qui serait le résultat de la représentation scénique. La Bible, grâce à la scène, perd son statut de texte saint, permettant ainsi l'émergence de nouvelles formes de sacré. Notre méthode s'inscrit donc dans une perspective diachronique afin de mesurer cette évolution du sacré, une évolution qui ne concerne pas seulement les variations autour du texte mais qui a également trait à l'histoire des idées. En effet, les enjeux dépassent le seul problème des modifications textuelles, ils engagent toute une réflexion sur la place, sur l'influence de la Bible dans la société française du XVIII^{e} siècle et du début du XIX^{e} siècle. Par conséquent, nous ne pouvons nous contenter d'analyser les écarts textuels entre la Bible et ses hypertextes profanes, il convient de les confronter à leur contexte historique et idéologique. La transformation du sacré soulève donc des enjeux littéraire et historique. On ne saurait, en outre, omettre l'enjeu scénique qui participe du sens de la pièce : les interprètes et les outils scénographiques jouent un rôle essentiel pour réaliser auprès du public cette métamorphose du sacré.

Du point de vue de l'analyse textuelle, compte tenu de la filiation des pièces entre elles, nous les confronterons en nous appuyant principalement sur la transtextualité définie par Gérard Genette afin d'appréhender l'écart qui se creuse à l'égard de l'hypotexte biblique, en montrant comment les pièces sont réécrites les unes par rapport aux autres et ce, à travers des genres variés qui appartiennent aussi bien à la musique vocale qu'à la mise en scène théâtrale. Pour ce faire, il conviendra également de prendre en compte les différentes versions possibles de l'hypotexte biblique en fonction des traductions disponibles au XVIII^{e} siècle. Nous les mettrons en regard des interprétations proposées par les exégètes dont les travaux nous permettront d'ailleurs d'étudier la place et le statut de la Bible au XVIII^{e} siècle. Ce point de départ est indispensable pour pouvoir ensuite juger de la place des pièces de Samson dans l'évolution de la conception des Écritures et de la notion de sacré.

Sur le plan historique, afin de mesurer les enjeux que soulève le symbole du Livre, symbole institutionnel et idéologique, on s'intéressera non seulement aux positions des auteurs, à leurs rapports avec le pouvoir en place, à leurs idées notamment religieuses, mais aussi aux conditions de création de la pièce étudiée : les différents décrets concernant la politique des théâtres et les cas de censure particuliers. Inversement, il est nécessaire d'en analyser la réception, à travers le nombre de représentations et d'entrées ou à travers les témoignages. L'étude des répertoires, des journaux ou des correspondances de l'époque nous permettra non seulement de dater les représentations mais

également d'évaluer la portée de ces pièces, d'approcher la façon dont elles ont été perçues ou interprétées. Sur ce point, la correspondance privée surtout nous apporte un éclairage différent sur l'histoire des pièces qu'elle complète ainsi.

L'étude de la réception ne saurait se conduire indépendamment de l'histoire des arts du spectacle. C'est donc à partir des écrits théoriques de l'époque sur l'esthétique théâtrale ou musicale, accompagnés de témoignages précis, que nous pouvons espérer cerner les implications du passage d'un épisode biblique à la scène. La comparaison des différents jeux de scène, des plus sobres aux plus spectaculaires, mettra en évidence une évolution. L'analyse de l'écriture scénique s'impose pour éclairer l'analyse du texte littéraire qui sera complétée par la prise en compte de la dimension musicale, s'il y a lieu. Si nous ne pouvons étudier la musique à part entière, en raison de nombreuses partitions manquantes et du fait que la musicologie ne fait pas partie de notre domaine de compétences, nous l'aborderons comme un élément de mise en scène au même titre que la danse ou le décor, un élément qui vient par endroits appuyer le sens du texte ou soutenir la force du spectacle.

Notre démarche consistera donc dans un premier temps à analyser la transformation du texte saint en sujet scénique et les implications politiques et esthétiques qui concourent à cette évolution : il s'agira de démontrer que la Bible s'actualise dans le Siècle profane. C'est à partir de cette analyse que nous tenterons de cerner l'émergence de nouvelles formes de sacré en étudiant le renouveau des courants spirituels et en interrogeant l'impact de la représentation scénique sur le public.

Partie 1 : La théâtralisation de la Bible : une actualisation du texte sacré

Si les sujets bibliques font l'objet d'un traitement scénique bien avant le XVIII[e] siècle, ce n'est vraisemblablement qu'à partir de cette époque que se creuse un véritable écart par rapport à l'esprit religieux qui les habitait jusque là. Comment s'opère ce processus qui transforme, à partir du XVIII[e] siècle, le sujet biblique de Samson en sujet scénique ? Pour expliquer et cerner ce mécanisme de théâtralisation de la Bible, on ne peut omettre la spécificité de l'épisode de Samson, précurseur en la matière puisqu'il est théâtralisé dès le début du siècle par son passage sur une scène pour le moins inhabituelle, la scène italienne. La dimension essentiellement religieuse disparaît peu à peu derrière la dimension scénique au point de faire de l'épisode de Samson une série de pièces dramatiques. Bien entendu, il conviendra, au fil de notre analyse, de nuancer cette théâtralisation en mesurant la part plus ou moins ténue de la dimension religieuse, laquelle dépend certes du moment de création dans le siècle mais également de la genèse de chaque pièce et du respect des critères génériques. En ce sens, le *corpus* de Samson se révèle particulièrement riche pour notre démonstration à la fois par les mécanismes de réécriture qu'il suppose et par la grande diversité des genres sélectionnés. Notre approche consistera à distinguer les genres musicaux et les genres dramatiques afin de comprendre ce qui éloigne les premiers de la musique d'église, les seconds des mystères ou des tragédies religieuses.

En outre, cette étude, qui mêle la dimension historique et la dimension littéraire, plus particulièrement transtextuelle suivant le modèle de Gérard Genette, vise à souligner, au-delà de l'analyse descriptive et explicative du processus de théâtralisation de la Bible, les implications

profondes d'un tel mouvement, à montrer comment s'opère progressivement un changement de statut de l'Ancien Testament. La théâtralisation de l'épisode de Samson, sa transformation de texte biblique en œuvre scénique, s'accompagnerait au XVIII^e^ siècle d'une perte du sacré, au sens religieux du terme. C'est en liant les facteurs historiques aux mécanismes de réécriture et aux critères génériques que nous pourrons cerner le phénomène.

L'étude des rapports entre le texte biblique et les arts profanes au XVIII^e^ siècle éclaire la transition entre un monde ancré dans la tradition religieuse et l'émancipation qui se confirme au cours du XIX^e^ siècle, transition que révèle particulièrement bien l'épisode de Samson. Fruit de réécritures successives, celui-ci traduit cette évolution par un éloignement progressif de l'hypotexte biblique qui, au fil des adaptations, se voit relayé ou complété par une intertextualité toute profane. La distance s'accroît d'autant plus qu'il convient de respecter un cadre formel, celui des genres et de l'esthétique dramatiques : la rupture avec le texte biblique paraît ainsi définitivement consommée.

Chapitre 1 : Conditions de l'adaptation de Samson au XVIII^e^ siècle : du *corpus* catéchistique au *corpus* scénique

Les rapports entre la Bible et les arts du spectacle sont complexes. Si les représentants de l'Église accusent régulièrement la scène de servir l'illusion et le mensonge, de faire appel à la volupté des sens, ils en utilisent toutefois les procédés pour attirer les fidèles profanes et remporter l'adhésion. Bien qu'ils s'en défendent, les prédicateurs exploitent le goût du public, des mondains en particulier, pour le spectacle. Bossuet condamne, dans *Le Carême du Louvre,* le fait de « ramasser son attention au lieu où se mesurent les périodes »[1] et de se laisser envahir par des émotions « dignes d'être formées devant un théâtre »[2], mais il n'en met pas moins en scène sa propre parole. Il vise notamment, par l'hypotypose, à accroître le pathétique de scènes telles que la Passion du Christ ou les pleurs de Madeleine. Alors que les prédicateurs du XVII^e^ siècle n'hésitent pas à adopter une posture scénique, la tendance s'inverse au XVIII^e^ siècle puisque les acteurs sont assimilés par Diderot à des « prédicateurs laïques »[3]. De même, avant le tournant des Lumières, lorsque la scène aborde des sujets bibliques, elle leur accorde une certaine spécificité en leur réservant des genres musicaux ou théâtraux précis, parmi lesquels les messes ou les *Te Deum*, les mystères ou les tragédies religieuses, pour n'en citer que quelques-uns. Or, à partir du XVIII^e^ siècle, le sujet biblique semble traité comme un sujet parmi d'autres. Il fait de moins en moins l'objet d'un traitement adapté et intègre les genres profanes.

Par conséquent, cette transformation radicale des rapports entre la Bible et la scène au XVIII^e^ siècle est révélatrice d'un changement du statut de la Bible dans les mentalités, changement qu'il convient d'expliquer sur le plan historique et idéologique. En effet, le XVIII^e^ siècle offre un contexte propice à la désacralisation de la Bible qui devient alors un terrain favorable à son appropriation par les arts de la scène.

C'est à partir de l'étude de la place de la Bible au cours des siècles antérieurs que nous serons le mieux à même de démontrer la spécificité du siècle des Lumières en la matière. Si l'on examine, même sommairement, la place qu'occupent les Écritures au dix-huitième siècle au regard des siècles

[1] J.-B. Bossuet, *Sermons. Le Carême du Louvre 1662,* édition par Constance Cagnat-Deboeuf, Paris, Gallimard, 2001, p. 88.

[2] *Ibid.,* p. 89.

[3] D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien, Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1996, t. IV, p. 1401 : « Entre tous ceux qui ont exercé l'utile et belle profession de comédiens ou de prédicateurs laïques…. ».

précédents, on ne peut que constater un changement important, lequel se manifeste dans l'univers scénique, dans lequel l'histoire de Samson occupe une place privilégiée.

1- Le Livre saint en question

Comme le soulignent Yvon Belaval et Dominique Bourel dans leur introduction au *Siècle des lumières et la Bible*, le XVIII^e^ siècle marque un véritable tournant « dans l'histoire de la Bible, de sa lecture et de son interprétation »[1]. Omniprésente par les préoccupations qu'elle suscite, placée au cœur des polémiques et controverses religieuses, elle fait l'objet d'un examen méthodique qui modifie profondément son statut de texte saint. L'accumulation des savants travaux des exégètes soulève en effet les problèmes de l'interprétation, de l'autorité et du caractère sacré des textes[2]. Afin de montrer comment se met en place ce processus au XVIII^e^ siècle, il convient de le replacer dans cette lente évolution des mentalités perceptible dès la Renaissance, marquée par des études érudites autour du texte saint. Mais au lieu de renforcer l'autorité de la Bible, tant d'études n'accusent-elles pas au contraire ses fragilités, qu'exploiteront nombre de philosophes des Lumières ?

a- Du Moyen Âge au XVII^e^ siècle : de la vérité innée à la vérité prouvée

Au Moyen Âge, la Bible, respectée en tant que parole divine, constitue la principale source de connaissance. Sa lecture et son étude sont au cœur de l'activité monacale[3]. Elle fait l'objet d'une nécessaire explication selon « la règle de quadruple interprétation, qui domine toute l'intelligence de la Bible »[4] à cette époque, rappelle S. Berger. Le peuple y est sensibilisé grâce aux prêches des prédicateurs en langue vulgaire[5] et grâce à l'imagerie qui, omniprésente sous de multiples formes, orne les églises. François Garnier souligne notamment l'intérêt des compositions hybrides mêlant l'Ancien et le Nouveau Testament qui « offrent des synthèses où les quatre sens de l'Ecriture, chers aux théologiens du Moyen Âge, sont explicités »[6]. Même s'il n'offre qu'une vision parcellaire de la Bible, le vecteur visuel, renforcé par les représentations des mystères, marque plus efficacement les esprits

[1] Y. Belaval et D. Bourel, *Le Siècle des lumières et la Bible*, *op. cit.,* p. 16.

[2] M. Herr, *Les Tragédies bibliques au XVIII^e^ siècle*, *op. cit.,* p. 10.

[3] P. Riché, « Étudier la Bible », *Le Moyen Âge et la Bible,* sous la direction de P. Riché et G. Lobrichon, Paris, Beauchesne, 1984, p. 141-142.

[4] S. Berger, *La Bible au seizième siècle. Étude sur les origines de la critique biblique,* Paris, Berger-Levrault, 1879, p. 25.

[5] M. Zink, « La prédication en langues vernaculaires », *Le Moyen Âge et la Bible,* sous la direction de P. Riché et G. Lobrichon, *op. cit.,* p. 507.

[6] F. Garnier, « L'imagerie biblique médiévale », *Le Moyen Âge et la Bible,* sous la direction de P. Riché et G. Lobrichon, *op. cit.,* p. 425.

que l'exégèse[1]. Les travaux sur le texte ont surtout un impact dans le milieu religieux où l'on reconnaît, à la fin du Moyen Âge, un côté arbitraire et incertain à l'interprétation des Écritures, ce qui expliquerait, selon Samuel Berger, que le XVI^e^ siècle recherche, en réaction, une seule signification « d'après les règles ordinaires de la grammaire, et en se réglant sur le sens simple et naturel des mots »[2].

À la Renaissance en effet, l'invention de l'imprimerie s'accompagne d'un changement de statut des Écritures qui passent « d'un texte scripturaire glosé en surabondance au texte nu, abordé sans écran et bientôt, sans interprète »[3]. D'une part, le sens littéral prend de l'importance, d'autre part, les premiers doutes voient le jour. Contrairement au Moyen Âge, on accorde désormais une place centrale au sens littéral que l'on tente de cerner le plus précisément possible. Cela suppose une prise en compte des différentes versions de la Bible et, de ce fait, un retour aux sources judaïques. Les humanistes, Érasme à leur tête, se soucient de la qualité et de la fiabilité du texte édité en confrontant les différents manuscrits, en établissant leurs liens généalogiques. Cette démarche humaniste vise à « réhabiliter la lettre de l'Écriture avant même de retrouver un sens »[4]. Elle s'inscrit de façon plus vaste dans le contexte polémique de l'époque, par le souci de purification de l'Église. Luther affiche sa confiance en l'autorité de l'Écriture dont il écarte « toute apparence de contradiction »[5] et dont il revendique la prééminence sur tout autre discours, même celui du pape[6]. Les réformés n'accordent de crédit en matière de foi qu'à l'Écriture, l'identifiant à la parole de Dieu, tandis que les catholiques s'appuient sur la tradition pour suppléer aux lacunes et à l'obscurité du texte saint[7]. Si le sens littéral retrouve ses lettres de noblesse, si les autres sens de la tradition médiévale sont mis à distance, le sens spirituel ne disparaît pas pour autant puisque l'herméneutique proposée par Lefèvre d'Étaples « se fonde sur la coïncidence du sens littéral et du sens spirituel »[8], un « sens littéral-spirituel »[9], ainsi que l'appelle Guy Bedouelle, ciblé sur la dimension christologique. Néanmoins, dans les faits, pour fixer ce sens littéral, on applique la critique textuelle au texte saint, ce qui, nous semble-t-il, porte une première atteinte à la dimension spirituelle et sacrée de la Bible, le ravale au rang d'un texte quelconque et laisse la voie ouverte à la critique et à la remise en cause de la vérité révélée. En outre,

[1] P. Riché et G. Lobrichon, « Conclusion », *Le Moyen Âge et la Bible,* sous la direction de P. Riché et G. Lobrichon, *op. cit.,* p. 618.

[2] S. Berger, *La Bible au seizième siècle, op. cit.*, p. 175.

[3] G. Bedouelle, « L'accès à la Bible du milieu du XV^e^ siècle aux environs de 1530 », dans *Le Temps des Réformes et la Bible*, sous la direction de G. Bedouelle et B. Roussel, Paris, Beauchesne, 1989, p. 18.

[4] *Ibid.,* p. 58.

[5] S. Berger, *La Bible au seizième siècle, op. cit.*, p. 80.

[6] *Ibid.,* cf. chapitre V « Luther et la Bible », p. 70-85.

[7] A. Lods, *Jean Astruc et la critique biblique au XVIII^e^ siècle*, Strasbourg-Paris, Istra, 1924, p. 27-28.

[8] G. Bedouelle, « L'accès à la Bible du milieu du XV^e^ siècle aux environs de 1530 », dans *Le Temps des Réformes et la Bible*, *op. cit.,* p. 103.

[9] *Ibid.,* p. 104.

l'impression de la première Bible au milieu du XV^e^ siècle suppose son accessibilité par le plus grand nombre. Elle n'est plus l'apanage des clercs qui en détenaient l'intégralité sous forme manuscrite. Ainsi, quittant le seul domaine de l'Église, dénué du filtre et de l'autorité du discours interprétatif religieux, le texte imprimé peut laisser libre cours à la critique. Selon François Laplanche[1], ce passage de l'oralité à l'écrit place la Bible au cœur des controverses théologiques et politiques. L'interprétation de l'Écriture y joue un rôle déterminant : en quête de la vérité originelle, on s'accuse mutuellement dans les camps catholique et protestant de « distorsion de la Bible »[2]. Les débats sur l'astronomie et le développement des études de philologie ébranlent d'ailleurs la tradition et remettent en cause la notion de vérité jusque là considérée comme intrinsèque à la Bible, en tant que révélation de l'histoire des origines[3]. Enfin, cette atteinte portée au caractère sacré de la Bible est renforcée par les événements politiques. Relatant l'histoire d'un peuple et proposant, de ce fait, des solutions aux problèmes concrets de la cité, la Bible est utilisée à cette époque pour légitimer le pouvoir. Or la guerre de 30 ans, modifiant la conception des rapports entre religion et politique, et la révolution d'Angleterre posent le problème de l'autorité politique de la Bible[4].

Le XVII^e^ siècle voit se poursuivre la polémique entre catholiques et protestants où les Écritures demeurent un enjeu constant, justifiant les efforts d'érudition[5], d'autant que le mouvement de vulgarisation, initié par l'invention de l'imprimerie, est engagé. Apparaissent alors de façon criante les complexités du texte, « ses contradictions internes »[6], qui alimenteront les quolibets de Voltaire et de ses confrères au siècle suivant. L'exemple le plus frappant est certainement la remise en question de Moïse comme auteur du Pentateuque, livre dans lequel il raconterait sa propre mort ! Le texte littéral, désormais sous les yeux de tout un chacun, ne s'harmonise pas, sur le plan rationnel, avec le principe de vérité[7]. Comme le précise Jean-Robert Armogathe, les rapports entre la science et les Écritures se sont renversés puisqu'il s'agit de parvenir à « une lecture scientifique des Écritures »[8]. Les travaux érudits s'orientent vers l'établissement du sens littéral ou grammatical des textes sacrés au détriment du sens spirituel[9] et au risque d'une étude purement technique. Aussi la haute antiquité de la Bible fait-

[1] F. Laplanche, *La Bible en France entre mythe et critique XVI^e^-XIX^e^ siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, *Ibid.,* p. 14.

[2] G. Bedouelle et B. Roussel, « L'humanisme et la Bible », dans *Le Temps des Réformes et la Bible*, *op. cit.* , p. 115.

[3] F. Laplanche, *La Bible en France entre mythe et critique XVI^e^-XIX^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 15 : « l'assimilation de l'antiquité à la vérité est omniprésente et, si la Bible est vraie, parce que plus ancienne que les fables païennes, tout esprit droit sera plus tenu de reconnaître sa divine origine. »

[4] *Ibid.,* p. 31.

[5] J.-R. Armogathe, « Introduction », *Le Grand Siècle et la Bible*, sous la direction de J.-R. Armogathe, Paris, Beauchesne, 1989, p. 15.

[6] M.-H. Cotoni, *L'Éxégèse du Nouveau Testament dans la philosophie du dix-huitième siècle,* Oxford, Voltaire Foundation, 1984, p. 7.

[7] *Ibid.,* p. 6.

[8] J.-R. Armogathe, « Introduction », *Le Grand Siècle et la Bible*, sous la direction de J.-R. Armogathe, *op. cit.,* p. 24.

[9] F. Laplanche, *La Bible en France...*, *op. cit.,* p. 50.

elle l'objet « d'une démonstration renouvelée et renforcée »[1] grâce à Pascal et Bossuet notamment. Cette démarche poursuit en réalité trois objectifs bien définis, note F. Laplanche. Il s'agit naturellement de défendre la Bible contre les libertins qui émettent des doutes sur la véracité du récit de Moïse, d'« élargir la culture catholique aux dimensions d'un monde nouveau avec lequel il convient de reprendre la théologie accueillante des Pères de l'Église »[2] ; cela correspond enfin à la volonté de « christianiser l'enseignement des lettres classiques en rendant la mythologie inoffensive »[3] et en l'utilisant en faveur de la vérité de la religion chrétienne. S'accumulent alors les travaux érudits. De nombreux commentaires de la Bible sont publiés de la fin du XVII[e] siècle jusqu'aux alentours de 1750[4].

Ainsi, au fil des siècles, la Bible a perdu peu à peu son caractère de vérité absolue, encore prégnant au Moyen Âge. L'intérêt accordé au sens littéral d'un texte désormais imprimé, libéré du seul domaine ecclésiastique, fragilise la parole révélée et alimente la polémique religieuse qui oppose les interprétations. Comme le fait remarquer Mari-Hélène Cotoni au sujet du Nouveau Testament, les analyses de la langue et du style tendent « à expulser tout mystère, toute valeur sacrée » aboutissant à une forme de désacralisation[5].

b- La critique biblique : la preuve par l'érudition

Les travaux sur le texte biblique engagés au XVII[e] siècle se multiplient : il convient de retrouver le texte originel, de reconstituer son histoire, d'identifier ses auteurs et ce, par diverses méthodes. Sans avoir la prétention de retracer toute l'histoire de l'exégèse biblique de cette période, nous nous limiterons à celle qui concerne l'Ancien Testament et nous contenterons de citer quelques points marquants.

L'Ancien Testament fait l'objet de deux sortes de recherches : la basse critique ou philologie et la haute critique ou discipline historique[6], deux méthodes qui se développent radicalement dans un XVII[e] siècle en proie au soupçon.

---

[1] F. Laplanche, *La Bible en France...*, *op. cit.,* p. 34.

[2] *Ibid.,* p. 35.

[3] *Ibid*.

[4] *Ibid.,* p. 49.

[5] M.-H. Cotoni, *L'Éxégèse du Nouveau Testament dans la philosophie du dix-huitième siècle, op. cit.,* p. 134.

[6] A. Bernus, *Richard Simon et son « Histoire critique du Vieux Testament ». La critique biblique au siècle de Louis XIV*, doctorat, Faculté de théologie de l'Église libre du canton de Vaud, Lausanne, Georges Bridel, 1869, chapitre V, « La critique de l'Ancien Testament avant Richard Simon », p. 55-77. Cette distinction est reprise par J. Brucker, R. P., *L'Église et la critique biblique [Ancien Testament*], Paris, P. Lethielleux, 1907, p. 12-16.

Elles ont été longuement préparées par les générations précédentes. Dans le domaine de la basse critique, les Pères de l'Église, tels Origène ou Jérôme, ont déjà commencé le mouvement mais en travaillant davantage sur le texte des versions que sur l'original. Ils se sont préoccupés de la haute critique en expliquant l'Ancien Testament par rapport au Nouveau, ont parfois soulevé la question des auteurs mais seulement pour confirmer la tradition juive. Enfin, s'ils ont fourni des renseignements sur la composition du Nouveau Testament, ils ne font en revanche aucune recherche sur l'Ancien. Bien entendu, toute la tradition juive s'est attachée au fil des siècles à corriger le texte, mais la haute critique demeure impossible puisque la parole vient de Dieu. Ces opinions issues de la tradition hébraïque sont admises sans contestation jusqu'à la Réforme. En ce sens, la démarche entreprise par les Pères dans ce domaine demeure lacunaire. Ce n'est qu'au XVI^{e} siècle que le mouvement religieux, centré autour d'une étude sérieuse de la Bible, remet en honneur la connaissance de l'hébreu, pratique d'ailleurs encouragée par la Renaissance. Cependant, si les traductions et commentaires se multiplient, les questions de critique ne se posent pas encore sérieusement, tout au moins pour l'Ancien Testament. La Réforme critique le dogme, les traditions et usages de l'Église, mais l'Écriture ne fait pas partie du champ d'examen. Le caractère divin de la Bible empêche toute recherche critique, son infaillibilité doit d'ailleurs « remplacer les institutions de l'Église romaine »[1]. C'est pourquoi, les véritables études critiques naissent hors des églises évangéliques grâce aux philosophes et aux catholiques dont la foi se fonde davantage sur la tradition que sur l'Écriture.

La basse critique voit alors le jour grâce aux travaux de Jean Morin, oratorien protestant converti au catholicisme, et à ceux de Louis Cappel, professeur protestant. Le premier, après une étude comparée des versions de l'Ancien Testament, conclut à une négligence des copistes si bien qu'il faut préférer les versions des Septante et de la Vulgate au texte hébreu. Le second note, quant à lui, une corruption du texte hébreu actuel qui ne porte cependant pas atteinte à la valeur et au sens du texte. En effet, selon F. Laplanche,

> Dans la *Critica Sacra*, Cappel reconstruit l'histoire des versions de l'Ancien Testament. […] Puisque le texte originaire est perdu, la critique n'a d'autre voie à suivre pour approcher du sens littéral que la confrontation des versions existantes. Il constatera que les variantes d'un même passage proviennent de différences de lecture, soit parce que les codex, sources des dites versions, contiennent des radicaux qui n'ont pas été vocalisés de la même façon, soit parce que les consonnes elles-mêmes ont subi, d'un codex à l'autre, des substitutions […] ou des permutations. Ces phénomènes ont pu se produire aussi pour des syllabes, des mots ou des groupes de mots[2].

Ainsi, le sens de l'Écriture n'est pas attaché à la lettre. Cappel s'oppose aux partisans de l'inspiration verbale de l'Écriture, doctrine selon laquelle « Dieu a non seulement promulgué la Loi, mais il l'a écrite lui-même. […] la différence est voulue de Dieu et produite par lui »[3]. Par la remise en cause de son adéquation pure et simple avec le Verbe, la Bible perd d'ores et déjà une partie de son

[1] A. Bernus, *Richard Simon et son « Histoire critique du Vieux Testament »…, op. cit.,* p. 58.

[2] F. Laplanche, *La Bible en France...*, *op. cit.,* p. 52.

[3] *Ibid.,* p. 53.

caractère sacré. Cette opinion ne fera que s'accroître jusqu'au XVIII[e] siècle, où elle sera cette fois répandue, y compris dans le milieu catholique. En effet, Calmet, Simon, Du Pin affichent la « conviction que tout écrit sacré n'est pas nécessairement une dictée : dans ce cas, le lien entre la lettre et le sens est évidemment affaibli »[1]. La naissance de cette critique textuelle de l'Ancien Testament aboutit en 1697 à l'*Ars critica* de Le Clerc qui promulgue des règles applicables à la restitution de tous les textes de l'antiquité sacrée et profane[2]. Aussi applique-t-on la critique textuelle profane au texte saint, en se posant le problème de l'origine. Règne alors un climat de suspicion quant à l'identité des auteurs des Écritures.

Dans ce contexte, la critique biblique est prête à recevoir une voie nouvelle et plus scientifique, telle que la propose Spinoza. Chassé de la synagogue pour la liberté de ses opinions sur Moïse, sur la Bible et sur les principaux points de la dogmatique juive, le philosophe est condamné, accusé d'impiété et d'athéisme en 1670 à la parution de son *Tractatus theologico-politicus*. En effet, il y examine tout selon le critère de la raison[3]. L'aspect surnaturel disparaît et les miracles sont considérés comme des illusions « puisque Dieu ne saurait intervenir contre les lois de la Nature »[4], explique M.-H. Cotoni. Le message, loin d'être figé, nécessite une interprétation. Dévoilant les obscurités du texte, Spinoza dénonce le parti pris dans l'interprétation des Écritures, des interprétations qui servent les querelles religieuses[5]. Cherchant la connaissance de Dieu par la Raison, il considère que l'Écriture doit être respectée et que son sens est à rechercher en elle seule. Pour cela, il revient à l'hébreu et conduit une « investigation historique », en examinant l'histoire des livres de l'Ancien Testament, en reconstituant « l'usage de la langue, l'histoire du peuple, les mentalités des acteurs et des époques »[6]. Désormais, le sens littéral ou historique n'a plus partie liée avec un sens spirituel quelconque, comme le préconisaient les humanistes. « Le *Tractatus* de Spinoza ouvre bien l'ère d'une nouvelle approche des textes bibliques »[7] même si l'étude de la Bible, rappellent J. Lagrée et P.-F. Moreau[8], n'est pas l'objet principal de l'ouvrage. A. Bernus lui reconnaît l'invention d'une méthode nouvelle et historique d'étudier la Bible « car si Cappel peut à juste titre être considéré comme le créateur de la critique du texte de l'Ancien Testament en tant que science, Spinoza a le

[1] *Ibid.,* p. 65.

[2] A. Bernus, *Richard Simon et son « Histoire critique du Vieux Testament »…, op. cit.,* p. 63 et suivantes.

[3] *Ibid.,* p. 70.

[4] M.-H. Cotoni, *L'Exégèse du Nouveau Testament dans la philosophie du dix-huitième siècle, op. cit.,* p. 14.

[5] J. Lagrée et P.-F. Moreau, « La lecture de la Bible dans le cercle de Spinoza », *Le Grand Siècle et la Bible* sous la direction de J.-R. Armogathe, p. 97-115.

[6] *Ibid.,* p. 112.

[7] M.-H. Cotoni, *L'Exégèse du Nouveau Testament dans la philosophie du dix-huitième siècle, op. cit.,* p. 54.

[8] J. Lagrée et P.-F. Moreau, « La lecture de la Bible dans le cercle de Spinoza », art. cit., p. 97.

mérite d'avoir jeté les fondements de la haute critique de ces livres »[1]. Richard Simon pour sa part élargit l'une et l'autre discipline.

Richard Simon projette en effet, à la fin du XVII^e^ siècle, une nouvelle traduction française[2] de la Bible mais une traduction purement scientifique et interconfessionnelle, une traduction en somme commune aux catholiques et aux protestants. Son *Histoire critique du Vieux Testament* se construit selon cinq grands principes méthodiquement énoncés dans la préface. L'objet du premier livre vise l'évolution historique du texte car « il est impossible d'entendre parfaitement les livres sacrés, à moins qu'on ne sache auparavant les différents états où le texte de ces livres s'est trouvé selon les différents temps et les différents lieux, et si l'on n'est instruit exactement de tous les changements qui lui sont survenus »[3]. Dans un second temps, est soulevée la question des auteurs des Écritures, cela « pour résoudre les plus grandes difficultés de la Bible, et pour satisfaire en même temps aux objections qu'on a accoutumé de faire contre l'autorité des livres sacrés »[4]. En citant le cas des écrivains publics de la République des Hébreux, « véritables prophètes dirigés par l'esprit de Dieu », il justifie les changements survenus dans le texte. Il s'oppose en ce sens ouvertement à Spinoza qui a utilisé l'argument « pour décrier l'autorité des livres divins, comme si ces réformations étaient purement humaines »[5]. En troisième lieu, est analysé le principe de composition du texte. Celui-ci ne serait « qu'un simple abrégé des actes qui se conservaient entiers dans les Archives de la République »[6],

---

[1] A. Bernus, *Richard Simon et son « Histoire critique du Vieux Testament »…, op. cit.,* p. 76. A. Lods lui reconnaît le mérite d'avoir inventé une méthode nouvelle « qui sera philologique, critique, historique. Il en a distingué les diverses branches, histoire de la langue, histoire du texte, histoire du canon, introduction critique aux livres séparés, théologie biblique. Anticipation d'autant plus remarquable que de ces disciplines une seule existait de son temps, l'histoire du texte, créée par Louis Cappel, professeur à l'académie protestante de Saumur. Les autres, Spinoza les a prévues. » (A. Lods, *Jean Astruc…*, *op. cit.,* p. 33.)

[2] Centre : Informatique et Bible, abbaye de Maredsous, *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, *op. cit.*, p. 1343-1344 : L'auteur de l'article « versions modernes de la Bible » distingue parmi les versions françaises, les versions catholiques d'une part, protestantes d'autre part. La première version catholique est *La Bible historiale* de Guyart des Moulins, 1477, version complétée par Jean de Rély, confesseur de Charles VIII. C'est cependant Jacques Lefèvre d'Étaples qui donne la première traduction littérale intégrale de la Vulgate : 1523 pour le Nouveau Testament, 1528-1530 pour l'Ancien Testament. Vient ensuite la célèbre version de Louis-Isaac Le Maistre de Sacy, version de Port-Royal, qui paraît entre 1668 et 1734. Au XVIII^e^ siècle paraissent les versions de Richard Simon (1702) et de Mésenguy (1752). Du côté protestant, la première version est celle de Pierre Robert Olivetan en 1535 : il s'agit de la Bible de Serrières. Elle est révisée par David Martin d'Utrecht en 1707, par Ostervald de Neuchâtel en 1724. La Bible dite de l'Épée, parue à Lyon en 1540 est rééditée cinq ans plus tard à Genève avec une contribution de Calvin ; elle est enrichie dans les éditions postérieures de nouveau par Clavin mais également par Louis Budé et Théodore de Bèze. La troisième version protestante avant le XIX^e^ siècle est celle de Sébastien Castellion en 1555. Mais c'est la Bible d'Olivetan qui eut le plus de succès, elle est revue en 1721-1726 par la « Vénérable Compagnie » de Genève ; cette Bible de Genève fut la plus longtemps utilisée par les protestants français.

Notons également une tentative intéressante au XVI^e^ siècle qui est celle d'un catholique René Benoist : il tente de donner une « saveur catholique » aux Bibles protestantes parues à Genève entre 1536 et 1560. Sa traduction datée de 1566, condamnée par la Sorbonne, est reprise en collaboration avec les théologiens de Louvain et donne lieu en 1578 à la Bible de l'Université de Louvain. Cette tentative s'inscrit toutefois dans la lutte entre Catholiques et Protestants. C'est pourquoi Richard Simon reste précurseur en passant outre les divergences religieuses.

[3] R. Simon, R. P., « préface », *Histoire critique du Vieux Testament*, Paris, suivant la copie imprimée à Paris, Rotterdam, R. Leer, 1685.

[4] *Ibid*.

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.*

destiné à instruire le peuple. Ainsi les incertitudes chronologiques proviennent du décalage temporel entre les faits et le moment où ils sont rapportés. Quant au défaut d'ordre, il s'explique par les rouleaux sur lesquels on écrivait autrefois et qui n'ont pas été conservés dans l'ordre initial. Le quatrième principe pose le problème de la perte des originaux et, par conséquent, celui de l'interprétation des Écritures. La recherche de « la vérité en elle-même » suppose la prise en compte des interprétations de tous bords, les commentaires des juifs comme ceux des docteurs catholiques, des protestants ou des sociniens. Mais, s'il a lu tous ces ouvrages, Richard Simon se défend de plagiat et montre l'originalité de sa démarche qui consiste à repérer les erreurs de ses prédécesseurs et à approfondir la critique biblique, cela en toute objectivité, en gardant « le milieu qui est nécessaire pour trouver la vérité »[1]. Enfin, le dernier principe énoncé vise le sens littéral que l'on ne peut saisir qu'en comparant le texte hébreu et les autres versions. L'auteur entend montrer « de quelle manière on p[eut] corriger les fautes qui sont dans les exemplaires d'aujourd'hui »[2]. Le fondement de cette entreprise exégétique nouvelle est réitéré au chapitre XV du livre III : « Ceux qui font profession de critique ne doivent s'arrêter qu'à expliquer le sens littéral de leurs auteurs, et éviter tout ce qui est inutile à leur dessein »[3].

Cet ouvrage introduit une double avancée dans la critique biblique. La haute critique gagne la première synthèse en français « des problèmes posés par une connaissance critique de l'Ancien Testament »[4]. Richard Simon n'est certes pas le premier critique – Louis Cappel, les Pères Peteau et Morin fondateurs de la théologie positive l'ont précédé, s'appuyant sur les découvertes de la Renaissance –, il est toutefois le premier à avoir formulé en français les principes, lois, privilèges, limites de la critique. Or, même les hommes qui connaissent bien la Bible, souligne Jean Steinmann[5], ignorent tout de la critique. La basse critique quant à elle affiche un progrès considérable : c'est une méthode de l'exégèse qui est ainsi donnée. Il s'agit d' « enquêter soigneusement sur les règles d'une lecture intelligente et savante de ces vieux textes »[6] contrairement à la démarche adoptée par les controversistes catholiques et protestants. Le théologien allie ainsi les deux courants critiques, dont il démontre la complémentarité, dans une même entreprise : rechercher la version la plus proche des origines suppose un long travail d'érudition sur les langues anciennes et sur la critique biblique jusqu'à ce jour.

[1] *Ibid.*

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*

[4] J. Steinmann, *Richard Simon et les origines de l'exégèse biblique*, Bruges, Desdée de Brouwer, 1960, p. 123.

[5] *Ibid.,* p. 97.

[6] *Ibid.,* p. 98.

Cette rigueur scientifique n'entraîne cependant pas une adhésion générale : l'*Histoire critique du Vieux Testament* est supprimée immédiatement après sa parution en 1678. Paul Auvray souligne que le terme de « critique », appliqué au texte sacré, apparaît pour la première fois en français – la *Critica sacra* de Cappel étant parue en latin – et revêt une connotation péjorative. En outre, « cette prétention à juger scientifiquement, c'est-à-dire librement, les textes et les commentateurs de la Bible était intolérable au regard d'une certaine orthodoxie »[1]. S'appuyant sur le rôle central et exclusif qu'il entend accorder au sens littéral, Richard Simon sépare l'étude critique de l'Ancien Testament de celle du Nouveau : « au lieu de traiter pêle-mêle toutes les questions dogmatiques, herméneutiques et critiques qui se rattachent à la Bible, il se met à faire de l'*Histoire de l'Ancien Testament*, non pas comme une introduction à la lecture de ce dernier, mais comme une science reposant sur elle-même et indépendante »[2]. Le sens spirituel peut sembler éludé, d'autant que l'ouvrage voit le jour dans un contexte on ne peut plus défavorable, soit quelques années seulement après le *Tractatus theologico-politicus* de Spinoza que les catholiques jugeaient dangereux et scandaleux, comme le rappelle Paul Aubray[3]. Or, si l'oratorien approuve la méthode scientifique de son prédécesseur, il en récuse la conclusion : la divinité des Livres Saint ne saurait être mise en doute, il n'existe pas d'opposition entre la science et la foi[4]. En réalité, la thèse d'une Bible écrite par plusieurs auteurs bouleverse les certitudes de l'époque. Puisqu'elle n'est plus l'œuvre unique d'un seul auteur, on étudie son histoire, les multiples interventions qui en ont fait un texte rempli d'incohérences, de contradictions. Les moyens d'investigation, ne sont désormais plus exclusivement ceux du domaine théologique et religieux. Ils sont liés à l'étude des langues anciennes mais aussi à l'histoire et à la littérature[5].

La condamnation, qui porte sur une démarche scientifique jugée inadéquate pour un texte saint, ne marque cependant pas un renoncement à la saisie du sens littéral. Celui-ci ne peut être établi selon la méthode de l'*Histoire critique* ; mais ce mouvement d'érudition et d'étude attentive de la Bible se poursuit comme en témoigne le *Catalogue des livres imprimés de la bibliothèque du roy*. F. Laplanche constate que « ce grand déploiement d'instruments de travail se veut au service du sens

[1] P. Auvray, *Richard Simon 1638-1712. Étude bio-bibliographique avec des textes inédits,* Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p. 42.

[2] A. Bernus, *Richard Simon et son « Histoire critique du Vieux Testament »…, op. cit.,* p. 125.

[3] P. Auvray, *Richard Simon 1638-1712…, op. cit..,* p. 43-44.

[4] *Ibid.,* p. 57. Paul Auvray précise qu' « il est des points que Simon ne discute jamais, ni en théorie ni en pratique : la valeur de la Tradition, l'existence de l'Inspiration des Livres saints s'imposent à lui sans conteste. En revanche il rejette les fausses traditions, il redresse les fausses conceptions de l'inspiration, bref, il distingue la foi, à laquelle la science ne saurait s'opposer, de ses diverses superfétations, qu'il se plaît à détruire. »

Sur l'influence supposée de Spinoza sur Richard Simon, voir P. Auvray, « Richard Simon et Spinoza », *Religion, érudition et critique à la fin du XVII^e^ siècle et au début du XVIII^e^,* Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 201-214.

[5] A. Bernus, *Richard Simon et son « Histoire critique du Vieux Testament »…, op. cit.,* p. 60.

littéral des Écritures. La fixation de celui-ci est devenu la préoccupation commune »[1]. L'entreprise se maintient avec d'autant plus de légitimité que ce sens originel demeure difficile à saisir. Richard Simon lui-même, malgré toute sa rigueur, admet « une part d'approximation dans toute oeuvre de traduction de la Bible »[2]. C'est dans ce contexte que se justifient les travaux de Dom Calmet, partisan de la tradition. Si l'œuvre de Spinoza et de Simon fut longtemps négligée, l'attention portée au sens littéral était acquise. Témoins en sont la traduction de Lemaistre de Sacy et le commentaire de Dom Calmet.

Le début du XVIII[e] siècle voit en effet paraître les commentaires de Dom Calmet qui véhiculent les croyances traditionnelles et les développements de la philologie. Le Père Calmet ne remet absolument pas en cause la notion de vérité intrinsèque à la Bible comme en témoigne la préface de son *Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament et des juifs* :

> Pour la vérité et la certitude du récit, il n'y eut jamais d'histoire plus indubitable ; puisque dans sa plus grande partie elle est composée des propres paroles des Écritures saintes ou des Écrits prophétiques, et que le reste est tiré de Joseph, qui est un historien également estimé des Juifs et des Chrétiens[3].

Soucieux de conserver « le style et les manières de parler des écrivains sacrés », soucieux de respecter le texte saint, l'auteur se contente simplement d' « ajout[er] de temps en temps quelques termes, ou quelques réflexions courtes, pour répandre du jour sur certains textes, ou sur certaines circonstances, que l'éloignement des temps, la diversité de nos mœurs, et la nature même de la chose, rendaient obscures et difficiles à entendre »[4]. Ainsi, l' « histoire étrangère », qui apparaît notamment sous forme de « listes chronologiques des rois des principales monarchies d'Orient » ou de « suite des Grands-Prêtres hébreux, qui de tous leurs temps ont fait une grande figure dans leur nation », sert seulement à « éclaircir la Sacrée »[5]. Cherchant simplement « à instruire les simples fidèles, et ceux qui veulent uniquement connaître les faits les plus certains de l'Histoire ancienne, et s'édifier dans la lecture de ce qui s'est passé avant Jésus Christ », Dom Calmet refuse de « charger [son] ouvrage d'érudition et de recherches savantes, et curieuses »[6]. Son *Commentaire littéral sur tous les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament* accuse la même démarche. Il ne fait que reprendre les explications des meilleurs commentateurs sans chercher de nouveau sens, ni prendre parti pour une interprétation ou une autre. S'attachant au sens littéral qu'il juge le plus important – les sens allégoriques et figurés étant considérés comme arbitraires –, il vise « à développer la vraie signification de la lettre »,

---

[1] F. Laplanche, *La Bible en France...*, *op. cit.,* p. 61. L'auteur établit ce constat à partir du tome I (« Théologie ») du *Catalogue des livres imprimés de la bibliothèque du roy*, Paris, 1739.

[2] *Ibid.,* p. 63.

[3] A. Calmet, R. P. D., *Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament et des juifs*, Paris, chez Émery père, Émery fils, Saugrain l'aîné, Pierre Martin, 1719, p. XI.

[4] *Ibid.,* p. IV.

[5] *Ibid.,* p. XI.

[6] *Ibid.,* p. XI.

précisant : « Si l'on était plus versé dans le sens littéral des Écritures, il serait aisé après cela de donner de bonnes explications spirituelles »[1]. Pour approcher au plus près ce sens littéral, il convient de surmonter deux obstacles que sont l'ignorance de la langue des Hébreux et l'ignorance des mœurs et coutumes des Juifs anciens : « Nous nous sommes principalement appliqués à découvrir ces coutumes anciennes, à étudier les expressions de l'Écriture, et à les comparer avec celles des anciens auteurs grecs et latins »[2].

Si le but poursuivi est identique à celui de Richard Simon, le postulat de départ et la démarche s'avèrent opposés. L'ouvrage de Dom Calmet se présente comme « une gigantesque compilation d'opinions »[3] qui contribue à un éloignement du sens littéral. Pourtant, conscient des difficultés que pose l'Écriture, le théologien « harmonise les contradictions quand il le peut, et réduit certaines des invraisemblances en prétendant qu'elles ne sont que des exagérations »[4], il allègue couramment les fautes des copistes ou l'usage des métonymies qu'il s'autorise à traduire par ce qu'elles représentent. Quand il en a la possibilité, précise B. E. Schwarzbach, « il harmonise les données bibliques avec la science naturelle ou historique, telles qu'il les connaissait », dans les autres cas, il a « recours à la science d'Aristote, ou à l'histoire naturelle de Pline, ou à quelque récit de voyageur imaginatif »[5], n'hésitant pas à arranger les connaissances de l'époque au besoin. Il tente d'expliquer rationnellement les miracles au risque de l'incongruité. Ce caractère souvent fantaisiste nuit bien entendu à l'émergence d'un sens littéral.

La critique avoue son impuissance à imposer une vérité absolue, irréfutable, au texte biblique que l'on tend davantage à considérer comme texte historique. Les méthodes utilisées peuvent s'appliquer au texte profane tant dans l'analyse linguistique qu'historique. L'esprit scientifique qui émerge, s'il n'est pas dominant, révèle cependant l'état d'esprit de l'époque et porte une nouvelle atteinte au statut de parole divine. La critique traditionnelle telle que la représente Dom Calmet ne réhabilite pas davantage cette autorité sacrée des Écritures : elle la discrédite parfois en ne tenant pas compte de l'avancée des travaux érudits et en s'appuyant sur des interprétations douteuses. Ce décalage donne lieu à des commentaires naïfs qui, loin de défendre le texte saint contre les attaques des philosophes, leur fourniront un élément supplémentaire.

---

[1] A. Calmet, R. P. D., *Commentaire littéral sur tous les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament*, Paris, chez Émery, Saugrain l'aîné, Pierre Martin, 1724, p. II.

[2] *Ibid.,* p. VI.

[3] F. Laplanche, *La Bible en France...*, *op. cit.,* p. 63.

[4] B. E. Schwarzbach, « Dom Augustin Calmet, homme des Lumières malgré lui », *Dix-huitième siècle,* n°34, 2002, p. 456-457.

[5] *Ibid.,* p. 457-458.

c- La Bible exposée au discrédit : les limites de l'érudition et le rôle des philosophes

Contrairement au but poursuivi, l'érudition particulièrement visible à la charnière entre les XVII[e] et XVIII[e] siècles par l'abondance des travaux recensés dans les répertoires ne résout pas les problèmes soulevés par la Bible, qui reste, au XVIII[e] siècle encore, un texte obscur, incapable de résoudre les controverses. Aussi les chaires d'enseignement de l'hébreu se répandent-elles et s'intéresse-t-on aux problèmes de traduction[1]. Mais, à en croire Étienne Fourmont, le niveau des études bibliques en France reste faible et les Français affichent plus de goût pour la polémique religieuse que pour l'étude sérieuse de l'Écriture[2]. Ces lacunes ne sont certainement pas sans rapport avec le bannissement des juifs du royaume au cours des générations précédentes, comme le note F. Laplanche : en dehors de quelques exceptions, parmi lesquelles figurent Richard Simon et Étienne Fourmont, « les érudits français ne prenaient guère en considération la science juive »[3]. En outre, la condamnation de *L'Histoire critique du Vieux Testament* en 1678 et, par conséquent, la disparition d'un esprit objectif et scientifique, a porté une grave atteinte aux études bibliques en France[4]. Il va sans dire que la politique de Louis XIV qui vise à imposer son autorité pour rétablir l'unité religieuse ne crée pas un climat favorable à l'érudition[5].

L'étude de l'Ancien Testament se résumera alors à des compilations volumineuses telles que celles de Dom Calmet. « L'esprit de recherche sérieuse une fois disparu, la place fut occupée par l'incrédulité frivole de Voltaire que Calmet lui-même, bien involontairement sans doute, contribua à préparer »[6], remarque A. Bernus. En effet, loin de renforcer la légitimité du texte source, les critiques bibliques fournissent malgré eux des arguments aux polémistes. L'esprit critique se retourne contre l'Église[7]. De fait, Richard Simon pensait que l'esprit critique travaillait à la gloire de la vérité chrétienne. Or, ses œuvres ayant disparu, s'opère un changement total d'état d'esprit. La Bible est

---

[1] J.-R. Armogathe, « Les études bibliques au XVIII[e] siècle, de la lettre à la figure », *Naissance de la méthode critique, colloque du centenaire de l'École biblique et archéologique française de Jerusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 1992, p. 42.

[2] F. Laplanche, *La Bible en France…, op. cit.,* p. 78.

[3] *Ibid.,* p. 79.

[4] A. Bernus, A., *Richard Simon et son « Histoire critique du Vieux Testament »…, op. cit.,* p. 127, l'auteur précise que la condamnation en 1678, suivie de la proscription des protestants en 1685, tue les études bibliques en France.

[5] F. Laplanche, *La Bible en France...*, *op. cit.,* p. 79.

[6] A. Bernus, *Richard Simon et son « Histoire critique du Vieux Testament »…, op. cit.,* p. 128.

[7] Le R. P. J. Brucker, *L'Église et la critique biblique, op. cit.*, reconnaît le bien fondé de la haute critique dont le but est « de déterminer scientifiquement la valeur, la portée exacte des documents sur lesquels s'appuie la foi de l'Église » (p. 16). Cependant, il déplore la dérive rationaliste qui, sous couvert de la science, « rejett[e] *a priori* la révélation, l'inspiration, tous les faits surnaturels » (p. 23). Or, « l'Église ne peut reconnaître au savant croyant le droit de porter dans son travail un doute sur l'autorité de ces documents ou sur leur aptitude à prouver le fait de la révélation ; mais elle admet parfaitement qu'il les étudie avec les moyens purement et strictement rationnels et scientifiques , assurée qu'elle l'est que ces moyens, légitimement employés, ne produiront jamais de preuve contre la croyance qu'elle professe à l'égard des Saints Livres » (p. 17-18).

désormais sujette à des attaques ouvertes malencontreusement préparées par les exégètes de la fin du siècle précédent.

La tentative d'un retour à la méthode scientifique par Jean Astruc, au milieu du XVIII[e] siècle, s'avère d'ailleurs infructueuse bien qu'il intègre les travaux de Simon et de Spinoza dans ses *Conjectures sur les Mémoires originaux dont il paraît que Moïse s'est servi pour composer le livre de la Genèse*. Il parvient à l'idée que la Genèse est constituée de « récits suivis, primitivement indépendants »[1] et non de fragments successivement ajoutés à une première version. En dépit de l'ampleur de la découverte, cet ouvrage paru en 1753, ne provoque pas le scandale. Sans doute est-ce lié à la timidité de l'auteur qui ne remet pas en cause l'autorité auctoriale de Moïse, pensant qu'il risquerait, de ce fait, d'ébranler les bases du christianisme. J. Astruc prend également grand soin de ne relever aucune contradiction dans le texte dont il signale pourtant les « répétitions » et « antichronismes »[2]. En homme prudent, il s'empresse de publier, dès 1755, deux dissertations : *Dissertation sur l'immatérialité et l'immortalité de l'âme, Dissertation sur la liberté*[3]. Pour ces diverses raisons, la critique de l'époque accorde peu d'importance aux *Conjectures* qui font simplement l'objet d'une réfutation détaillée de la part de Rondet mais qui ne suscitent guère l'intérêt du public cultivé, désormais indifférent à ce genre de question et peu favorable à tant d'érudition. Voltaire lui-même semble déçu par cet ouvrage dont il dénonce le « travail ingrat » visant « à redoubler les ténèbres »[4]. L'échec des études bibliques érudites est désormais consommé. Les partisans de la Bible n'ont alors d'autre solution que de faire valoir leur autorité. Sylviane Albertan-Coppola rappelle à ce sujet qu'en dépit de leur ouverture à la philosophie des Lumières, les apologistes catholiques « restent fermes en matière de dogme »[5]. La Bible est ainsi sous-évaluée au profit de l'autorité de l'Église, ce qui affaiblit sa valeur, un affaiblissement renforcé par les débats des Lumières.

C'est dans ce contexte que les dictionnaires de l'époque diffusent en partie les avancées de la critique biblique, témoignant de l'attention qu'on lui porte. Hormis deux des vingt-trois articles

---

[1] A. Lods, *Jean Astruc...*, *op. cit.,* p. 59-60.

[2] *Ibid.,* p. 59.

[3] L. Dulieu, « Jean Astruc », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications* XXVI, n°2, 1973, p. 113 à 135.

[4] A. Lods, *Jean Astruc...*, *op. cit.,* p. 70-71, citation de Voltaire dans son article « Genèse » du *Dictionnaire philosophique*.

[5] S. Albertan-Coppola, « L'apologétique catholique française à l'âge des Lumières », *Revue de l'histoire des religions,* n°1, janvier-mars 1988, p. 174. Cette position de l'apologétique catholique que mentionne également F. Laplanche (*La Bible en France...*, *op. cit.,* p. 87) n'empêche pas les audaces de certains de ses acteurs, parmi lesquels l'abbé Bergier. « Sa clairvoyance, sa relative souplesse, la volonté qu'il a de conclure de manière tranchante le conduisent même sur certains points à de dangereuses audaces, qui étonnent de la part d'un ecclésiastique aussi attaché à l'Église romaine et qui l'exposent à nuire à la cause même qu'il défend avec tant d'acharnement » (S. Albertan-Coppola, *L'abbé Nicolas-Sylvestre Bergier (1718-1790). Des Monts-Jura à Versailles, le parcours d'un apologiste du XVIII[e] siècle,* Paris, Honoré Champion, 2010, p. 197). En tant que théologien, il « n'hésite donc pas à mettre en question la religion établie en affrontant les questions essentielles » (*Ibid.,* p. 204).

consacrés à la Bible dans le *Dictionnaire historique et critique*[1], tous concernent des personnages de l'Ancien Testament « qui fournissent à Bayle l'occasion de déployer une ample érudition rabbinique »[2]. Il est significatif que l'article « Samson » s'attarde sur la traduction problématique de certains termes comme « moudre », conformément aux préoccupations des travaux bibliques du temps. D'ailleurs, l'interprétation allégorique des actions de Samson proposée par La Mothe Le Vayer, selon laquelle le héros représenterait un philosophe sceptique, est jugée « beaucoup plus ingénieuse que véritable ». Conformément à la tradition calviniste, Pierre Bayle continue « à ne concevoir du texte sacré qu'une lecture littérale »[3] et renvoie, pour cela, son lecteur au *Dictionnaire de la Bible* de Richard Simon, qui rapporte plus amplement l'histoire de Samson. Dans *L'Encyclopédie*[4] en revanche, l'article « Bible »[5] semble faire le point sur les travaux érudits. Après une étude de la composition des Ancien et Nouveau Testaments, il dresse un rapide état des lieux de chaque version de la Bible et se termine par un projet de synthèse de toutes les « questions préliminaires de la Bible », notamment « une critique des livres et des auteurs de l'Écriture sainte ». Parmi les différentes sections envisagées, on aborde les questions de « divinité », d' « authenticité », des « différentes versions », de « l'obscurité » du style biblique et des « différents sens » que l'on peut lui donner, des « commentaires », des « auteurs » des livres. On propose également des traités historiques, géographiques et linguistiques. Un tel ouvrage permettrait de porter à la connaissance du public les travaux des exégètes dont seules les grandes lignes peuvent être signalées dans une notice de dictionnaire. Bien qu'on n'attende aucune idée nouvelle d'une telle entreprise, « ce serait toujours un travail estimable et utile au public, que de lui présenter dans un seul ouvrage complet, sous un même style, selon une méthode claire et uniforme, et avec un choix judicieux, des matériaux dispersés, et la plupart inconnus, recueillis d'un grand nombre de savants ». La prudence de cet article, qui propose de

---

[1] P. Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, éd. P. Des Maizeaux, Amsterdam, Compagnie des libraires, 1734, vol. V. Paru à Rotterdam en 1697, il est surtout diffusé en France entre 1720 et 1740. Pour une étude précise de sa réception, voir notamment P. Rétat, *Le Dictionnaire de Bayle et la lutte philosophique au XVIII^e siècle*, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1971.

[2] E. Labrousse, *Pierre Bayle. Hétérodoxie et rigorisme,* Paris, Albin Michel, 1996 (1re édition : 1964), p. 333.

[3] *Ibid.,* p. 344. Au sujet de la position de Bayle à l'égard de Richard Simon, l'auteure propose l'explication suivante : « Comme Bayle avait été un lecteur attentif de Simon, on peut légitimement se demander si, lorsqu'il met en lumière les difficultés insurmontables créées par la thèse de l'inspiration littérale, son dessein n'est pas de gagner ses lecteurs aux conceptions de Simon, fort connues en Hollande, bien plutôt que de les inciter à renoncer à voir dans la Bible un véhicule de la révélation divine – anachronisme exorbitant pour le milieu et l'époque. […] C'est pour les droits d'une exégèse biblique éclairée et libérale que plaide Bayle, ce n'est pas une profanation radicale de l'Écriture qu'il propose. » (p. 338). Il s'agit seulement ici de mentionner le rôle du *Dictionnaire* de Bayle dans la diffusion des études bibliques et non de cerner toute la complexité d'une pensée qu'Antony McKenna a d'ailleurs soulignée en mettant en exergue l'incompatibilité entre la raison et la foi (A. McKenna, « La norme et la transgression : Pierre Bayle et le socianisme », *Libertinage et philosophie au XVII^e siècle. Protestants, hérétiques, libertins*, n°8, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 115-133).

[4] D'Alembert et Diderot, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.,* t. II, p. 223-227.

[5] Dans *Diderot et l'Encyclopédie,* Jacques Proust rappelle que cet article, au même titre que l'article « Canon », a pu être influencé par les écrits de Spinoza et de Dom Calmet, soulignant son esprit « hardiment novateur » et classant « Diderot parmi les précurseurs de la science biblique moderne » (J. Proust, *Diderot et l'Encyclopédie,* Genève-Paris, Slatkine, 1982 (1ère édition : 1962), p. 279).

prouver la divinité des Écritures « contre les païens et les incrédules » et qui loue le savoir des théologiens, ne nous fait pas oublier le contexte polémique de l'époque[1].

Sans se livrer à des études d'exégètes, les auteurs français se contentent de choisir, parmi ces ouvrages savants, quelques arguments suffisamment parlants aux lecteurs pour mettre en lumière les difficultés du texte saint. Paul Hazard signale par exemple que Montesquieu « substitu[e] des causes intérieures aux volontés divines, pour expliquer la grandeur et la décadence des nations »[2], que Toussaint sépare la morale de la religion ou encore qu'Helvétius étudie « l'homme, sans mystère et sans lendemain »[3]. Les querelles en matière religieuse sont certes nombreuses au XVIII[e] siècle, mais elles ne concernent pas systématiquement et directement le texte biblique. Sans doute est-ce Voltaire qui s'intéresse le mieux à la question et traduit le climat de suspicion généralisée qui règne à l'encontre de l'Ancien Testament à cette époque.

Connaissant parfaitement la Bible et les commentaires savants auxquels elle a donné lieu, Voltaire fait office d'un critique redoutable : « Sa culture religieuse fut immense, la plus solide parmi les grands écrivains des Lumières, surtout pour l'histoire chrétienne, la mieux documentable du temps »[4], souligne André Magnan. Dans toutes ses œuvres, le philosophe vise à « ôter toute priorité chronologique et tout caractère privilégié au texte biblique »[5], constate Marie-Hélène Cotoni. Considérant la Bible comme tout autre texte, il en dénonce scrupuleusement les failles, la discrédite, comme l'illustre l'exemple de Samson. Dans *La Bible enfin expliquée*, qui ne cesse de mettre en avant les incohérences du texte saint, l'article « Samson »[6] est tout particulièrement révélateur. S'appuyant sur les commentaires du curé Meslier, l'auteur relève les inexactitudes historiques (défense pour les juifs d'épouser des étrangères, fiction de la ville de Thamnatha, impossibilité pour les Philistins de s'abaisser à donner leur fille à un esclave) et les absurdités (l'épisode des queues de renards) ou inventions (l'épisode de la mâchoire d'âne). Les *Questions sur l'Encyclopédie* font également preuve d'une ironie mordante à l'égard de la Bible : « et nous avons le plus profond respect pour tous ces miracles, pour ce monde ancien qui n'est pas notre monde, pour cette nature qui n'est pas notre

[1] Ce dernier point est d'ailleurs mentionné par B. E. Schwarzbach qui reproche à Diderot le conservatisme de cet article, signalant la prudence et l'autocensure de l'*Encyclopédie* qui ne fait que vulgariser la critique biblique (B. E. Schwarzbach, « L'*Encyclopédie* de Diderot et de d'Alembert », *Le Siècle des Lumières et la Bible, op. cit.,* p. 759-777). En revanche, dans son chapitre « Le combat frontal contre l'Église romane », Jean Haechler évoque notamment la façon dont le chevalier de Jaucourt conteste l'interprétation théologique des Pères de l'Église (J. Haechler, *L'Encyclopédie de Diderot et de …Jaucourt. Essai biographique sur le chevalier Louis de Jaucourt*, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 399-461).

[2] P. Hazard, *La Pensée européenne au XVIII[e] siècle de Montesquieu à Lessing*, Fayard, 1963, p. 68.

[3] *Ibid.,* p. 69.

[4] A. Magnan, « « Ces véritables voix humaines… » : Voltaire en histrion d'une tolérance théiste », dans *Qu'est-ce que la tolérance ? Perspectives sur Voltaire,* sous la direction de Jürgen Siess, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIII[e] siècle, 2002, p. 91.

[5] M.-H. Cotoni, « Voltaire, Rousseau, Diderot », *Le Siècle des lumières et la Bible, op. cit.*, p. 787.

[6] Voltaire, *La Bible enfin expliquée, Voltaire Électronique*, vol. 79, paragraphes 291 à 296.

nature ; pour un livre divin qui ne peut avoir rien d'humain »[1]. De même, dans le *Catéchisme de l'honnête homme*, Samson est considéré comme une histoire « plus faite pour amuser l'imagination que pour édifier l'esprit »[2]. *L'Examen important de Milord Bolingbroke* explique la Bible comme un simple travail de réécriture des mythes originels, « témoin leur ridicule Samson pris chez Hercule »[3]. D'ailleurs, le Père Pétau fait naître Hercule 119 ans avant Samson, confirme *La Bible enfin expliquée*[4].

Cette désacralisation de la Bible s'inscrit dans les convictions profondes de Voltaire comme en témoigne sa correspondance rigoureusement analysée par François Bessire[5]. À l'instar de toutes les œuvres citées, le philosophe ne cesse d'y souligner les incohérences en vertu des principes de la raison[6]. Ces lettres, jonchées de références bibliques d'une abondance inhabituelle[7], révèlent des connaissances étendues et précises : l'auteur ne se contente pas de citer les passages les plus connus, il fait une utilisation de la Bible aussi large et variée dans sa correspondance que Pascal[8]. Mais loin de traduire une quelconque dévotion, les citations bibliques sont au contraire couramment détournées de leur usage habituel, mêlées aux sujets les plus divers et les plus familiers[9]. Cette attitude trahit un esprit pour le moins impertinent[10] qui n'hésite d'ailleurs pas à réduire purement et simplement les Écritures à de la littérature : citations bibliques et littéraires sont indistinctement mêlées dans les mêmes lettres. La référence biblique joue un rôle ornemental « évit[ant] à la lettre la banalité ». Ce rapprochement entre Bible et littérature ne revêt pas simplement une « dimension poétique », il devient assimilation si bien que « la Bible est, en tant qu'œuvre littéraire, passible des jugements de la

[1] Voltaire, *Questions sur l'Encyclopédie*, *Voltaire Électronique*, vol. 37, paragraphe 2678.

[2] Voltaire, *Catéchisme de l'honnête homme, Voltaire Électronique*, vol. 57, paragraphe 18.

[3] Voltaire, *L'Examen important de Milord Bolingbroke, Voltaire Électronique*, vol. 62, p. 182.

[4] Voltaire, *La Bible enfin expliquée*, *op. cit.*, vol. 79, note 290.

[5] F. Bessire, *La Bible dans la correspondance de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999.

[6] *Ibid.,* p. 208 : « Voltaire souligne de multiples façons et à de multiples reprises combien elle abonde en récits fabuleux, en prodiges et en miracles de toutes natures. Même en dehors des passages où le surnaturel domine, l'Écriture est souvent en contradiction avec les lois de la nature ou décrit des actions irréalisables. Les exagérations y sont constantes, ainsi que les contradictions internes. »

[7] *Ibid.,* p. 12, François Bessire a mené pour cela une comparaison avec les correspondances des autres philosophes tels que Rousseau ou Diderot.

[8] *Ibid.*, p. 15, F. Bessire établit le parallèle avec les *Pensées* et la correspondance de Pascal.

[9] *Ibid.,* p. 137. Marie-Hélène Cotoni met également en évidence ce « traitement héroï-comique » de la Bible (« Présence de la Bible dans la correspondance de Voltaire », *Studies on Voltaire*, n° 319, 1994, p. 357-398).

[10] F. Bessire, *La Bible dans la correspondance de Voltaire*, *op. cit.,* p. 84 : « Se servir de la Bible pour traiter les sujets les plus divers d'une correspondance très universelle, c'est créer la surprise de rencontres inattendues et jouer de façon peu respectueuse avec un texte sacré. Voltaire y ajoute une manière spirituelle de citer la Bible ou d'en parler. Cet esprit se manifeste d'abord par la dissonance, celle que produit l'irruption du latin de la Vulgate au milieu de la phrase française, celle qu'engendrent l'emploi de termes familiers, anachroniques ou péjoratifs au lieu du vocabulaire sacralisé par l'usage religieux, et la dénomination des personnages bibliques par des périphrases peu respectueuses. Spirituelles aussi les manipulations que Voltaire fait subir à la Bible, raccourcis caricaturaux, métaphores prolongées jusqu'à l'absurde, greffes d'éléments extérieurs, multiples variations sur les aphorismes, contaminations ou inversions. Les inventions pures et simples d'expressions de style biblique ou les lettres entièrement tissées d'allusions et de citations (mais dans lesquelles il n'est nullement question d'exégèse ni de religion) sont des manifestations extrêmes de ces manipulations. »

critique »[1]. En réalité, cela correspond aussi à la réflexion menée depuis le siècle classique sur le statut littéraire de la Bible[2]. Roger Mercier signale en effet qu'en parlant du plaisir littéraire issu de la Bible dans sa *Dissertation préliminaire*, Louis-Ellies Dupin, « érudit jansénisant »[3], ravale le texte saint au rang des ouvrages profanes. Bien entendu, il ne s'agit pas du but premier de Dupin qui, au contraire, loue la beauté simple et naturelle de la Bible en opposition avec les faux ornements des écrivains profanes. Claude Fleury, « ami de Fénelon »[4], fait également des commentaires stylistiques sur les Écritures, admirant l'adéquation parfaite du style avec leur fin. « Ces deux jugements, émanant d'hommes dont les conceptions doctrinales sont très différentes, ont en commun la reconnaissance du fait que le mérite littéraire est une qualité inhérente des textes sacrés »[5], conclut R. Mercier. C'est dans ce contexte qu'Étienne Fourmont présente en 1714 une thèse au titre particulièrement évocateur : *Dissertation sur l'art poétique et sur les vers des anciens hébreux*. Si l'on s'accorde donc à reconnaître un caractère poétique à la Bible, une évolution reste toutefois perceptible. Tandis que, du temps de Boileau, on accordait un prestige sacré à la poésie, le poète étant inspiré par Dieu, on subordonne plus tard « l'inspiration divine aux particularités individuelles des écrivains sacrés »[6]. Une nouvelle fois, le responsable en est Richard Simon qui, analysant les différences de style entre les livres de l'Ancien Testament, note l'incorrection de celui de Jérémie qui n'en reste pas moins un prophète comme les autres. Or, « en un siècle où la séparation des genres était un dogme de l'esthétique littéraire, la reconnaissance de styles différents dans les livres de l'Ancien Testament était un encouragement à essayer d'y retrouver les principaux genres en usage dans les littératures profanes »[7]. Mais Voltaire ne se contente pas de cette « profanation » littéraire de la Bible, il la dénigre en tant que littérature : les sujets bibliques et les auteurs qui les traitent sont tournés en dérision. Lui-même pourtant s'en inspire « mais il prend bien soin dans ses lettres de souligner à quel point il les transforme, combien il les traite légèrement : les œuvres qu'il en tire empruntent à la Bible pour mieux en faire rire »[8].

Enfin François Bessire aboutit au constat que la correspondance de Voltaire est « une véritable analyse critique de la Bible »[9] : l'auteur s'interroge sur le texte saint comme le ferait un historien, se référant aux Pères de l'Église, cherchant à connaître les auteurs de la Bible, questionnant son

[1] *Ibid.,* p. 137.

[2] R. Mercier, « La question du langage poétique au début du XVIII[e] siècle. La Bible et la critique », *Revue des sciences humaines,* n°146, avril-juin 1972, p. 255-282.

[3] *Ibid.,* p. 258.

[4] *Ibid.,* p. 259.

[5] *Ibid.,* p. 260.

[6] *Ibid.,* p. 269.

[7] *Ibid.,* p. 271.

[8] Bessire, François, *La Bible dans la correspondance de Voltaire*, *op. cit.,* p. 137.

[9] *Ibid.,* p. 188.

authenticité, en soulignant les différentes versions et de fait son caractère instable. La démarche n'est pas sans rappeler celle des exégètes. Mais si la démarche semble identique, la conclusion à laquelle il aboutit est fort différente puisqu'elle tend à discréditer le texte saint et tout l'édifice religieux qu'il soutient. F. Bessire conclut d'ailleurs que la correspondance, à l'image de toute l'œuvre voltairienne, révèle « cette lecture désacralisante de la Bible qui remet en cause la religion fondée sur elle […]. La familiarité de Voltaire avec la Bible, qui provient d'abord de sa formation, est comparable à celle des apologistes de son temps, mais l'usage qu'il en fait est inversé ; elle sert ce qu'il appelle sa « passion » démystificatrice »[1]. Cet état d'esprit est particulièrement visible dans la façon dont il parodie le *Commentaire littéral sur tous les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament* de Dom Calmet[2]. Arnold Ages démontre que *La Bible enfin expliquée* reprend la forme du commentaire biblique de l'exégète pour mieux le ridiculiser « en parodiant la foi sincère du prêtre et en tirant des conclusions saugrenues fondées sur des suggestions que Calmet avait proférées en toute innocence »[3]. Voltaire s'insurge ainsi contre l'école de pensée qui, croyant en une « inspiration littérale et plénière de la Bible », favorise le fanatisme et les « excès barbares »[4]. Le philosophe affiche de la sorte son mépris à l'égard de l'exégèse biblique traditionnelle révélatrice d'une foi aveugle. En outre, « c'était l'indifférence apparente de Calmet aux considérations morales et éthiques, c'est-à-dire le problème de la souffrance humaine, qui renforça dans l'esprit de Voltaire la croyance que la morale de la Bible était essentiellement dépravée »[5]. Il n'hésite pas à discréditer les Écritures dont il dénonce « le caractère à la fois dérisoire et atroce »[6]. Cette visée polémique apparaît nettement dans la correspondance, selon Marie-Hélène Cotoni[7], lorsque s'engage la lutte contre l'Infâme. L'attitude ludique de l'épistolier change : « Les formules des livres saints ont été détournées au profit de la lutte philosophique, utilisées, par conséquent, pour la propagation d'ouvrages destinés à abattre l'Église »[8].

---

[1] *Ibid.,* p. 229 : « Ce que la correspondance manifeste avec la plus grande constance, c'est le refus du sacré. […] Lire la Bible dans la correspondance, c'est en effet lire Voltaire. Cette lecture désacralisante de la Bible qui remet en cause la religion fondée sur elle, c'est son combat permanent, depuis *le Sermon des cinquante* jusqu'à *La Bible enfin expliquée*, en passant par *La Philosophie de l'histoire* et le *Dictionnaire philosophique*. Dans la correspondance, comme dans les notes marginales ou les carnets, il n'y a pas de reconnaissance de la valeur de la Bible autre qu'ironique, il n'y a de « plaisir » que dans la recherche des faiblesses ou des naïvetés ».

[2] A. Ages, « Voltaire et Dom Calmet », *Revue de l'université d'Ottawa,* vol. 34, n° 3, juillet-septembre 1964, p. 380-385. Notons que le philosophe séjourne aux côtés de Dom Calmet à l'abbaye de Senones en juin 1754. Il en conclut que la montagne de difficultés conduit le lecteur au dégoût de la lettre et à la préférence pour la religion naturelle.

[3] *Ibid.,* p. 381.

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.,* p. 385. Arnold Ages signale également cette approche négative de la Bible par Voltaire satirique et ironique, en raison d'une morale déficiente dans son article « Voltaire's Biblical criticism, a study in thematic repetitions », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, n° 30, 1964, p. 205-221.

[6] R. Mortier, « Voltaire et la Bible ou les ruses du polémiste », *Colloque 76 Voltaire,* Walters Robert L. ed., Ontario, the department of french London, 1983, p. 17-27.

[7] M.-H. Cotoni, « Présence de la Bible dans la correspondance de Voltaire », *Studies on Voltaire and the eighteenth century,* n° 319, 1994, p. 357-398.

[8] *Ibid.,* p. 398.

Par leurs travaux, les théologiens, qui ne remettaient pas en cause le statut de parole révélée de la Bible, ouvrent la voie aux hommes des Lumières. Les Écritures se voient désormais soumises au critère de la raison et examinées selon la rigueur scientifique à l'instar de tout autre texte. Bien évidemment, une telle attitude s'inscrit dans le contexte polémique de l'époque comme en témoigne l'œuvre de Voltaire ; il n'en demeure pas moins que le texte saint a quitté le seul domaine religieux.

À partir de la Renaissance, la Bible change lentement de statut en passant de celui de révélation divine à celui du texte historique soumis à l'examen. En raison de la controverse entre catholiques et protestants, en raison de l'idéal humaniste, les travaux s'orientent vers l'établissement d'un sens littéral ou grammatical, et ce, au détriment du sens spirituel des Écritures. Par conséquent, la Bible ne cesse d'être fragilisée au XVIII^{e} siècle au cours duquel, non seulement elle ne sert plus de preuve irréfutable de la part des théologiens pour légitimer la religion, mais elle est également remise en cause dans sa vérité divine par les érudits et les philosophes. Sous-évaluée par les uns, dénigrée par les autres, elle ne peut plus s'imposer que par une foi en constante régression : elle a perdu, dans un camp comme dans l'autre, chez les partisans de la religion, comme chez ceux de la raison, son statut d'authenticité, de vérité originelle. Ainsi, à l'entrée dans le XVIII^{e} siècle, la Bible, objet d'étude des théologiens, devient par là même un texte historique soumis aux critiques des hommes des Lumières. Bien plus, elle entre dans le domaine de la fiction par sa capacité à fournir nombre de sujets aux écrivains, d'autant que la remise en question de son caractère sacré les autorise à prendre quelques libertés particulièrement visibles dans le domaine du théâtre. Aussi ne s'étonne-t-on pas, dans ces conditions, que le texte biblique occupe une place inédite jusque là dans l'art scénique.

2- La Bible dans l'univers scénique

Au regard de cette déconsidération de la Bible, de la remise en cause de son caractère de vérité originelle, comment se manifeste cette évolution des mentalités dans le domaine des spectacles du XVIII^{e} siècle inspirés de sujets bibliques ? Une étude chronologique des rapports entre la Bible et la scène s'impose afin de mettre en évidence la spécificité de la scène biblique au siècle des Lumières par rapport aux siècles précédents fortement empreints de religiosité.

a- La scène de théâtre : du théâtre religieux des origines au théâtre biblique des Lumières

On ne saurait nier le lien étroit qu'entretient le théâtre médiéval avec la Bible, par l'intermédiaire des mystères, principalement centrés autour de la vie du Christ et de la Passion en particulier. Si l'Ancien Testament n'en est pas le sujet principal, il fait toutefois quelques apparitions dans les *Passions* ou dans les *Nativités* avec la création et la chute de l'homme, Jésus venant « dans la

mesure où il crée et expose la situation que Jésus vient réformer »[1]. Leur vocation pédagogique correspond à la volonté d'édifier le peuple, de lui transmettre la vérité divine. Mais, en raison d'une lente dégradation formelle liée au mélange des tons, ils éveillent l'hostilité des Réformés et la crainte des catholiques. Luigi Riccoboni explique en effet, dans son chapitre sur le théâtre français, que l'ennui du peuple « obligea les Confrères d'y joindre des farces profanes et burlesques, qui plurent si fort au public, qu'il y courait en foule ; mais ce mélange de morale et de bouffonnerie déplut aux gens sensés, on commença à faire réflexion que ces sujets de dévotion que la simplicité des temps éloignés avait portés au théâtre étaient plutôt une profanation des principaux mystères de la religion, qu'un spectacle permis, et qu'on ne devait pas la tolérer davantage »[2]. En raison des libertés qu'ils s'octroient, notamment des « critiques grivoises » dont le Clergé est l'objet, les mystères sont interdits en 1548[3].

Cela ne signifie pas pour autant un abandon pur et simple des sujets religieux dans le domaine théâtral. La tragédie sacrée, forme sobre et grave plus conforme à la nature du sujet, fait son apparition sous deux formes différentes clairement identifiées par Kosta Loukovitch[4]. À l'image de la polémique religieuse, la tragédie chrétienne d'appartenance catholique s'appuie sur l'hagiographie, tandis que la tragédie biblique, œuvre des protestants, extrait ses sujets de la Bible, « seule source […] du dogme et de la morale »[5]. En ce sens, la tragédie biblique correspond à une conception religieuse bien spécifique aux protestants selon laquelle seul le Christ assure la médiation entre Dieu et les hommes[6] : les Saints ne sauraient être vénérés. Le choix d'un sujet biblique implique un parti pris religieux. Bien qu'on compte nombre de tragédies bibliques dans les collèges et couvents catholiques, latines pour la plupart, elles n'accèdent guère à la scène publique[7], principalement occupée par les tragédies bibliques protestantes en français. Sans grand égard pour le style, ces dernières visent l'édification des masses et font de la scène une véritable chaire où sont prêchées les vérités chrétiennes. En tant qu'œuvres d'humanistes et de protestants, elles présentent malgré tout une composition régulière : elles ont « par là même une double raison de renoncer à la composition libre des mystères pour se rattacher à la

[1] Voir C. Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen Âge,* Paris, SEDES, 1998, p. 144-207. L'Ancien Testament est toutefois la source d'un *Mistere du Viel Testament* qui transmet le message chrétien : les épisodes sont dramatisés pour préfigurer la Nouvelle Alliance (p. 207-216).

[2] L. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, Paris, Jacques Guerin, 1738, p. 103-104.

[3] S. Cormouls-Houlès, *Le Théâtre religieux de langue française (1550-1630) : dramaturgie et thématique,* Thèse de doctorat dirigée par Martine de Rougemont en collaboration avec Marie-Madeleine Fragonard, soutenue à Paris III, 2005, p. 7-18.

[4] K. Loukovitch, *L'Évolution de la tragédie classique en France*, *op. cit.*, « La tragédie biblique et la tragédie chrétienne », p. 40-50.

[5] *Ibid.,* p. 44.

[6] *Ibid.,* p. 47.

[7] *Ibid.*

poétique des Anciens »[1]. À l'inverse, les tragédies chrétiennes, qui ne prennent réellement leur essor qu'à la fin du XVI^e^ siècle, en réaction contre les protestants, affichent une irrégularité formelle issue de la tradition des mystères dont elles dépendent directement[2]. Parallèlement, tandis que le théâtre protestant commence à décliner, les catholiques s'emparent à leur tour de la tragédie biblique avec *Les Juives* de Garnier en 1583, et cela jusqu'au milieu du XVII^e^ siècle. Ils s'inscrivent alors dans des cadres formels définis selon la poétique des Anciens[3].

La polémique religieuse du XVI^e^ siècle entraîne donc la disparition de l'ancien théâtre religieux et l'apparition d'un nouveau, plus proche de la Bible. Les tragédies bibliques offrent une plus grande connaissance du texte, mettant les épisodes de l'Ancien Testament sur le devant de la scène à l'inverse des mystères qui en faisaient des éléments secondaires. Le livre imprimé étant réservé aux seuls lecteurs, les protestants introduisent ainsi un nouveau moyen de diffusion des Écritures qui les rend accessibles à la foule. Le théâtre de l'époque suit de la sorte le mouvement de vulgarisation engagé dès la Renaissance. Mais sous couvert d'accorder un plus grand respect au texte saint, un genre littéraire soucieux des règles de composition et de dramaturgie s'impose au théâtre biblique, qui court alors le risque de devenir une œuvre d'art soumise au simple critère esthétique, indépendamment de toute visée didactique. Tout comme la Bible est passée d'une transmission orale à une transmission écrite, le théâtre religieux abandonne le mystère, tradition quelque peu informelle, pour la tragédie, véritable genre littéraire. Or, dans l'un et l'autre cas, sous prétexte d'une restitution plus rigoureuse et plus respectueuse du texte saint, ne commence-t-on pas à le dépouiller de son *aura* ?

Ce n'est donc pas sans raison qu'au XVII^e^ siècle, où l'autorité des Pères de l'Église est convoquée pour condamner un art jugé immoral[4], le théâtre religieux éveille la méfiance des critiques alors même qu'il semble plus conforme au sujet biblique. Dans son *Traité pour le rétablissement du théâtre français*, l'abbé d'Aubignac condamne le théâtre de son temps qui s'inscrit « contre la sainteté de l'Évangile et contre les bonnes mœurs »[5]. Les sermons de Bossuet mettent d'ailleurs en garde les fidèles contre la tentation d'assister au prêche dans un état d'esprit similaire à celui que l'on adopte au théâtre ; ce qui illustre cette rivalité entre l'Église et le monde des spectacles. Dans ces conditions, les pièces à sujets bibliques soulèvent d'autant plus la critique qu'elles réunissent un contenu sacré et une forme dramatique.

---

[1] *Ibid.,* p. 49.

[2] *Ibid.,* K. Loukovitch précise qu' « au Moyen Âge, tandis que les sujets bibliques ou évangéliques ont toujours imposé des limites à la liberté des dramaturges, […] leur imagination s'est donné libre cours dans l'exploitation des légendes hagiographiques ».

[3] *Ibid.*

[4] Les grandes lignes et les enjeux de cette « querelle de la moralité du théâtre » sont développés par L. Thirouin. Est notamment soulignée, à travers le cas de l'abbé d'Aubignac, « la situation inconfortable dans laquelle se trouvent certains défenseurs de la Comédie » (L. Thirouin, *L'Aveuglement salutaire..., op. cit.,* p. 31).

[5] F. H. D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, Pierre Martino éd., Genève, Slatkine Reprints, 1996 (1^re^ édition : 1657), p. 388.

En effet, dans le chapitre intitulé « Des discours de piété » de *La Pratique du théâtre*, l'abbé d'Aubignac affirme : « La comédie n'est plus maintenant qu'un divertissement public ; elle n'a plus de part aux choses saintes et ne peut souffrir ce mélange sans profanation »[1]. Il n'encourage pas les sujets bibliques assurant qu'il faut « se contenter d'une morale raisonnable et vertueuse » sans se livrer aux « pratiques sévères de la vie chrétienne ». Et d'ajouter à l'adresse de l'écrivain : « Mais qu'il prenne garde de n'y pas mêler les galanteries du siècle, et de faire paraître des passions humaines qui donnent de mauvaises idées aux spectateurs et qui les portent à des pensées vicieuses ; car ce mélange fait qu'elles deviennent odieuses par la sainteté du sujet, ou que la sainteté du sujet est méprisée par la complaisance que plusieurs ont à cette coquetterie »[2]. Un dernier reproche vise enfin le jeu scénique des « histrions qui récitent ces choses par la nécessité de leur métier, et dont peut-être la croyance n'est pas moins déguisée que leur personne »[3]. De même, Saint-Évremond rappelle que « le théâtre perd tout son agrément dans la représentation des choses saintes et les choses saintes perdent beaucoup de la religieuse opinion qu'on leur doit quand on les représente sur le théâtre »[4]. Toutefois, « les Histoires de l'Ancien Testament s'accommoderaient beaucoup mieux à notre scène. Moïse, Samson, Josué y feraient tout un autre effet que Polieucte et Nearque. Le merveilleux qu'ils y produiraient a quelque chose de plus propre pour le Théâtre »[5], admet-il, en digne partisan des Modernes, lors de la première Querelle qui les oppose aux défenseurs de la fable[6]. Manifestant sa préférence pour un sujet plus proche de la culture nationale que la mythologie gréco-latine, il respecte la thèse du progrès défendue par Desmarest de Saint-Sorlin, comme le précise Marc Fumaroli : « de même que le christianisme est un progrès théologique infini sur l'erreur païenne, de même la poésie chrétienne ne peut être qu'un progrès infini sur celle des Anciens »[7]. Mais Saint-Évremond n'est pas dupe : la dimension scénique engendrerait l'opposition des prêtres qui s'insurgeraient « contre la profanation de ces Histoire

[1] *Ibid.,* p. 324.

[2] *Ibid.,* p. 329.

[3] *Ibid.,* p. 331.

[4] Saint-Évremond, « De la tragédie ancienne et moderne », *Œuvres en prose*, Paris, Marcel Didier, 1969 (1re édition 16..), tome IV, p. 174-175.

[5] *Ibid.,* p. 175.

[6] « Le seul merveilleux acceptable pour les Modernes » est le « merveilleux chrétien » (Fumaroli, Marc, « Les abeilles et les araignées », *La Querelle des Anciens et des Modernes XVIIe-XVIIIe siècles*, édition établie par Anne-Marie Lecoq, Paris, Gallimard, 2001, p. 156).

B. Magne rappelle que c'est au nom de la vérité que, dans le domaine religieux les Anciens sont accusés par les Modernes de divulguer l'erreur du fait de leur paganisme (B. Magne, « Le procès de la mythologie dans la querelle des Anciens et des Modernes », dans *La Mythologie au XVIIe siècle*, textes réunis par L. Godard de Donville, colloque de janvier 1981, p. 49-55). En effet, les Anciens n'ont pu découvrir le vrai en raison de leur paganisme, tel est l'argument de Desmarest dans son *Discours pour prouver que les sujets chrétiens sont les seuls propres à la poésie héroïque*, argument que rappelle R. Mortier (R. Mortier, *L'Originalité, une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982, p. 58).

[7] M. Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », *La Querelle des Anciens et des Modernes XVIIe-XVIIIe siècles*, *op. cit.,* p. 125. Aurélia Gaillard précise que Desmarest de Saint-Sorlin entend substituer le merveilleux chrétien au merveilleux païen, mais le merveilleux païen ne cesse de résister au fil de la Querelle de sorte que Perrault ensuite propose de l'ajouter au merveilleux chrétien (A. Gaillard, *Fables, mythes, contes : l'esthétique de la fable et du fabuleux, op. cit.,* p. 112).

sacrées »[1]. En outre, se poseraient le problème de la vraisemblance du sujet, pour le théâtre, et celui de la véracité, pour le texte biblique : « Et à parler sainement, le passage de la Mer rouge, si miraculeux ; le Soleil arrêté dans sa course, à la prière de Josué ; les Armées défaites par Samson avec une mâchoire d'âne ; toutes ces merveilles, dis-je, ne seraient pas crues à la Comédie, parce qu'on y ajoute foi dans la Bible : mais on en douterait bientôt dans la Bible, parce qu'on n'en croirait rien à la comédie »[2]. Aussi l'auteur prône-t-il un héros tragique d'une grandeur cependant toute humaine. Plus généralement, tout au long du XVII^e^ siècle et plus encore au cours de la querelle des Anciens et des Modernes, de nombreuses voix s'élèvent contre la représentation scénique de sujets issus du « merveilleux chrétien », comme le rappelle l'analyse détaillée de P. V. Delaporte[3].

Cette dualité entre christianisme et paganisme dont on accuse le théâtre religieux aboutit dès le XVII^e^, à la mort de la tragédie religieuse, conclut K. Loukovitch. En adoptant la forme de la tragédie classique, la tragédie religieuse s'enrichit d'une psychologie propre au héros tragique victime de ses passions, passions humaines dénoncées par l'Église[4]. Cet affaiblissement du théâtre religieux à l'aube des Lumières ne peut que s'accentuer, semble-t-il, au fil du siècle. Il est d'ailleurs significatif que les ouvrages critiques sur le théâtre du XVIII^e^ siècle gardent le silence à ce sujet. Rares sont les études, même plus spécifiques sur la tragédie, qui soulèvent la question. Après avoir cité et analysé les principales tragédies issues de sujets bibliques, H. C. Lancaster souligne en effet, dans sa conclusion, leur rareté[5]. Cela ne signifie cependant pas une disparition complète des sujets religieux de la scène théâtrale. L'importance du *corpus* de telles pièces dans les bibliothèques de l'époque prouve incontestablement que le genre est toujours bien vivant, tout particulièrement dans les collèges et théâtres de société[6]. Martine de Rougemont confirme ce constat en proposant un classement des pièces d'inspiration biblique en deux catégories[7]. Elle distingue les formes spectaculaires que sont les crèches, mystères ruraux, pantomimes, mélodrames, de formes plus littéraires destinées aux « théâtres officiels et privilégiés ». Les premières perdurent avec une constante vitalité. Les mystères et autres représentations sacrées se maintiennent en effet hors des grandes villes, où règne une culture populaire

[1] Saint-Évremond, « De la tragédie ancienne et moderne », *Œuvres en prose*, *op. cit.,* p. 175.

[2] *Ibid.*

[3] P. V. Delaporte, « Du merveilleux au théâtre », *Du Merveilleux dans la littérature française…, op. cit.*, p. 334-356.

[4] K. Loukovitch, *L'Évolution de la tragédie religieuse...*, *op. cit.,* p. 448. L'auteur précise p. 451 : « La doctrine classique, en exigeant la fidélité à l'histoire et la séparation des genres, en imposant la loi des bienséances, avait écarté les principaux griefs dirigés contre le théâtre médiéval. Mais en substituant la psychologie à l'action extérieure, et en montrant, dans les passions et surtout dans l'amour les mobiles de la vie humaine, elle suscitait des objections bien plus dangereuses, surtout à une époque où, sous l'influence du jansénisme, même condamné, les tendances rigoristes triomphaient dans l'Église ».

[5] H. C. Lancaster, *French Tragedy in the time of Louis XV and Voltaire 1715-1774*, Paris, Les Belles Lettres, 1950, vol. II, p. 615-616. Jacques Truchet, dans son introduction au *Théâtre du XVIII^e^ siècle* (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972-1974), soulève seulement le problème des pièces qui critiquent la religion, sans faire allusion à celles qui traitent des sujets bibliques.

[6] Herr, Mireille, *Les Tragédies bibliques au XVIII^e^ siècle*, *op. cit.,* p. 9.

[7] M. de Rougemont, « Bible et théâtre », art. cit.*,* p. 269-287.

bien ancrée dans les traditions. On y relève cependant peu de sujets vétérotestamentaires, les représentations d'épisodes bibliques concernant essentiellement la vie du Christ. Le théâtre scolaire, toujours largement répandu, refuse quant à lui de mettre en scène des épisodes du Nouveau Testament « dont le travestissement prêterait à scandale »[1], et choisit des sujets sacrés aux applications morales évidentes. Hormis ces pièces de portée pédagogique, on trouve également dans les villes, des sujets bibliques sur les planches de la Foire ou des théâtres de boulevard. En revanche, sur les scènes officielles, les œuvres bibliques font seulement l'objet de « quelques essais sporadiques »[2]. La méfiance de l'Église persiste même si les pièces d'*Esther* et d'*Athalie* de Racine témoignent d'une légère accalmie à la fin du siècle précédent. La censure veille à ce que la scène ne profane pas les sujets sacrés. La précaution se justifie dans le contexte de l'époque : les autorités visent à protéger une Bible qui, soumise à l'examen scientifique, en proie aux attaques rationalistes, court le risque d'être considérée comme un texte quelconque.

Néanmoins, de grands auteurs n'hésitent pas à recourir à ces sujets tout en sachant la polémique que cela peut soulever. Partisan des Modernes lors de la deuxième Querelle des Anciens et des Modernes, Houdar de La Motte affiche sa préférence pour les sujets saints dans la préface des *Macchabées* : « Toute l'histoire profane n'offre rien de si grand que l'Héroïne sacrée dont j'ai tâché de rendre le vrai caractère »[3]. S'il concède que les auteurs ne devraient pas traiter de tels sujets du fait que « les livres saints demandent infiniment plus de respect » et qu'il y a « quelque chose d'irréligieux à mêler ainsi nos imaginations avec des monuments sacrés », il ne se censure pas pour autant, ayant suivi les « grands exemples » à « défaut de bonnes raisons »[4]. Tel est le parti pris de Claude Boyer quelques années auparavant lorsqu'il revendique, en tête de *Judith*, le bien fondé des sujets bibliques, déplorant qu'ils ne soient « quelquefois représentés sur la scène française pour édifier et divertir en même temps ! La Comédie se doit faire honneur à elle-même en faisant honneur à la religion »[5]. Ces propos illustrent une tendance soulignée par A. L. C. Kromsigt, tendance selon laquelle, face à l'émergence de la sensibilité, les auteurs dramatiques, en recherche de « situations fortes qui donn[ent] le frisson, les passions violentes, les cris de révolte, la terreur », découvrent dans la Bible une « source encore vivante et fraîche qui répon[d] si bien aux besoins nouveaux de ce siècle enthousiasmé pour la nature primitive et pour la vertu »[6]. Désormais, la pièce biblique apparaît « comme une pièce profane à

[1] *Ibid.*, p. 279.

[2] *Ibid.*, p. 271.

[3] H. de La Motte, *Les Macchabées [1722], Œuvres de M. de La Motte, op. cit.,* vol. IV, p. 72-73. L'auteur fait allusion à Salmonée, la mère des Macchabées.

[4] *Ibid.,* « Premier discours sur la tragédie à l'occasion des Macchabées », p. 36.

[5] C. Boyer , *Judith [1695], Théâtre français ou recueil des meilleures pièces de théâtre*, Paris, P. Gandouin, Nyon père, Valleyre, Huart, Nyon fils, Clousier, 1737, vol. IV, p. 298.

[6] A. L. C. Kromsigt, *Le Théâtre biblique...*, *op. cit.,* p. 10.

personnages bibliques »[1] ; ce que confirme Martine de Rougemont : « le théâtre à sujets bibliques n'est qu'une variante du théâtre profane, et n'ose jamais affirmer sa différence : théâtre littéraire et professionnel d'abord, et non théâtre sacré »[2]. La Bible permet incontestablement au théâtre de renouveler ses thèmes et d'accroître l'intérêt du public. Elle offre l'avantage de « sujets assez présents dans toutes les mémoires pour être immédiatement reconnus et acceptés et assez mal connus pour encore intriguer »[3]. Ce regain d'intérêt n'est pas sans rapport avec le mouvement de vulgarisation des Écritures, comme en témoigne l'observation de M. Herr : les commentaires de Dom Calmet, qui reprennent les conclusions des Pères de l'Église, permettent aux auteurs de multiplier les versions et interprétations des épisodes bibliques[4]. Bien plus, on n'hésite pas à modifier le texte originel[5] qui cesse ainsi d'afficher une valeur de vérité absolue. Le mouvement de désacralisation des Écritures involontairement engagé par les théologiens est ainsi confirmé. Puisqu'on ne peut en saisir un seul et même sens, la Bible est laissée à la libre interprétation de chacun, favorisant de ce fait une variété de versions d'un même épisode.

Cet intérêt dramatique favorisé par l'accès direct au texte biblique et à son exégèse se double d'un intérêt idéologique, justifiant cette présence inattendue de nombreuses pièces bibliques dans le répertoire théâtral du XVIII^e^ siècle. La Bible est en effet au cœur des polémiques religieuses[6]. Cet aspect subversif de la tragédie biblique survient surtout dans la deuxième moitié du siècle, remarque M. Herr[7]. Selon A. L. C. Kromsigt d'ailleurs, sous la Révolution, « le théâtre asservi à la philosophie et à la politique, ne fournit que des pièces tendancieuses »[8]. Bien que ces pièces soient extrêmement rares et que les attaques portent davantage sur le clergé que sur la religion, précise Martine de Rougemont[9], force est de constater le mouvement engagé. À la fin du XVIII^e^ siècle, la forme théâtrale devient alors un moyen d'utiliser la Bible comme une arme contre la religion qu'elle est pourtant censée servir. Elle joue en ce sens un rôle similaire à celui de la critique biblique. Tout comme les polémistes exploitent les failles mises en avant par les commentaires bibliques, les dramaturges utilisent le théâtre biblique, dépouillé de sa vocation pédagogique et religieuse, à des fins contraires. Pendant la période révolutionnaire, le théâtre biblique confirme ainsi l'éloignement croissant entre la Bible et l'Église.

---

[1] *Ibid.,* p. 12.

[2] M. de Rougemont, « Bible et théâtre », art. cit.*,* p. 285.

[3] M. Herr, *Les Tragédies bibliques au XVIII^e^ siècle*, *op. cit.,* p. 227.

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.,* p. 232. L'auteure souligne que « le préjugé selon lequel les personnages bibliques devaient être finalement exemplaires, qui avait prévalu assez longtemps, est en train de s'effondrer » (p. 10).

[6] *Ibid.,* p. 11.

[7] *Ibid.,* p. 247.

[8] A. L. C. Kromsigt, *Le Théâtre biblique...*, *op. cit.,* p. 89.

[9] M. de Rougemont, « Bible et théâtre », art. cit.*,* p. 275.

Avec le Concordat, le mouvement s'interrompt[1] et on voit apparaître de 1801 à 1806 « une première grande vague de mélodrames bibliques »[2]. C'est cependant le goût du grandiose et de l'exotisme qui explique ce retour des sujets bibliques à la scène. La laïcisation semble être consommée, selon le constat de Martine de Rougemont : « La Bible, ou plutôt l'Ancien Testament, car le Nouveau semble marqué d'un interdit persistant, devient un vaste réservoir de sujets dramatiques et pittoresques. Son enseignement est réduit de la théologie au moralisme le plus pragmatique »[3]. Dès le début de la Restauration, où l'on assiste à un « renouveau du prestige de l'Église »[4], s'engage « une période intéressante de l'histoire du théâtre biblique »[5], correspondant à la deuxième vague des mélodrames bibliques en 1816 et 1817. Parallèlement, on tente de renouveler la tragédie biblique ; toutefois le mouvement reste éphémère en raison de la haine croissante contre l'ultramontanisme qui soulève l'indignation du public pour le choix de sujets religieux et catholiques[6]. Ainsi, dès 1817, les auteurs de genres secondaires « s'étaient tus presque sans exception, devant l'hostilité du public »[7].

Le théâtre du dix-huitième siècle marque donc un tournant décisif dans l'utilisation qu'il fait désormais de la Bible. Loin de la portée didactique des mystères médiévaux et du caractère religieux qu'il suppose aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, le théâtre tend désormais à utiliser le texte saint, soumis à un long processus de désacralisation, comme une simple source de sujets adaptés aux goûts et aux idées du temps. Si la scène théâtrale se délivre progressivement de l'influence de la religion, qu'en est-il de la scène musicale ?

b- La scène musicale : de la musique vocale religieuse au concert

Contrairement au théâtre qui ne franchit pas les portes de l'église, la musique vocale fait partie du service liturgique : elle s'harmonise avec les paroles bibliques dans un cadre religieux. Elle emprunte pourtant un chemin identique à celui du théâtre par la voie d'une progressive dramatisation, ce qui la conduit à quitter le lieu saint.

Dès le Moyen Âge, la musique religieuse dépend en effet de l'organisation cultuelle. À partir des XI^e^ et XII^e^ siècles, on l'entend dans les Noëls, dans les chants des pèlerins ou encore dans les

[1] A. L. C. Kromsigt, *Le Théâtre biblique...*, *op. cit.,* p. 89.

[2] M. de Rougemont, « Bible et théâtre », art. cit., p. 275.

[3] *Ibid.,* p. 276.

[4] *Ibid.*

[5] A. L. C. Kromsigt, *Le Théâtre biblique...*, *op. cit.,* p. 89.

[6] *Ibid.,* p. 90.

[7] *Ibid.,* p. 91.

danses cléricales et extra-liturgiques à l'occasion de fêtes ou anniversaires[1]. Sa forme ne se distingue cependant guère de la musique profane, comme en témoigne la naissance de motets amoureux au XIII^e^ siècle[2]. Elle se développe plus spécifiquement aux siècles suivants, grâce au chant polyphonique, à l'importance accordée à la composition des messes et à l'introduction de l'orgue[3]. La Réforme contribue à une première laïcisation puisque les peuples séparés de Rome adoptent la langue vulgaire[4] à la place du latin, lequel se maintient dans les pays catholiques comme la France. L'Édit de Nantes prévoit cependant, dans une clause sur le culte public des protestants, un chant unanime en langue vulgaire et le libre accès aux livres de chants. Chez les catholiques, cela n'est envisageable que dans le cadre extra ou para-liturgique[5]. En réalité, le chant en français trouve principalement sa place dans les disciplines pédagogiques. Pour lutter contre les progrès de la Réforme, il convient de « former des générations de catholiques pourvus de notions indispensables à la compréhension de leur *credo* »[6]. Aussi la musique trouve-t-elle une place de choix dans cet « enseignement doctrinal et catéchique ouvert à tous les enfants »[7]. Antoine Godeau, évêque de Grasse, constatant toute la force des psaumes mis en musique dans la vie religieuse des protestants, achève de paraphraser un psautier, non plus dans une perspective de divertissement, comme il l'avait envisagé au commencement, « mais pour l'utiliser, au moyen de la musique, comme une arme de combat »[8]. La doctrine luthérienne accorde en effet une place primordiale à la musique. Peuve en est l'essor que connaissent les cantiques dans le milieu protestant allemand de la fin du XVI^e^ siècle au début du XVIII^e^ siècle[9]. Destinés à un usage familial et scolaire, ils ne sont plus l'apanage du seul cadre liturgique. Non seulement les Écritures, jusqu'alors réservées aux pasteurs qui s'en réservaient l'interprétation, sont diffusées, mises à la portée du peuple, mais elles sont également interprétées. En ce sens les cantiques participent du mouvement érudit des théologiens par leur « fonction exégétique »[10]. La pratique est d'ailleurs liée à la pensée luthérienne selon laquelle « la Parole de Dieu dans la Bible est lettre morte, si elle n'est pas en même temps annoncée »[11]. Le culte est donc un dialogue entre Dieu et le fidèle qui lui répond par la prière et les cantiques. Cette conception de la musique explique le « processus qui va, de la fin du XVI^e^ au milieu

[1] J. de Valois, « La musique religieuse française des origines à 1180 environ », *La Revue musicale,* n° spécial 222, 1953-1954, p. 9-20.

[2] J. Chailley, « La musique religieuse française au XIII^e^ siècle », *La Revue musicale,* n° spécial 222, 1953-1954, p. 21-29.

[3] La question est abordée dans les articles de la *Revue musicale* (n° 222) : A. Machabey, « La musique religieuse française au XIV^e^ siècle », p. 30-43, Th. Gérold, « La musique religieuse française du XI^e^ siècle », p. 44-60, et F. Lesure, « La musique religieuse au XVI^e^ siècle », p. 61-76.

[4] P. Huot-Pleuroux, *Histoire de la musique religieuse des origines à nos jours*, Paris, P.U.F., 1957, p. 96.

[5] D. Launay, *La Musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, *op. cit.*, p. 63.

[6] *Ibid.,* p. 115.

[7] *Ibid.*

[8] *Ibid.,* p. 179.

[9] P. Veit, « Musique et cantiques protestants », *Le Siècle des Lumières et la Bible, op. cit.,* p. 289-315.

[10] *Ibid.,* p. 302.

[11] *Ibid.,* p. 308.

du XVIII[e] siècle, d'une description musicale du texte biblique (motet) à son commentaire et à son illustration (cantate, oratorio) »[1]. Par conséquent, cantiques et musique répandent et expliquent les Écritures. En ce sens, le cantique joue le même rôle pédagogique que les mystères ou que le théâtre scolaire. Il participe du mouvement de diffusion des Écritures et s'intègre dans la polémique religieuse.

Mais la révocation de l'Édit de Nantes entraîne une accalmie. Le problème protestant n'étant plus de mise, le cantique ne poursuit plus le même but : « si le chant spirituel agit encore comme « contrepoison », c'est dorénavant pour exterminer la chanson profane dont les paroles pervertissent les âmes et les détournent de la dévotion »[2]. Les cantiques spirituels luttent contre le libertinage : les jésuites et les franciscains pénètrent les milieux où l'on chante des chansons déshonnêtes et dans les milieux plus raffinés où se pratique l'air de cour ; on en travestit alors les paroles : « sous une musique bien connue, chant d'amour ou de victoire, il suffit de glisser des vers « spirituels » que l'on retiendra sans peine »[3]. C'est ainsi qu'au XVII[e] siècle, le cantique spirituel subit quelques changements : les procédés poétiques et la musique se diversifient en fonction de leur destination et de la mode qui règne sur la musique profane.

En France, elle prend surtout la forme du motet, Louis XIV n'appréciant que peu les messes. Les motets, dont les principaux compositeurs sont Charpentier et Delalande, se jouent principalement à la chapelle royale, haut lieu de la musique religieuse[4]. Or, d'emblée, le grand motet, « en sa qualité de principal ornement de la Messe du roi », prend « l'aspect d'un Concert Spirituel »[5]. Les compositeurs préfèrent en effet des textes non ou para-liturgiques, et ne font pas systématiquement coïncider les grands motets avec les fêtes liturgiques. Cela ne l'empêche pas pour autant d'être intrinsèquement liée à la religion d'État « dont il [est] l'outil »[6]. Mais de ce fait même, le mouvement de sécularisation s'accélère au fil du XVII[e] siècle, en accord avec la pompe du règne de Louis XIV. « La sécularisation était inévitable car en rapport avec une conception de la religion qui mettait en œuvre toutes ses ressources musicales pour faire étalage de sa richesse et pour orchestrer sa puissance »[7], explique J. R. Anthony.

---

[1] *Ibid.,* p. 309.

[2] D. Launay, *La Musique religieuse en France…*, *op. cit.,* p. 276.

[3] *Ibid.,* p. 180.

[4] J. R. Anthony, *La Musique en France à l'époque baroque de Beaujoyeulx à Rameau*, Paris, Flammarion, 1981 (1[re] édition : Batsford B. T., Londres, 1974), p. 230.

[5] *Ibid.,* p. 264.

[6] *Ibid*.

[7] *Ibid.,* p. 265.

La musique éveille d'ailleurs la polémique dans le milieu religieux : on lui reproche, d'une part, son lien avec le spectacle et, d'autre part, sa nature sensuelle qui endort l'entendement par l'émotion qu'elle suscite[1]. À Saint-Cyr où elle est au cœur des débats, Madame de Maintenon accuse les Théatins, les Feuillants et l'abbaye de Longchamp d'avoir fait de leur église un opéra. Aussi les petits motets écrits par Nivers pour ses jeunes élèves demeurent-ils des « œuvres intimistes »[2]. Port-Royal des champs prône l'abstention de tout plaisir des sens notamment celui de la musique. Néanmoins, la tendance n'est pas poussée à l'extrême : à Port-Royal de Paris, les religieuses reçoivent les compositions de Marc-Antoine Charpentier. Le rôle de la musique, si décrié soit-il, ne peut être nié : elle a autrefois converti les païens et « la religion a malheureusement encore besoin de son secours. Les églises où l'on trouve de meilleure musique, sont les plus fréquentées »[3], rappelle Jean-Baptiste Nougaret. Ces controverses se justifient par la double appartenance de la musique religieuse au monde de la religion et à celui des spectacles, à l'univers sacré et au profane, rendant la sécularisation inévitable par cette interaction même.

Déjà au dix-septième siècle, « lentement, la musique religieuse quitte le cadre liturgique pour devenir une musique de concert « spirituel » », affirme Paul Huot-Pleuroux[4]. Il cite pour exemple l'*Histoire sacrée* de Bouzignac qui s'inspire « du récitatif et de quelques éléments dramatiques de l'opéra florentin »[5]. Cette interaction progressive entre musique sacrée et musique profane est également visible à travers l'œuvre de Lully. Celui-ci compose de la musique d'église dans le cadre de circonstances exceptionnelles, notamment lors du baptême de son fils, filleul du Roi, en 1677. On y observe des techniques de grands chœurs « assez voisines de celles de l'opéra »[6]. L'évolution du goût musical entre 1620 et 1760 favorise une interaction constante entre les moyens d'expression du sacré et ceux du profane de sorte que l'on entend « à l'église des musiques primitivement destinées à des auditions mondaines »[7]. Le mouvement de sécularisation s'opère progressivement. Toute musique sacrée connaît cette évolution qui, selon la tradition, est une véritable source d'enrichissement. Mais le contexte du XVIII^e^ siècle aboutit à un résultat contraire, sans doute du fait de la frivolité ambiante qui « ne constituait pas le milieu intellectuel ou moral idéal pour faire progresser une musique sacrée de valeur »[8]. On assiste, dès la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, au « déclin de la musique religieuse »[1]. P.

[1] A. Piéjus, « La musique entre dangers et vertus », *Le Théâtre des demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du grand siècle*, Paris, Société française de musicologie, 2000, p. 619-632.

[2] J. R. Anthony, *La Musique en France...*, *op. cit.,* p. 269 : « Vers la fin du XVII^e^ siècle, le petit motet n'avait pas encore succombé à la manie de la virtuosité imposée par les cantates et les opéras italiens. »

[3] P.-J.-B. Nougaret, *De L'Art du théâtre*, Genève, Slatkine reprints, 1971 (1^re^ édition : 1769), p. 165-166.

[4] P. Huot-Pleuroux, *Histoire de la musique religieuse des origines à nos jours*, Paris, P.U.F., 1957*,* p. 224.

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.,* p. 233.

[7] P. Huot-Pleuroux, *Histoire de la musique religieuse …, op. cit.,* p. 142.

[8] J. R. Anthony, *La Musique en France…, op. cit.*, p. 266.

Huot-Pleuroux, l'explique par la montée du rationalisme et du développement des idées philosophiques qui appauvrissent le sens religieux. L'évolution des mentalités, toujours plus éloignées de la foi religieuse, aboutit au fait que « souvent, les œuvres jouées à l'église ou au Concert Spirituel vers 1730-1740 auront une saveur profane »[2]. Ainsi, le siècle suivant poursuit le mouvement engagé et, par cet « affadissement du sens religieux, la musique a profité des nouvelles techniques ou des nouvelles formes, pour déserter peu à peu le lieu saint et chercher à plaire », continue l'auteur[3]. À la fin du XVIII[e] siècle, la musique inspirée de sujets bibliques appartient au domaine du spectacle.

Dans un tel contexte, on comprend l'évolution de grands compositeurs français, tels que Rameau ou Leclair, qui s'adonnent à la musique de scène ou à la musique instrumentale dès les années 1730[4]. De même, Charpentier, compositeur averti de musique religieuse grâce à ses douze messes, introduit l'oratorio en France[5], genre musical qui réunit en une même forme, musique et théâtre. On peut considérer qu'il opère une transition entre la musique religieuse et l'opéra. Le Concert Spirituel, créé en 1725, illustre cet entre-deux de la musique biblique, entre religion et divertissement. C. Pierre précise à ce propos que les spectateurs fréquentent moins le concert par dévotion que par distraction, à la recherche d' « un dérivatif à leur désœuvrement pendant la fermeture obligatoire des spectacles »[6]. Conçu pour représenter seulement des œuvres religieuses lors de la fermeture de l'Opéra pendant les fêtes liturgiques, il offre au public des concerts de musique instrumentale et vocale. On y retrouve les formes traditionnelles de la musique religieuse que sont les motets, les noëls… Afin d'éviter la concurrence, l'Académie royale de musique accorde sa permission à un tel concert public à la condition qu'aucune œuvre profane n'y soit exécutée. En dépit de la contrainte d'un tel répertoire, ce lieu non sacré accorde une plus grande liberté aux compositeurs libérés du cadre liturgique. Versés pour la plupart dans la musique profane, on les voit d'ailleurs de moins en moins attirés par les motets et les messes. Tel est le cas de Mouret, Mondonville, Gossec, Philidor. Selon le recensement de C. Pierre, sur les 205 compositeurs qui, de 1725 à 1790, font exécuter des œuvres de musique vocale, 113 proposent exclusivement des musiques latines, les autres, soit près de la moitié, adoptent la langue vulgaire (français et italien), du moins en partie : certains composent aussi bien des morceaux en latin qu'en langue vulgaire[7]. L'apparition de traductions françaises et la disparition progressive du chant latin entérinent le déclin de la musique religieuse. Si quelques cantates françaises à sujet mythologique paraissent dans un premier temps malgré le règlement, elles s'effacent rapidement dès 1733, date à

[1] P. Huot-Pleuroux, *Histoire de la musique religieuse…, op. cit.*, p. 142.

[2] *Ibid.,* p. 218.

[3] *Ibid.,* p. 219.

[4] J. R. Anthony, *La Musique en France…, op. cit.,* p. 266.

[5] *Ibid.,* p. 296.

[6] C. Pierre, *Histoire du Concert Spirituel 1725-1790*, *op. cit.*, p. 81.

[7] *Ibid.,* p. 219.

partir de laquelle on revient exclusivement à la musique latine[1], notamment durant les treize années de direction de l'Académie royale de musique, sous Rebel et Francœur. C'est seulement dans la seconde partie du siècle, à partir de 1758 que les pièces bibliques vocales en français émergent sous la forme d'oratorios, également appelés motets français, introduits par Mondonville, sur des livrets de Voisenon[2]. Le mouvement ainsi commencé se consolide, particulièrement sous la direction de Gaviniès, Leduc et Gossec, de 1773 à 1777[3], période pendant laquelle on relève le plus grand nombre d'oratorios ou de scènes françaises. De 1777 à 1790, sous la direction de Legros, une nouveauté se fait jour : « on trouve une variété de l'ancienne cantate appelée alors scène française, « oratoire » ou « hiérodrame » pour une voix. À partir de 1786, on en chante une par concert, soit 25 dans l'année ; l'oratorio à grand chœur avec solo et orchestre continua d'être exécuté de dix à quinze fois par an »[4]. Par conséquent, la place d'œuvres lyriques en français ayant pour thème un sujet biblique ne cesse d'augmenter, consacrant désormais un écart considérable avec la musique religieuse.

Ainsi, comme le constate Norbert Dufourcq[5], la musique religieuse de concert se distingue rapidement de la musique de chapelle dont elle est issue : « puisqu'elle ne sert plus un culte, cette musique, vidée de sa substance religieuse, évoluera rapidement vers l'histoire sacrée, l'oratorio, l'ode religieuse, l'ode patriotique. En soixante années, le Concert Spirituel a ramené la musique vocale religieuse au rang d'une musique profane »[6]. La création même du Concert Spirituel et le succès qu'il connaîtra prouvent l'ancrage de la musique du dix-huitième siècle dans la culture biblique et son éloignement, physique et idéologique, de la sphère religieuse. La période révolutionnaire parachève le processus. Elle met fin aux productions de chants religieux catholiques, latins et français[7], dans les églises qui accueillent désormais en leur sein les fêtes nationales. Or, la plupart des compositeurs participant à l'organisation de ces nouvelles cérémonies se sont déjà fait connaître au Concert Spirituel[8]. Malgré la signature du Concordat en 1802 qui permet à la musique d'église de retrouver sa juste place, cette double atteinte, par le Concert Spirituel puis par la Révolution, est fatale à la musique religieuse : au XIX^{e} siècle, elle ne cherchera qu'à « toucher, émouvoir »[9], loin de toute conviction. Toutefois, cette décadence de la musique religieuse n'est pas le seul fait de l'idéologie rationaliste, qui ébranle la foi et la pratique de la religion, et du contexte historique révolutionnaire, elle s'explique

[1] *Ibid.,* p. 85.

[2] *Ibid.,* p. 119. Voir également, sur l'histoire du motet, le récent ouvrage de T. Favier, *Le Motet à grand choeur (1660-1792).* Gloria in Gallia Deo, Paris, Fayard, 2009.

[3] C. Pierre, *Histoire du Concert Spirituel 1725-1790*, *op. cit..,* p. 155.

[4] *Ibid.,* p. 168.

[5] N. Dufourcq, « La musique religieuse française de 1660 à 1789 », *art. cit*.

[6] *Ibid.,* p. 90.

[7] D. Launay, *La Musique religieuse en France...*, *op. cit.,* p. 484.

[8] *Ibid.*

[9] *Ibid.,* p. 503.

également par l'évolution plus générale des pratiques musicales. L'apparition notamment du piano *forte* oblige à augmenter l'effectif vocal, les voix étant de plus en plus couvertes par l'orchestre. Le style monumental ainsi créé s'éloigne du style classique et de la musique religieuse[1]. Par conséquent, dans la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle, domine la dimension spectaculaire dans le domaine tant scénique qu'instrumental. Sans doute n'est-ce pas un hasard si les fêtes révolutionnaires qui coïncident avec la fin de la musique religieuse, réunissent la pompe de la musique et de la mise en scène. Malgré son inspiration biblique toujours dominante, la musique, contaminée par le monde du spectacle, perd son caractère religieux.

Quittant progressivement l'église et la chapelle en adoptant la langue vulgaire et la forme des cantiques, la musique religieuse se sécularise. L'interaction entre le langage sacré et le langage profane la conduit à devenir musique biblique proche du divertissement mondain, à l'instar du théâtre dont elle adopte la forme dramatique et la dimension spectaculaire.

L'évolution de la place de la Bible au dix-huitième siècle dans les arts scéniques est notable. Il ne s'agit plus de l'utiliser comme outil pédagogique ou polémique en vertu des tensions entre catholiques et protestants. La Bible devient, pour le théâtre et la musique vocale, une source privilégiée de sujets spectaculaires. De ce fait, l'art dramatique participe de cette entreprise de désacralisation de la Bible. Accédant à la scène de spectacle, elle s'éloigne du domaine religieux et fait l'objet d'un regard nouveau. Art théâtral et art musical ne sont désormais plus qualifiés de religieux mais de bibliques : le spectacle l'emporte au XVIII^e^ siècle sur la dévotion. Les modalités de cette transformation sont visibles sur scène. En ce sens, ces œuvres qui traversent le siècle mettent sur le devant de la scène la transition qu'opère le siècle des Lumières à l'égard de la Bible. Si les travaux des biblistes ont favorisé les traitements scéniques de l'Ancien Testament, la scène en retour, par la diversité générique qu'elle propose désormais, l'enrichit d'une autre dimension, celle de l'art. Elle a permis de concrétiser et de dépasser les recherches exégétiques : le texte saint tend à passer du statut culturel et historique au statut littéraire et dramaturgique. De cette façon, la Bible n'est plus seulement le texte religieux des origines. Devenue texte historique soumis à la rigueur scientifique, elle accède à la dimension fictionnelle de la scène. Au fil du XVIII^e^ siècle, la scène propose donc un autre filtre que celui de la religion à la divulgation de la Bible ; mais cela n'a été rendu possible que par les progrès des biblistes qui, en soulignant les failles d'un texte *a priori* divin, l'ont fragilisé. Ce mouvement de désacralisation apparaît tout particulièrement à travers les adaptations scéniques de Samson dont la grande diversité manifeste la liberté prise à l'égard des Écritures.

[1] P. Huot-Pleuroux, *Histoire de la musique religieuse des origines à nos jours*, *op. cit.,* p. 273-274.

3- La place de Samson dans les répertoires théâtraux et musicaux

Si le *corpus* présente une hétérogénéité certaine, par le mélange des formes théâtrales et musicales, il trouve toutefois sa cohérence dans les réécritures et les phénomènes d'influences qui président à la création des pièces. En outre, même la diversité formelle disparaît lors de la représentation, du fait de l'intérêt scénique que procure l'épisode biblique de Samson.

Celui-ci est rythmé par des moments forts. On ne saurait négliger l'effet que peuvent produire les deux scènes de combats où Samson, seul contre ses nombreux ennemis, fait une démonstration de sa force hors du commun. Il en est de même lorsque le héros vainc le lion ou qu'il s'enfuit de Gaza en arrachant les portes de la ville. Ces passages constituent, d'une part, de véritables morceaux de bravoure pour l'acteur pourvu d'un tel rôle et attirent, d'autre part, l'attention des spectateurs par l'effet visuel et sonore qu'ils produisent. Bien entendu, cet aspect spectaculaire atteint son paroxysme avec l'effondrement du temple, scène qui a rarement été omise par les auteurs ou compositeurs, comme nous le verrons dans l'étude du *corpus*. Le final crée une émotion particulièrement forte tant par le grandiose du spectacle que par l'achèvement du destin tragique du héros : plaisir esthétique et moral sont alors comblés. Si la force de Samson permet de multiples morceaux de bravoure, il n'en demeure pas moins que d'autres passages sont très attendus : le miracle de la fontaine est l'occasion de créer surprise et émerveillement, l'embrasement des queues de renards suppose également une certaine ingéniosité de la part du metteur en scène. La révélation du secret et la trahison de Dalila, enfin, éveillent également la tension chez les spectateurs. La vie de Samson s'avère aux yeux des auteurs et compositeurs d'une grande richesse scénique.

L'aspect spectaculaire est d'ailleurs sous-tendu par la construction même de l'épisode biblique que les effets de symétrie rendent véritablement dramatique. Samson rencontre deux femmes, toutes deux philistines, qui le trahissent chacune à leur tour, en révélant à leur camp le secret détenu par l'Hébreu. Arrêté à deux reprises, sa force incommensurable lui permettra de sortir victorieux même si la seconde victoire se fait au prix de sa vie. De même, le héros, en position de faiblesse, assoiffé dans un premier temps, aveuglé dans un second temps, invoque le seigneur qui, par deux fois, vient à son secours. Ces similitudes font parfois place à des oppositions, notamment entre les démonstrations de force du héros animé par l'esprit divin et ses moments d'extrême faiblesse soumis au pouvoir humain, sous l'emprise de ses ennemis. Si l'on excepte l'annonce de l'ange, on pourrait sommairement décomposer la vie de Samson en deux parties, l'une ayant trait à son mariage, l'autre à sa rencontre avec Dalila. Néanmoins, dans ce cas, on élude, à l'instar de tous les auteurs du *corpus*, le bref passage chez la courtisane : très souvent, nous le verrons, elle est assimilée à Dalila. Joseph Cohen, dans sa

thèse *La Légende de Samson*[1], analyse très rigoureusement ce passage des Écritures qu'il découpe en quatre recueils, les trois derniers s'organisant selon les trois femmes différentes rencontrées : la naissance de Samson (chapitre XIII), son mariage avec la Timnite (chapitres XIV-XV), sa rencontre avec la courtisane de Gaza (chapitre XVI, 1-4), sa passion pour Dalila (chapitre XVI, 4-31). L'auteur explique le rôle de l'épisode de Gaza comme celui d'un pivot reliant le récit du mariage à celui de Dalila. Sans doute cette transition est-elle intégrée, parmi les pièces du *corpus,* au sein de l'épisode du mariage ou de celui de Dalila car ce personnage de courtisane semblerait bien terne, manquerait de consistance sur scène : seule la démonstration de force du héros arrachant les portes de la ville mérite d'être retenue. L'épisode biblique présente donc une structure rigoureuse, jouant des effets de parallélisme[2]. Il favorise un découpage dramatique que les auteurs se plaisent généralement à amplifier et à simplifier. On remarque d'ailleurs très souvent la disparition de l'annonce de l'ange, passage vraisemblablement jugé trop empreint de religiosité pour intéresser le monde du spectacle. L'intérêt est d'autant plus faible que l'événement se déroule avant même la naissance de Samson, le héros que le public vient applaudir. La pièce se construit essentiellement autour d'épisodes spectaculaires et d'une intrigue bien menée.

L'histoire de Samson et Dalila, telle qu'elle apparaît dans la Bible, présente des caractéristiques propices à éveiller l'intérêt du public. Si les personnages sont aujourd'hui entrés dans la légende, ce n'est certainement pas en raison de leur appartenance à la source biblique mais du fait de l'intrigue amoureuse qui les relie. Le héros d'une force surhumaine vaincu par la traîtresse qui a su éveiller en lui une passion fatale est digne de figurer parmi les plus grands personnages tragiques. Les auteurs et compositeurs ne s'y sont pas trompés, rares sont ceux qui éclipsent la perfide Philistine. Cette flamme est régulièrement exploitée sur la scène, bien plus d'ailleurs que le mariage avec la Timnite. Notons qu'elle réunit tous les éléments adéquats à soutenir l'attention : l'amour impossible entre deux ennemis que seul un événement tragique peut conclure est un ressort efficace de la tragédie. La trame amoureuse est d'autant plus renforcée qu'elle se double d'un intérêt politique, Samson étant destiné à sauver le peuple hébreu et Dalila travaillant au service des Philistins. Les Écritures contiennent un caractère épique et lyrique facilement exploitable sur la scène. Le thème du secret, véritable *leitmotiv*, relie efficacement, selon nous, le guerrier et l'amant, l'intérêt public et l'intérêt privé : il donne toute sa cohérence au personnage masculin et à la double intrigue dont il est le principal acteur. Il permet en outre l'existence d'un outil dramatique important dans l'évolution des personnages et de l'intrigue : la trahison. Elle apparaît à trois reprises sous diverses formes : l'épouse de Timna trahit Samson en révélant le secret de l'énigme aux siens, l'Élu trahit Yahvé en révélant le

[1] J. Cohen, *La Légende de Samson…, op. cit.*

[2] *Ibid.,* vol. I, p. 74-76, Joseph Cohen analyse très précisément ces parallélismes dans le texte même des Écritures et démontre que les chapitres XIV et XV présentent des parallélismes dans le contenu et les termes employés. Il note également les correspondances stylistiques et thématiques des chapitres XIV et XVI. Il prouve enfin que le chapitre XIII contrebalance le XVI et le complète.

secret de sa force, Dalila en dernier ressort trahit son amant en coupant les cheveux sacrés et en le livrant aux Philistins. La succession des trahisons jusqu'au tragique dénouement favorise une montée progressive de la tension.

En outre, l'élection divine et le poids de l'interdiction font du héros un être hors du commun. Le personnage absent de Dieu gouverne ainsi toute l'intrigue. Hormis lors du miracle de la fontaine, seule manifestation visible de sa présence, il demeure toujours en creux, notamment au cours des invocations que lui adresse Samson. Responsable de la force ou de la faiblesse de l'Hébreu, sa présence invisible et centrale détermine la victoire ou la défaite. En ce sens, le personnage principal, si l'on peut se permettre cette impiété, serait Dieu lui-même, ce personnage absent, caché qui agit en coulisses et donne toute son intensité à l'histoire. Si cette force invisible ressemble au Destin aveugle de la tragédie, aux dieux antiques, elle paraît cependant plus présente par l'action immédiate qu'elle manifeste directement sur le personnage masculin et par conséquent sur le déroulement des événements. Samson ne s'insurge d'ailleurs jamais contre ce dieu qu'il adore, à aucun moment il n'est question d'une quelconque injustice : aucune lamentation contre un destin cruel n'est envisagée. Tout concourt infailliblement vers la voie rassurante de la justice et de la libération des Hébreux. En puisant dans l'Ancien Testament l'image d'un dieu tout-puissant, à la fois proche et lointain, capable des pires châtiments comme des miracles les plus salvateurs, les auteurs renouvellent la conception du héros tragique. La source biblique offre un véritable renouveau dans l'univers du spectacle.

Si toute l'intrigue dépend du personnage principal qu'est Samson, on ne peut pour autant oublier le personnage secondaire de Dalila, qui, nous le verrons, sera de plus en plus exploité par les auteurs. Comme Samson incarne la force, Dalila incarne la trahison. Personnage féminin parmi trois autres, c'est pourtant elle que choisiront les auteurs. Elle présente incontestablement des qualités dramatiques non négligeables. À l'instar de la force physique de Samson, elle symbolise une force morale plus insidieuse dans la lignée des tentatrices, inaugurée par Ève. Sa beauté supposée, l'amour qu'elle provoque, la manipulation qu'elle exerce, le double jeu dont elle est l'auteure font d'elle une femme fatale, perfide, digne d'intérêt. Bien qu'elle n'occupe pas la même place que son pendant masculin dans les Écritures, elle porte en germe toutes les qualités qui feront d'elle un personnage équivalent. Elle seule peut vaincre Samson, victoire que toute une armée de Philistins n'avait pu remporter.

La source biblique, par son caractère spectaculaire, par sa composition rigoureuse, par les multiples facettes de l'intrigue, par l'intérêt que suscitent les personnages, renferme donc des qualités dramaturgiques évidentes. Cette richesse du texte initial permet à chaque oeuvre d'afficher sa spécificité, son originalité : il est aisé de privilégier un aspect particulier, d'exploiter un personnage d'une façon bien spécifique, de mettre en relief certains sentiments, de traiter à sa guise l'évolution et

les rapports des personnages entre eux. Cela explique que la vie de Samson soit adaptée sur un plus grand nombre de scènes que tout autre épisode biblique. La richesse dramatique promise par l'hypotexte vétérotestamentaire ne peut que s'accroître au fil des adaptations scéniques qui l'exploiteront et en révèleront différents aspects.

L'étude des répertoires ou programmes des divers spectacles permet de mesurer l'évolution qui s'opère entre le début du XVIII^e^ siècle et le début du XIX^e^ siècle. En tenant compte des catégories génériques les plus usitées, du choix des épisodes traités, de leur fréquence d'adaptation, elle précise l'usage que l'on fait alors de la Bible. C'est au terme de cette analyse que nous pourrons situer les adaptations scéniques de Samson, évaluer leur rôle et cerner plus précisément leur spécificité. Au cours de notre enquête, nous avons consulté nombre de répertoires de l'époque et d'ouvrages critiques recensant les œuvres jouées sur les différentes scènes musicales et théâtrales. Dans la mesure où ces répertoires se recoupent parfois, nous tenterons d'en faire, à partir des titres recensés, une synthèse aussi juste que possible.

Au théâtre, de 1700 à 1789, Clarence D. Brenner[1] dénombre 11662 pièces parmi lesquelles 152 seulement traitent d'un épisode biblique. Bien entendu, cela confirme le constat déjà établi par les critiques : le théâtre biblique n'est pas majoritaire, en particulier sur les scènes officielles. Au regard de ce rapide inventaire des pièces de théâtre d'inspiration biblique, on ne peut que reconnaître le succès de l'Ancien Testament à l'origine de presque deux tiers des adaptations scéniques de la Bible : il fait l'objet de 108 pièces, le Nouveau Testament n'en comptant que 44. Le genre le plus employé pour adapter des sujets de l'Ancien Testament reste la tragédie, mais les tragédies sacrées ou chrétiennes se font rares, au nombre de 4 seulement pour 52 tragédies ; ce qui prouve à quel point les pièces bibliques s'émancipent du domaine religieux. Mais cela n'est pas pour autant synonyme de passage à la dérision puisque nous ne comptons que 9 comédies et tragi-comédies. À l'inverse, celles-ci sont plus nombreuses lorsque les auteurs décident d'aborder la question religieuse, qu'elles aient trait aux pratiques ou aux membres de la religion : sur 21 pièces de cet ordre, 9 comédies témoignent de l'esprit satirique du siècle. L'esprit critique porte donc moins sur les Écritures auxquelles on témoigne encore un grand respect que sur l'Église. L'étude de cette répartition prouve également une avancée vers le spectacle grâce au rôle joué par la musique : 11 ballets et pantomimes, 18 représentations avec paroles et musique (tragédies lyriques, opéras ou oratorios).

En outre, le XVIII^e^ siècle ne se départ pas complètement de la tradition comme l'indique le choix des livres les plus utilisés par les auteurs. La Genèse et le livre des Juges, respectivement à l'origine de 40 et 18 pièces, restent les plus fréquents, comme de coutume. Dans *La Tragédie*

[1] C. D. Brenner, *A Bibliographical list of plays in the french language 1700-1789*, New York, AMS press, 1979 (1re édition : 1947).

religieuse en France[1], Raymond Lebègue mentionne en effet comme principales sources bibliques la Genèse, les Juges, les Rois et Daniel. Mais ces sujets sont choisis, précise-t-il, pour des raisons religieuses : « on prend les exemples éclatants de piété et d'obéissance à Dieu, ou bien les événements dans lesquels se manifeste la volonté bienfaisante ou redoutable du Seigneur ». Aussi ne trouve-t-on à cette époque qu'une seule pièce de *Samson*, celle de Ziegler, en latin[2]. Les auteurs du XVIII[e] maintiennent une certaine tradition en privilégiant le Pentateuque (43 pièces) et les Livres historiques (55 pièces) mais exploitent d'autres personnages, d'autres épisodes. Si R. Lebègue constate un net intérêt pour Abraham dans la Genèse au XVI[e] siècle, Adam inspire davantage les auteurs des Lumières : il fait l'objet de 14 ouvrages, Abraham en inspirant seulement 4. Jephté, personnage préféré du livre des Juges se voit également remplacé par Samson (5 adaptations pour le premier, 10 pour le second). Esther et Susanne, très prisées au XVI[e] siècle, ne font plus l'objet que d'une pièce chacune. Néanmoins le changement reste progressif puisqu'on note toujours le même engouement pour les épisodes de Joseph, Saül et Judith, respectivement traités dans 13, 7 et 8 ouvrages. D'emblée, au regard de cet inventaire, nous constatons la préférence accordée à certains personnages : Adam et Joseph occupent la première place. Mais dans l'un et l'autre cas, ils font l'objet d'un nombre important de tragédies : 9 dont 2 tragédies chrétiennes et une action sacrée pour Joseph. Quant aux personnages de Judith et Saül, nous retrouvons 7 tragédies dans les deux cas. Enfin, seul Joseph est prétexte à une pièce comique. En revanche, dans le répertoire de Brenner, sur les dix pièces de Samson citées, une seule est qualifiée de tragédie et quatre ménagent une part de comique, (parmi lesquelles nous comptons la « tragédie héroïque » de Piron) : c'est le seul épisode de l'Ancien Testament à offrir autant d'adaptations comiques. En conclusion, le répertoire de C. D. Brenner met déjà en évidence la spécificité du traitement scénique de Samson. S'il n'est que le troisième personnage biblique le plus adapté, il est cependant celui qui rompt le plus avec la tradition.

L'étude des parodies jouées à la Foire[3] nous conforte dans ce constat initial. Durant tout le XVIII[e] siècle (jusqu'en 1816), on relève seulement 2 parodies d'une seule pièce biblique, *Hérode et Mariamne* de Fuzelier, comme si pesait encore l'interdit religieux. Elles sont en revanche un peu plus nombreuses à partir de 1800 où l'on en compte 13 jusqu'au milieu du XIX[e] siècle. Isabelle Martin[4] complète ce tableau à partir des pièces de la Foire répertoriées dans la *Bibliothèque dramatique de M. de Soleine* et dans le *Répertoire de l'opéra comique en vaudeville de 1708 à 1764* mais ne recense que deux pièces de plus (*L'Enfant prodigue*, pièce anonyme tout en vaudeville, Saint-Germain, 1714 et *Inès et Mariamne aux Champs-Élysées* de Carolet, 1 acte, critique des pièces de Voltaire et La Motte).

[1] R. Lebègue, *La Tragédie religieuse en France. Les débuts* (*1514- 1573)*, Paris, Honoré Champion, 1929, p. 444-445.

[2] *Ibid.,* p. 528, *Samson* de Ziegler contenu dans les *Dramata sacra, comoedia atque tragoediae*, Bâle, [1547], 2 volumes.

[3] L.-H. Lecomte, *Les Parodies en France, histoire du genre à travers deux siècles 1694-1913*, Paris, département des arts du spectacle, 1977.

[4] I. Martin, *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002.

Elle ne mentionne d'ailleurs pas, parmi les thèmes favoris traités sur les planches de la Foire, de quelconques sujets bibliques. Le Théâtre Italien[1] non plus ne met guère en scène de sujets bibliques : de telles adaptations sont extrêmement rares. Parmi elles, nous comptons *Athalie, Huit Mariamnes*, et *Samson*. Non seulement cette dernière pièce est de loin la plus représentée mais elle est la seule à faire véritablement l'objet d'une réécriture de l'Ancien Testament. Il convient en effet de préciser qu'*Athalie*, qui n'est bien entendu pas une production du Théâtre Italien, a paru dans des circonstances particulières puisque jouée par les comédiens français et italiens. Quant aux *Huit Mariamnes*, il s'agit d'une parodie, donc en aucun cas d'une adaptation directe de la Bible.

Dans le domaine de la musique vocale au XVIII^e^ siècle, les genres de la cantate et de l'oratorio adaptent des sujets bibliques. Cependant, au XVIII^e^ siècle, les cantates s'inspirent davantage de la mythologie que de la Bible. Sur les 1050 titres environ, recensés par David Tunley[2], on ne compte que 35 cantates inspirées de l'Ancien Testament, situées surtout entre 1708 et 1740. Elles sont d'ailleurs relayées par l'oratorio qui fait son apparition dans la seconde moitié du siècle au Concert Spirituel. Le relevé très précis de Constant Pierre[3], établi à partir des programmes annoncés dans les journaux ou affiches de l'époque, mentionne 44 œuvres vocales en langue française, jouées à partir de 1757, hormis un chœur de *Jephté* en 1735. Les sujets vétérotestamentaires sont nettement privilégiés, entre 5 et 6 fois plus représentés, que les épisodes du Nouveau Testament (136 pour les premiers, 24 pour les seconds) limités pour l'essentiel à la naissance du Christ et au Jugement dernier. D'ailleurs, un nouveau sujet tel que la Sortie d'Égypte fait l'objet de près d'un quart des représentations des pièces issues de l'Ancien Testament (27) : peut-être la musique, par son fort pouvoir de suggestion, permet-elle de porter à la scène des mouvements de foule plus difficilement transposables au théâtre. En outre, on y vient moins apprécier la nouveauté d'un sujet que la performance des chanteurs et musiciens : on ne compte que 4 adaptations tout au plus par sujet, ce qui est le cas de Jephté, suivi de Saül, Esther et Samson qui font chacun l'objet de 3 adaptations. Ainsi, contrairement au théâtre qui soutient l'avantage de la variété générique, le Concert Spirituel, où se jouent essentiellement des oratorios, fait état de 37 œuvres différentes pour 21 épisodes de l'Ancien Testament. Au théâtre, selon le répertoire de C. D. Brenner, on en relève 108 pour 26 épisodes seulement. Ainsi se voit confirmé le caractère de divertissement mondain du Concert Spirituel.

Après 1789, André Tissier[4] répertorie les différents spectacles qui se sont multipliés à Paris sous la Révolution. Or, entre 1789 et 1791, on ne compte que cinq pièces d'inspiration biblique : deux

[1] C. D. Brenner, *The theatre italien its repertory, 1716-1793*, Berkeley and Los Angeles, University of California press, 1961.

[2] D. Tunley, *The Eighteenth Century French Cantata*, London, Dennis Dobson, 1974, p. 198-259.

[3] C. Pierre, *Histoire du Concert Spirituel…, op. cit.*, répertoire p. 232-344. Clarence D. Brenner ne mentionne que 5 oratorios (deux *Jephté*, *Saül*, *Samson, Les Israélites sur la montagne d'Horeb*).

[4] A. Tissier, *Les Spectacles à Paris pendant la révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique. De la réunion des États généraux à la chute de la royauté 1789-1792*, Genève, Librairie Droz S.A., 1992.

comédies, deux drames et une pantomime, la tragédie ne réapparaissant qu'à partir de 1792. Une évolution s'amorce donc. En reliant les résultats d'André Tissier à ceux d'A. L. C. Kromsigt[1], on obtient un aperçu assez complet du théâtre biblique jusqu'en 1830. Sur les 59 pièces répertoriées, cinq seulement sont issues du Nouveau Testament, soit moins de 10%. Si le théâtre biblique renaît après la Révolution, un net changement s'est opéré par rapport au XVIII[e] siècle : l'Ancien Testament en est désormais la quasi unique source. Du point de vue des genres, l'évolution peut sembler timide puisqu'on compte encore 22 tragédies, ce qui dépasse de loin les autres genres. Une seule comédie est signalée, encore est-ce une comédie vaudeville en 1793, pendant la période révolutionnaire ; ce qui témoigne du maintien d'une tonalité sérieuse dans le traitement de ces sujets bibliques. De même, une seule parodie apparaît à la fin de la période, en 1829. Aux côtés de la tragédie, les genres les plus couramment convoqués sont la pantomime, au nombre de 5, auxquelles s'ajoute un ballet, cinq drame et sept mélodrames. Les oratorios ou hiérodrames si fréquents sur la scène du Concert Spirituel disparaissent peu à peu (3 jusqu'en 1804 seulement). Néanmoins, il ne s'agit plus d'un simple concert, on les associe au théâtre pour au moins deux d'entre eux, selon le descriptif proposé par l'auteur, l'un des deux oratorios, *Saül* de J. M. Deschamps, Desprès et Morel de Chedeville est « mis en action »[2], le second créé, *La Prise de Jericho,* se présente comme une « suite de tableaux nous transportant tour à tour du camp des Israélites au temple de Baal »[3], ce qui nous laisse penser à l'existence d'une mise en scène. Cette association entre musique vocale et mise en scène nous est d'ailleurs confirmée par l'ensemble du répertoire. En effet, sur ces 56 pièces restantes, plus de la moitié (32) sont représentées avec de la musique, des chants, des vaudevilles ou des danses. Musique et théâtre sont désormais liés. On assiste à cette complémentarité progressive des deux arts. Ainsi, à l'Opéra, on ne compte guère de sujets bibliques avant 1800. De 1671 à 1815, parmi les 423 œuvres lyriques recensées par Spire Pitou dans *The Paris opera : an encyclopedia of operas, ballets, composers*[4]*,* 8 seulement sont issues de la Bible (dont une seule du Nouveau Testament : une pantomime de *l'Enfant prodigue* en 1812), mais toutes figurent après 1800 hormis *Jephté*, tragédie lyrique de Pellegrin et de Montéclair, déjà mentionnée par Clarence D. Brenner, jouée dans les années 1732-1735. Par conséquent, si les sujets bibliques commencent à être joués sur la scène de l'Opéra, même au début du XIX[e], ils restent très rares. On les laisse volontiers aux théâtres, y compris avec le secours d'un accompagnement musical.

---

[1] A. L. C. Kromsigt, *Le Théâtre biblique à la veille du romantisme, op. cit.,* « Index des pièces de théâtre (1789-1830) », p. 92-101. Même si toutes les pièces ne sont pas recensées puisque le *Samson* de Ribié joué en 1806 n'apparaît pas, ce répertoire nous donne une idée de la tendance générale du théâtre biblique en ce début de XIX[e] siècle et permet une comparaison avec le siècle précédent.

[2] *Ibid.,* p. 99.

[3] *Ibid.,* p. 98.

[4] S. Pitou, *The Paris opéra, an encyclopedia of operas, ballets, composers, and performers, Rococo and Romantic, 1715-1815*, Westport, London , Greenswood press, 1985. Le répertoire de l'Opéra figure également dans l'ouvrage de G. Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, Firmin Didot frères, 1873.

Bien que l'étude de Martine de Rougemont s'achève en 1817, après la seconde vague de mélodrames bibliques, le *corpus* ne peut s'étendre au-delà de 1816, date de la dernière adaptation de Samson. Il faut attendre 1836 pour en voir surgir de nouvelles. En effet, comme l'indique A. L. C. Kromsigt, le nombre de sujets bibliques portés à la scène entre 1817 et 1830 diminue fortement, en raison de l'hostilité du public et des considérations politiques[1]. Ce n'est d'ailleurs qu'après la révolution de 1830 et l'achèvement de l'ère conservatrice que l'on peut concevoir un traitement fort différent de la Bible. Si jusque là, elle n'était que « laïcisée » et traitée encore avec respect, elle peut ensuite apparaître comme simple prétexte ou peut être soumise à un usage burlesque, comme en témoigne l'évolution du traitement de Samson au-delà de 1830 ; ce qui semble coïncider, dans le domaine de l'histoire littéraire, avec le tournant engagé par le romantisme. Les pièces du XIX^e^ siècle[2] s'éloignent souvent de l'épisode biblique qui ne fait l'objet que de vagues allusions. Les noms bibliques sont exploités de façon anachronique de sorte que l'épisode originel ne fait figure que de cadre lointain. Ce décalage, associé parfois à l'emploi de diminutifs, témoigne d'une certaine irrévérence à l'égard de l'Ancien Testament. Au XVIII^e^ siècle en revanche, on pourrait trouver cet esprit dans trois œuvres seulement sur les 25 recensées : les deux parodies jouées à la Foire et un pot-pourri d'Emile Cottenet[3], pièce restée dans l'ombre, présentée comme une parodie de la pièce de Henry et jouée en 1816. La parodie de Carolet, *Samsonet et Bellamie*, utilise certes les éléments bibliques sous forme d'allusions, mais plutôt qu'une allusion à la Bible, il s'agit d'une allusion aux *Samson* de Riccoboni et Romagnesi, eux-mêmes auteurs d'une autre parodie, *Achille et Déidamie*, de cette même tragédie de Danchet. *L'Opéra-comique assiégé* de Lesage et d'Orneval, représenté à quinze jours d'intervalle, reprend explicitement cette fois la pièce du Théâtre Italien. Dans les deux cas, si irrévérence il y a, elle porte moins sur le sujet biblique lui-même que sur la pièce parodiée. Les subtilités de la réécriture de l'épisode biblique seront plus intéressantes à analyser jusqu'en 1816, les pièces demeurant encore très proches de leur hypotexte.

Malgré cette homogénéité, le *corpus* présente, sur le plan formel, une certaine hétérogénéité en regroupant des pièces de théâtre et des pièces lyriques. Ces dernières posent un problème déjà fort répandu au XVIII^e^ siècle, celui de l'alliance entre la poésie et la musique. Antoine-Louis Lebrun justifie ainsi que ses propres pièces n'aient pas été mises en musique : « Si le talent de la poésie, et celui de la musique se trouvaient réunis dans la même personne, cette difficulté serait aplanie, et l'on

[1] A. L. C. Kromsigt, *Le Théâtre biblique à la veille du romantisme, op. cit.*, p. 91.

[2] Les adaptations de Samson au XIX^e^ siècle sont indiquées dans la bibliographie : partie I, rubrique « autres texes ».

[3] [E. Cottenet], *Samson,* pot-pourri, parodie du ballet du théâtre de la porte Saint-Martin (par C…t, membre du caveau moderne, i-e Cottenet), sn, sd, Delaguette, [1816]. Figurant dans le *Catalogue de la bibliothèque dramatique de M. de Soleinne*, elle est absente du répertoire de C. D. Brenner et de la bibliographie de Quérard. L'auteur est présenté comme un « comédien original, chantant le vaudeville avec une verve et un entrain peu communs » (J. de Lasalle, « Souvenirs dramatiques de la Porte-Saint-Martin », *Revue française,* n°XIII, mai-juillet 1858, p. 303).

pourrait espérer de voir des opéras parfaits »[1]. Ces deux langages différents supposent deux auteurs distincts, ce qui nuit à la perfection de l'opéra. Cette remarque n'est pas seulement valable pour l'opéra, on peut aussi l'appliquer à toute forme de musique vocale : cantique, cantate, oratorio. S'il n'est pas de notre compétence, ni de notre possibilité, d'analyser les partitions musicales – nombre d'entre elles ayant été perdues – au même titre que le texte qui les accompagne, nous ne ferons toutefois pas abstraction de ce problème complexe du lien entre paroles et musique, problème qui alimente les discours des théoriciens du XVIII^e^ siècle. Sans prétendre à une démarche comparatiste, nous éviterons donc l'écueil qui consiste à analyser les livrets par leur seul contenu narratif[2].

Le théâtre et la musique entretiennent d'ailleurs des liens étroits : dès son origine, le théâtre français est musical, comme le souligne Charles Mazouer[3]. Le drame liturgique est intégralement chanté et les grands genres des XV^e^ et XVI^e^ siècles supposent l'intervention de la musique sous forme de danses, chansons, fanfares, préludes et interludes. Même les mystères se jouent au son de la musique sacrée ou de l'une de ses parodies. Or le pouvoir séducteur des sens fait partie des débats du XVII^e^ siècle autour de la moralité du théâtre, cela d'autant plus que la musique est une composante du spectacle profane. Les dramaturges de la Pléiade, dans leur souci de revenir à l'Antiquité, prônent les chœurs dans les tragédies. Le ballet de cour enfin mêle danse, poésie et musique. De même, la musique est une composante essentielle des tragédies à machines et des comédies-ballets du XVII^e^ siècle, même si sa place reste toutefois secondaire. C'est dans ce contexte qu'en 1672, est fondée l'Académie royale de musique, spectacle profane par excellence qui met en scène, grâce aux machines, les divinités de la mythologie. Il en est de même sur la scène du Théâtre Italien qui donne lieu à un théâtre musical agrémenté par le rôle des machines, deux éléments que l'on retrouve au début du XIX^e^ siècle dans le mélodrame de Ribié et la pantomime de Henry, lesquels ménagent une place toujours plus étendue aux morceaux musicaux et aux ballets.

Ces deux langages sont en outre étroitement liés par un troisième élément, la représentation scénique, même si elle ne revêt pas la même importance selon le genre utilisé. En effet, l'oratorio, la cantate ou le cantique se jouent généralement dans le cadre d'une musique de concert, sans véritable mise en scène. Le choix des compositeurs se porte alors sur un épisode aux qualités dramatiques évidentes, capables de garder en éveil l'attention des spectateurs que ne retient plus le spectacle visuel. Frédéric Hellouin remarque à juste titre :

> Du moment que l'oratorio est d'essence et de forme théâtrale, il devrait être placé sur la scène. La représentation, d'ailleurs, aurait l'avantage de faire disparaître les excessifs contrastes qui existent entre la majesté du sujet et le ridicule de nos exécutions au concert. J'ai toujours trouvé

[1] [A.-L. Le Brun], *Théâtre lyrique, avec une préface, où l'on traite du poème de l'opéra*, Paris, Pierre Ribou, 1712, p. 6.

[2] G. Loubinoux, « L'écriture musicale du livret, correspondance entre logique compositionnelle et structure littéraire », *Le Livret d'opéra*, textes réunis par Zaragoza Georges, Ivry sur Seine, Phenix éditions, 2002, p. 611-631.

[3] C. Mazouer, « Introduction », *Théâtre et musique au XVII^e^ siècle*, Paris, Klincksieck, Société de littérature classique, 1994, p. 5-28.

> inadmissible une action sacrée interprétée par des gens mis à la dernière mode, debout près d'une chaise, et un volumineux factum à la main[1].

Si la mise en scène n'est pas celle de l'opéra ou du théâtre, elle ne saurait cependant être totalement absente. Dans la mesure où les œuvres du *corpus* ont été jouées devant un public, elles ont été nécessairement interprétées par le ou les chanteurs, ce qui est une forme de mise en scène, si sobre soit-elle. Chabanon reconnaît d'ailleurs l'intérêt scénique de l'oratorio : « Admettre au Concert des scènes dialoguées qui amènent des tableaux, des situations, et développent une action complète, c'est transporter au Concert, du moins en partie, l'intérêt de la scène, et c'est augmenter le charme de la musique »[2]. Répét. P. 129La cantate participe de la même réflexion en tant que musique vocale. Ces « drames en miniature »[3], pour reprendre l'expression de J. R. Antony au sujet des cantates d'Élisabeth Jacquet de la Guerre, présentent une structure similaire à celle de l'opéra par l'alternance des airs et des récitatifs. Ne font d'ailleurs partie du *corpus* que les cantates mises en musique, signe qu'elles ont été jouées ou qu'elles sont destinées à l'être. Le dernier genre de musique vocale qui pourrait soulever des objections quant à sa mise en scène, le cantique, s'harmonise en réalité parfaitement avec le reste. Il est structuré autour de dialogues, forme essentiellement dramatique, et joué sur des airs d'opéras à la mode, justifiant sa place aux côtés de la cantate et de l'oratorio. La pantomime, enfin, genre purement gestuel, pourrait sembler marginale mais, de fait, elle s'insère dans le *corpus* par un caractère scénique d'autant plus accru qu'il remplace les paroles. Elle offre ainsi une alternative au théâtre et à la musique vocale en instaurant une forme de dialogue différente qui articule langage de la musique et langage du corps. En ce sens, le *corpus* offre un éventail de représentations intéressantes pour aborder la question des représentations qui, de surcroît, mêlent divers langages scéniques.

Le XVIII^e^ siècle engage donc une lente transition d'un art théâtral et musical sacré à un spectacle profane. Les sujets bibliques ne sont certes plus le seul apanage d'un art religieux, mais ils sont utilisés pour des scènes qui privilégient un ton sérieux grâce à la tragédie et à l'oratorio. Dans cette évolution, les adaptations scéniques de Samson, par leur variété et leur proportion, font figure d'exception tant dans le domaine de la comédie, que dans celui de l'opéra. Elles mettent déjà en lumière le mouvement souterrain qui s'engage au XVIII^e^ siècle, bien qu'il n'émerge véritablement qu'au XIX^e^ siècle.

Résultat de l'évolution des mentalités entreprise dès la Renaissance, la Bible change véritablement de statut, dans le monde intellectuel et exégétique, à l'entrée dans le XVIII^e^ siècle. Si le Nouveau Testament est laissé à l'écart en raison de son caractère religieux trop marqué et des

---

[1] F. Hellouin, « Le courant biblique à l'opéra au commencement du XIX^e^ siècle », *Le Monde musical,* n°18, 30/09/1900, p. 279.

[2] M.-P.-G. Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie, et le théâtre*, Paris, Pissot, 1785, p. 342.

[3] J. R. Anthony, *La Musique en France à l'époque baroque…, op. cit.,* p. 474.

polémiques de l'époque, l'Ancien Testament, en revanche, déchu de son statut sacré au fil des multiples études textuelles et historiques, soumis sans vergogne à la critique rationnelle, est de plus en plus joué sur scène, indépendamment de toute portée religieuse. Il passe ainsi progressivement du monde religieux au monde des spectacles dont les formes évoluent de façon significative vers une pure dimension artistique, comme en témoigne tout particulièrement l'épisode de Samson. Ce glissement d'un univers à l'autre s'explique par les éléments scéniques d'ores et déjà présents dans le texte source. Ainsi, l'épisode biblique porte en germe sa désacralisation que les compositeurs ou auteurs dramatiques se contentent de cristalliser. Dans un siècle friand d'exotisme, le fonds biblique ancestral, aussi connu soit-il, offre un nouvel éventail de sujets spectaculaires pour peu qu'on porte sur lui un regard différent de celui imposé jusque là par la tradition religieuse. Il peut désormais être arrangé pour la scène et s'ancrer dans le siècle profane.

Chapitre 2 : Les mécanismes de réécritures dans le processus d'actualisation et leurs enjeux politico-religieux

Les processus de réécritures méritent une analyse précise en s'interrogeant sur le degré de fidélité au texte source et sur les choix opérés, les ajouts, l'insertion d'épisodes inventés. Ces derniers font l'objet de la Querelle, Boileau refusant le mélange des faits de la Foi et du paganisme[1]. La question du traitement de l'épisode biblique est d'autant plus intéressante à soulever dans le *corpus* que, selon les pièces, la Bible fait figure d'hypotexte premier, secondaire, ou ternaire dans un mouvement d'éloignement progressif que nous tenterons d'appréhender. Pour mesurer ces écarts, il faut comparer la version remaniée à la version initiale, en explicitant les choix orchestrés, tout particulièrement lorsqu'ils ont trait à l'actualisation dans le siècle, aux conditions de réception.

En effet, représenter un épisode biblique n'est pas anodin : le genre requis, plus ou moins proche de l'esprit religieux, la scène choisie, officielle ou non, et les rapports de l'auteur du texte avec les autorités supposent un parti pris. Au XVIII^e^ siècle et au début du XIX^e^, excepté une courte période révolutionnaire, pouvoirs politique et religieux sont intrinsèquement liés et porteurs de multiples querelles. L'épisode de Samson est d'autant plus sujet à d'éventuelles représailles par son arrière-fond d'oppression religieuse, et ce en plein débat des Lumières. Aussi convient-il d'analyser la manière s'opère l'interaction entre le monde contemporain et le monde des spectacles, à partir du fonds biblique commun que se partagent la scène historique et les scènes théâtrales et musicales. Afin d'apprécier l'engagement implicite des pièces dans leur temps, il est indispensable de prendre en considération leur contexte de création et de représentation. L'épisode de Samson, tel qu'il apparaît dans l'Ancien Testament, peut être interprété, ou surinterprété, à l'aune des débats du XVIII^e^ siècle. L'intolérance religieuse, l'oppression tyrannique d'une majorité sur une minorité, la rébellion ou la résistance des victimes, la victoire des opprimés sur les puissances, sont autant de thèmes chers aux Lumières. En ce sens, leur transposition depuis les temps les plus reculés de l'histoire de l'Humanité à l'époque contemporaine semble on ne peut plus aisée. Bien entendu, cette portée idéologique ne revêt pas une importance identique d'une pièce à l'autre et nous ne disposons pas du même degré d'information sur toutes les œuvres du *corpus* ; mais étudier la place que chacune d'entre elles accorde

[1] P. Sellier, *Essais sur l'imaginaire classique. Pascal – Racine – Préciseuses et moralistes – Fénelon*, Honoré Champion, 2005, p. 115-116.

aux représentants de la monarchie et de la religion permet tout de même d'envisager une tendance générale.

Un rapide état des lieux des figures du pouvoir dans l'épisode de Samson, tel qu'il figure dans les différentes versions de la Bible disponibles au XVIII[e] siècle[1], atteste une grande neutralité des Écritures à l'égard des Philistins et de leurs dirigeants, lesquels apparaissent seulement au chapitre XVI, versets 5, 8 et 23 pour conclure le fatal marché avec Dalila. Conformément à la version de la Bible Gauloise[2], Lemaistre de Sacy désigne les Philistins et leurs chefs par « les princes des Philistins »[3]. Nicolas Legros évoque « les satrapes des Philistins »[4]. La Bible d'Ostervald enfin, parue en 1744, qu'Anne Sauvy range parmi les Bibles utilisées chez les Réformés, également très répandue au XVIII[e] siècle, mentionne « les gouverneurs des Philistins »[5]. Le pluriel et les titres proposés ne correspondent pas à la représentation d'un pouvoir absolu tel qu'il a cours en France au XVIII[e] siècle. En ce sens, les auteurs qui font apparaître le personnage du roi, à partir de 1717, procèdent bel et bien à une libre interprétation des Écritures : ils les adaptent au fonctionnement politique de la société qui est la leur. Notons par ailleurs que les Grands de la nation ne s'imposent pas par leur autorité auprès de Dalila, ils lui proposent un véritable marché qu'elle accepte par pur intérêt. Ils ne sont donc pas détenteurs d'un pouvoir politique mais bien davantage d'un pouvoir économique.

Quant à la question religieuse, certes latente tout au long de l'épisode de Samson compte tenu de la situation d'esclavage des Hébreux, elle n'apparaît explicitement qu'à travers le terme « incirconcis »[6] qui désigne les Philistins. Indéniablement, la lutte entre les croyances religieuses n'est pas inscrite en premier plan, d'autant que les Philistins ne s'opposent pas à l'ensemble du peuple

[1] Cette étude a été réalisée à partir de la liste dressée par Anne Sauvy. Elle note que les principales versions françaises de l'Ancien Testament sont celles de Lemaistre de Sacy à la fin du XVII[e] siècle et de Nicolas Le Gros dont *La Sainte Bible* paraît en 1739. Elle ajoute toutefois que l'on continue de lire la version de 1620 de Lefèvre d'Étaples, dite « Bible gauloise » (A. Sauvy, « Lecture et diffusion de la Bible en France », *Le Siècle des Lumières et la Bible*, *op. cit.*, p. 27-46.)

La version de Lemaistre de Sacy circule dès le début du siècle puisque les premiers livres sont imprimés séparément entre 1672 et 1684, celui de *Josué, les Juges et Ruth*, paraissant en 1687 (J. Lesaulnier, A. Mc Kenna (dir.), *Dictionnaire de Port-Royal*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 635-640). Bernard Chédozeau précise que la traduction est de Sacy mais que « les préfaces et les commentaires des livres publiés après sa mort (1684) sont de ses amis et héritiers spirituels » (B. Chédozeau, « Les grandes étapes de la publication de la Bible catholique en français du Concile de Trente au XVIII[e] siècle », *Le Grand Siècle et la Bible*, sous la direction de J.-R. Armogathe, *op. cit.,* p. 341-360).

[2] [Lefèvre d'Étaples], *La Sainte Bible contenant le Vieil et le Nouveau Testament, traduite de latin en français par les Théologiens de l'Université de Louvain*, Lyon, Jean Royaulx, 1620.

[3] Lemaistre de Sacy, *La Sainte Bible, op. cit. (*Juges, XVI, 5, 8, 23, 27).

[4] [N. Le Gros], *La Sainte Bible traduite sur les textes originaux, avec les différences de la Vulgate,* Cologne, aux dépens de la Compagnie, 1739.

[5] J.-F. Ostervald, *La Sainte Bible qui contient l'Ancien et le Nouveau Testament*, Paris, Ch. Meyrueis et Cie, 1863, Juges, XVI, 5, 8, 23, p. 270.

[6] Lemaistre de Sacy, *La Sainte Bible, op. cit.,* Juges, XIV, 3, XV, 18. La même traduction figure dans la version d'Ostervald, *La Sainte Bible.* Lefèvre d'Étaples utilise la relative « qui ne sont pas circoncis » (Juges, XIV, 3). Dans les deux cas, il est employé au discours direct par les parents de Samson et par Samson lui-même. Les premiers émettent de la sorte une objection au mariage de leur fils avec une jeune femme d'une croyance différente. La seconde occurrence survient au moment de l'épisode de la soif. Samson s'adresse à Dieu et oppose son statut de « serviteur » à celui des « incirconcis » (Lemaistre de Sacy, *La Sainte Bible, op. cit.,* Juges, XV, 18). Ostervald observe également la même traduction.

hébreu mais seulement à Samson qu'ils poursuivent sans relâche depuis l'incendie des queues de renards. La différence de religion figure comme un arrière-plan, notamment à travers les réticences des parents de Samson à l'égard du mariage avec une Philistine – union condamnée par la loi hébraïque[1]–, mais cette résistance passive n'empêche pas les noces d'avoir lieu. Par conséquent, les pièces qui présentent l'amour de Samson pour une femme philistine comme un amour expressément interdit mettent en avant un élément que l'Ancien Testament mentionne seulement de façon implicite en cet endroit. Bien entendu le climat d'intolérance et les persécutions religieuses qui parcourent le XVIII^e^ siècle favorisent ce genre d'adaptation. Il en est de même lorsqu'apparaît le personnage du grand prêtre. Rien de tel dans la Bible : les auteurs du XVIII^e^ siècle visent avant tout à adapter cet épisode à leurs mœurs et à leurs préoccupations. Il est d'ailleurs significatif que l'épisode de l'ange venu annoncer la naissance miraculeuse, pourtant développé dans tout le chapitre XIII du livre des Juges, soit régulièrement passé sous silence. Excepté que seul le personnage de Samson et ses exploits héroïques intéressent les dramaturges, le passage fait référence à des rites inconnus du XVIII^e^ siècle, comme celui du sacrifice opéré par le père de Samson, traduisant un autre rapport à Dieu. Il s'agit d'une communication directe avec Dieu puisque l'ange est un messager divin. Assurément, on pourrait objecter que le sacrifice en l'honneur de Dagon est, quant à lui, maintenu dans la plupart des pièces, mais en réalité, il s'agit moins de décrire un rite religieux que la fête qui l'accompagne, réjouissances bel et bien présentes dans la Bible. En outre, cela concerne les Philistins, peuple infidèle auquel ne sauraient s'identifier des chrétiens. Ainsi, les pratiques religieuses, telles qu'elles figurent dans la Bible, ont trait aux coutumes antiques et ne laissent pas apparaître de représentant religieux ordonnateur des rites.

Toute manifestation du pouvoir politique ou religieux relève donc d'une surinterprétation du texte source et d'une adaptation aux mœurs et aux préoccupations du siècle, ce que pourra révéler l'analyse textuelle. C'est pourquoi l'inscription explicite de l'Histoire dans la fiction, associée à son

[1] Lemaistre de Sacy, *La Sainte Bible, op. cit.,* commentaire de XIV, v. 3, p. 351 : « comme Samson n'agit que par l'ordre de Dieu, comme il paraît du verset suivant, on ne croit pas qu'il eût péché contre la loi qui défendait aux Israëlites de s'unir par le mariage à des filles infidèles.

J. F. Ostervald, *Arguments et réflexions sur les livres et sur les chapitres de la Sainte Bible, Première partie qui comprend le Vieux Testament avec un discours préliminaire sur la lecture de l'Écriture Sainte,* Genève, Gabriel de Tournes et fils, 1723, p. 126 : « Son mariage avec une Philistine était contre la loi de Dieu ; cependant Dieu permit qu'il se fit, parce que cela donna lieu à Samson de faire la guerre aux Philistins. C'est de la sorte que Dieu permet plusieurs choses pour les vues qu'il se propose, quoiqu'il n'approuve pas ces choses-là. »

A. Dom Calmet, *Commentaire littéral sur tous les livres de l'Ancien Testament*, *op. cit.,* t. II, p. 253 : « La loi défendait aux Hébreux de prendre des femmes étrangères, de peur qu'elles ne les séduisissent, et ne les engageassent dans l'idolâtrie. »

[Barral, abbé], *Dictionnaire portatif, historique, géographique et moral de la Bible,* Paris, Musier, Auxerre, François Fournier, 1756, article « Samson », p. 640 : « Samson qui agissait par le mouvement de l'esprit de Dieu en demandant une femme infidèle contre la défense de la Loi, persista à la vouloir sans s'expliquer davantage ».

Voltaire, *La Bible enfin expliquée, Voltaire Électronique,* t. 79, paragraphe 291. Voltaire, reprend les propos du curé Meslier : « Il était rigoureusement défendu aux juifs d'épouser des étrangères et encore plus d'épouser une Philistine ». Il ajoute d'ailleurs comme nouvelle preuve d'incohérence de cet épisode que les Philistins ne s'abaisseraient pas en donnant leurs filles à un esclave.

inscription implicite qu'indique le contexte de création et de réception, pourra éclairer les choix de réécriture. En ce sens, il conviendra d'aborder les œuvres à la fois sur le plan historique et littéraire selon une méthode semi-chronologique et semi-analytique. Afin d'établir comment s'opère le recul de l'hypotexte biblique et son actualisation dans le siècle, il faut analyser chaque texte en fonction des filiations qu'il entretient avec les autres pièces du *corpus* en mettant en évidence le lien entre l'Histoire des Lumières et l'histoire, au sens d'anecdote d'une part, de fiction d'autre part. Pour ce faire, on rassemblera les pièces du *corpus* suivant des critères liés à leur genèse en trois groupes principaux : les pièces qui transposent directement l'hypotexte biblique ; les pièces dites « italiennes » qui remplacent l'hypotexte biblique par une pièce relais encore proche du texte source pour s'enchaîner successivement les unes les autres ; l'opéra de Voltaire qui transforme l'hypotexte biblique, l'enrichissant de nombreux aspects qu'exploitent ses reprises. Ce classement, qui présente l'intérêt de comparer des pièces proches les unes des autres, permet de nuancer l'approche et de procéder à des analyses comparatives plus précises et riches de sens.

1- Les transpositions de l'hypotexte biblique sur les scènes privées semi-religieuses : dévotion et austérité du pouvoir en place (1702-1711)

Hormis l'œuvre de Montorcier qui, occupe une place particulière dans le *corpus*, les pièces les plus fidèles aux Écritures sont celles du début du XVIII[e] siècle. D'une part, elles choisissent l'hypotexte biblique comme principal hypotexte, d'autre part, elles en proposent une restitution quasi littérale que Gérard Genette appelle « transposition »[1]. Toutes reprennent l'épisode biblique que ce soit intégralement ou partiellement dans un même souci de littéralité. Le début du XVIII[e] siècle voit en effet s'achever le règne de Louis XIV dans un contexte de religiosité austère, confortée par la crise économique et politique[2], propice à l'intimité des concerts privés. Tout intact que demeure le goût de Louis XIV pour la musique, il s'exerce désormais dans les appartements de madame de Maintenon[3].

[1] G. Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, éditions du Seuil, 1982, p. 291. Le critique range sous cette catégorie, qu'il considère comme une transformation sérieuse, la traduction, la versification, la prosification, la réduction, l'amplification, la dramatisation.

[2] De 1685 à 1715, la France connaît des échecs militaires et religieux que vient envenimer une situation critique sur les plans économique et social : la légèreté et le faste du Roi Soleil ne sont plus de mise à la Cour en raison de la faim et de l'insécurité qui bouleversent le pays. La guerre de succession d'Espagne ne se résout que par le traité d'Utrecht en 1714, date jusqu'à laquelle la crise économique gronde et se manifeste par des révoltes paysannes et ouvrières. Les nobles étant décimés, des écrits injurieux circulent contre le roi au moment même où les jansénistes se montrent de plus en plus agressifs devant l'oppression du pouvoir qui les condamne à deux reprises : la bulle *Vineam dominici* en 1705 et la bulle *Unigenitus* en 1713. Les religieuses de Port-Royal sont dispersées avant la destruction du couvent. L'ambiance de la Cour devient même lugubre en 1711 après la perte de trois dauphins (M. Reinhard, *Histoire de France, Des origines à 1715,* Paris, Librairie Larousse, 1954, p. 495-507).

[3] T. Favier, *Les Cantiques spirituels savants (1685-1715). Contribution à l'histoire du sentiment religieux en France à la fin du grand siècle*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean Mongrédien, Paris-Sorbonne, 1997, vol. II, p. 308-309.

La musique vocale de concert, jouée dans les salons privés ou lors des moments récréatifs de Saint-Cyr, correspond on ne peut mieux à ce climat de la Cour. Cela explique d'ailleurs le succès que rencontrent les cantiques[1]. La cantate elle-même semble s'adapter au contexte. Venue d'Italie, particulièrement en vogue en ce début de siècle, elle remporte un vif succès dans les soirées mondaines, notamment chez la duchesse du Maine au cours de ses fameuses nuits de Sceaux[2]. Mais elle y est davantage connue pour ses sujets mythologiques. La cantate sacrée, quelque peu marginale, reflète donc l'atmosphère qui domine dans l'entourage du Roi[3].

Les pièces de l'abbé Pellegrin, de Sébastien de Brossard et d'Élisabeth Jacquet de La Guerre respectent en ce sens au plus près les Écritures et prennent soin de ne pas froisser les représentants du pouvoir absolu en taisant toute allusion religieuse ou politique d'autant que Versailles exerce directement ou indirectement son influence sur les auteurs et sur les compositeurs. Lorsque l'abbé Pellegrin se résout à versifier l'Ancien et le Nouveau Testament en dépit de son « profond respect » pour les Écritures, c'est sur « la sollicitation de plusieurs personnes pieuses », ainsi qu'il le souligne dans sa préface[4]. Placé sous le patronage de Madame de Maintenon, il compose sans fin des noëls, hymnes, psaumes et cantiques sur des airs d'opéra du temps[5]. Destinés à l'usage des jeunes filles de Saint-Cyr, les cantiques de Pellegrin sont de fait intrinsèquement liés au pouvoir en place, la fondation de la maison de Saint-Cyr correspondant à une volonté politique et l'établissement recevant la visite régulière de Louis XIV lui-même[6]. Quant aux cantates d'E. Jacquet de La Guerre, selon V. Meacham McIntosh, elles semblent avoir été écrites pour plaire au roi et pour ses nouveaux intérêts envers la matière religieuse[7]. Edith Borroff ajoute que les leçons de morale de La Motte ont dû être du goût du roi et de son épouse[8]. Certes, les cantates de Sébastien de Brossard sont quelque peu éloignées de ce

---

V. M. McIntosh, *The twelve cantatas based on the scriptures by Elizabeth-Claude Jacquet de La Guerre : study and transcription*, *op. cit.,* p. 9-10.

[1] T. Favier, *Les Cantiques spirituels savants (1685-1715)…, op. cit.*, vol. II, p. 310 : le nombre d'éditions des cantiques permet de conclure à un véritable essor du genre.

[2] G. E. Vollen, *The french cantata*, *a survey and thematic catalog*, Denton, Texas, doct. copyright, janv. 1970, p. 33. L'auteur opère la distinction entre les parodies et cantates spirituelles jouées dans les salons privées devant un public dévot des cantates mythologiques et allégoriques réservées aux fêtes publiques données dans les palais.

[3] V. M. McIntosh, *The twelve cantatas based on the scriptures by Elizabeth-Claude Jacquet de La Guerre…, op. cit.*, p. 8. L'auteur précise que l'usage des textes sacrés reflète un sentiment grandissant à Versailles : le roi devient de plus en plus religieux sous l'influence de madame de Maintenon.

[4] S.-J. Pellegrin, « préface », *Histoire de l'Ancien et du nouveau Testament, op. cit.*

[5] *The New Grove dictionary of music and musicians,* Macmillan publishers limited, 2001 (1re édition : 1980), p. 344.

[6] Voir notamment sur ce point A. Piéjus, *Le Théâtre des demoiselles*…, *op. cit.,* p. 33-36.

[7] V. M. McIntosh, *The twelve cantatas based on the scriptures by Elizabeth-Claude Jacquet de La Guerre…, op. cit.*, p. 11.

[8] Borroff, Edith, *An Introduction to Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre,* New York, Institute of Medieval music, sd, p. 48.

Si nous n'avons pas de certitude sur les représentations des cantates sacrées d'Élisabeth Jacquet de La Guerre, nous savons toutefois que plusieurs de ses œuvres ont été jouées en présence du roi : elle entretenait des relations privilégiées avec la Cour de Versailles pour y avoir vécu plusieurs années. Selon C. Cessac, « peut-être les entendit-il [le roi] à la Maison royale de

contexte de la Cour mais c'est dans ce contexte de dévotion peu avant 1708, soit à la même époque que celles de sa congénère[1], qu'elles sont composées. Sans doute l'intérêt de Brossard pour la cantate sacrée s'explique-t-il par son statut d'homme d'Église, donc par son lien avec le pouvoir religieux, et par l'influence de Bossuet[2]. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que les pièces du début du siècle sous le règne de Louis XIV, pièces les plus respectueuses du texte saint, ne mentionnent à aucun moment l'existence d'un quelconque pouvoir, qu'il soit religieux ou politique. Elles s'inscrivent dans leur époque dont elles reflètent la dévotion. Elles manifestent une harmonie avec le pouvoir en place, ou plus probablement, la mainmise qu'exerce encore le Roi tout puissant sur le monde des arts.

a- L'hypotexte biblique soumis au respect des bienséances

Les seuls écarts significatifs communs aux quatre pièces qui transposent le texte biblique (celles de Pellegrin, Brossard, de La Guerre et Montorcier) relèvent du respect des bienséances. En dépit de leur souci de rester au plus près du texte biblique, les auteurs doivent se résoudre à supprimer certains passages jugés inconvenants, une pratique, selon Genette, particulièrement répandue au siècle classique[3]. Toutefois, cela implique, dans le cadre d'un sujet biblique, d'autres enjeux que celui d'épargner la sensibilité des spectateurs. L'image du héros en est modifiée et actualisée pour devenir plus conforme aux principes de la morale chrétienne. La violence archaïque, la cruauté du héros antique s'en trouve atténuée, au détriment d'une restitution fidèle de la Bible.

Ainsi, l'abbé Pellegrin[4] et Montorcier choisissent de taire deux passages : le meurtre des trente Philistins perpétré par Samson pour payer son tribut de trente tunique après la révélation de l'énigme, et la raison de sa présence dans Gaza, soit son rendez-vous avec une prostituée. Dans le premier cas, un tel acte gratuit, tuer des hommes pour une raison en apparence aussi futile, paraît inconcevable ; dans le second cas, mentionner aussi crûment les plaisirs de la chair contrevient aux bonnes mœurs.

Saint-Cyr où régnait Madame de Maintenon, et dont la bibliothèque possédait plusieurs exemplaires de ces recueils ? » (C. Cessac, *Élisabeth Jacquet de La Guerre. Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, Actes Sud, 1995, p. 142).

En effet, *le Mercure galant* rapporte qu'E. Jacquet de La Guerre « fit exécuter […] ses sonates en présence de Sa Majesté à son petit couvert, et ce Prince les honora d'une très grande attention. […] Le dîner étant fini, Sa Majesté parla à Mlle de la Guerre, d'une manière très obligeante, et après avoir donné beaucoup de louanges à ses sonates, elle lui dit qu'*elles ne ressemblaient à rien*. On ne pouvait mieux louer Mlle de La Guerre, puisque ces paroles font connaître que le Roi avait non seulement trouvé sa musique très belle ; mais aussi qu'elle est originale, ce qui se trouve aujourd'hui fort rarement. » (*Le Mercure galant. Journal politique, littéraire et dramatique…*, août 1707, p. 196-197.)

[1] Brossard lui-même connaissait les vers de La Motte sur lesquels il a composé la musique de *Judith*, tout comme Élisabeth Jacquet de La Guerre (M. Brenet, *Sébastien de Brossard prêtre, compositeur, écrivain et bibliophile (165..-1730) d'après ses papiers inédits*, Genève, Éditions Minkoff, 1998, p. 25).

[2] On note en effet à son arrivée à Meaux comme maître de chapelle, un revirement significatif de sa carrière depuis Strasbourg où il avait fondé l'Académie, dirigeant de la musique profane. C'est en 1699 que « Bossuet rapporte d'Italie des airs et des cantates que le maître de chapelle transcrit » (Y. de Brossard, *Sébastien de Brossard. Théoricien et compositeur, encyclopédiste et maître de chapelle, 1655-1730*, Paris, Picard, 1987, p. 39).

[3] On supprime notamment les « passages jugés inutiles ou mal venus » (G. Genette, *Palimpsestes, op. cit.,* p. 445.

[4] Bien que la tragi-comédie de Luigi Riccoboni ne soit pas pure transposition, comme nous l'analyserons plus loin, elle manifeste un même respect de la bienséance.

Ces suppressions n'ont rien d'étonnant en ce début de siècle, une trentaine d'années après la parution de la Bible de Royaumont dans laquelle les deux épisodes concernés sont également tus et relatés de la manière suivante :

> Samson s'étant vu trompé par sa femme, qui avait tiré de lui par ses caresses un secret qu'elle avait aussitôt découvert aux autres, lui témoigna son indignation de cette perfidie : il la quitta en colère, et donna lieu à ses parents de s'imaginer qu'il avait rompu avec elle[1].

> Lorsqu'ils étaient dans cette recherche, et qu'ils observaient toutes les démarches de Samson, ils reconnurent un jour qu'il était allé dans la ville de Gaza[2].

Certes, compte tenu de son respect quasi littéral des versets bibliques, Pellegrin semble s'appuyer sur la version de Lemaistre de Sacy récemment publiée ou sur celle de Lefèvre d'Étaples, dite Bible gauloise, dont elle est très proche et que l'on continue à lire au XVIII^e^ siècle[3]. Toutefois, cela ne l'empêche pas d'être influencé par la Bible de Royaumont qu'il connaît nécessairement du fait de son statut d'homme d'Église. On peut d'ailleurs se demander à juste titre si Montorcier, ne se fonde pas sur la Bible de Royaumont plutôt que sur celle de Sacy. Toujours rééditée au début du XIX^e^ siècle, elle est une forme d'accès importante aux Écritures[4]. L'hypothèse semble corroborée par la réaction médusée des Philistins à la vue de leur ennemi s'échappant, les portes de la ville sur les épaules. Montorcier le décrit « travers[ant] au milieu des gardes et des sentinelles de ses ennemis tous épouvantés d'une telle vigueur », les laissant « honteux et confus »[5]. Or seule la version de Nicolas Fontaine relate l'événement en ces termes :

> Il les mit ensuite sur ses épaules, et les emporta sur le haut d'une montagne, après avoir passé au travers de ceux qu'on avait mis en embuscade pour l'observer, qu'il laissa épouvantés de ce qu'ils voyaient : ainsi toutes les espérances des Philistins furent encore une fois trompées, et ils virent, comme auparavant, retourner à leur confusion tous les desseins qu'ils avaient formés pour perdre un seul homme[6].

Par conséquent, Montorcier se contenterait de reprendre la version de Samson selon la Bible de Royaumont, version quelque peu édulcorée qui conviendrait à la bienséance requise sur scène. C'est au nom de cette même bienséance que les deux pièces éludent un autre crime barbare,

---

[1] [N. Fontaine], *L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament avec des explications édifiantes, tirées des Saints Pères, pour régler les mœurs de toutes sortes de conditions*, Paris, P. le Petit, 1670, p. 149. Nous nous fondons sur les diverses Bibles relevées par Bernard Chédozeau (B. Chédozeau, « Les grandes étapes de la publication de la Bible catholique en français du Concile de Trente au XVIII^e^ siècle », *art. cit.*).

[2] [N. Fontaine], *L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament …, op. cit.*, p. 152.

[3] A. Sauvy, « Lecture et diffusion de la Bible en France », art. cit.

[4] *Ibid.*, p. 36.

Les jansénistes sont les auteurs de ces deux versions de la Bible. En effet, ils en ont entrepris la traduction depuis 1660 non sans éveiller les soupçons, cette sorte de travail étant l'apanage des protestants, et aboutissent à *l'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament* dite Bible « de Royaumont », en 1669. De 1672 à 1693, ils entreprennent la publication méthodique de chacun des livres de l'Ancien Testament. Il s'agit de la Bible dite « de Sacy » que Richard Simon appelle la Bible « de Messieurs de Port-Royal » (B. Chédozeau, « Les grandes étapes de la publication de la Bible catholique en français du concile de Trente au XVIII^e^ siècle », art. cit., p. 346).

[5] Montorcier, « Histoire de Samson », III.

[6] [N. Fontaine], *L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament …, op. cit.,* p. 152.

l'assassinat de l'épouse et du beau-père de Samson, réponse des Philistins à l'incendie de leurs champs par les queues de renards. Montorcier en propose une version plus satisfaisante pour la morale et plus vraisemblable aux yeux du spectateur occidental du début du XIX^{e} siècle : « Les Philistins poursuivent les juifs à qui ils attribuent cette noirceur »[1].

Le respect de la bienséance entraîne la suppression des barbaries les plus inconcevables, lesquelles sont déjà écartées de la *Bible de Royaumont* dont s'inspirent par endroits Pellegrin et Montorcier. Si ces corrections n'altèrent pas l'effet de reprise fidèle, il n'en demeure pas moins qu'elles manifestent d'ores et déjà un parti pris en faveur du héros auquel on essaie d'attribuer le moins de bassesses possibles, ce qui le rend plus acceptable aux yeux des destinataires contemporains. Mais ce respect de la bienséance externe, qui relève de la « conformité avec le public », entraîne inévitablement des entorses à la bienséance interne qui repose sur la nature du personnage, selon la distinction que rappelle Laurent Thirouin[2].

b- Transpositions manichéennes, transpositions héroïques

Les œuvres musicales du début du siècle, conformes à l'esprit religieux prégnant, portent un jugement de valeur sur le héros, tant dans la narration de ses faits et gestes que dans la présentation des personnages. À cela s'ajoute dans le cadre des cantates, le choix de l'épisode de la vie de Samson retenu : tandis que Brossard donne à sa pièce le sous-titre évocateur de *Samson trahi par Dalila,* Élisabeth Jacquet de La Guerre, conformément au texte de Houdar de La Motte, se contente de mettre en musique l'épisode final de l'effondrement du temple, signe de la gloire du héros. En ce sens, en dépit de leur genre identique, les deux cantates proposent une appréhension très contradictoire du texte saint, la cantate de Brossard se rapprochant plus des cantiques de Pellegrin par sa visée manichéenne. Sans doute le lien s'établit-il entre ces deux œuvres du fait de la carrière ecclésiastique de leurs auteurs. Dans une orientation ouvertement religieuse, elles condamnent les méfaits de l'amour et déconsidèrent le peuple philistin, à l'instar de la Bible de Royaumont, tout en nuançant l'image de la victoire finale de Samson.

Les cantiques historiques[3] de Pellegrin relatent toutes les étapes de la vie du héros selon un rythme soutenu, évitant les éléments secondaires ou répétitifs susceptibles de détourner l'attention du lecteur ou de le lasser. Cette réécriture obéit à une vision manichéenne, opposant la perfidie féminine à la faiblesse masculine dans l'esprit de la Bible de Royaumont qui vise moins la traduction littérale du texte que son interprétation : chaque épisode fait ensuite l'objet d'un jugement de valeur. Cela

[1] Montorcier, « Histoire de Samson », II.

[2] L. Thirouin, *L'Aveuglement salutaire…, op. cit.,* p. 108.

[3] Les cantiques interprétatifs, qui proposent une relecture idéologique des cantiques historiques, seront analysés en détails dans la seconde partie.

correspond à la construction adoptée par l'abbé Pellegrin qui alterne cantiques historiques et cantiques interprétatifs. On retrouve également cette organisation dans la cantate de Brossard qui s'achève par une « morale ».

À deux reprises, l'image de la femme est dénigrée dans les cantiques historiques. L'épouse de Samson est implicitement condamnée. Elle révèle désormais la solution de l'énigme à ses compatriotes qui la lui demandent « par caresse et par rigueur »[1]. Si dans la traduction de Sacy, elle trahit Samson pour protéger sa vie et celle de sa famille (XIV, 15), la Bible de Royaumont laisse au contraire sous-entendre une réelle complicité : « Ils ne purent savoir le sens de cette proposition que par la femme de Samson qu'ils avaient gagnée. »[2] Pellegrin insiste d'ailleurs sur ses talents d'actrice par la rime suivie « dangereuse »/ « pleureuse »[3] dès la strophe suivante. La traîtresse est d'autant plus durement blâmable que Samson est victime de l'affection qu'il porte « à cette moitié si chère »[4], conformément à la Bible de Royaumont qui évoque les séductions de l'épouse : « Cette femme donc le pressa tant de lui expliquer cette parabole, que Samson ne pouvant plus résister à ses artifices, lui en déclara le sens, qu'elle rendit aussitôt à ces jeunes hommes. »[5] Le texte biblique est de la sorte modifié puisqu'à aucun moment n'apparaît le marché pécuniaire contracté avec les Philistins, marché qui pourtant figure dans la Bible de Royaumont[6] au même titre que dans celle de Sacy (XVI, 15). Toute la responsabilité de la trahison incombe alors à Dalila. Sous l'emprise de l'amour, le guerrier ainsi humanisé voit décroître sa cruauté. Ses actions les moins louables sont passées sous silence pour conforter la vision manichéenne et renforcer son statut de victime.

Bien plus, il est valorisé puisque c'est « pour calmer sa colère »[7] que les Philistins brûlent son épouse et son beau-père. Cette raison figure de façon quelque peu différente dans la *Bible de Royaumont :*

> Ayant appris que c'était Samson, et sachant le sujet pour lequel il les avait traités de la sorte ; au lieu de s'en venger sur lui ils tournèrent toute leur fureur contre son beau-père et contre la femme qu'il avait épousée, et ils les brûlèrent[8].

[1] Pellegrin, *Histoire de l'Ancien et du Nouveau testament*, cant. 85, p. 198.

[2] [N. Fontaine], *L'Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament…, op. cit.*, p. 148.

[3] Pellegrin, *Histoire de l'Ancien et du Nouveau testament*, cant. 85, p. 198.

[4] *Ibid.,* cant. 85, p. 199.

[5] [N. Fontaine], *L'Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament…, op. cit.,* p. 148.

[6] *Ibid.,* p. 153 : « Car les Philistins ayant remarqué que Samson allait souvent chez Dalila, ils lui promirent une grande somme d'argent si elle pouvait savoir de Samson en quoi consistait sa force. »

[7] Pellegrin, *Histoire de l'Ancien et du Nouveau testament*, cant. 85, p. 198.

[8] [N. Fontaine], *L'Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament…,op. cit.,* p. 150. Le passage est plus implicite dans la version de Sacy : « Alors Samson leur dit : Quoique vous ayez fait cela, je ne laisserai point néanmoins de me venger de vous, et après cela je demeurerai tranquille » (Juges, XV, 7).

Pellegrin surmotive[1] en quelque sorte le texte en supposant, chez les Philistins, une intention pacificatrice. Les cantiques de Pellegrin ne visent donc pas simplement à versifier l'histoire de Samson telle qu'elle apparaît dans l'Ancien Testament. La modification la plus notable à l'égard de la version de Sacy relève de la visée interprétative dans laquelle ils sont réécrits. Les personnages sont ainsi figés dans un rôle ou un trait de caractère au risque de la caricature afin de mettre en avant le point de vue manichéen de Pellegrin, soutenu par la *Bible de Royaumont* : Samson, sauveur des Hébreux victimes des cruels Philistins, rencontre comme principal obstacle la perfidie féminine. Tel est le point de vue adopté dans *Samson et Dalila* de Brossard. Le manichéisme se poursuit de façon tout aussi traditionnelle et schématique par l'opposition entre la guerre et l'amour, entre les louanges vouées au guerrier et la condamnation de l'amour qui le transforme en un être faible :

> Que vois-je !… Une beauté par un souris flatteur
> Te fait encore rendre les armes ![2]

L'auteur établit ici un parallèle un peu rapide pour mettre l'accent sur le rôle néfaste de l'amour, et ce au détriment de la fidélité au texte saint. La formule « Que vois-je ! » renforce l'effet de surprise résultant de la métamorphose du guerrier en victime de l'amour, ce que condamnent les cinq sizains suivants en développant les thèmes de la trahison et de la perfidie. La présentation des personnages accentue l'image négative de la femme et la faiblesse de Samson, laquelle est soulignée dans le traitement de l'épisode final. Le renversement du temple est supprimé, empêchant de ce fait le personnage de réaliser son destin de héros. La pièce se termine par la chute du héros, par l'image de Samson aveuglé sur le point de subir l'humiliation des Philistins. Les quatre derniers vers du récitatif, insistent d'ailleurs tout particulièrement, grâce aux effets pathétiques, sur cette déchéance par opposition à la grandeur passée :

> Hélas ! Ce grand héros si fameux et si rare
> Va servir de spectacle à ce peuple barbare.
> Il est déjà privé de ces coupables yeux
> Qui livrèrent son cœur à des feux odieux[3].

La scène finale de l'humiliation et l'omission du renversement du temple relèvent donc de la visée argumentative de la morale finale, véritable mise en garde contre les dangers de l'amour. En ce sens, l'épisode de la trahison semble un exemple suffisamment significatif pour servir la démonstration. Le choix du passage concerné relève d'un caractère illustratif et doit s'achever sur la déchéance du personnage qui a préféré céder à ses sentiments que poursuivre son destin de guerrier élu par Dieu.

---

[1] Nous employons ce néologisme pour lier ce procédé à la « transmotivation », selon la terminologie de Genette (G. Genette, *Palimpsestes, op. cit.,* p. 457) : il ne s'agit pas d'une substitution complète du motif par démotivation et remotivation, mais de la surinterprétation d'un motif déjà présent dans le texte source.

[2] S. de Brossard, *Samson et Dalila*, f° 13.

[3] *Ibid*.

À l'inverse, la cantate d'Élisabeth Jacquet de la Guerre réalisée sur un texte de Houdar de la Motte, met l'accent sur l'épisode final, le renversement du temple de Dagon. Ainsi, lorsque Samson apparaît, il est déjà enchaîné, résultat de son amour pour Dalila, situation que résument les trois premiers quatrains. Loin d'être âprement condamné comme dans les deux pièces précédentes, il jouit d'une certaine compassion, d'une certaine indulgence. L'air qui évoque la passion amoureuse ne le fait pas sans une forme de nostalgie empreinte de lyrisme. Le premier vers « Que l'on est faible quand on aime ! »[1] marque la douceur des regrets par l'assonance en [é] et les allitérations en [m], [n] et [l]. La rime alternée des vers suivants, « désarmé » et « charmé », affiche une forme de complaisance vis-à-vis de l'Amour, tout comme l'épithète « beaux » qualifiant les yeux de la femme aimée dont a disparu toute trace de perfidie. La cantate centre d'ailleurs moins le discours amoureux sur la femme que sur la passion amoureuse en général. Compte tenu des choix opérés par Houdar de la Motte, seul Samson, aveugle et titubant dans le temple au milieu des Philistins, est le personnage central. Le sacrifice de soi ressemble à un acte d'abnégation au nom de sa foi retrouvée, ainsi que l'attestent les deux derniers vers de sa prière :

> J'ai mérité la mort, et tu m'y vois soumis,
> Trop heureux qu'avec moi l'Idolâtre périsse[2].

Le rythme binaire de ces deux alexandrins renforce d'ailleurs la solennité de cette fin et la grandeur tragique du héros ainsi victorieux. Fidèle à sa foi religieuse, il fait preuve de courage et réalise son destin d'Élu. Aussi la fin de la cantate est-elle opposée à celle de Brossard. Dans l'esthétique des sentences lyriques de Houdar de La Motte, analysée par Camille Guyon-Lecocq[3], le dernier quatrain, qui conclut sur la victoire du héros, met non plus l'accent sur l'erreur mais bel et bien sur la rédemption du héros :

> Il efface dans ce grand jour
> La honte de son esclavage ;
> Et répare par son courage
> Les faiblesses de son amour[4].

Ces œuvres du début du siècle, empreintes d'un certain esprit religieux témoignent toutes d'un parti pris en faveur de Samson au détriment du peuple païen. Cependant, tandis que les pièces de Pellegrin et de Brossard mettent en avant, par les choix effectués, la déchéance du héros, le poème de La Motte, mis en musique par Élisabeth Jacquet de la Guerre, insiste sur sa victoire finale et sa consécration. Sans doute cela s'explique-t-il par la place octroyée à l'amour et au personnage féminin. Condamnée dans les deux premiers textes, la passion amoureuse n'est pas considérée comme un

[1] « Que l'on est faible quand on aime !/ Qu'on est aisément désarmé !/ Un héros se trahit lui-même,/ Pour de beaux yeux qui l'ont charmé. » (Jacquet de La Guerre, Élisabeth, *Samson*, p. 8.)

[2] *Ibid.*

[3] C. Guyon-Lecoq, *La Vertu des passions. L'esthétique et la morale au miroir de la tragédie lyrique (1673-1733),* Paris, Honoré Champion, 2002, p. 839-858.

[4] E. Jacquet de La Guerre, *Samson*, p. 8.

obstacle à la réalisation du destin du héros dans la dernière œuvre. D'un côté, le texte biblique est instrumentalisé au service la morale chrétienne qui condamne la faiblesse de Samson à l'égard des femmes ; de l'autre, c'est un sens plus littéral que La Motte respecte puisque cette faiblesse même conduit le *nazir* à réaliser sa mission de sauveur du peuple d'Israël. À la lecture manichéenne et moralisatrice des hommes d'Église, s'oppose l'interprétation héroïque et tragique de l'homme de théâtre.

La reprise de Montorcier (1805-1807), en revanche, adopte une position hybride, à l'instar de l'impression anachronique qui s'en dégage. Les modifications relèvent esentiellement de la « dramatisation »[1], c'est-à-dire du passage d'un texte narratif au texte théâtral avec les contingences d'ordre dramaturgique, en l'occurrence un souci d'équilibre entre la cohérence interne, le découpage en cinq actes, et le respect de l'hypotexte originel. Il s'agit d'une pièce à l'effigie de Samson. Hormis la naissance du héros, tous les autres événements de sa vie sont scrupuleusement rapportés sans bouleverser l'ordre des Écritures, dans leurs grandes lignes. En l'absence de paroles, Montorcier fait se succéder les grandes actions, particulièrement spectaculaires, de la vie de Samson. Les Philistins sont quelque peu discrédités[2], notamment lors du miracle de la fontaine. En réalité, cet affadissement des Philistins met en lumière le véritable ennemi de Samson : Dalila. Sur elle repose toute la perfidie puisqu'elle agit sans l'intervention des siens. De son propre chef, elle « séduit, abuse de son pouvoir et de ses charmes pour surprendre le secret de Samson »[3]. La rencontre entre les deux amants n'est d'ailleurs pas mise en scène : seule apparaît la trahison, élément symbolique de la nature de Dalila. Tous les verbes d'action de ce quatrième acte ont pour sujet Dalila qui porte ainsi l'entière responsabilité de la chute du héros. Elle l'endort elle-même et lui coupe les cheveux. Les Philistins n'interviennent qu'à la fin de l'acte pour saisir leur ennemi dépourvu de toute force. La pantomime valorise ainsi le personnage de Samson, tout en discréditant les Philistins, caractérisés par la couardise

[1] G. Genette, *Palimpsestes, op. cit.,* p. 396 : « La dramatisation d'un texte narratif, généralement accompagnée d'une amplification (comme l'illustrent les *Bérénice* de Corneille et de Racine), est aux sources mêmes de notre théâtre, dans la tragédie grecque, qui emprunte presque systématiquement ses sujets à la tradition mythico-épique. Cette pratique s'est maintenue tout au long de l'histoire en passant par les Mystères (d'après la Bible) et les Miracles (d'après les Vies de saints) du Moyen Âge, le théâtre élisabéthain, la tragédie classique, jusqu'à l'usage moderne de l' « adaptation dramatique » (et aujourd'hui, plus fréquemment, cinématographique) des romans à succès, y compris ces auto-adaptations tant pratiquées au XIX^e^ siècle (ainsi Zola, de *Thérèse Raquin* à *Germina*l) et encore par Giraudoux, qui en 1928 « porte à la scène » son roman *Siegfried et le limousin*. »

[2] Précisons que dans la pantomime de Montorcier, conformément au principe de transposition, aucun personnage (prêtre ou roi) ne se détache du clan des Philistins. Les effets burlesques, liés au jeu des danseurs et acrobates qui interprètent les Philistins, ont pu simplement être ménagés pour se conformer à la légèreté propre aux Nouveaux Troubadours. Il s'agit davantage d'une pièce dévolue au plaisir des yeux, plus que d'une pièce engagée destinée à susciter une quelconque réflexion. P. Chauveau précise que le succès de ce théâtre est essentiellement lié au caractère visuel des pièces qu'il propose (P. Chauveau, *Les Théâtres parisiens disparus*, *op. cit.*, p. 188). Peut-être le refus essuyé par l'auteur s'explique-t-il par le ton de ses pièces, sans doute trop sérieuses en regard des œuvres habituellement jouées qui semblent plus légères, voire comiques du fait de la présence d'Arlequin : *L'Ours blanc, ou Arlequin fine oreille* ; *Le Pied de bœuf,* arlequinade. D'autres titres sont également parlants : *Qui ribirini, ou le Génie des îles noires* ; *Le Prince lutin* ; *Le Lion parlant…* Peut-être le sujet biblique contrevenait-il au jeu habituel des acteurs de la troupe. Compte tenu du resserrement de la censure, il est fort possible que la représentation de cette pantomime dans un jeu comique n'ait pas été acceptée ou n'eût pas été acceptée.

[3] Montorcier, « Histoire de Samson », IV.

que vient compenser, au plan de l'action, la perfidie de Dalila. Visant davantage le grand spectacle au début du XIX^e^ siècle, elle élève le personnage de Samson au rang de héros tout-puissant pour en faire un héros scénique. Peut-être son refus par le théâtre des Nouveaux Troubadours s'explique-t-il par ce décalage entre un principe de réécriture qui porte la marque du religieux du début du XVIII^e^ siècle et un objectif de grand spectacle propre au début du XIX^e^ siècle. Cette pantomime paraît donc écartelée entre les procédés de sa genèse et les attentes de la réception.

Ainsi, dans ces quatre œuvres, l'Ancien Testament n'est soumis à aucune modification majeure. En tant qu'hypotexte principal, il est fidèlement respecté. Même lorsque les auteurs effectuent des choix restreints, ils veillent à ce que ce soit un épisode clef suffisamment emblématique. De façon générale, les seules variantes que nous puissions relever par rapport à la traduction littérale de Lemaistre de Sacy – encore figurent-elles pour la plupart dans la Bible de Royaumont – visent souvent la bienséance : on adapte ou on passe sous silence certains faits pour se conformer aux mœurs occidentales du XVIII^e^ siècle, favoriser la compréhension et éviter de choquer les sensibilités.

De tels choix contribuent à rendre le héros biblique plus acceptable, sans toutefois aboutir à une valorisation unanime et inconditionnelle, comme le prouvent les pièces de Pellegrin et de Brossard qui éludent plus ou moins la victoire finale. Les auteurs ne dissimulent pas sa faiblesse à l'égard des femmes, signe tout aussi important que sa force légendaire. Mais on le conforte le plus souvent dans un rôle de victime en noircissant l'image des Philistins et des femmes jusqu'à la caricature. Hormis dans la cantate d'E. Jacquet de La Guerre, l'ennoblissement de Samson se réalise au détriment des figures féminines caractérisées par la perfidie, au risque de contrevenir à la vérité biblique puisque la première épouse, innocente, subit la pression de son entourage. Or, elle est traitée, dans les pièces qui la font apparaître, comme un double de Dalila ; elle en adopte le principal attribut. Par conséquent, en dépit d'un respect avéré pour le texte saint, les choix opérés au sein de l'épisode biblique apportent un nouveau regard sur des personnages encore très caricaturaux et témoignent d'une interprétation particulière du texte biblique, interprétation par laquelle le personnage de Dalila prend d'ores et déjà plus d'ampleur. Ce mouvement se confirme par le groupe des pièces italiennes qui, dès 1717, relèvent non plus de la transposition mais de l'adaptation de l'hypotexte biblique.

2- Les adaptations italiennes : construction et évolution de la figure du roi (1717-1816)

Proche du type de réécriture précédent, le groupe des pièces italiennes diffère du groupe des pièces bibliques en ce sens qu'elles ne sont plus directement issues de la Bible mais d'un texte qui leur sert de relais, la tragi-comédie de Riccoboni, nouvel hypotexte à partir duquel s'enchaînent les hypertextes au point de modifier considérablement la version originelle. Par le choix d'un hypotexte

théâtral, les auteurs se soucient moins du respect du texte saint que de l'intérêt dramatique de leur propre pièce, ce qui explique la place croissante accordée à Dalila. Personnage secondaire occupant seulement la moitié du dernier chapitre sur les quatre consacrés à la vie de Samson dans le livre des Juges, la traîtresse voit s'étendre son rôle. Ce mouvement engagé par Romagnesi après une première ébauche de Piron fait donc glisser la vie héroïque du *nazir* vers l'histoire de la passion fatale entre Samson et Dalila, sujet mieux adapté aux attentes du public de théâtre, comme le confirme la longévité d'une pièce jouée aux Italiens pendant trente ans, puis remise en scène par Ribié en 1806 et reprise par Henry en 1816.

Assurément, cette valorisation de la passion amoureuse est le signe d'une théâtralisation qui s'éloigne du contexte de religiosité des cantiques et des cantates, en lien avec les goûts du public. Mais d'autres changements s'opèrent, témoignant d'une actualisation au fil du siècle. De manière implicite, par l'accueil que les autorités réservent à la pièce ou de manière explicite, par le traitement de la figure du roi, ces pièces sont révélatrices de changements politiques et de changements de mentalités.

a- La transition de Riccoboni (1717) : une pièce relais

Pièce charnière entre deux époques, la pièce hybride de Luigi Riccoboni jouée en France en 1717 occupe une place à part dans ce processus de réécritures. Fidèle à l'hypotexte biblique sur le modèle des règles de transposition que nous venons de détailler, le dramaturge italien, qui affirme avoir « suivi l'Écriture à la lettre autant que le respect et la décence l'ont permis »[1], l'adapte pourtant au théâtre, construisant une véritable intrigue et intégrant des personnages dramatiques aussi étrangers à l'épisode biblique qu'Arlequin ou le roi. Réalisé en même temps qu'*Hercule*, *Sanson* est une œuvre de jeunesse sans doute conçue avec une certaine ferveur religieuse à en croire la biographie de Lelio. Par ses études chez les jésuites, qu'il abandonne sous la contrainte de son père, Antonio Riccoboni, doyen de la troupe du Duc de Modène, Lelio est accoutumé au « théâtre scolaire » ou « théâtre d'éducation » à visée morale[2], et de fait, déjà initié aux sujets de l'*Ancien Testament,* dont les Pères excluent seulement les histoires amoureuses[3]. Ainsi, acteur contre son gré dès l'âge de quatorze ans, il suppliera en vain le Duc de Modène de le libérer de cette carrière ; il n'a que dix-neuf ans lorsqu'il accomplit les démarches nécessaires pour intégrer un couvent de Franciscains. Les membres de la troupe l'enchaînent alors définitivement au théâtre en favorisant – ou provoquant ? – son mariage avec l'actrice Gabriella Gardellini dite Argentina. Cette foi, nous la retrouvons encore à la fin de sa vie[4]

[1] L. Riccoboni, *Sanson*, « l'Avis aux lecteurs », p. IX.

[2] M. de Rougemont, « Bible et théâtre », art. cit., p. 277.

[3] *Ibid.*, p. 279.

[4] X. de Courville, *Un Artisan...*, *op. cit.,* p. 30 : « Le théâtre et la religion ont sans doute commencé dans son âme un combat qu'ils y poursuivront jusqu'à ses derniers jours : il ne tarde pas à souffrir de deux vocations contradictoires. »

dans ses réflexions critiques sur le théâtre qui trahissent un point de vue particulièrement sévère et moralisateur[1].

Certes, l'adaptation de *Sanson*, unique en son genre sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne, semble moins choisie pour son sujet religieux que pour le succès qu'elle est censée assurer à la troupe italienne. Désireux de retenir un public qu'un engouement passager attire[2], Lelio la représente le 28 février 1717. Elle ménage avant tout des scènes à grand spectacle conformes à la mode du théâtre à machine et des morceaux de bravoure dont le public se montre extrêmement friand. Par ailleurs, les personnages comiques de la *Commedia dell'arte*, Arlequin à leur tête, correspondent au changement de climat, à la libération des esprits et au besoin de divertissement jusque là latent. La Régence, suivie du règne de Louis XV, inaugure en effet une période de légèreté que favorise un contexte plus clément, tout particulièrement avant les réminiscences de la querelle janséniste de 1727, même si, comme le fait justement remarquer J.-N. Laurenti à propos de l'Opéra, son programme atteste un retour à un certain équilibre moral et religieux[3] auquel la pièce de *Sanson* ne fait pas défaut. Luigi Riccoboni supprime d'ailleurs la cérémonie du mariage avorté de Samson avec la Philistine afin de respecter le sacrement du mariage : il n'eût pas été envisageable pour le public du XVIII^{e} siècle que la cérémonie ait déjà eu lieu et que Tamnatea appartienne à un autre. Il imagine donc une scène de chasse pour justifier la présence de Samson dans les bois et le combat contre le lion, indépendamment de toute cérémonie de mariage. Le retour de la troupe italienne avec à sa tête le très catholique Luigi Riccoboni concilie en quelque sorte la scène et l'autel. La tragi-comédie de *Sanson*, qui mêle le comique au texte saint, est approuvée sans retenue par le pouvoir en place qui manifeste en outre son soutien au Théâtre Italien en l'intégrant aux théâtres officiels de Paris à partir de 1723[4].

---

[1] En raison peut-être de son éducation religieuse où les histoires d'amour étaient bannies et la tradition classique respectée, il accuse les pièces italiennes de « libertinage » (L. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres d'Europe*, *op. cit.,* chap. « Parallèle des théâtres italien, espagnol et français », *op. cit.,* p. 144-150). Pour une analyse des discours théoriques de L. Riccoboni, voir S. Di Bella, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l'histoire du théâtre au XVIII^{e} siècle suivie de la traduction et l'édition critique de* Dell'Arte Rappresentativa *de Luigi Riccoboni*, Paris, Honoré Champion, 2009.

[2] En effet, les Italiens sont rappelés par le Régent lui-même et ce par l'intermédiaire du Prince de Parme, en 1716, soit un an après la mort de Louis XIV. Pour le plus grand plaisir du peuple, s'achève ainsi la fin du règne de la sévère Madame de Maintenon et la période d'austérité. Sans doute n'est-ce pas un hasard si les Italiens retrouvent aussi rapidement les planches parisiennes que l'épouse du roi les avait forcés de quitter : l'événement revêt vraisemblablement une portée symbolique. Le départ de la troupe était loin d'avoir fait l'unanimité : « Les Italiens renvoyés dans leur patrie, emportèrent avec eux les regrets de tout Paris, qui les avait, pour ainsi dire, naturalisés en adoptant le génie de leur langue si célèbre dans le monde savant [...] ». Cette rentrée est d'autant plus applaudie que le pays, comme toute l'Europe, traverse une crise des valeurs monarchiques et religieuses. Devant une telle remise en question, le peuple éprouve un profond besoin de divertissement auquel le Théâtre Italien peut répondre pleinement. Le duc d'Orléans est certes « l'ami des Arts et de l'humanité » mais il semble surtout « persuadé que la variété des amusements, devient une nécessité de politique dans une ville immense, où l'on ne court aux plaisirs que pour fuir les vices » (F. A. Chevrier, *Observations sur les théâtres dans lesquels on examine avec impartialité l'état actuel des spectacles de Paris*, Genève, Slatkine reprints, 1971, (réimpression de l'édition de Paris, 1755), p. 42).

[3] J. N. Laurenti, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique* (1669-1737), Genève, Droz, 2002, p. 397.

[4] N. M. Bernardin, *La Comédie italienne en France et les théâtres de foire et du boulevard (1570-1791)*, Genève, Slatkine reprints, 1969 (1re édition : 1902), p. 183. L'auteur signale que Louis XV adopte définitivement à cette date les comédiens

Luigi Riccoboni équilibre de la sorte le respect du texte biblique et l'élaboration d'une véritable pièce de théâtre. Les traits principaux des personnages semblent conformes à ceux que l'on rencontre dans l'Ancien Testament. En cela, il rejoint les auteurs du début du XVIII[e] siècle qui, encore empreints de religiosité, hésitent dans la construction du personnage entre faiblesse et grandeur héroïque. Samson n'est pas présenté comme un surhomme. Il fait son entrée sur scène sous un jour peu flatteur, uniquement préoccupé par la chasse, résigné face à la situation d'esclavage de ses « frères gémissants », jugeant ses « forces inutiles » puisqu'il est seul contre les Philistins « sans espoir d'être secondé »[1]. Cette absence de ténacité que lui reproche son esclave Hazaël se transforme miraculeusement dès la scène suivante par une intervention divine qui lui rappelle ses devoirs. Mais le chasseur, devenu guerrier, cède rapidement la place à l'amant mû par la soif de vengeance. Lelio construit son personnage de théâtre en conformité avec le héros biblique qui n'écoute que ses émotions sans souci de son devoir, le cours de sa vie le conduisant irrémédiablement à sa perte et à celle des Philistins. C'est ainsi que le *Nouveau Mercure* fait le commentaire suivant : « on n'y trouvera aucun sentiment qui démente le caractère de Samson et qui ne lui convienne »[2].

Quant aux personnages féminins, ils sont plus librement traités, du fait de l'apparition d'un rival : Acab. Tamnatea en effet hésite entre ses deux prétendants, en raison du courage prodigieux dont Samson a fait preuve en la sauvant des griffes du lion. Dalila présente les mêmes traits de façon exacerbée. Elle fait son entrée au quatrième acte en tant que séductrice aguerrie et insensible :

> Je les [mes amants] retiens dans mes chaînes par la vaine espérance qui les abuse. Je trompe l'un par un regard, l'autre par un sourire, l'autre par un geste flatteur[3].

Le stratagème conçu par Dalila, le secret révélé en gage d'amour, donne d'ailleurs plus de crédibilité à l'épisode biblique[4]. De cette façon, Riccoboni travaille une nouvelle fois l'unité de sa pièce tout en accroissant le pouvoir manipulateur de Dalila. Ce stratagème disculpe d'autant Samson qui ne veut pas perdre celle qu'il aime.

Dans l'ensemble, tout en veillant à respecter le texte saint, Lelio s'attache à créer une pièce cohérente. Cependant le traitement encore un peu figé[5] des personnages prouve également que l'auteur est encore trop attaché au texte biblique pour élaborer une véritable tragédie. Certes, aucune intention

---

italiens, il leur délivre une pension de 15000 livres et donne à leur théâtre l'appellation officielle d' « Hôtel des comédiens ordinaires du Roi, entretenus par sa Majesté, rétablis à Paris en l'année MDCCXVI ».

[1] L. Riccoboni, *Sanson*, I, 1, p. 7-9.

[2] *Le Nouveau Mercure*, avril 1717.

[3] *Ibid.,* IV, 1, p. 89-91.

[4] Il est également formulé dans la Bible mais seulement en dernier recours, après trois demandes soldées par trois mensonges de la part de Samson.

[5] Xavier de Courville juge la psychologie « embryonnaire » dans *Sanson,* les amoureuses étant de « pauvres poupées » : l'une, indécise, hésite entre l'amour et la reconnaissance, l'autre est totalement dépourvue de sentiments humains (X. de Courville, *Un Artisan de la rénovation théâtrale..., op. cit.,* p. 73-74).

de la sorte chez Romagnesi qui se contente de reprendre le succès de son prédécesseur en poursuivant le travail déjà entrepris par Piron. Mais on peut penser que cette seconde pièce, dans la droite ligne de la première, reste conforme aux attentes. En outre, le règlement du Théâtre Italien ne change pas avec l'arrivée de Louis XV : la politique instaurée par la Régence demeure identique.

b- De la pièce italienne à la pièce française : le Samson *de Romagnesi (1730), une tragédie de la passion amoureuse*

Romagnesi s'écarte des Écritures en réécrivant la pièce de Riccoboni, réécriture dont il profite pour adapter le sujet biblique aux goûts de son temps et le transformer en tragédie de la passion amoureuse.

Le phénomène d'hypertextualité entre les deux pièces n'a rien d'étonnant puisque les deux hommes jouent dans la même troupe, celle des Comédiens Italiens du Roi. Le dramaturge versifie *Samson* et le fait représenter exactement treize ans après celui de Riccoboni : le 28 février 1730. Cette filiation entre les deux pièces, Riccoboni lui-même la revendique de manière involontaire en faisant valoir ses droits d'auteur. Connaissant l'existence de cette nouvelle pièce créée à partir de 1727, il réclame, lors d'une démarche à Versailles, « la propriété de ce sujet »[1] et obtient une réponse favorable du Duc de Gesvres qui, le 3 décembre 1727, lui donne l'ordre « de disposer des rôles de la dite traduction [...] attendu que c'est toujours le même sujet, et qu'il est censé être le premier auteur de la tragédie »[2].

---

[1] X. de Courville, *Un Apôtre de l'art du théâtre du XVIII^e^. Luigi Riccoboni, dit Lelio (1716-1731), l'expérience française, op. cit.,* t. II, p. 285. Il décrit l'incident qui se transforma en véritable « conflit ».

[2] *Ibid.,* p. 285. Cette décision s'appuyait vraisemblablement sur l'article suivant : « Les auteurs sont maîtres de la distribution des rôles de leurs pièces ; les comédiens italiens suivent, à cet égard, l'usage reçu au théâtre français ; les acteurs et les actrices ne peuvent également refuser les rôles qui leur sont attribués. » (N. T. Des Essart, Le Moyne dit, *Les trois théâtres de Paris*, Lacombe, 1777, p. 207).

Or Lelio est à la fois comédien, auteur et chef de troupe, obéissant de ce fait au règlement institué par le prince Antoine de Parme qui lui a délégué son entière autorité. En ce sens, un autre article le concerne : en tant que chef de troupe, il aura seul « autorité de donner des comédies ou des tragédies, et si quelque camarade avait des talents pour faire des canevas de pièces, il sera obligé d'en prendre son consentement pour le jouer » (X. de Courville, *Un Apôtre...,* p. 32). Toutefois, un autre règlement, français celui-ci, daté du 4 septembre 1716, conçu par le Régent, encourage Lelio à favoriser la création d'autres auteurs dans l'article 2 : « Que le dit Lelio soit obligé de donner toute l'assistance aux auteurs pour faire des pièces nouvelles et d'en faire lui-même en italien, ou pour les faire transcrire en français, selon que le besoin, la commodité et l'occasion pourront le demander. » (*Ibid.,* p. 35) En réalité, cet article ne faisait que conférer de nouveau à Lelio un droit de regard sur les pièces jouées dans son théâtre, ce qui explique le fait qu'il connaissait les travaux de Romagnesi et le *Samson* en cours. Enfin, un autre article assigne au chef de troupe la distribution des rôles (*Ibid.,* p. 36), fonction que Des Essart attribuait à l'auteur. Cette contradiction est sans doute liée à l'existence de plusieurs nouveaux règlements, à l'élaboration de lois adaptées au fonctionnement différent d'une troupe étrangère ; nous pouvons donc supposer que l'auteur et le chef de troupe se consultaient pour la distribution des rôles.

Cette toute puissance de Lelio explique ainsi que le second *Samson* ait vu le jour seulement une fois Riccoboni fils à la direction du Théâtre. Romagnesi n'avait guère d'autre recours que d'attendre le départ de Lelio pour présenter sa pièce.

Ou bien Lelio n'a-t-il distribué aucun rôle ou bien était-il en désaccord avec Romagnesi dans leur attribution[1], le fait est que le nouveau *Samson* n'est joué qu'après la démission du farouche Italien. Peut-être Riccoboni redoutait-il un plus grand succès que n'avait connu sa propre pièce, la nouvelle adaptation étant mieux appropriée aux goûts du public français et moins discordante. Quoi qu'il en soit, le simple fait que Riccoboni ait obtenu gain de cause prouve que des éléments précis sont indubitablement empruntés à sa pièce. Le public et la critique le remarquent sans peine. Voltaire va même jusqu'à confondre les deux pièces :

> Une comédie de *Samson* fut jouée longtemps en Italie : on en donna une traduction à Paris, en 1717, par un nommé Romagnesi[2].

Les dictionnaires de l'époque comme celui de La Porte et Clément, de Babault, ou de Léris ne manquent pas de faire apparaître cette filiation[3]. Mathieu Marais lui-même définit la nouvelle œuvre comme « une traduction faite par Romagnesi en vers français du *Samson* italien »[4].

Certes, Romagnesi reprend à Lelio ses personnages fictifs. On retrouve les serviteurs Armilla et Azaël tout comme Arlequin qui réapparaît sous les traits de l'esclave d'Acab. Acab demeure l'éternel rival de Samson. Le Roi, Phanor, et le père de Samson, Emanuel, continuent de tenir des rôles secondaires. Romagnesi conserve également le prénom de Tamnatée qu'il francise à partir du prénom italien. On reconnaît enfin des épisodes ou scènes entièrement inventés dans la première pièce et tout particulièrement certains *lazzi.* Mais le jeune dramaturge fait du nouveau *Samson* une tragédie de la passion amoureuse. Cette transformation ne passe pas inaperçue auprès du public averti. Antoine d'Origny écrit le 28 février 1730 : « Romagnesi exposa sur la scène la tragi-comédie de *Samson* mise en vers avec des changements »[5]. Le *Mercure de France* d'avril 1730[6] note qu'il ne s'agit pas d'une « simple traduction » mais que Romagnesi en est véritablement « l'auteur ». Les frères Parfait rendent également au dramaturge son juste rôle :

> Cette pièce est en partie traduite de la pièce italienne précédente, mais M. de Romagnesi a su se rendre maître de son sujet et l'embellir. Il a ajouté beaucoup de scènes et de situations qui donnent un nouveau mérite à cette pièce, en sorte qu'il serait injuste de ne lui accorder que celui d'un traducteur, quand bien-même son *Samson* serait en prose[7].

---

[1] Suggestions de Xavier de Courville, *Un Apôtre...*, *op. cit.,* p. 285.

[2] Voltaire, *Questions sur l'Encyclopédie, Voltaire électronique, op. cit.,* t. 40, paragraphe 1668.

[3] La Porte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, Paris, la veuve Duchesne, 1775, t. II, p. 153, « tragédie en cinq actes, en vers, tiré de l'Italien... ».

Babault, *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres*, Paris, Le Normant, 1811, t. VIII, p. 240.

A. de Léris, *Dictionnaire Portatif des théâtres*, s.l., Jombert, 1754, p. 298.

[4] M. Marais, *Journal et Mémoires*, Paris, Firmin Didot, 1868, t. IV, p. 110, lettre XVI datée du 5 Mars 1730.

[5] A. d'Origny, *Les Annales...*, *op. cit.,* p. 115.

[6] *Le Mercure de France*, avril 1730, p. 794.

[7] Parfait, frères, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, t. V, p. 29.

En effet, Romagnesi crée une véritable intrigue amoureuse en faisant naître entre Samson et Dalila une passion réciproque. Leur religion différente et la présence d'Acab sont autant d'obstacles justifiant une passion tragique. En déplaçant la perfidie sur d'autres personnages, Romagnesi construit le personnage de Dalila en héroïne tragique, partagée entre son amour pour Samson et son devoir d'épouser Acab dans le respect des décrets divins. Le dilemme est mis en place dès la première scène dans laquelle elle se confie à sa suivante Armilla. La pièce française présente une situation amoureuse et politique antagoniste comme dans nombre de tragédies classiques, signe de la toute puissance de l'amour et du rôle central du personnage féminin.

Romagnesi opère donc des choix en fonction de la passion amoureuse, ressort principal de sa pièce. L'énigme du festin n'a plus lieu d'être : Dalila est seule maîtresse de sa décision. Sans l'énigme, disparaît la découverte du miel dans la gueule du lion qui ne présente désormais plus d'intérêt. Ces suppressions d'éléments clefs prouvent que l'on accorde plus d'importance à la création théâtrale qu'au respect du texte biblique. C'est d'ailleurs cet amour inconsidéré pour son ennemi qui fait de Dalila la victime du complot orchestré par Armilla avec la complicité du roi Phanor. C'est parce qu'elle est rongée par la jalousie qu'elle demande un gage d'amour à l'amant dont elle redoute l'infidélité. Il ne s'agit pas d'une vengeance destinée à livrer le traître mais d'une volonté de découvrir la vérité, de mettre à l'épreuve la sincérité de l'élu de son cœur. Piégée par Armilla, elle ne supporte pas la chute de Samson et se suicide, ennoblissant définitivement l'image de l'héroïne tragique que Romagnesi a édifiée. Ce geste sacrificiel marque un tournant indiscutable dans l'évolution de l'histoire de Samson. On assiste à la métamorphose du destin héroïque de Samson en destin tragique de Dalila.

Tout comme Dalila est innocentée de toute trahison, Samson l'est de tout acte de barbarie, ce qui explique la suppression de l'épisode des queues de renards. Considérablement ennobli, le personnage masculin n'hésite pas à menacer le roi qui doit se prononcer en faveur de l'un des deux prétendants de Dalila[1]. Même la révélation du secret, qui se déroule sur scène chez Riccoboni, a lieu hors scène chez Romagnesi. Elle montre moins la faiblesse amoureuse du héros que sa détresse, sa résistance désespérée, comme en témoigne le choix des adjectifs dans le récit d'Armilla : « tremblant », « irrésolu », « troublé »[2]. En outre, contrairement à la pièce de Riccoboni qui présente parfois le héros en position de faiblesse face à ses ennemis, rien de semblable chez Romagnesi qui accroît le *pathos* par l'intervention du père de Samson, Emanuel. L'humiliation n'est pas de mise pour un héros capable, dans une prière finale, de renverser le temple sur les Philistins réunis.

[1] « Décide maintenant, mais surtout souviens-toi/ Pour ton propre intérêt de décider en roi. » (Romagnesi, Jean-Antoine, *Samson*, II, 3, p. 25).

[2] *Ibid.,* V, 1, p. 54.

Cette valorisation du héros s'accompagne d'un affaiblissement de la figure du roi Phanor, qu'avait déjà introduit le très catholique Lelio sans être accusé pour autant d'opposition à l'égard du pouvoir monarchique puisque ce personnage négatif était le représentant des ennemis du peuple élu. La différence réside dans la réduction du rôle. L'*aura* politique du personnage est fortement amoindrie devant la grandeur de Samson et son pouvoir religieux semble quasi nul. Toutefois ce traitement ne soulève pas de polémique, Phanor n'affichant pas de points communs avec Louis « le bien aimé ». Le public note au contraire cette dissonance dans le caractère de Phanor : « on remarque dans cette pièce [...] de la vérité dans les caractères, excepté dans celui de Phanor », écrit Antoine d'Origny[1]. Même le *Mercure de France* d'avril 1730 affirme qu' « il n'a rien de Roi qu'un vain extérieur ; il fait parade de générosité ; mais ses actions démentent les maximes »[2]. Dévalorisé dans la pièce de 1730, Phanor devient perfide en fomentant lui-même la trahison de Dalila[3]. Il figure comme interlocuteur direct d'Arlequin dans une scène farcesque[4], côtoie les confidents et approuve le stratagème d'Armilla[5]. Dans les deux scènes qu'il partage avec la confidente[6], qui relate la révélation du secret, il n'occupe qu'un rôle secondaire. Admirant le courage de Samson à la scène 2 de l'acte III, il décide très vite sa condamnation sous l'influence d'un Acab fort téméraire. Le manque d'envergure du personnage empêche donc que l'on établisse un quelconque parallèle avec le pouvoir en place.

C'est ainsi que la pièce de Romagnesi, par le filtre de celle de Riccoboni, se détache de l'hypotexte biblique. Si le dramaturge italien faisait de « la délivrance des Hébreux, et la ruine des Philistins », « l'unique action de la pièce, tout le reste [n'étant] que les divers moyens employés par la Providence pour y parvenir »[7], la seconde pièce utilise le sujet biblique comme simple contexte disparaissant derrière la peinture des passions. La mission politique et religieuse de Samson, qui consiste à libérer le peuple d'Israël élu de Dieu, devient la situation au sein de laquelle se déroule une passion amoureuse tragique. En intercalant un relais profane entre l'hypotexte biblique originel et la nouvelle pièce, on ne cesse de s'éloigner de la vie de Samson telle qu'elle est relatée dans le livre des Juges. Cet éloignement confine à la rupture avec les parodies qui oublient le texte saint pour ne retenir que la pièce de théâtre qui leur sert désormais d'unique hypotexte.

[1] A. d'Origny, *Annales du théâtre italien..., op. cit.*, t. I, p. 115.

[2] *Mercure de France*, avril 1730, p. 805.

[3] J.-A. Romagnesi, *Samson*, III, 1, p. 31.

[4] *Ibid.,* IV, 1, p. 42.

[5] *Ibid.,* IV, 2, p. 43.

[6] *Ibid.,* IV, 2, p. 43-44 et V, 1, p. 54-56.

[7] L. Riccoboni, *Sanson*, « Avis au lecteur », p. VII.

c- Les reprises du Samson *français : de la Foire aux boulevards*

Tandis que la pièce de Romagnesi marque en 1730 un premier écart par rapport au texte saint, elle amorce une tendance qui ne cesse de se confirmer puisqu'elle devient à son tour la pièce matrice – expression que nous reprenons au « manuscrit matriciel »[1] de Régine Jomand-Baudry en lui conférant un sens plus étendu – à l'origine d'autres œuvres, lesquelles confirment ainsi l'éloignement avec le texte biblique. C'est bien en effet en tant que création dramatique à part entière, et non plus comme réécriture biblique que Lesage et d'Orneval en 1730, suivis de Carolet en 1735, considèrent la pièce de Romagnesi. Leurs parodies affichent de ce fait une complète rupture avec le texte biblique. Les auteurs de la Foire ne traitent plus de la vie de Samson mais uniquement de la pièce de Romagnesi comme l'indiquent les titres métatextuels, *L'Opéra-Comique assiégé* et *Samsonet et Bellamie ou le Racoleur*.

La première, représentée à la Foire Saint Germain en 1730 est une pièce en un acte qui s'inspire des pièces contemporaines comme *Le Jeu de l'amour et du hasard, La Reine du Barostan, La Parodie de Télémaque* et *Samson.* Elle traite de manière ironique la concurrence qui règne à cette époque entre les différents théâtres de Paris. L'avertissement le précise en ces termes :

> Cette pièce fut faite à l'occasion d'un nouveau procès que les comédiens français s'avisèrent d'intenter à l'Opéra Comique, et dans lequel ils eurent le démenti[2].

La victoire de Samson tend à symboliser la suprématie de la pièce de Romagnesi, connue pour son succès incomparable. Le titre, particulièrement évocateur, met en évidence la thèse défendue par les auteurs qui critiquent la disparité entre les théâtres officiels et celui de la Foire, contexte polémique dans lequel s'inscrit la parodie dramatique, comme le souligne Christelle Bahier-Porte[3]. L'image du pouvoir apparaît donc de façon voilée dans ces parodies qui accusent davantage la politique des théâtres menée par le Roi ou son gouvernement, bien plus que le personnage lui-même[4].

La seconde parodie du *corpus*, *Samsonet et Bellamie* de Carolet (1735), ne peut être analysée de la même façon : il ne s'agit pas d'une parodie polémique mais d'une parodie littéraire qui transpose

---

[1] R. Jomand-Baudry, dans son édition critique d'*Ah quel conte ! conte politique et astronomique,* de C. Crébillon, *Œuvres complètes* sous la direction de J. Sgard*,* Paris, Classiques Garnier, 2001, t. III, p. 280 : « des répétitions résultant de l'automatisme de la copie attestent de l'existence d'un manuscrit matriciel ».

[2] Lesage et d'Orneval, *L'Opéra-comique assiégé, op. cit.,* p. 403.

[3] C. Bahier-Porte, *La Poétique d'Alain-René Lesage*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 424.

[4] En l'occurrence, la pièce de Lesage et d'Orneval correspond au schéma établi par I. Martin (*Le Théâtre de la Foire*, *op. cit.,* p. 213-215) : « L'intrigue type reprend un épisode de la guerre des théâtres, que les auteurs mettent en scène métaphoriquement, sous la forme d'un combat, d'une victoire, d'un siège, d'un procès, d'un débat ou d'un déménagement […]. On traite souvent les sujets sans péripéties et sans intrigues parallèles. Les saillies, les bons mots, les allusions, les psychologies à l'emporte-pièce des personnifications, suffisent à tenir le public intéressé à un dénouement, qui aura lieu hors de la scène : la fermeture ou non de l'Opéra-Comique. » L'auteure dénombre environ vingt-cinq de ces pièces polémiques « données à la Foire de 1718 à 1734, dont moitié par la Comédie-Italienne », lesquelles présentent une valeur de témoignage intéressante des affrontements de l'époque et que l'on distingue des « pièces à sujet satirique ou social » qui « sont souvent des raccourcis de comédies de mœurs plus étendues » mais plus précises, car elles permettent d'identifier les victimes de la satire.

le combat mythologique d'Achille de l'opéra de Danchet, *Achille et Déidamie*, dans la France du XVIII[e] siècle. Elle s'éloigne encore davantage du texte saint puisqu'elle ne porte pas sur la pièce de Romagnesi, issue de la réécriture biblique de Riccoboni, mais sur celle de Danchet. *Samsonet et Bellamie ou Le Racoleur* n'établit donc plus aucun lien, si lâche soit-il, avec le texte saint. Sans doute le titre choisi par Carolet n'est-il pas un hasard lorsqu'on sait que dans le même temps, Romagnesi et Riccoboni (fils) travaillent à la parodie de la même pièce. Retraçant le parcours de Samsonet destiné à devenir un Samson[1] par le combat, la pièce met en avant les stratégies d'évitement et de protection de sa mère, comparables à celles de Thétis envers Achille. Carolet ajoute en effet plusieurs éléments à la pièce de Danchet, que l'on peut interpréter comme des allusions à l'œuvre de Romagnesi[2], de sorte que la pièce relève des « exercices de style »[3] en tant que parodie seconde, la première ayant été réalisée par Romagnesi. En ce sens, le jeu littéraire domine. Le procédé sert une finalité railleuse à l'encontre des théâtres concurrents[4].

De façon plus ou moins directe, ces deux parodies témoignent donc du conflit inlassable entre les forains et le Théâtre du Roi[5]. Loin d'être une opposition ouverte, la situation est en réalité assez complexe : non seulement ils bénéficient du soutien des religieux en raison de l'enjeu financier que représente leur emplacement sur des domaines ecclésiastiques[6], mais nombreux sont aussi les personnages influents qui apprécient leurs spectacles[7]. Aussi convient-il, sur scène, de ménager les susceptibilités et de ne pas s'opposer trop ouvertement aux autorités. Jeu littéraire ou pièce polémique, ces reprises parodiques de la pièce de Romagnesi témoignent du fait que Samson n'est plus considéré comme un personnage biblique mais bel et bien comme un sujet scénique prometteur, ce qu'entérinent le mélodrame et la pantomime du début du XIX[e] siècle.

---

[1] Carolet, *Samsonet et Bellamie ou Le Racoleur*, *op. cit.,* sc. 1, p. 5.

[2] On relève notamment l'opposition entre l'amour et la guerre, le combat d'Arlequin contre le dindon, les plaintes de Dalila, partagée entre amour et devoir, le secret de Samsonet sur sa naissance, l'allusion au suicide.

[3] C. Bahier-Porte, *La Poétique d'Alain-René Lesage, op. cit.*, p. 435.

[4] *Ibid.,* p. 418.

[5] À chaque nouveau décret, les entrepreneurs font preuve d'ingéniosité, et, grâce à la complicité du public, parviennent à détourner les interdictions des Autorités.

Sur l'histoire des querelles, voir les ouvrages des frères Parfait (*Dictionnaire des théâtres de Paris)*, d'E. Campardon (*Les Spectacles de la Foire)*. I. Martin en reprend l'historique dans son ouvrage, *Le Théâtre de la Foire, Des tréteaux aux boulevards*, et dans son article : « Une mise au point sur la guerre des théâtres à Paris. Origines et péripéties », *Revue d'histoire du théâtre,* janvier 1998, p. 345-355.

[6] I. Martin, *Le Théâtre de la Foire, Des tréteaux aux boulevards*, *op. cit.*, p. 36. La situation administrative des théâtres de la Foire est on ne peut plus complexe : ils dépendent à la fois des religieux, « titulaires des foires Saint-Germain et Saint-Laurent [qui] louent leurs loges aux commerçants ou aux troupes de comédiens » et du « Châtelet qui donne l'autorisation définitive pour leur installation » (p. 28).

[7] Isabelle Martin signale que les forains auraient été indirectement soutenus par les autorités, notamment par le retard volontaire de certains décrets d'application (*Ibid.,* p. 40).

César Ribié, qui produit en 1806, sur le Théâtre de la Gaîté, *Samson ou la destruction des Philistins*[1], reprend la pièce de Romagnesi sans véritable réécriture. Bien que le titre soit modifié par le sous-titre, bien que la catégorie générique ne soit plus la même, il s'agit de la même œuvre. Ribié se contente de l'arranger et de la mettre en scène sous la forme d'un mélodrame héroï-comique, en cinq actes et en vers, dans lequel est introduit le ballet de Hus le Jeune[2]. On retrouve en effet les mêmes décors, les mêmes répliques si ce n'est qu'elles sont réduites. S'il arrive qu'un ensemble de vers ou de petites scènes, comme la scène 7 de l'acte III, soient supprimés, l'intégralité des scènes importantes, telles que les scènes 3 et 4 de l'acte I (le miracle du laurier suivi du monologue de Samson) ou la scène de la soif, est maintenue. L'analyse de cette pièce rejoint donc, sur le plan textuel, la précédente. La différence majeure a trait surtout à l'actualisation de la pièce. Les suppressions tendent à effacer le plus possible les marques d'anachronisme. Par exemple, le critère de la naissance, intrinsèque à la société d'Ancien Régime, est gommé. Désormais Dalila n'est plus présentée par Armilla comme une descendante du « sang [des] rois »[3]. Cela justifie par là même la disparition d'une réflexion de Dalila sur les devoirs des sujets dus à la couronne commençant par ces vers :

> Mais Seigneur, ma naissance autrement en ordonne ;
> Elle a mis Dalila trop près de la couronne,
> Et vous n'ignorez pas que dans ce haut éclat,
> Nous servons de victime aux intérêts d'état ?[4]

Dignes de la tragédie classique, de telles tirades auraient paru fort anachroniques sous l'Empire. Le même procédé est utilisé pour actualiser la question du mariage. Le mariage forcé, thème favori des pièces de l'Ancien Régime n'a plus cours à une époque où le divorce est autorisé[5]. Disparaît alors le passage dans lequel Armilla expose la situation douloureuse dans laquelle se trouve Dalila tenue malgré elle d'épouser Acab sur simple volonté du roi[6]. Certes, nous pouvons objecter que d'autres passages traitant la même question, notamment dans la première scène de l'acte II, sont maintenus. Peut-être de telles incohérences s'expliquent-elles par la rapidité avec laquelle ce type d'adaptation est mis en scène.

---

[1] C. Ribié, *Samson ou la destruction des Philistins*, *op. cit.*

[2] La présence du ballet nous permet d'ailleurs de nous interroger sur une version de la pièce italienne jouée en province après 1761. Il se pourrait que ce soit, d'ores et déjà, la version avec ballet qui ait cours puisqu'on retrouve à Bayonne, dans l'inventaire du théâtre, le « papier pour les vitres du ballet » (*Revue de Béarn, Navarre et Lannes. Partie historique de la revue des Basses-Pyrénées et des Landes,* t. 2nd, 1884, p. 49). En effet, J.-M. Thomasseau précise que les décors d'intérieur « ouvrent très largement de nombreuses croisées sur des jardins aux parterres agréables et aux arbustes bien taillés, périmètre dans lequel vont se dérouler la fête et le ballet » (J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes…, op. cit.*, p. 378). Or l'acte II se déroule dans « le palais du roi des Philistins » (Ribié, *Samson ou la destruction des Philistins,* II, 1, p. 13), décor d'intérieur qui peut fort bien s'ouvrir sur un espace spécifique au déroulement du ballet. En ce sens, Ribié n'aurait fait que reprendre la tradition d'une pièce jouée jusque là en province.

[3] J.-A. Romagnesi, *Samson*, I, 1, p. 5.

[4] *Ibid..,* I, 8, p. 13.

[5] M. Mourre, *Dictionnaire encyclopédique d'Histoire*, *op. cit.,* t. III, p. 1393 : le divorce est accordé en France sous la Révolution le 20 septembre 1792, le code civil de 1804 le maintient tout en limitant le nombre de causes possibles. Il est supprimé en 1816 par la Restauration.

[6] J.-A. Romagnesi, *Samson*, I, 1, p. 4.

Mais Ribié ne cherche pas seulement à s'adapter à la société et au régime politique de son temps, il veille également à ménager l'*aura* de l'Empereur ; ce que nous percevons dans la manière dont est inséré le ballet par le Roi :

> Approche-toi Samson, le vainqueur des Hébreux
> Croit devoir se montrer noble et généreux,
> C'est un des attributs des maîtres de la terre ;
> Tu savais à quel point Dalila m'était chère,
> Tu sauvas ses beaux jours, et je t'en dois le prix ;
> D'un si flatteur accueil, cesse d'être surpris,
> Je m'honore moi-même en honorant ta gloire ;
> Vous, peuple de Samson, célébrez la victoire[1].

Certes, à l'instar de la pièce de Romagnesi qui se contente de deux vers pour évoquer la reconnaissance du roi à l'égard d'un ennemi, reconnaissance qui peut le conduire « à l'admirer […] et non pas à le craindre », le danger potentiel que représente Samson est pris en compte. Sont d'ailleurs mises en branle les armées pour prévenir de « perfides complots »[2], ce qui témoigne d'une méfiance toujours présente. Néanmoins, la tirade ajoutée par Ribié, suivie du ballet offert à Samson, qui vient de sauver Dalila des griffes du lion, semble décalée. Elle semble d'autant plus invraisemblable qu'à la scène suivante, le roi laisse transparaître son hostilité et son exaspération à l'égard de son ennemi. Si elle résulte indéniablement des lois scéniques du genre mélodramatique, elle témoigne sans doute d'une autre conception du pouvoir monarchique. Ne peut-on voir en ce sens un lien entre les fastes de l'Empire et cet honneur rendu à Samson ? Les épithètes « noble et généreux » n'ont en effet plus trait à Samson, comme cela était le cas dans le premier vers de la pièce de Romagnesi : « D'un rival généreux respectez le courage »[3]. La suppression de ce vers et sa transposition dans l'œuvre de Ribié mettent donc en avant les « attributs » du monarque ainsi que le souligne le troisième vers. On célèbre moins l'héroïsme de l'Hébreu que la toute puissance du monarque. En outre, ces deux vers ne manifesteraient-ils pas l'outrecuidance de celui qui, non seulement, a vaincu un peuple, mais lui demande encore d'en éprouver de la joie ? Serait-il en ce sens abusif d'interpréter cette nouvelle tirade comme une allusion au régime en place, comme une conception du pouvoir bien différente de celle que l'on pouvait envisager sous Louis XV ? Les conquêtes napoléoniennes sont certes encore d'actualité en ce début de XIX^e^ siècle. De façon générale, les passages qui mettent le plus à mal le pouvoir[4] ne figurent pas dans la nouvelle pièce. Ribié corrige en quelque sorte la figure du monarque que Romagnesi avait fait basculer parmi les personnages de comédie, une image on ne peut plus incompatible avec le pouvoir fort, institué par l'Empereur ; ce que confirmeraient les implications

[1] C. Ribié, *Samson ou la destruction des Philistins,* II, 3, p. 17.

[2] *Ibid.,* II, 3, p. 24.

[3] *Ibid*.

[4] Les menaces d'Emanuel à l'encontre de Phanor à la fin de la scène 2 de l'acte III disparaissent. Il s'agit en effet du passage le plus véhément, notamment par les impératifs mis en exergue en début de vers : « Remets en liberté », « reconnais les Hébreux », « redoute » (J.-A. Romagnesi, *Samson*, III, 2, p. 32). On peut interpréter de façon identique les multiples coupes opérées dans les répliques de Phanor de la scène 3 de l'acte IV, tandis que le roi tente d'éveiller la compassion de Dalila.

politiques du mélodrame dont J.-M. Thomasseau signale le caractère cocardier sous l'Empire et la Restauration[1]. Conçu comme un genre porteur de valeurs, d'une morale en parfaite adéquation avec les idées défendues par le régime napoléonien, le mélodrame participe de la propagande morale[2] : il s'agit d'édifier et d'émouvoir tout à la fois. L'Église ayant perdu sa place dans le domaine, le théâtre devient un moyen d'instruction pour le peuple, un modèle à suivre. Jacques Goimard émet d'ailleurs « l'hypothèse que le mélodrame a été produit par l'évolution de la société globale à travers un relais : le public des théâtres »[3]. Le mélodrame offre ainsi une morale conservatrice en prônant la ferveur militaire, la stabilité politique et sociale, le culte de la vertu. De toute évidence, au début du XIX[e] siècle, le mélodrame correspond à une mode et ses lois ne sont pas encore définitivement fixées. Le terme est encore employé de façon très aléatoire. Néanmoins, le choix qu'opère Ribié à la suite d'une première interdiction ne saurait être complètement anodin.

Il semblerait donc la pièce italienne du siècle précédent soit adaptée au régime en place. L'épisode biblique fait l'objet d'actualisations successives en fonction des changements politiques. Non seulement, il convient que les spectateurs se sentent concernés par la pièce qui se déroule sous leurs yeux, mais encore l'œuvre doit-elle satisfaire les autorités compte tenu de la politique des théâtres et du renforcement de la censure. L'hypothèse serait d'autant plus plausible que *l'Histoire des spectacles* signale en frimaire, an XI, l'interdiction d' « une farce de Romagnesi, *Samson* » au Théâtre des Arts de Rouen, « parce que sa place est sur les tréteaux du boulevard »[4]. Ainsi, trois ans avant l'adaptation de Ribié, l'œuvre de Romagnesi pose problème au pouvoir en place. Le prétexte invoqué est le même que celui déjà servi par la censure pour refuser l'opéra de Voltaire : la pièce manque de noblesse pour paraître sur la scène à laquelle elle est destinée. On peut supposer que le personnage du roi, tel que le construit Romagnesi, ne répond pas aux exigences du régime institué par Bonaparte. Ribié aurait ajouté cette réplique du roi, si incohérente soit-elle, au sein de la pièce de Romagnesi, pour obtenir l'autorisation du pouvoir, du fait du durcissement de la censure au début du XIX[e] siècle, comme le précise Victor Hallays-Dabot : « Le décret de 1806 achève de régulariser la censure dramatique, en déclarant qu'aucune pièce ne pourra être représentée sans l'autorisation du ministre de la police ; c'est sur ce décret, que la censure vivra légalement, jusqu'au mois de septembre 1835 »[5]. Sous l'Empire, il n'est d'ailleurs plus question d'« exploiter la mise en scène des prêtres et des moines »[6]. Sous la Restauration, la censure demeure toujours aussi sévère puisque *La Mort de César* de Voltaire, « devenue en 1790 la pièce patriotique par excellence, ne put être rétablie au répertoire.

[1] J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes*…, *op. cit.,* p. 141.

[2] F. Gaiffe, *Le Drame en France au XVIII[e] siècle*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 546.

[3] J. Goimard, « Le mélo, de l'image au concept », *Europe*, novembre-décembre 1987, n° 703-704, p. 102.

[4] G. Dumur, (sous la direction de), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965*,* p. 1498.

[5] V. Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Genève, Slatkine reprints, 1970 (1[re] édition : 1862), p. 219.

[6] *Ibid.,* p. 222.

Un auteur, qui plus tard devait devenir censeur, Royou, eut l'idée bizarre de faire la contre-partie de l'œuvre de Voltaire. On trouva inopportun et dangereux de laisser se produire sur la scène, en 1816, ce plaidoyer monarchique, qui pouvait et devait infailliblement amener une riposte de la part des spectateurs »[1].

Par conséquent, ce qui ne choquait pas de 1730 à 1761, période pendant laquelle le *Samson* de Romagnesi est régulièrement repris sur la scène italienne, éveille les soupçons au début du XIX^e^ siècle. Sous Napoléon, le régime de la censure des spectacles se durcit de sorte que les figures représentatives du pouvoir politique attirent tout particulièrement l'attention des autorités. Les auteurs sont alors forcés de moduler leur création en fonction du pouvoir séculaire mais l'objet du conflit évolue. C'est désormais moins l'adaptation d'un sujet biblique sur une scène profane qui soulève la polémique que les références au pouvoir politique. Les préoccupations essentiellement religieuses du départ se déplacent peu à peu vers des contingences politiques : la Bible ne cesse de s'éloigner du domaine religieux.

Telle est la tendance que confirme la pantomime de Louis Henry Bonnachon, dit Henry, en 1816. Sans doute l'auteur connaissait-il la pièce de Ribié produite sur une autre scène de boulevard, à moins que le comte de Gallemberg, auteur de la musique, ne la lui ait présentée grâce à la traduction allemande de la pièce de Romagnesi parue à Vienne. Les adaptations consistent en de nombreuses suppressions pour ne garder que les épisodes les plus symboliques tels que l'enlèvement des portes de Gaza, le combat de la mâchoire d'âne, la révélation du secret et l'effondrement du temple. Ces épisodes, qui ne correspondent pas toujours à l'ordre et à la logique du texte biblique, sont cependant liés entre eux dans un souci de cohérence et de vraisemblance. À l'instar de la pantomime de Montorcier, sans doute en raison des lois du genre que nous détaillerons dans la partie suivante, la force apparaît comme la principale caractéristique du héros. En revanche, de façon tout opposée, la bravoure de Samson est mise en relief par la valeur guerrière de ses ennemis dans un surcroît de vraisemblance qui évite la caricature et ajoute une dimension morale. En effet, les diverses transformations du texte biblique visent à présenter un héros masculin intègre. Condensant les deux liaisons amoureuses de Samson en une passion intense envers Dalila, Henry poursuit le mouvement inauguré par Romagnesi. Toute la pièce repose sur le couple des amants dont l'harmonie est à deux reprises troublée par l'hostilité des Philistins. La structure circulaire de la pièce, dont le premier acte commence par le mariage et le dernier par une nouvelle union des amants dans la chambre nuptiale, recentre l'intérêt du spectateur sur le couple tragique. En outre, Dalila est devenue un élément moteur de la conduite de l'action en acquérant une épaisseur supplémentaire par rapport à l'œuvre de Romagnesi. Loin de se présenter sous les traits d'une héroïne infaillible, elle apparaît comme un

[1] *Ibid.,* p. 246. Julia Przybos signale cette étroite surveillance du théâtre par Napoléon, contrôle qui se poursuit d'ailleurs jusqu'en 1830 par la censure tatillonne des Bourbons (J. Przybos, *L'Entreprise mélodramatique*, *op. cit.,* p. 9).

personnage hésitant, victime de ses atermoiements, de ses faiblesses et maintient de ce fait l'intérêt des spectateurs.

Cette attention portée à la construction d'une héroïne tragique va de pair avec celle de la figure de Phanor qui trouve son aboutissement en 1816. Le rôle est tout entier placé sous le signe de la perfidie à l'image de la pièce de Romagnesi. Sur lui repose toute la trahison : il n'est plus besoin d'une Armilla pour lui en suggérer l'idée :

> Phanor s'avance, surprend Dalila en pleurs, lui reproche sa faiblesse, l'encourage à perdre Samson, lui remet une coupe somnifère, et un poignard pour le frapper pendant son sommeil[1].

Bien plus, une fois le secret révélé, c'est la cruauté qui l'emporte, cruauté à l'égard de Dalila qu'il menace sans ambages de lui ôter la vie. Henry ménage un rôle très limité à Phanor puisqu'il n'apparaît individuellement qu'à la fin de l'acte II et disparaît après que les cheveux de Samson ont été coupés. Contrairement aux pièces précédentes, il n'ordonne pas particulièrement la fête donnée en l'honneur de Dagon, ce qui lui ôte son pouvoir religieux et le confine dans le rôle secondaire d'un dirigeant perfide et lâche. Compte tenu du peu d'informations que nous détenons au sujet de Henry, c'est avec prudence que nous formulons quelques hypothèses sur la portée idéologique de cette pièce. Sans parler d'opposition ouverte envers le pouvoir en place, il semble toutefois que Louis Henry ne suive pas la norme ; il fait figure de « rebelle »[2]. Dans le domaine artistique tout d'abord, il quitte l'Opéra pour pouvoir s'exprimer plus librement sans se limiter à la « danse noble ». Il choisit pour ce faire une scène bien moins prestigieuse, celle du Théâtre de la Porte-Saint-Martin où il produit son propre travail, ses propres chorégraphies qui témoignent d'une remarquable créativité et d'un dédain affiché pour la tradition[3]. John Chapman ne manque pas de signaler à ce sujet que les spectateurs les plus conservateurs sont choqués par le ballet *Les Sauvages de la Floride*, créé en 1807 à partir d'*Atala* de Chateaubriand, essentiellement en raison du suicide final. Loin de rentrer dans les normes artistiques traditionnelles et conventionnelles, le danseur n'hésite pas dans un second temps à s'exiler lorsque Napoléon commence à fermer les théâtres dont celui de la Porte-Saint-Martin. Est-ce un hasard ou un symbole s'il ne revient à Paris qu'en 1816, une fois l'Empire décimé et le Théâtre de la Porte-Saint-Martin de nouveau ouvert ? Certes, Henry ne s'oppose pas directement aux autorités mais il subit les transformations occasionnées par la politique napoléonienne. Esprit libre, il semble soucieux de maintenir sa liberté d'expression. Ces quelques éléments pourraient donc justifier le rôle certes limité mais significatif du personnage du monarque.

[1] L. Henry, *Samson*, III, p. 12.

[2] M. Bremser, N. Larraine, L. Shrimpton, *International Dictionary of Ballet*, Detroit, London, Washington, Saint James press, 1993, article de John Chapman, p. 659.

[3] *Ibid*.

Par conséquent, les réécritures de la pièce italienne au fil du siècle tendent à restreindre la place de la figure royale pour la confiner au seul rôle de fomenteur de la trahison. Chargé de toute la perfidie initialement dévolue aux figures féminines, il permet de conduire l'action en toute cohérence et vraisemblance. Qui mieux que le roi lui-même pourrait contraindre Dalila, désormais amoureuse, à un tel acte ? Toutefois, le trait de perfidie peut être moins perçu comme une critique de la monarchie que comme une nécessité de la dramaturgie. Cette altération de la figure du roi correspondrait davantage à l'évolution du traitement de l'épisode biblique qu'à un véritable engagement idéologique, même si Ribié et Henry doivent plus ou moins composer avec le régime en place. S'opère ainsi un mouvement de bascule entre le personnage du roi et celui de Dalila : tandis que l'un est dévalué tant dans son image que dans son rôle dramaturgique, l'autre est valorisé et occupe le cœur d'une intrigue désormais plus amoureuse que politique.

Tandis qu'en 1717, la pièce de Riccoboni adapte l'épisode biblique dans sa quasi intégralité – c'est à dire en procédant aux modifications que nécessite la « dramatisation » définie par G. Genette et en ajoutant les personnages propres à la scène italienne –, Romagnesi adapte à son tour la version dramatique de Riccoboni, rompant de la sorte avec l'hypotexte biblique devenu hypotexte secondaire. Par le choix de l'hypotexte italien devenu texte relais, et par le glissement du sujet en faveur de la passion amoureuse, Romagnesi fait définitivement entrer la vie de Samson dans le répertoire scénique, comme le prouvent les deux parodies de la Foire qui ne traitent plus Samson comme un personnage biblique, mais comme un personnage de théâtre. La tragédie de Romagnesi, si éloignée soit-elle de l'hypotexte biblique originel, sera celle qui connaîtra le plus grand succès au XVIII^{e} siècle, tant par ses nombreuses représentations jusqu'en 1761 que par sa postérité. Elle devient en effet à son tour une pièce matrice, puisqu'elle donne naissance aux deux pièces du début du XIX^{e} siècle. Si César Ribié en 1806 la reprend intégralement en modifiant surtout des éléments scéniques, Henry se livre à une nouvelle transposition qui permet d'enrichir le personnage de Dalila, de le doter d'une certaine épaisseur : l'intérêt du public ainsi ravivé est également transféré sur le personnage féminin.

Grâce au jeu des réécritures successives, le sujet biblique évolue en sujet scénique susceptible de répondre aux attentes d'un public de théâtre en quête de divertissement. De ce fait, les auteurs adaptent la pièce de Riccoboni aux besoins de leur scène en décentrant l'intérêt de l'intrigue héroïque vers une intrigue amoureuse, en focalisant l'attention sur le personnage de Dalila. Grâce aux adaptations scéniques successives, le personnage féminin devient un personnage positif, victime de son amour au même titre que Samson. Bien plus, on lui porte un intérêt plus marqué en raison de l'épaisseur dont on le dote au début du XIX^{e} siècle. La perfidie, trait particulièrement marquant dans la Bible auquel il est rattaché, n'est pas effacée par les auteurs mais fait l'objet d'une réelle justification.

Elle s'explique dans la pièce de Romagnesi par la jalousie, dans la pièce de Henry par la pression qu'exerce sur elle Phanor. Dans un cas comme dans l'autre, cette perfidie ne fait pas partie du caractère du personnage mais est provoquée par des éléments extérieurs contraires à sa volonté. Par conséquent, la Bible demeure en filigrane derrière ces adaptations scéniques qui ne l'utilisent plus comme hypotexte direct. Elle devient hypotexte indirect, ne serait-ce que par sa présence dans les esprits, par l'association de Dalila au type de la femme traîtresse. En raison des écrans que forment les pièces relais et matrices, en raison des procédés d'actualisation, l'hypotexte biblique ne figure plus qu'en arrière plan lointain mais toujours présent. Si ce mouvement d'éloignement s'opère progressivement par adaptations successives d'une pièce antérieure, il apparaît de façon plus condensée et plus polémique sous la plume de Voltaire.

3- Les transformations voltairiennes : de la polémique au consensus (1733-1815)

L'opéra de Voltaire résulte d'un type particulier de réécriture qui superpose à la fois l'hypotexte biblique et un hypotexte dramatique profane de sorte que la version biblique apparaît quasi immédiatement transformée. En effet, sans procéder directement de la réécriture d'un hypotexte profane, l'opéra de Voltaire subit toutefois, par l'intermédiaire du public, l'influence de la pièce de Romagnesi, visible notamment sur la construction du personnage de Dalila. Le philosophe mentionne à plusieurs reprises l'existence de cette pièce jouée en dépit du bon sens alors que son propre opéra, *a priori* plus adapté au sujet, est censuré[1]. Certes, les querelles religieuses et parlementaires battent leur plein depuis 1727 et l'affaire de la bulle *Unigenitus* reprend de plus belle. Certes, la scène de l'Opéra n'implique pas les mêmes attentes que celles du Théâtre Italien : la censure s'y exerce sans doute avec plus de sévérité[2]. Mais peut-être a-t-elle ses raisons devant un auteur tel que Voltaire à l'heure où le climat religieux se durcit[3]. Force est de constater qu'à lui seul, Voltaire transforme considérablement les Écritures. Du fait de la genèse complexe du livret, des versions manuscrites succesives, il

[1] Voltaire, *Questions sur l'Encyclopédie, op. cit.,* t. 40, paragraphes 1669-1670 : « Dans cette pièce sublime, Arlequin, valet de Samson, se battait contre un coq d'Inde, tandis que son maître emportait les portes de la ville de Gaza sur ses épaules. En 1732, on voulut représenter à l'Opéra de Paris une tragédie de *Samson* mise en musique par le célèbre Rameau ; mais on ne le permit pas. Il n'y avait ni arlequin, ni coq d'Inde, la chose parut trop sérieuse, on était bien aise d'ailleurs de mortifier Rameau, qui avait de grands talents. »

[2] J.-N. Laurenti souligne la situation complexe de l'opéra. Considéré comme une véritable entreprise politique, l'opéra participe à la propagande royale grâce au prologue traditionnel conçu comme un panégyrique ; ce qui ne l'empêche pas d'être souvent décrié et accusé de libertinage par les censeurs (*Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique (1669-1737)*, *op. cit.,* p. 9-24). En effet, avant même le *Samson* de Voltaire, Pellegrin soulève la polémique avec *Jephté,* en introduisant un merveilleux chrétien sur une scène dévolue aux sujets mythologiques et à la morale profane. La tendance se confirme encore au début du XIX^{e} siècle (*Ibid.,* p. 222). Ainsi s'explique la rigueur à laquelle reste soumise la pièce de Voltaire, en dépit des efforts de Beaumarchais et de Saint-Amans pour en atténuer la portée polémique. Seuls les oratorios ou hiérodrames qui en offrent une version partielle, jugée également plus consensuelle, seront autorisés sur une scène officielle, et paradoxalement sur celle du Concert Spirituel. Ces deux genres, qui correspondent à deux scènes bien distinctes, supposent la transformation du texte initial dans un esprit approprié aux attentes de la salle et du public.

[3] M. Reinhard, *Histoire de France. De 1715 à 1959*, Paris, Librairie Larousse, 1954, p. 20.

s'approprie l'hypotexte biblique et crée une œuvre suffisamment riche de sens pour devenir la pièce matrice à l'origine d'une multiplicité d'œuvres lyriques. Bien qu'il n'ait pas été joué sur la scène officielle de l'Académie royale de musique, l'opéra de Voltaire mène une existence souterraine assez dense, par les concerts privés et les copies manuscrites qui circulent, pour donner naissance à des œuvres multiples et diverses qui s'éloignent sans cesse davantage de l'hypotexte biblique.

a- La genèse de l'opéra de Voltaire : des réécritures multiples

Sans doute le succès de la pièce de Romagnesi, révélateur des goûts du public de l'époque, explique-t-il certains choix opérés par Voltaire. Tout comme la Dalila de Romagnesi, celle de Voltaire, aveuglée par sa passion, se laisse piéger par le grand prêtre qui lui promet l'union avec Samson contre la révélation du secret. Elle choisit le suicide lorsqu'elle s'aperçoit du subterfuge à l'origine de la perte de son amant. Concession faite aux goûts du public et aux critères de l'opéra, cette transformation de Dalila ne survient que dans la deuxième étape de la genèse.

Rappelons que l'opéra de *Samson* a été réalisé selon deux grandes étapes, déjà définies par Girdlestone[1], correspondant aux deux moments de la collaboration entre Voltaire et Rameau. Grâce à la nouvelle édition de la correspondance de Voltaire par Bestermann, et grâce aux témoignages de *Nouvelles à la main*, nous pouvons en redéfinir plus précisément les contours. La première phase commence fin 1733 pour s'achever à l'automne 1734, la seconde s'étend de la fin de l'année 1735 au début de 1736. À cela s'ajoute le travail personnel de Voltaire sur le livret, travail que Jean Sgard[2] a mis en évidence en datant, dans une analyse érudite, les diverses versions du livret en fonction des manuscrits et de la correspondance de Voltaire. La genèse du texte connaît effectivement un grand tournant à l'automne 1734, époque de la première censure qui clôt la première étape : de « friponne »[3], Dalila devient « une très honnête personne »[4]. Cette transformation notable aboutit à la création d'une œuvre bien différente de la première, justifiant une nouvelle musique. Ainsi, un premier livret, plus proche de la Bible, a été mis une première fois en musique en août 1734, un second, plus proche des attentes du public d'opéra, l'aurait été autour de mars 1736[5].

Les deux amants pourvus des plus louables qualités de générosité, d'honnêteté, de sincérité, de courage, de sacrifice de soi, apparaissent comme les jouets d'individus perfides et manipulateurs

---

[1] C. Girdlestone, *La Tragédie en musique (1673-1750)*, *op. cit.,* et son article « Voltaire, Rameau et *Samson* », art. cit., p. 133 à 142.

[2] J. Sgard, « Le premier *Samson* de Voltaire », art. cit., p. 513 à 525.

[3] Voltaire*, Correspondence, The complete works of Voltaire*, Théodore Besterman éd., Genève, University of Toronto press, 1969, lettre de Voltaire à Thieriot, à Cirey, 17 décembre [1735], t. 87, p. 289 (D.966).

[4] *Ibid.,* lettre de madame du Châtelet à P. L. Moreau de Maupertuis, le 23 octobre 1734, t. 87, p. 75 (D.797).

[5] Pour une datation plus précise des différentes étapes de la genèse, voir B. Ferrier, « Le *Samson* de Voltaire : un « nouveau genre d'opéra » », *Cahiers Voltaire*, n°8 7, 2008, p. 7-21.

représentés par le roi et le grand prêtre, construits comme leurs pendants maléfiques. Mais contrairement à Romagnesi, qui, par l'intermédiaire de Riccoboni respectait l'épisode biblique dans ses grandes lignes, Voltaire se montre peu scrupuleux et se livre à des modifications majeures qui lui attirent les foudres des censeurs. En effet, l'opéra de Voltaire se concentre sur les deux épisodes majeurs que sont la révélation du secret et l'effondrement du temple. La réécriture se limite au second épisode amoureux, à la rencontre avec Dalila, mettant ainsi l'accent sur le passage le plus dramatique, celui qui conduira Samson à sa chute. Voltaire procède par simples suggestions[1] et se contente de résumer une situation d'esclavage sans détailler les épisodes qui l'ont précédée si bien que l'hypotexte biblique fait davantage l'objet d'un arrière-plan que celui d'une réécriture. Cet éloignement du texte source est d'autant plus important que Voltaire ne cesse de réécrire son livret à partir de ses propres versions antérieures, qu'elles soient une réponse aux goûts du public ou à la censure.

Nous disposons de cinq manuscrits[2] qui proposent une même version, à quelques mots près, de l'opéra de Voltaire, version qui ne correspond pas à celle qui a été imprimée : Dalila apparaît dès le deuxième acte au lieu du troisième et la révélation du secret est remplacée par le mariage de Samson dans le temple de Vénus. Voltaire réutilise pour l'essentiel les mêmes vers qu'il agence parfois différemment. Du manuscrit, il supprime le canevas de l'acte III, dominé par le personnage de Dalila, et en extrait dix vers à partir desquels il élabore un premier acte entièrement épique pour la version imprimée. De même, la scène 4 du canevas manuscrit, composée de chants de victoire, est maintenue et déplacée à la fin de l'acte II, de façon sans doute à condenser la dimension épique dans les deux premiers actes de la version imprimée, conformément aux souhaits de Voltaire. La version achevée en

[1] De simples allusion sont faites à l'esclavage des Hébreux *(Ibid.*, I, 1, p. 11, vers 101 à 103 ; I, 3, p. 13, vers 158 à 161) ou au combat contre le lion (*Ibid.*, I, 4, p. 14, vers 190 à 196). Il n'y a aucune mention d'un premier mariage avec une Philistine, ni de l'énigme à l'origine de l'animosité de Samson et de sa vengeance. Par conséquent, les morceaux de bravoure qui précèdent, tels que le meurtre des trente Philistins, le combat du lion, l'embrasement des queues des renards, la mâchoire d'âne, les portes de Gaza, sont passés sous silence.

[2] Les cinq manuscrits présentent une même version du texte, datée de 1735 par le copiste de l'exemplaire de la bibliothèque historique de la ville de Paris :

- Voltaire, *Supplément aux oeuvres de Voltaire* de la bibliothèque de M. de Paulmy (A.-R. d'Argenson, marquis de), Belles-lettres, « 2003 » à l'intérieur du premier plat, ex-libris, avec armes de d'Argenson. *Samson*, tragédie de M. de Voltaire mise en musique par Rameau. L'ouvrage se trouve à la bibliothèque de l'Arsenal sous la cote Ms 02755 et microfilmé (microfilm R65812). Il est recopié après une note du secrétaire de M. de Paulmy : « Ce supplément contient *Samson* que Rameau a voulu mettre en musique ; mais qu'il n'a jamais achevé. Par conséquent, cette pièce n'a jamais été jouée, elle est imprimée dans les œuvres de Voltaire mais avec des différences très considérables et avec un acte entier transposé et changé ». L'ouvrage contient également *Eriphile* et *Adélaïde*. Cette copie est postérieure à 1765 puisqu'on y fait allusion à l'édition des œuvres de Voltaire chez Le Kain en 1765.
- Voltaire, *Papiers de Voltaire*, tome II intitulé « œuvres diverses » et portant la mention « copie », *Samson*, tragédie lyrique de M. de Voltaire mise en musique par M. Rameau composée en 1735, f° 1 à 29. Ce manuscrit se trouve à la bibliothèque historique de la ville de Paris sous la nouvelle cote : Rés. 54.
- Existent deux manuscrits à la bibliothèque royale de Stockholm dont le troisième acte que Carl Wahlund a édité (C. Wahlund, *Un acte inédit d'un opéra de Voltaire*, *op. cit.*).
- Voltaire, *Supplément aux oeuvres de théâtre de M. De Voltaire*, *Samson tragédie de M. de Voltaire mise en musique par M. Rameau*. Dans *L'Opéra au XVIII^e siècle*, Jean Sgard dans son article « Le premier Samson de Voltaire », art. cit. établit un inventaire détaillé de ces manuscrits qu'il s'est lui-même procurés. Il donne pour cote de cet exemplaire situé à la bibliothèque impériale de Saint Pétersbourg, VM, I, 256-275.

février 1736 n'est autre qu' « un opéra dont les deux premiers actes sont sans amour »[1] et Voltaire vient d'en composer des vers supplémentaires, comme en témoignent ces conseils destinés à Rameau :

> […] surtout qu'il n'use pas sa musique en la faisant jouer de maison en maison ; qu'il orne de beautés nouvelles les morceaux que je lui ai faits. Je lui enverrai la pièce quand il le voudra, M. de Fontenelle en sera l'examinateur[2].

La version définitivement retenue par Voltaire est donc celle qu'il choisit de faire imprimer. Une autre missive datée de décembre 1735 nous le confirme. Voltaire envoie à Berger un air destiné à Dalila, lequel, écrit-il, « finit le troisième acte »[3], ce qui correspond bel et bien à la version imprimée, la version manuscrite le plaçant à la fin du deuxième acte. Ainsi, le canevas du troisième acte a déjà été abandonné par Voltaire. En revanche, le début du quatrième acte n'est pas encore fixé comme en témoignent ces deux commentaires sur la révélation du secret :

> Je serais encore bien tenté de ne point parler des cheveux plats de Samson. Faisons-le marier dans le temple de Vénus la Sidonienne : de quoi le dieu des juifs sera courroucé ; et les Philistins le prendront comme un enfant, quand il sera bien épuisé avec la Philistine[4].

> Je suis toujours d'avis qu'il ne soit plus question des grands cheveux plats de Samson, je gagnerai une sottise sacrée de moins, et ce sera encore une scène de récitatif retranchée[5].

Les adverbes « encore » et « toujours » font référence à la version manuscrite précédente à laquelle Voltaire finirait par renoncer, sans doute sur les conseils de ses amis, afin d'éviter une « impiété » supplémentaire, afin d'épargner de nouveaux arguments à la censure. Il rétablirait alors, dans la version imprimée, la révélation du secret.

Deux indices semblent corroborer l'hypothèse selon laquelle la version manuscrite serait antérieure à la version imprimée. Tout d'abord, Voltaire a offert un exemplaire de *Samson* à la reine de Suède, après l'avoir corrigé de sa main comme il le précise dans une lettre du 22 avril 1751 : « C'est un recueil qu'on s'est avisé d'imprimer à Dresde, et dont j'ai corrigé toutes les fautes à la main ; il est rempli d'additions et de changements. »[6] Cette information rapportée par Carl Wahlund est accompagnée de la reproduction d'une page dont sept vers, les derniers de la scène 2 de l'acte II, la scène des miracles, sont barrés et corrigés de façon manuscrite[7]. Ces sept vers ne sont autres que ceux de la version manuscrite que Voltaire corrige à l'aide des vers de l'actuelle version imprimée. Bien

[1] Voltaire, *Correspondence,* lettre de Voltaire à Berger, à Cirey [vers le 2] février 1736, t. 87, p. 334 (D.1000).

[2] *Ibid.,* lettre de Voltaire à Berger, à Cirey [vers le 2] février 1736, t. 87, p. 334 (D.1000).

[3] *Ibid.,* lettre de Voltaire à Thieriot, à Cirey ce 25 [décembre1735], t. 87, p. 293 (D.971).

[4] *Ibid.,* lettre de Voltaire à Thieriot, à Cirey, 17 décembre [1735], t. 87, p. 289 (D.966).

[5] *Ibid.,* lettre de Voltaire à Thieriot, à Cirey, 25 [décembre 1735], t. 87, p. 294 (D.971).

[6] C. Wahlund, *Un Acte inédit d'un opéra de Voltaire, op. cit.,* p. 52.

[7] *Ibid.*, p. 54. Précisons toutefois que ces mêmes vers ne font pas l'objet d'une correction dans l'exemplaire de la BNF qu'André Magnan a eu la gentillesse de nous signaler, ce dont nous le remercions vivement : Voltaire, *Œuvres de Voltaire, nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée par l'auteur entichie de figures en taille-douce,* Dresde, chez George Conrad Walther, 1748, p. 273 à 320 (cote BNF, exemplaire de la réserve : Z Beuchot-12 (3)). Le livret est corrigé en d'autres endroits par Voltaire lui-même, notamment dans les premiers vers, ce que nous analyserons dans notre seconde partie.

entendu, il faudrait consulter ce recueil – ce que nous n'avons pu encore faire – pour s'assurer que ce même phénomène se reproduit en plusieurs endroits. Ensuite, la comparaison de vers figurant dans les lettres de Voltaire, dans le manuscrit et dans la version imprimée, nous fournit une indication supplémentaire. L'air de Dalila qui commence la scène 4 de l'acte IV permet de procéder à une petite étude des variantes. Voltaire le présente pour la première fois à Thieriot[1] dans la lettre du 25 décembre 1735. Or cette première ébauche de l'air s'éloigne des versions manuscrite et imprimée qui, à l'inverse, sont très proches l'une de l'autre ; ce qui nous fait dire qu'elles ont été composées à peu de temps d'intervalle. Les deux vers qui varient d'une version à l'autre attirent plus précisément notre attention. Ils semblent annoncer une évolution. La lettre les présente ainsi :

> C'est toi seul qui peux rendre heureux.
> Sans toi ces dieux puissants ne seraient rien encore.

Ils deviennent dans la version manuscrite :

> Sans toi, sans tes feux
> Rien ne plaît, rien n'est heureux.

Ils sont réduits à un seul vers dans la version imprimée :

> Tout n'est rien sans tes feux[2]

La version manuscrite est plus proche de celle contenue dans la lettre que le texte imprimé. Le manuscrit conserve en effet, les termes « sans toi » et « heureux » tandis que le texte imprimé semble avoir été élaboré à partir du manuscrit dont il reprend « sans tes feux » et « rien ». Par conséquent, ces vers auraient été composés au début de l'année 1736 et la version imprimée serait une correction du manuscrit.

Nous soutenons donc l'hypothèse que la version manuscrite serait antérieure à celle que Voltaire choisit de faire imprimer. À en croire les didascalies qui précisent la place des symphonies et des ballets, il s'agit vraisemblablement d'une version qui a été jouée sur des scènes privées[3]. Mais ce n'est pas la version dont les deux premiers actes sont sans amour proposée à la censure début 1736. Cette hypothèse s'écarte quelque peu de la thèse de Jean Sgard[4], selon laquelle Voltaire aurait publié une version antérieure à la version finale fournie par les manuscrits car il voulait taire le secret. En réalité, Voltaire revendique le maintien de cette dernière version dont les deux premiers actes sont sans amour et évoque simplement son désir de revenir à la version manuscrite antérieure en taisant le secret. La version idéale souhaitée par Voltaire réunit donc la version imprimée finale, pour ses deux actes sans amour, et la version manuscrite précédente, pour l'absence de révélation du secret. En

[1] Voltaire, *Correspondence,* lettre de Voltaire à Thieriot, à Cirey ce 25 [décembre 1735], t. 87, p. 294 (D.971).

[2] Voltaire, *Samson*, IV, 4, p. 30 (vers 563).

[3] Le 1er décembre 1735, Voltaire envoie des vers à Rameau « pour faire exécuter des morceaux chez Mgr le prince de Carignan » (Voltaire, *Correspondence,* lettre de Voltaire à Berger, à Cirey le 1er décembre 1735, t. 86, p. 264 (D. 952)). Les vers cités ne figurent ni dans la version manuscrite, ni dans la version imprimée.

[4] J. Sgard, « Le premier *Samson* de Voltaire », art. cit., p. 513 à 525.

revanche, nous admettons avec Jean Sgard l'idée d'une première version, celle de décembre 1733, dans laquelle Dalila était « une friponne, une Judith, p… pour la patrie »[1] et n'était « point amoureuse »[2]. Sans pouvoir distinguer précisément toutes les étapes du texte du fait des réécritures multiples qui révèlent un texte toujours en mouvement – Voltaire aurait d'ailleurs perdu plusieurs canevas[3] –, dans l'état actuel des recherches, sans doute conviendrait-il mieux de parler de couches successives du texte puisque Voltaire reprend sans cesse les versions précédentes. La version imprimée est le résultat de multiples réécritures antérieures qui forment donc des textes relais entre la Bible et le livret définitif.

Cet éloignement justifie la censure, notamment celle prononcée par le censeur Hardion en novembre 1734. D'après les témoignages, elle serait essentiellement liée aux modifications du sujet biblique opérées par l'auteur. On accuse Voltaire de ne pas avoir respecté à la lettre le sujet saint, de l'avoir transformé pour les besoins de la scène. Voici ce qu'écrit l'auteur de *Nouvelles à la main*, le 27 octobre 1734 :

> Voilà assurément du grand et du beau pour l'opéra mais c'est dommage que cela soit placé dans un sujet où la vérité doit être si scrupuleusement et si absolument observée qu'il n'est pas permis de l'altérer le moins du monde. Aussi doute-t-on que ces auteurs ne trouvent très facilement les moyens d'obtenir la permission de le mettre au théâtre ; l'abbé Hardion à qui l'examen des paroles a été déféré a écrit à M. Rouillé qui l'en avait chargé que ces sortes de sujets n'étaient point faits pour ce spectacle et, si on voulait encore permettre celui-ci, que ce devait être sans conséquence et comme on permettrait certaines chansons au Pont-Neuf ; je ne crois pas que la comparaison plaise aux auteurs, qu'en pensez-vous ?[4]

Quinze jours plus tard, une lettre des *Anecdotes et lettres secrètes* nous apprend le refus de la pièce :

> Le *Samson* de ce poète [Voltaire] ne sera point joué, à cause de la licence de l'auteur qui a bouleversé ce sujet sacré, pour en faire une espèce de roman accommodé au goût du théâtre : on a pris à cette occasion le parti de ne plus admettre sur le théâtre aucun sujet tiré de l'Écriture Sainte[5].

Ce refus catégorique était déjà présagé en août, alors que la musique était à peine achevée :

> L'examinateur y trouvera de ces défauts qu'on ne peut passer ; le profane y est confondu avec le sacré ; de sorte que l'Écriture Sainte s'y trouve si absolument défigurée qu'on prétend qu'il faudra refondre entièrement ce poème[6].

---

[1] Voltaire, *Correspondence,* lettre de Voltaire à Thieriot, à Cirey, 17 décembre [1735], t. 87, p. 289 (D.966) : « Je voudrais bien que Dalila ne fût point une Armide. Il ne faut point être copiste, si j'en avais cru mes premières idées, Dalila n'eût été qu'une friponne… »

[2] *Ibid.,* lettre de Voltaire à Rameau [vers décembre 1733], t. 86, p. 436 (D.690).

[3] *Ibid.,* lettre de Voltaire à Thieriot, [vers le 25 novembre 1735], t. 87, p. 255 (D.946) : « Il y a vingt canevas que je crois qu'il a perdus et moi aussi. »

[4] *Nouvelles à la main*, (Ms, cote BNF : na fr 20076) f° 389.

[5] [A.-A. Bruzen de la Martinière], lettre « à Paris le 14 novembre 1734 », *Anecdotes ou lettres secrètes sur divers sujets de littérature et de politique*, tome 3, p. 661.

[6] *Ibid.,* lettre « à Paris le 9 août 1734 », tome 3, p. 407.

Le contexte des querelles religieuses que connaît la France à cette époque explique certainement en grande partie une telle attitude, d'autant que Voltaire rend la cabale janséniste responsable de l'interdiction. Ajoutons que le traitement d'un sujet biblique par le philosophe éveille les soupçons et rend les censeurs inévitablement plus vigilants, de surcroît au moment de l'affaire des *Lettres philosophiques.* Simultanément à l'examen du censeur, la pièce est analysée par les docteurs en Sorbonne, du fait de la question religieuse[1]. On reproche à l'auteur de ne pas avoir respecté le sujet et d'avoir mêlé le profane au sacré. Bien que la question de la censure ne soit pas complètement résolue[2], nous devons nous demander si cet acharnement se fonde seulement sur la réputation du philosophe ou s'il est justifié par le livret.

Voltaire est assurément l'auteur le plus audacieux du *corpus* par la représentation qu'il fait du pouvoir. Son livret n'est pas exempt d'une dimension politique et polémique puisque la figure du pouvoir officiel, pouvoir despotique, construite en décalage avec le représentant des opprimés, soulève immédiatement la révolte. Les seuls représentants religieux de la pièce sont des Philistins, membres du camp de la répression qui condamne les Hébreux à l'esclavage. Caractérisés par des adjectifs aussi dévalorisants que « mensongers »[3], « cruels »[4], ou « sanglants »[5], ils sont considérés dans le premier acte comme les principaux oppresseurs du peuple asservi à qui ils imposent un culte honni. Ne peut-on alors discerner une dénonciation de l'intolérance religieuse dans un siècle qui connaît encore les persécutions après la révocation de l'Édit de Nantes, sujet qui fera l'objet du *Traité sur la tolérance* ? L'accent porte sur la violence de ces hommes qui en contraignent d'autres à suivre leurs croyances et leurs cultes. Le coryphée avertit ainsi son peuple du danger :

> Des prêtres mensongers, pleins de zèle et de rage,
> Vont nous forcer à plier les genoux
> Devant les dieux de ce climat sauvage[6]

Les prêtres, qui servent les divinités avec une fureur telle, qu'elle engendre la violence et l'intolérance sont présentés comme des forcenés, symboles du fanatisme que Voltaire dénoncera tout

---

[1] En effet, cet examen correspond parfaitement au fonctionnement de la censure au dix-huitième siècle, telle que nous la décrit V. Hallays-Dabot, dans son *Histoire de la censure théâtrale en France*. Le garde des sceaux choisit, parmi les censeurs royaux, lecteurs compétents nommés sur proposition du directeur de la librairie, une personne qu'il charge de la surveillance des théâtres. C'est le censeur de la police, poste occupé par Cherrier puis par Crébillon père à partir de 1735. Victor Hallays-Dabot précise que si une « œuvre dramatique soulevait des questions religieuses, l'archevêque déléguait un docteur en Sorbonne, qui examinait l'ouvrage à ce point de vue particulier ». Le choix de Hardion s'explique par le fait que les auteurs obtenaient parfois un autre censeur que le censeur de la police. (V. Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, *op. cit.,* p. 59.)

[2] Pour une étude plus précise de la censure et une analyse détaillée du livret, voir B. Ferrier, « Un chef-d'œuvre inconnu de Voltaire et Rameau : l'opéra de *Samson* » in François Jacob (dir.), *Voltaire à l'opéra,* Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 51-79.

[3] Voltaire, *Samson,* I, 1, p. 12 (vers 119).

[4] *Ibid.,* I, 2, p. 12 (vers 132).

[5] *Ibid.,* I, 2, p. 1 (vers 136).

[6] *Ibid.,* I, 1, p. 12 (vers 119 à 121).

au long de sa vie. L'épithète liée « mensongers » semble soulever un autre problème, celui de la relativité des croyances religieuses : ce sont des croyances fausses pour les Hébreux, rendant ces prêtres imposteurs à leurs yeux. Mais « mensongers » s'applique également aux oppresseurs. En ce sens, n'y aurait-il pas une dénonciation de l'hypocrisie d'une religion d'État, façade factice destinée à soumettre les peuples ?

Le livret de Voltaire propose sans nul doute une image avilissante de la religion institutionnelle liée à l'intolérance des prêtres, à la duplicité du personnage du grand prêtre qui obéit davantage au roi qu'aux dieux qu'il devrait servir. L'authenticité de la religion des Philistins apparaît comme faussée à cause des règles instaurées par un pouvoir officiel. La pièce de Voltaire, contemporaine de celle de Romagnesi, fait également du personnage du roi, l'ordonnateur d'une vile manipulation. Cependant, tandis que la pièce du Théâtre Italien se contente de lui donner un rôle secondaire proche de celui des confidents, le livret de Voltaire lui confère la place centrale de représentant de la monarchie absolue de droit divin. Voltaire construit son personnage comme un maître absolu en matière politique et religieuse : légitimé par les dieux il fait figure de garant de la religion. Les ordres du grand prêtre ne font que retranscrire ceux du roi :

> Esclaves, demeurez,
> Demeurez : votre roi par ma voix vous l'ordonne[1].

En ce sens, l'oppression dont sont victimes les Hébreux relève essentiellement du roi. Le possessif rappelle certes l'état de soumission des Hébreux au roi des Philistins, mais ne traduit-il pas, plus généralement, l'absence de liberté du peuple dans un régime intolérant ? Le livret accuse donc explicitement le monarque des méfaits qu'exerce sa toute puissance politique et religieuse. Ce despote, qui réduit des peuples en esclavage au nom d'une religion qu'il régit de toutes pièces, choisit de sacrifier la vie de ses hommes plutôt que d'accepter la paix offerte par l'ennemi[2] afin de maintenir son pouvoir absolu.

À l'inverse, le chef des Hébreux se montre particulièrement clément lorsque, après avoir vaincu les Philistins, il les épargne par amour pour Dalila. Il refuse même la couronne à la place de laquelle il choisit l'amour :

> Le roi m'offre son diadème,
> Et je ne veux que vous pour prix de mes bienfaits[3].

Sa générosité, son amour contrastent avec le caractère du roi en place. En effet, il refuse le pouvoir de coercition que lui proposaient ses hommes à la scène 4 de l'acte III :

> Ne tardez point, venez ; tout un peuple fidèle

[1] *Ibid.,* I, 2, p. 12 (vers 138-139).

[2] « N'importe ; quel qu'il soit, je ne puis m'avilir/ À recevoir des lois de qui doit me servir. » *Ibid.,* II, 2, p. 18 (vers 277-278).

[3] *Ibid.,* IV, 3, p. 29 (vers 533-534).

> Est prêt à marcher sous vos lois :
> Soyez le premier de nos rois ;
> Combattez et régnez : la gloire vous appelle[1].

La rime suivie assimile « lois » et « rois », montrant qu'un pouvoir monarchique suppose des règles qu'il faut ensuite faire respecter. Cependant, Samson refuse un tel pouvoir et lui préfère l'action du guerrier :

> Je ne quitte point vos appas
> Pour le trône des rois, pour ce grand esclavage ;
> Je les quitte pour les combats[2].

Défenseur des opprimés, dénigrant le pouvoir monarchique qu'il refuse, Samson porte une nouvelle atteinte à l'image du roi déjà mise à mal par son représentant.

Bien plus, face à un pouvoir perverti par une toute puissance alliant le politique et le religieux, le héros lui-même représente la révolte. À l'opposé des chœurs et coryphées qui prônent la résignation face à l'oppression politique et la résistance face à l'oppression religieuse qui s'annonce, Samson réagit avec violence. Tandis que son peuple choisit la fuite et refuse d'obéir aux prêtres philistins, il s'insurge et renverse les autels ennemis, abandonnant ainsi son statut d'esclave dès son entrée sur scène, à la scène 3 de l'acte I. Il symbolise immédiatement la lutte contre un culte imposé, contre une religion officielle soutenue par la force. Cet avantage physique se double de l'initiative de la parole : tandis que le grand prêtre ne prononce que cinq vers, deux longs récitatifs attestent la supériorité de l'Hébreu. Sa colère et son indignation, traduites à force d'exclamations et d'impératifs, s'associent à son geste de violence dans la remise en cause du pouvoir tyrannique. Avec l'arrivée de Samson, le rapport de forces entre Hébreux et Philistins s'inverse donc de façon significative.

Le héros aux cheveux sacrés n'agit pas seul, il invite tout son peuple à la sédition. Aux filles israélites, inquiètes de leur sort face au « courroux effroyable d'un roi, le tyran des Hébreux »[3], il argue l'élection divine qui lui confère cette force surhumaine. Il expose la suprématie de Dieu sur l'oppresseur en employant un pluriel qui vise à la généralité :

> Le Dieu dont la main favorable
> A conduit ce bras belliqueux
> Ne craint point de ces rois la grandeur périssable[4].

L'épithète finale reprend certes la distinction traditionnelle entre pouvoir humain et pouvoir divin mais elle peut paraître fort discutable à une époque où le roi est une figure sacrée, représentant de Dieu sur la terre. En outre, elle revêt un sens proprement polémique lorsqu'on la met en regard du

[1] *Ibid.,* III, 4, p. 25 (vers 454-457).

[2] *Ibid.,* III, 4, p. 26 (vers 482-484).

[3] *Ibid.,* I, 4, p. 14 (vers 180-181).

[4] *Ibid.,* I, 4, p. 14 (vers 182-184).

reste de la scène puisque, deux répliques plus loin, figure l'air « Peuple, éveille-toi, romps tes fers »[1]. C'est donc au peuple qu'est conféré le pouvoir de rendre la grandeur des rois « périssable ». Quel que soit le sens choisi, un tel adjectif résonne comme la remise en cause du régime monarchique de droit divin, dans sa conception même ou dans son immuabilité. Tandis que Samson se présente en farouche justicier défenseur « d'un troupeau faible et timide »[2], capable de faire « périr les tyrans »[3] au même titre que les lions, qui serait alors dupe de la portée révolutionnaire[4] et provocatrice de cet air qui termine le premier acte ?

> Peuple, éveille-toi, romps tes fers,
> Remonte à ta grandeur première,
> Comme un jour Dieu du haut des airs
> Rappellera les morts à la lumière
> Du sein de la poussière,
> Et ranimera l'univers.
> Peuple, éveille-toi, romps tes fers,
> La liberté t'appelle ;
> Reprends tes concerts.
> Peuple, éveille-toi, romps tes fers[5].

Ce n'est certes pas un hasard si ce chant a été repris en pleine période révolutionnaire, en 1791, lors de la translation des cendres de Voltaire au Panthéon[6]. Cet air de *Samson* s'adresse aux Hébreux opprimés, mais hors contexte, il peut concerner l'ensemble des peuples victimes de la tyrannie. Aussi discerne-t-on implicitement la présence du Roi dans le premier vers : « Peuple, éveille-toi, romps tes fers ». L'apostrophe et les deux impératifs sonnent comme un véritable appel à la rébellion, rébellion contre l'oppression monarchique dont vient de se libérer le peuple français. Le second acte se termine de façon similaire puisque Samson, par les miracles orchestrés, proclame la victoire sur la tyrannie :

> Vous que le ciel console après des maux si grands,
> Peuples, osez paraître aux palais des tyrans :
> Sonnez, trompettes, organe de la gloire ;

---

[1] *Ibid.,* I, 4, p. 14 (vers 197).

[2] *Ibid.,* II, 3, p. 19 (vers 323).

[3] *Ibid.,* I, 4, p. 14 (vers 193 à 196).

[4] R. Trousson, « Trois opéras de Voltaire », *Bulletin de l'institut Voltaire de Belgique,* n°6, mai 1962, p. 44. En analysant, p. 41 à 46, *Samson*, *Tanis et Zélide*, *Le Baron d'Orante* comme les critiques respectives de la tyrannie, du clergé et de la société, R. Trousson montre que les opéras de Voltaire ne sont « pas toujours aussi dépourvus de sens et de portée qu'une lecture hâtive pourrait laisser croire ».

M. Mat, « Voltaire et l'opéra », art. cit., p. 527-547, confirme le caractère de révolte de cet air contre la tyrannie et l'oppression religieuse.

[5] Voltaire, *Samson,* I, 4, p. 14-15 (vers 197-207).

[6] E. Vander Straeten, *Voltaire musicien,* Paris, J. Baur, 1878, p. 88. Ce chant a été repris ce jour-là sur la musique de Gossec.

G. Desnoiresterres, *Voltaire et la société au XVIII^e siècle, Retour et mort de Voltaire*, Paris, Didier et Cie, 1876, p. 463. Le convoi traverse Paris et les chanteurs de l'opéra exécutent le chœur devant le théâtre de la Nation (Odéon).

G. Omnès, « À propos du chœur patriotique de Voltaire-Gossec », *Mémoires* de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts d'Angers, tome IX, années 1985-1986, p. 87-92.

Sonnez, annoncez ma victoire[1].

Il ne s'agit plus seulement d'un appel à la liberté mais d'une invitation explicite à la rébellion contre les despotes. Cette scène prend toute son ampleur dans les deux derniers vers répétés par le chœur, célébrant ainsi la victoire du peuple.

Cette volonté affichée de s'affranchir d'un pouvoir qui allie religion et politique, synonyme de tyrannie et d'intolérance, expliquerait l'interdiction qui a longtemps pesé sur le livret. Si la satire est tolérée sur le « pont neuf » ainsi que le suggère le censeur Hardion, il n'en est rien dans les autres pièces. Lorsqu'elles font l'objet d'un engagement aussi explicite, certaines entraînent une levée de boucliers de la part des autorités. Il est donc fort vraisemblable que les examinateurs aient analysé avec justesse la symbolique de la pièce. La critique de la tyrannie, de la monarchie absolue de droit divin, est certainement en cause, mais en parler pourrait éveiller les curiosités ; aussi les vraies raisons de l'interdiction sont-elles vraisemblablement restées secrètes. On porte contre le livret des accusations très édulcorées par rapport aux réelles implications qu'il suppose. C'est sans doute la raison pour laquelle, le livret de Voltaire ne sera pas présenté dans son intégralité par ses successeurs.

b- L'opéra de Voltaire : un héritage pluriel entre religion, amour et héroïsme

Devenu à son tour une œuvre matrice, le livret de Voltaire, suffisamment éloigné de l'hypotexte biblique, offre un éventail de sens possibles qui donnent lieu à des œuvres très différentes les unes des autres contrairement à la pièce de Romagnesi qui présentait seulement la version de la passion tragique. Il est possible que le début de l'acte IV de la version manuscrite de l'opéra de Voltaire n'ait pas été retenu dans la version imprimée, en raison d'une portée religieuse trop marquée. En acceptant de se marier dans le temple de Vénus, Samson renierait consciemment sa foi, ce qui peut paraître scandaleux de la part d'un *nazir*. Cette dimension religieuse sous-jacente dans le manuscrit est exploitée par Voisenon dans son oratorio comme dans la partition retrouvée en Avignon, et par Saint-Amans dans le cinquième acte qu'il propose à l'Opéra. En outre, la transformation de Dalila en Armide donne naissance à des adaptations qui privilégieront le thème amoureux, tel est le cas dans l'opéra en trois actes de Beaumarchais et dans la scène lyrique de Doumerc Sainte-Marie. En revanche, les deux premiers actes épiques engendreront les pièces de Lefroid de Méreaux, de Gossec et de Nogaret, toutes centrées sur l'héroïsme de Samson.

Sans pouvoir parler de réécriture directe entre le livret de Voltaire et l'oratorio de Voisenon, on ne peut toutefois éviter de relever de curieuses coïncidences dans les transformations opérées à

[1] Voltaire, *Samson,* II, 3, p. 19 (vers 305-308).

l'égard de l'hypotexte biblique. S'il n'existe aucune trace d'une quelconque collaboration entre les deux hommes au sujet de *Samson*, il n'en demeure pas moins que Voisenon loue les qualités lyriques de Voltaire dans ses *Anecdotes littéraires* : « On lui refuse le talent de faire de bons opéras. *Samson* seul mérite à son auteur le nom de poète lyrique »[1]. On peut se demander si l'idée d'un oratorio ne lui est pas venue de Philidor lui-même qui devait réaliser la musique du livret repris par Chabanon. Les deux hommes sont en effet liés puisqu'à la même époque, en 1769, le fameux joueur d'échecs, immortalisé par Diderot, compose la musique d'une pièce réalisée par Voisenon et Favart, *L'Amant déguisé, ou le jardinier supposé*[2]. Rappelons qu'en janvier 1768, Chabanon[3], auteur tragique et musicien, ami des deux anciens collaborateurs, souhaite reprendre le livret. Le projet touche Voltaire, qui ne peut s'empêcher d'évoquer avec nostalgie la « musique délicieuse » que Rameau avait composée, ajoutant qu' « il y avait du terrible et du gracieux »[4] tout en dénigrant avec autant de virulence les personnages bibliques que sont « ce paillard de Samson » et « cette putain de Dalila »[5]. Quinze jours plus tard, le 29 janvier 1768, il propose l'intervention de M. le duc de Choiseul, lequel « protégerait la mâchoire d'âne de Samson contre les mâchoires d'âne qui s'opposeraient à ce divertissement honnête », et réclame « une terrible musique » pour « parvenir aux beautés vraies, mâles et vigoureuses, et à la déclamation énergique que *Samson* exige dans les trois quarts de la pièce »[6]. Précisons que la mort de Crébillon semble modifier considérablement les rapports de Voltaire avec la censure. En dépit des « nombreux et énergiques assauts [que] soutient l'Église pendant les dernières années du règne de Louis XV »[7], la censure adopte progressivement un visage moins sévère.

---

[1] Voisenon, *Anecdotes littéraires*, Paris, librairie des bibliophiles, 1880, p. 172.

[2] G.-E. Bonnet, *Philidor et l'évolution de la musique française au XVIII^e siècle*, Paris, Delagrave, 1921, p. 62.

[3] Voir Benoît, Marcelle (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XVII et XVIII^e siècles*, *op. cit.*, p. 122.

[4] Voltaire, *Correspondence*, lettre de Voltaire à Michel-Paul-Guy de Chabanon, le 18 janvier 1768, t. 117, p. 53 (D.14685).

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.,* lettre de Voltaire à Michel-Paul-Guy de Chabanon, 29 janvier 1768, à Ferney, D. 14705, t. 117, p. 72.

[7] V. Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, *op. cit.*, p. 98. « L'époque à laquelle Marin recueille l'héritage de Crébillon est précisément celle où la tâche de la censure devient plus pénible et plus laborieuse. Jamais le théâtre ne se montre plus curieux des bruits et des scandales qui courent la ville. Jamais la lutte, engagée par le parti philosophique, ne prend une allure plus vive que pendant les dernières années du règne de Louis XV. […] La guerre des idées est dans toute son ardeur. De part et d'autre on s'attaque et l'on se défend avec acharnement. L'Église se jette à corps perdu dans la mêlée. » (p. 95) L'auteur ajoute qu'à la fin du règne de Louis XV, « on est frappé de l'ensemble avec lequel les écrivains attaquent l'Église, la monarchie, la société ; on est également frappé du nombre et de la rigueur des atteintes portées aux œuvres dramatiques. Les coups partaient le plus souvent de la cour ou de l'archevêché ; car il est remarquable qu'à cette époque de sévérité excessive, le théâtre avait pour surveillants un des meilleurs et des plus intelligents lieutenants de police, M. de Sartines, un censeur des moins scrupuleux et tout disposé à se faire le complice des hardiesses des auteurs, Marin. » (p. 105).

Sous Louis XVI, l'atmosphère se détend. « Au théâtre, l'heure des attaques violentes est passée, l'école philosophique a accompli sa tâche, ou plutôt, si nous osions parler ainsi, l'esprit public est fécondé, le germe n'a plus qu'à se développer et à grandir. Aussi trouverons-nous des comédies railleuses, des pièces hostiles ; le rire et la malignité ne perdent jamais leur droit. Mais chaque démêlé du théâtre avec la censure ne sera qu'un incident, pour ainsi dire, un combat singulier, une escarmouche isolée, et non pas, comme dans les dix ans qui viennent de s'écouler, l'épisode d'une mêlée générale. Henri IV, proscrit du théâtre sous Louis XV, y reparaît. » (p. 108). D'ailleurs au début du règne de Louis XVI, « un régime plus clément permet à quelques-unes des pièces interdites à la fin du règne précédent, de paraître enfin. » (p. 115)

Les relations de Voltaire avec Marin, telles que Victor Hallays-Dabot les évoque, peuvent favoriser la reprise du livret :

> Pour conjurer les sévérités de la censure, l'adroit vieillard entourait Marin d'attentions. La correspondance amicale du poète avec le successeur de Crébillon trahit cette préoccupation continuelle. Veut-il faire reprendre son opéra *Pandore*, il l'adresse à Marin, le met sous sa protection, lui signale quelques petits blasphèmes et les recommande à sa bienveillance[1].

Serait-ce là une explication plausible aux multiples oratorios construits sur les paroles de Voltaire après la mort de Crébillon ? C'est en effet de 1768 que date l'échange épistolaire entre Chabanon et Voltaire au sujet de *Samson*. Dans l'incapacité de prouver cette supposition, nous pouvons seulement constater que le livret de Voltaire suscite l'intérêt au moment où se met en place la mode de l'oratorio.

Pour composer une telle musique, Chabanon propose alors Philidor[2], plus connu aujourd'hui comme joueur d'échecs :

> Vous croyez donc, mon très cher confrère que les grands joueurs d'échecs peuvent faire de la musique pathétique, et qu'ils ne seront point échec et mat ? À la bonne heure, je m'en rapporte à vous. Faites tout ce qu'il vous plaira. Je remets entre vos mains la mâchoire d'âne, les trois cents renards, la gueule du lion, le miel fait dans la gueule, les portes de Gaza et toute cette admirable histoire[3].

Le projet discuté entre les deux hommes continue d'alimenter leur correspondance. En mars, Voltaire avoue « aimer *Samson* plus qu'[il] ne le croyai[t] »[4] grâce au dramaturge à qui il demande de « favorise[r] le péché originel ou original, et le fort Samson »[5]. Le projet se solde malheureusement par un nouvel échec : il n'en est plus question dans les échanges ultérieurs et le répertoire de l'Opéra de Paris n'en fait pas mention[6]. En réalité, un autre compositeur reconnu en tant que tel, met en musique l'intégralité du livret : Stanislas Champein[7]. La partition complète, qui comporte paroles, noms des personnages, didascalies, montre que le musicien entendait bien être reçu à l'opéra. Restée à l'état de manuscrit, elle n'a pas non plus abouti au spectacle attendu. Notons que l'apparition de

---

[1] *Ibid.,* p. 95.

[2] François André Philidor (1726-1795), musicien et joueurs d'échecs, a fréquenté dans les années 50 des hommes qui ont pu le conduire à s'intéresser à *Samson*. En 1751, il séjourne chez Frédéric II qui a reçu un exemplaire de la pièce et, deux ans plus tard, il est accueilli à Londres par Haëndel qui, lui, a écrit l'oratorio que l'on connaît. Ces informations figurent dans le *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, sous la direction de M. Benoît, *op. cit.,* p. 552-554.

[3] Voltaire, *Correspondence,* lettre de Voltaire à Chabanon, 12 février 1768, D. 14747, t. 117, p. 104.

[4] *Ibid.,* lettre de Voltaire à Chabanon, 2 mars 1768, D. 14800, t. 117, p. 154.

[5] *Ibid.,* lettre de Voltaire à Chabanon, 14 mars 1768, D. 14830, t. 117, p. 179. La première pièce dont il est question n'est autre que *Pandore*.

[6] P. Spire, *The Paris opéra…, op. cit.*, p. 560-573. Il s'agit du répertoire de 1715 à 1815, celui de 1815 à 1914 se trouve dans le volume suivant publié en 1990.

[7] S. Champein, *Samson*, manuscrit conservé à la BNF, département de la musique sous la cote Ms 8288. *Le Dictionnaire biographique des musiciens* de T. Baker et N. Slonimsk, traduit de l'américain par M.-S. Pâris, édition adaptée et augmentée par Alain Pâris, Paris, Robert Laffont, 1995, A-G, p. 728, indique qu'il compose des musiques religieuses pour une collégiale de Provence. De 1776 à 1792, à Paris, il écrit 30 ouvrages pour la scène dont les meilleurs sont des opéras. Bien entendu, le *Samson* n'est pas cité.

Stanislas Champein n'a rien de surprenant, puisque, devenu l'un des fournisseurs attitrés de la Comédie Italienne, il est l'émule de Philidor et de Méreaux, deux compositeurs dont le nom est associé à l'œuvre de Voltaire[1].

C'est au moment de ce regain d'intérêt pour le livret que Voisenon crée une pièce tout entière centrée autour de la seconde partie de la vie de Samson, à savoir sa chute et le renversement du temple de Dagon. La révélation du secret et la trahison ayant disparu, seul le pouvoir d'un amour sincère est retenu. La trahison est en réalité déplacée tant par son objet que par ses acteurs. Il ne s'agit plus d'un acte volontaire de la part de Dalila. C'est Samson qui, sans livrer le mystère de sa force[2], cesse le combat et reconnaît la puissance des dieux de ses adversaires, en particulier ceux de « la félicité » opposés au dieu « de la vengeance »[3]. Par ce raccourci métonymique, Voisenon explicite l'infidélité religieuse que suggérait le dévoilement du secret dans l'épisode biblique. Samson lui-même annonce sa perte par « Du Dieu que vous servez j'éprouve la puissance »[4], vers à la suite duquel se fait entendre le grondement du tonnerre, signe de la condamnation divine. De cette façon, l'auteur, sans doute pour rendre cohérente une action très resserrée, cumule les raisons de la chute de Samson, victime tout à la fois de l'amour, de la compassion et de la tolérance. La fin reste cependant conforme à l'épisode biblique : le héros, dépourvu de sa force, est fait prisonnier. Désormais conscient de son erreur, il est conduit dans le temple de Dagon dont il ébranle les deux colonnes. Par de telles adaptations, Voisenon tend à idéaliser l'épisode biblique en relativisant le rôle de l'amour dans le destin du héros et en ennoblissant, dans une certaine mesure, les Philistins. Le pouvoir des dieux pèse sur les personnages, devenus les instruments du combat entre l'univers païen et sacré, si bien que la pièce revêt une forte portée religieuse tout en s'éloignant de la littéralité du texte originel.

Samson ne trahit pas son dieu, c'est en toute innocence qu'il se résoud à suivre sa future épouse dans le lieu profane. Chez Voltaire comme chez Voisenon, la même raison confine Samson à sa chute : il a trahi sa foi en acceptant le culte des dieux païens. Dans les deux cas la colère divine se manifeste par la foudre :

Chez Voltaire :

> La terre mugit, le ciel tonne,
> Le temple disparaît, l'astre du jour s'enfuit,
> L'horreur épaisse de la nuit

[1] A. Pougin, « Un musicien oublié », *Le Ménestrel,* n°34, 25 août 1895, p. 267 à 269.

[2] Précisons que le remplacement du secret par la soumission du héros aux dieux païens correspondait aux souhaits premiers de Voltaire, inscrits dans la version manuscrite (Voltaire, *Supplément aux œuvres de Voltaire* de la bibliothèque de M. de Paulmy, *op. cit.*) qui nous est parvenue : la condamnation divine n'est plus provoquée par la trahison de Dalila mais par le mariage de Samson dans le temple de Vénus.

[3] Voisenon, abbé de, *Samson,* p. 241.

[4] *Ibid.,* p. 242.

De son voile affreux m'environne[1].

Chez Voisenon :

La foudre gronde dans les airs
La colère de Dieu menace, éclate, tonne,
Et son esprit saint m'abandonne[2].

En outre, l'apparition de Samson comme vainqueur des Philistins figure dès la première scène du manuscrit de Voltaire où les Philistins prennent la fuite. De même, le renversement des autels semble directement repris par Voisenon. D'autres indices nous confortent dans l'hypothèse d'une filiation entre les deux pièces. Ainsi, le questionnement du Roi au sujet de ce dieu qu'il ne connaît pas (« Quel est ce dieu ? »[3]) résonne comme un écho dans l'oratorio au début duquel les Philistins interrogent leur ennemi : « Quel est ce dieu jaloux ? »[4]. La façon dont Dalila loue ses « Dieux de la félicité »[5] rappelle la première rencontre des amants dans l'opéra de Voltaire, rencontre pendant laquelle la prêtresse de Vénus explique à l'Hébreu en quoi consiste la fête d'Adonis. D'ailleurs, la « félicité » et le « bonheur »[6] prônés par Dalila et le chœur des Philistins ne sont pas sans évoquer cette célébration d'Adonis. On y retrouve également l'esprit de la joute verbale qui s'engage entre les deux amants pour se marier dans le temple de Vénus aux scènes 3 et 4 de l'acte IV de l'opéra. Enfin, dans l'oratorio, la vive réaction de Dalila contre les siens, qui enchaînent Samson, est conforme à celle du personnage de Voltaire.

Par conséquent, on peut penser que Voisenon condense l'opéra de Voltaire, ce qui en expliquerait les transitions un peu rapides à la limite de la vraisemblance. Le sens de l'opéra voltairien est toutefois quelque peu déplacé, probablement en raison du changement de genre, de la défense des Hébreux à la revendication de la religion chrétienne, de la guerre à la religion. En effet, dans les deux œuvres, Samson tente d'imposer sa croyance et combat les dieux païens. Mais s'il s'agit, à la scène 2 de l'acte I du livret voltairien, d'une riposte à l'agression des Philistins qui veulent imposer leurs idoles aux Hébreux, il n'en est rien chez Voisenon de sorte que Samson apparaît comme un fervent fidèle de sa religion. Cette proximité avec le projet initial de Voltaire d'une part, avec les versions manuscrite et imprimée du livret d'autre part, tend à prouver, dans l'état actuel de nos recherches, que Voisenon se serait substitué à Chabanon dans cette réécriture.

L'œuvre de Voisenon ne s'arrête pas à l'oratorio de *Samson*, tel qu'il l'a fait imprimer. On peut lui attribuer le manuscrit anonyme d'Avignon qui comporte quelques accents voltairiens

[1] Voltaire, *Samson*, IV, 4, p. 32.

[2] Voisenon, abbé de, *Samson,* p. 242.

[3] Voltaire, *Samson*, II, 2, p. 17.

[4] Voisenon, abbé de, *Samson,* p. 239.

[5] *Ibid.,* p. 241.

[6] *Ibid.*

supplémentaires. La partition, dont les scènes sont clairement identifiées, paraît être celle de l'oratorio puisqu'on en retrouve des pans entiers, à quelques différences près. Elle est plus complète que la version imprimée de Voisenon et plus proche du livret voltairien, par la mise en place de la situation initiale (Samson renverse les autels par réaction contre les Hébreux) et par un développement du dialogue amoureux, ce qui rend l'abdication de Samson plus vraisemblable. Il se laisse moins convaincre par des arguments rationnels que par son amour pour Dalila, conformément au texte imprimé de Voltaire[1]. Il cède à son amour qu'il interprète comme un décret de la Providence[2], réconciliant habilement son amour et son devoir. Quelques vers de la version imprimée de Voisenon sont modifiés, mais le sens général est conservé : le repentir de Samson visible dans sa prière à Dieu aboutit à la clémence divine et au retour de ses forces. Ces variations peuvent s'expliquer du fait que la dernière partie de l'oratorio de Voisenon, plus étoffée que la première, a peut-être servi à équilibrer la partition manuscrite de sorte que les voix masculines encadrent de façon plus symétrique celle de Samson et de Dalila[3].

Sans doute les changements opérés sur le texte de Voisenon s'expliquent-ils par la réalisation musicale qui réclame un lien étroit entre le compositeur et le poète. L'auteur aurait donc écrit un poème qui, une fois mis en musique, aurait nécessité des variantes. Le problème est en effet soulevé dans la *Correspondance littéraire, philosophique, critique* de Grimm et Diderot au sujet d'un autre oratorio de Voisenon et de Mondonville, *Les Israëlites sur la montagne d'Oreb*[4]. Au vu de la comparaison des textes, la filiation entre cette partition manuscrite et l'oratorio de Voisenon ne fait aucun doute. Cependant, nous n'avons aucune certitude qu'il en soit bien l'auteur. Il est également envisageable que cette partition soit le fruit du travail de Chabanon qu'aurait ensuite repris Voisenon dans un texte imprimé. Dans l'incapacité de prouver cette supposition, nous pouvons seulement

---

[1] Voltaire, *Samson*, IV, 5, p. 31.

[2] « En vous donnant tant d'attraits en partage/ Il [Dieu] a prévu l'erreur où mes sens sont tombés/ Vous êtes de ses mains le plus parfait ouvrage/ Cette gloire le dédommage/ Des vœux que vous lui dérobez » (*Samson*, partition anonyme, f° 36).

[3] En effet, le quatrain de victoire du chœur qui triomphe à la fin de l'oratorio ressemble au premier quatrain de la version manuscrite :

« Nos dieux triomphent des Hébreux ;/ Chantons cette illustre victoire ;/ Que nos accents percent les Cieux,/ Et qu'ils y portent notre gloire » (Voisenon abbé de, *Samson,* p. 242).

« Chantons des Philistins l'éclatante victoire/ Le superbe appui des hébreux/ Paraît en esclavage à nos yeux/ De ce jour triomphant consacrons la mémoire » (*Samson*, partition anonyme, f° 4)

Le chant de gloire est ainsi déplacé de la fin de l'oratorio au début de la partition manuscrite de sorte que cette dernière paraît plus construite et plus cohérente que la version de l'oratorio, qui en éludant une grande partie du dialogue amoureux entre Samson et Dalila, en plaçant l'amour au second rang derrière la religion, porte atteinte à la vraisemblance de l'intrigue.

[4] F. M. Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique, par* Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., *revue sur les textes originaux comprenant outre ce qui a été publié à diverses époques les fragments suprimés en 1813 par la censure, les parties inédites conservées à la bibliothèque ducale de Gotha et à l'arsenal à Paris,* Maurice Tourneux (éd.), Paris, Garnier frères, 1880 (Nendeln/ Lichtenstein, Klaus reprints, 1968), 15 avril 1758, t. III, p. 497. Le correspondant souligne le principal défaut du poème, celui de « ne pouvoir être mis en musique. La faute n'en est pas à M. l'abbé de Voisenon personnellement, elle vient de l'ignorance où l'on est en France du genre lyrique, et aussi longtemps que le poète et le musicien ne sauront pas marquer distinctement les limites du récitatif et de l'air, nous n'aurons ni poème lyrique ni musique ».

constater que le livret de Voltaire suscite l'intérêt au moment où se met en place la mode de l'oratorio. Le passage d'un genre à l'autre entraînerait donc une altération du sens, si bien que le personnage de Samson préfigure le héros chrétien ; mais une telle interprétation n'est pas exclusive à l'oratorio.

En 1814, c'est dans ce même esprit religieux qu'un autre compositeur français, Saint-Amans, envisage la représentation de l'opéra de Voltaire pour lequel il propose la musique du cinquième acte[1] après en avoir modifié les paroles, fait disparaître le personnage du grand prêtre et humanisé la figure du roi[2]. Trois lettres adressées au Comité de l'Opéra demandent qu'on le joue après les changements opérés[3]. Assurément, le sens en est considérablement changé. Les vers de Voltaire sont conservés dans leur intégralité au début puis réécrits, avec de nombreux ajouts à la fin. Le héros ne meurt plus sous les décombres. Tandis que les Philistins ont déjà pénétré dans le temple, il s'apprête à les suivre mais s'arrête sous le portique dont il ébranle les colonnes. De cette façon, il sauve les Hébreux qu'il a fait sortir au préalable et ne subit pas la punition divine. Bien au contraire, Dieu l'« appelle au sein du bonheur ». Il périt, conformément aux Écritures, et ses derniers mots rejoignent les vers de Voltaire : « J'ai réparé ma honte, et j'expire en vainqueur » ; mais cette mort correspond à une rédemption et non plus à un sacrifice volontaire au nom d'un dieu vengeur. Quant aux références à la toute puissance de l'amour ou de Vénus, elles disparaissent par la suppression des airs concernés, de façon à gommer le mélange du profane et du sacré. Ainsi, l'acte marque la toute puissance de Yahvé présenté comme le dieu rédempteur, un dieu juste qui récompense le sauveur des Hébreux, les ajouts consistant essentiellement à lui rendre hommage ou à implorer son pardon, dans une lecture idéalisée de l'Ancien Testament. Cela nous laisse supposer que les corrections souhaitées par les examinateurs concernent la question religieuse : c'est précisément dans le cinquième acte que se déroule dans l'enceinte du temple de Dagon une cérémonie païenne[4].

Ainsi, ces trois œuvres réorientent l'opéra de Voltaire selon un sens religieux en le rapprochant de l'esprit de l'épisode vétérotestamentaire, tel du moins qu'il est interprété par les

[1] Saint-Amans, *Samson*, *opéra, acte V*, (Archives Nationales : AJ/13/1024). Compte tenu des dates proches, on peut supposer que Stanislas Champein a mis en musique l'ensemble du texte voltairien et que Saint-Amans a proposé la modification du cinquième acte pour pouvoir le faire jouer.

[2] Si le cinquième acte de Saint-Amans confère au roi une image plus humaine, il en fait toutefois la dupe de Samson. Par ailleurs, le personnage entre en contraste avec le reste du livret, nuisant à la cohérence de l'opéra. Enfin, le problème posé par le livret voltairien concerne moins la construction de la figure royale que les accents de révolte qu'elle suscite, notamment dans le premier acte.

[3] Ces lettres manuscrites portent la cote AJ/13/77 (A.N.), f° 134, 919, 320. La lettre adressée par Saint-Amans demande que l'on répète l'opéra de Samson « après les changements apportés à l'acte V » (Archives Nationales : AJ/13/77, pièce 319). L'acte ne sera pas joué, il ne figure pas dans le répertoire de l'Opéra.

[4] Cela correspondrait au durcissement de la censure du début du XIX^{e} siècle. L'hypothèse semble confirmée par la didascalie initiale qui évoque un temple avec des colonnes « d'ordre toscan » qui s'avère être le temple de Vénus si l'on en croit une autre didascalie : « La fête paraît continuer dans l'intérieur du temple : on y exécute des cérémonies analogues au culte de Vénus » (Saint-Amans, *Samson*, V, 4 (les feuillets ne sont pas numérotés)). Il est toujours aussi important de mettre en place, sur la scène de l'Opéra, un cadre antique gréco-romain plutôt qu'un cadre biblique.

exégètes, sans pour autant s'en rapprocher textuellement. À l'opposé, d'autres auteurs choisissent de privilégier l'intrigue amoureuse.

C'est en faisant de l'histoire d'amour contrariée l'intrigue principale que Beaumarchais reprend l'opéra de Voltaire. Le passage de cinq à trois actes correspond à un souhait de l'auteur de « resserrer les situations » car « il n'est besoin ni d'exposition, ni de grands développement pour intéresser les spectateurs »[1]. Réduisant les rôles secondaires que sont ceux du roi et du grand prêtre, la portée polémique en paraît d'autant plus réduite qu'a disparu l'air célèbre : « Peuple éveille-toi, romps tes fers ». Cette suppression s'explique par celle des deux premiers actes du livret de Voltaire. Beaumarchais se conforme à la toute dernière partie de la vie de Samson dont il ne mentionne ni les prodiges, ni les actes guerriers, ni l'esclavage des Hébreux, ce qui explique l'entrée *in medias res* dans une situation de conflit entre Samson et les Philistins. Mais l'idée de révolte contre un régime injuste et tyrannique n'est pas complètement absente de la pièce de Beaumarchais. On la perçoit dans les dernières paroles de Dalila :

> Ô tigres ! Roi barbare
> J'ai connu trop tard vos fureurs.
> Contents de vos forfaits, savourez vos malheurs :
> La mort va réunir deux époux qu'on sépare.
> Puissent, puissent les dieux vengeurs
> Punir des monstres imposteurs
> Dont la noire et perfide audace
> Trompa mes crédules ardeurs[2].

L'accusation à la seconde personne du pluriel vise essentiellement le roi et le grand prêtre, présents dans cette dernière scène, personnages manipulateurs construits en échos[3], responsables du malheur qui accable les amants. S'ils n'inventent pas le stratagème de la révélation du secret, ils utilisent toutefois la parole oraculaire à leurs propres fins, justifiant la réaction virulente de Dalila. Le personnage de Dalila, absent seulement de la première scène, apparaît alors comme une véritable héroïne, digne des tragédies grecques, ainsi qu'en témoigne l'une de ses dernières paroles :

> La mort va réunir deux époux qu'on sépare[4].

---

[1] Beaumarchais, « avant-propos », *Samson, Œuvres*, *op. cit.*, p. 1436.

[2] *Ibid.,* III, 4, p. 1449, v. 400-403.

[3] La question religieuse est traitée sur le même plan que la question politique par la construction en miroir des deux représentants du pouvoir. Beaumarchais transfère certaines paroles du roi dans la bouche du grand prêtre. Sans doute, sur le plan de la représentation, est-ce une façon d'équilibrer les deux rôles masculins en leur accordant à chacun une réplique. Toutefois, sur le plan de l'intrigue, les deux personnages semblent de même importance. Peut-être Beaumarchais les considère-t-il même comme interchangeables, ce qui ne serait pas loin de la vision que veut représenter Voltaire de la monarchie absolue de droit divin. Les deux représentants du pouvoir partagent donc le rôle du manipulateur à l'origine de la fin tragique. Les deux personnages, qui occupent désormais une place identique, sont construits comme des doubles l'un de l'autre. On ne distingue plus réellement pouvoir politique et pouvoir religieux, les deux étant représentés sous le sceau de la perfidie.

[4] Beaumarchais, *Samson, Œuvres*, *op. cit.*, III, 4, p. 1449, v. 403.

Le suicide est présenté comme le signe d'un amour absolu qui survit à la mort. La cohérence et l'intensité dramatique de la pièce sont ainsi renforcées autour de la passion amoureuse. Mais au-delà, c'est l'insoumission que Dalila revendique dans sa mort : « elle se poignarde », indique la didascalie. Le geste qui, contrairement à l'opéra de Voltaire, se produit cette fois sur scène, extériorise et concrétise la révolte. S'il ne s'agit pas de l'appel à la liberté de tout un peuple, la symbolique est cependant forte car elle appelle à l'émancipation des esprits. Cette mise en scène d'un geste interdit par l'Église traduit une farouche opposition au pouvoir politique et surtout religieux. Non seulement, Dalila contrecarre ainsi le sort malheureux qui lui était promis, mais elle entraîne dans sa chute la mort des Philistins. C'est la douleur et la colère qui donnent à Samson la force nécessaire pour faire s'écrouler le temple. En ce sens, tout comme dans ses pièces de théâtre, Beaumarchais accorde une place de choix au rôle féminin. Il respecte donc, dans ses grandes lignes les idées promulguées dans l'opéra de Voltaire, mais les atténue en conférant un rôle plus restreint aux figures du pouvoir et en renforçant la rébellion de Dalila.

C'est également en éludant, autant que faire se peut, les divinités païennes mentionnées dans la Bible que les opéras de Beaumarchais et de Saint-Amans visent à réduire la portée polémique de l'opéra de Voltaire. L'acte final ne se déroule plus dans le temple de Dagon mais dans celui de Vénus ou Mars de sorte que les auteurs visent moins un cadre historique que mythologique. Ils choisissent les figures divines les plus propices à mettre en place un contexte exotique. Mais en dépit de leurs efforts apparents, ils ne peuvent complètement effacer la tonalité polémique initiale, laquelle dépend en grande partie des personnages du roi et du grand prêtre. Les rapports difficiles de Beaumarchais avec la censure d'une part, le durcissement du régime au début du XIX^{e} siècle d'autre part, sont autant de facteurs qui font persister l'interdiction. Resté à l'état manuscrit, le texte de 1782, découvert par Elizabeth Bartlet[1], aurait d'abord été reçu avec enthousiasme par le Comité de l'Opéra avant d'être refusé par le censeur royal Jean-Baptiste Suard, ami de Le Noir et associé de près à l'Opéra[2], non pas

[1] E. Bartlet, « Beaumarchais and Voltaire's *Samson* », art. cit., p. 33-49. À partir des documents des Archives nationales, E. Bartlet a reconstitué l'histoire de ce nouveau livret. Le 17 juin 1782, l'éditeur de Kehl lit une version de *Samson* qu'il a recomposé en trois actes dont Philippe-Jacques Mayer, maître de harpe de Strasbourg, a créé quelques morceaux. Beaumarchais compte sur l'intérêt que suscite Voltaire pour accéder à l'opéra. Cette version est en effet reçue par le comité avec enthousiasme, l'approbation en est donnée aussitôt. Le livret est ensuite envoyé, comme c'est le cas dans les années 1780, au surintendant du spectacle, Denis-Pierre-Jean Papillon de la Ferté qui l'envoie au ministre de la maison du roi, Amelot, sans aucun commentaire. Celui-ci, ennuyé de ne pas avoir une opinion écrite, consulte, à cause de la forme originale du livret, le lieutenant de police, Le Noir. Le 9 juillet, il reçoit l'avis d'un censeur royal, probablement Jean-Baptiste Suard, ami de Le Noir et proche du milieu de l'Opéra, qui récuse l'arrangement opéré. Il porterait atteinte à la conduite de l'action, à la vraisemblance et à l'intérêt. En réalité, E. Bartlet précise que Suard admirait Voltaire mais s'opposait à la représentation du *Mariage de Figaro*.

[2] Déjà en janvier 1782, Suard avait penché en faveur de l'interdiction du *Mariage de Figaro* (V. Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, *op. cit.*, p. 128-134), qui fut finalement autorisée en avril 1784. Si *Tarare* est autorisé, c'est qu'il ne fut pas examiné par Suard : « L'examen des opéras était dans les attributions de Bret » (*Ibid.,* p. 138). Maurice Lever fait remonter l'opposition entre Suard et Beaumarchais à l'affaire de la tragédie de Dubuisson, dans laquelle le censeur prend parti en faveur des comédiens contre les auteurs « en donnant son approbation à la pièce et à la préface » (M. Lever, *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais*, Fayard, 2003, t. II : *Le Citoyen d'Amérique 1775-1784*, p. 256). Il ajoute que ces rapports ne cessent de se détériorer du fait de leur rivalité intellectuelle : « Personnalité reconnue du monde littéraire, membre de l'Académie depuis une dizaine d'années, mais écrivain médiocre, Suard ne supportait pas les succès de l'ancien horloger qui,

en raison du texte de Voltaire, mais, semble-t-il, en raison des différends qui l'opposaient à Beaumarchais. Le poème ne serait pas bien arrangé, ne présentant « ni conduite, ni vraisemblance, ni intérêt ».

Cette thématique amoureuse du livret voltairien a également inspiré une petite pièce, celle de Doumerc Sainte-Marie, compositeur sans doute amateur, compte tenu de l'absence d'informations le concernant. Il s'agit du chant de Dalila à la scène 5 de l'acte III de l'opéra de Voltaire au cours duquel l'héroïne avoue son amour pour Samson. Ce ne sont plus les accents révolutionnaires qui sont ainsi mis en valeur mais bien les accents lyriques que traduisent les apostrophes à Vénus (« O mère des plaisirs », « O Vénus ! »[1]), les champs lexicaux de l'amour et de la nature, les métaphores du feu et des chaînes. Les tournures répétitives et les rythmes binaires créent une musique teintée de douceur mélancolique. Bien que cette petite pièce ne revête pas la même importance que le livret de Beaumarchais, elle reflète une tendance et traduit la diversité des lectures du livret initial.

En dépit des réticences de Voltaire lui-même, son livret d'opéra se voit transformé en ce qu'il redoutait le plus : une énième histoire d'amour à l'Opéra. La réécriture la plus proche de l'esprit dans lequel il entreprend l'opéra de *Samson* est probablement celle qui met l'accent sur le caractère épique propre à la tragédie antique que le philosophe entendait restaurer.

C'est à cet esprit que correspond un oratorio dont Nicolas-Jean Lefroid De Méreaux compose la musique en 1774 et qui sera joué quatre ans plus tard devant Voltaire, peu avant sa mort[2]. En réalité, plus qu'une réécriture, cet « oratoire »[3] n'est autre qu'une mise en musique partielle de l'opéra, du fait de la brièveté voulue par le genre. Véritable pièce religieuse exécutée le jour de Pâques[4], elle ne retient que les deux premiers actes du livret au sein desquels ont été ménagées de nombreuses coupures. Elle ne conserve que des scènes de foule et la tonalité épique du livret de Voltaire. Le thème principal étant la lutte contre l'oppression religieuse et la libération d'un peuple esclave, Dalila n'a plus sa place au même titre que l'amour. Finir la pièce avant l'entrée en scène du personnage féminin évite de souligner les faiblesses du héros et sa chute irrémédiable. Tout concourt de ce fait à exalter le personnage de Samson dans toute sa grandeur. Par ailleurs, les passages sélectionnés par De Méreaux

---

de son côté, ne se privait pas de le persifler sous l'épithète, à vrai dire peu flatteuse, de « vil insecte de la nuit ». Est-il besoin de dire que le rapport de Suard fut exécrable et conclut à l'interdiction de la pièce ? On en renvoya le manuscrit à l'auteur, qui perdait ainsi tout espoir de la voir jouée un jour sur une scène française », *Ibid.,* p. 389-390.

[1] S.-M. Doumerc, *Scène française tirée de l'opéra de Voltaire*, p. 26.

[2] Pour une analyse synthétique de cette œuvre et de son histoire, voir B. Ferrier, « Le *Samson* de Voltaire : de Rameau à Méreaux », introduction au livret de N.-J. Lefroid de Méreaux, *Samson, oratoire, livret de Voltaire,* sous la direction de Julien Dubruque, édition du centre de musique baroque de Versailles, 2010, p. 4-5.

[3] J.-N. , Le Froid de Méreaux, *Samson*, *op. cit*.

[4] Sylvie Bouissou indique dans son *Vocabulaire de la musique baroque*, qu' « en France, l'oratorio s'apparente à une sorte de motet [genre vocal religieux] dramatique, exécuté pendant la messe en fonction du calendrier religieux » (S. Bouissou, *Vocabulaire de la musique baroque*, Paris, Minerve, 1996, p. 152).

suppriment la dimension polémique de l'opéra de Voltaire. Le compositeur ne retient pas l'air « Peuple, éveille-toi, romps tes fers »[1] et élimine des vers tels que :

> Le Dieu dont la main favorable
> A conduit ce bras belliqueux
> Ne craint point de ces rois la grandeur périssable[2].

Ces choix reflètent l'une des caractéristiques du genre puisque le texte de Voisenon et sa reprise anonyme dans la partition retrouvée en Avignon font disparaître le personnage même du roi et toute allusion au pouvoir politique. En effet, l'oratorio, par essence, traite un sujet « pris de la religion »[3], selon les propres termes de l'*Encyclopédie*. Encore proche de la musique religieuse, il ne saurait se préoccuper des contingences terrestres du pouvoir politique dans la mesure où la Bible ne l'évoque pas. Pour ces raisons historiques et littéraires, le livret de Voltaire, adapté sous la forme d'oratorio, obtient plus facilement l'approbation des autorités que sous sa forme initiale d'opéra : le sujet est conforme au genre et à la scène. La plupart des oratorios de *Samson* sont joués au Concert Spirituel. Or, le spectacle est soumis à la même politique que l'Opéra et reçoit le soutien du Roi[4]. Une telle scène, qui plus est dévolue aux divers genres de musique religieuse, ne peut donc qu'afficher une parfaite harmonie avec les autorités.

En revanche, c'est la figure du héros tout-puissant défenseur des opprimés que Gossec exploite en pleine période révolutionnaire, comme nous l'avons signalé. La première consécration publique de *Samson* a lieu en 1791, le jour de la translation des cendres de son auteur au Panthéon, grâce à l'air « Peuple, éveille-toi, romps tes fers », mis en musique par Gossec[5]. Ce dernier connaissait certainement l'œuvre de Rameau[6], pour avoir dirigé pendant huit ans l'orchestre de La Pouplinière. C'est d'ailleurs Rameau qui le fait engager[7] et le nomme directeur de l'orchestre. Peut-être même connaissait-il la version réalisée par Chabanon, Chabanon qu'il a sans doute rencontré chez le mécène[8]. En choisissant précisément cet hymne à la liberté, à la lumière des événements de 1789, il donne *a posteriori* à l'œuvre de Voltaire un caractère prémonitoire. Voltaire apparaît alors comme le précurseur de la liberté des peuples. Charles Villette, qui organise la cérémonie, écrit à cette occasion :

---

[1] Voltaire, *Samson*, I, 4, p. 14, v. 197.

[2] *Ibid.,* I, 4, p. 14, v. 184.

[3] D'Alembert et Diderot, *Encyclopédie*, *op. cit.,* t. XI, p. 575.

[4] C. Pierre, *Histoire du Concert Spirituel*, p. 50.

[5] *Le Dictionnaire biographique des musiciens* de T. Baker et N. Slonimsk, traduit de l'américain par M.-S. Pâris, édition adaptée et augmentée par Alain Pâris, Paris, Robert Laffont, 1995, A-G, p.1521, cite d'autres œuvres révolutionnaires du même compositeur.

[6] A. Adam, *Derniers Souvenirs d'un musicien*, Paris, Miche Lévy frères, 1859, p. 162.

[7] S. Sadie, *The New Grove dictionary of opera*, London-New-York, Macmillan press limited, Grove's dictionary of music inc, 1992, p. 490-491.

[8] J.-G. Prod'homme, « François-Joseph Gossec », *Euterpe,* n°8, septembre 1949, p. 14. L'auteur indique que la tragédie de Chabanon, *Eponime,* l'intéresse, il y voit une tragédie lyrique pour l'opéra.

> De son vivant il n'a pu voir ce qu'il nous avait prédit, au moins avons-nous la douce satisfaction d'avoir puisé dans sa morale et dans sa philosophie, des leçons qui nous ont mis à même de défendre nos droits, d'acquérir notre liberté, et de nous montrer tel que nous sommes, des hommes dignes de la posséder[1].

Notons que Gossec n'hésite pas à modifier légèrement ce chant en supprimant un vers dénué de toute portée révolutionnaire « reprends tes concerts » dans la première partie :

> Peuple, éveille-toi, romps tes fers,
> La liberté t'appelle ;
> Tu naquis pour elle ;
> Reprends tes concerts[2].

devient :

> Peuple, éveille-toi, romps tes fers,
> La liberté t'appelle, la liberté, la liberté, t'appelle,
> Peuple fier, tu naquis pour elle[3].

L'effet de répétition du deuxième vers insiste sur la libération du peuple. Ainsi sorti du contexte biblique, le chœur de Samson est relu à la lumière de la Révolution française. L'association de ce chant à l'hommage rendu à Voltaire lors de la cérémonie du transfert des cendres donne désormais une tout autre signification à l'épisode biblique initial. L'opéra de *Samson*, choisi pour célébrer la mémoire du grand homme dans le contexte d'une liberté récemment acquise, contribue à la construction d'un véritable mythe voltairien.

François-Félix Nogaret confirme cette rupture avec *Le Renversement du temple de Dagon*, poème maçonnique des *Fictions, discours, poèmes lyriques, et autres pièces adhoniramites.* En se limitant à l'épisode final, il transforme de façon notable l'atmosphère de la pièce par l'invention d'une fête païenne qui occupe autant de place, voire plus, que le geste de Samson lui-même. Cette pièce n'est pas complètement étrangère à celle de Voltaire même si aucune filiation directe n'est prouvée. Nombre des compositeurs qui ont repris l'opéra de Voltaire, rappelons-le, appartenaient à la franc-maçonnerie. Gossec devient membre de la loge de « La Réunion des Arts » en 1781 et Le Froid de Méreaux entre à celle de « L'Olympique de la Parfaite Estime » en 1783-86[4], deux loges dont font respectivement partie Stanislas Champein[5] et Cambini[6]. Nogaret, quant à lui, est affilié à la « Loge du Patriotisme », à Versailles, et à celle des « Neuf Sœurs », à Paris. Or on donnait régulièrement à la Loge du Patriotisme « des séances publiques, auxquelles les dames étaient invitées, et l'on y faisait

[1] *Documents relatifs à la translation au Panthéon des cendres de Voltaire et Rousseau*, manuscrit Na 312 de la BNF (secteur Richelieu), f° 304.

[2] Voltaire, *Samson*, I, 4, p. 15 (vers 204 à 207).

[3] *Peuple, éveille-toi!* Chœur à 3 voix d'hommes, poésie de Voltaire, musique de Gossec, arrangement par C. Pierre, *op. cit*.

[4] R. Cotte, *La Musique maçonnique*, Le Mans, Editions du Borrégo, 1991, p. 177 et 183.

[5] G. Gepen, *Les Musiciens et la franc-maçonnerie*, Paris, Fayard, 1993, p. 140.

[6] *Ibid.,* p. 64.

entendre des morceaux de poésie et de la musique »[1]. En ce sens, l'auteur du *Renversement du temple de Dagon* n'ignorait certainement pas l'opéra de Voltaire dont il laisse transparaître certains accents. La référence au « dieu de l'univers » rappelle étrangement le premier air du livret :

> Tribus captives,
> Qui sur ces rives
> Traînez vos fers ;
> Tribus captives,
> De qui les voix plaintives
> Font retentir les airs,
> Adorez dans vos maux le Dieu de l'univers[2].
>
> Brisons nos fers ;
> Sortons d'esclavage.
> Du dieu de l'univers
> Achevons l'ouvrage.
> Terminons nos revers,
> Brisons nos fers […][3]

De même, ce chant de liberté qui achève la pièce de Nogaret évoque, dans son esprit tout du moins, celui de l'opéra voltairien : « Peuple, éveille-toi, romps tes fers »[4]. Samson retrouve sa force, après avoir réitéré sa foi, non parce que ses cheveux ont commencé à repousser mais parce que l'esprit divin l'investit de nouveau. La pièce ne se termine pas sur cet effet spectaculaire, mais sur le chant de libération du chœur des Hébreux, laissant présager les conséquences positives du rôle de Samson dans la libération de son peuple, signe que le héros a bien accompli son destin. Toutefois, avant cette consécration finale, tout le poème, qui se déroule dans le cadre païen du temple de Dagon, s'attache à mettre en place une atmosphère profane où règnent l'amour et le vin, ce qui l'éloigne considérablement du texte saint. Nogaret transforme la fête que les Philistins donnent en l'honneur de Dagon en une fête dionysiaque, qui n'est pas sans rappeler les festins ou les orgies du monde antique, et en accentue le paganisme. Cette célébration des plaisirs terrestres s'explique par une libre extrapolation à partir des Écritures, devenues prétexte à l'insertion de chansons maçonniques. Par conséquent, en retenant la référence déiste au dieu de l'univers, Nogaret crée un univers profane, bacchique, contraire à l'épisode de l'Ancien Testament mais en adéquation avec l'idéologie maçonnique, point que nous aborderons dans la seconde partie.

Par une lecture nécessairement réductrice de la pièce matrice en faveur d'un sens particulier, les pièces résultats, fort divergentes les unes des autres, permettent d'une part de mesurer l'écart qui se creuse depuis la source biblique, d'autre part de mettre en exergue la polysémie du livret de Voltaire. Notons par ailleurs que la diversité des pièces relève des différents types de réécritures, hormis la

[1] P. Fromageot, « Félix Nogaret (1740-1831) », *Revue de l'histoire de Versailles,* 1904, p. 8.

[2] Voltaire, *Samson*, I, 1, p. 11.

[3] F.-F. Nogaret, *Le Renversement du temple de Dagon*, p. 75.

[4] Voltaire, *Samson*, I, 4, p. 14.

composition musicale de S. Champein, qui s'appuie fidèlement sur l'intégralité du livret et qui ne saurait entrer ici en considération. Il est intéressant d'observer que sans même modifier les vers de Voltaire, par simple extraction d'un air ou de deux actes, on aboutit à des œuvres dissemblables qui font émerger un sens spécifique. Tel est le cas de l'oratorio de Lefroid de Méreaux, du chœur de Gossec ou de la scène lyrique de Doumerc Sainte-Marie. Se rangeraient également dans cette catégorie les hiérodrames de Cambini et de Valentini joués au Concert Spirituel sur des paroles de Voltaire : il est peu probable que les paroles aient été modifiées. En revanche, quand l'ensemble du texte est conservé, les variations de sens s'expliquent par quelques arrangements ou par le remplacement d'un acte. Les deux opéras qui en résultent, ceux de Beaumarchais et de Saint-Amans, réorientent le livret initial en faveur de la passion amoureuse ou de la religion chrétienne, en gardant le style de Voltaire, pour en faciliter la représentation sur la scène de l'Opéra. Enfin, un dernier type de réécriture qui rapproche les pièces de Voisenon et de Nogaret, consiste à reprendre des expressions de la pièce matrice pour créer une œuvre plus personnelle dont Voltaire serait l'inspirateur. Que les vers soient conservés tels quels par simple extraction de passages du livret, qu'ils soient réorganisés et partiellement arrangés, ou qu'ils soient ponctuellement repris au sein d'une pièce nouvelle, il est certain que le texte de Voltaire survit de façon polymorphe et polysémique jusqu'au début du XIX^{e} siècle. La qualité lyrique de ses vers est donc reconnue par ces multiples pièces lyriques laissées en héritage.

Au vu de notre analyse, les pièces du début du XVIII^{e} siècle, encore très imprégnées de religiosité, sont celles qui s'écartent le moins de la source biblique. Elles offrent de ce fait une vision quelque peu caricaturale des personnages en opposant la force physique de Samson à sa faiblesse morale face aux dangers de l'amour et à la perfidie féminine. Il est d'ailleurs significatif que la pantomime de Montorcier qui se contente de mettre en actes la Bible n'ait pas été jouée au début du XIX^{e} siècle. Progressivement, les auteurs prennent davantage de libertés pour modifier le texte saint en fonction des intérêts des spectateurs : l'intrigue est réorientée en faveur de l'amour et les personnages sont construits de façon plus nuancée. À partir de 1730, le personnage de Dalila fait l'objet d'un véritable travail scénique : on lui prête une épaisseur qui le place désormais au même plan que son homologue masculin, si bien qu'en 1816, les deux rôles sont aussi importants l'un que l'autre dans la pantomime de Henry. Ainsi, malgré un mouvement quasi général d'ennoblissement des personnages, on désacralise de plus en plus le texte saint. Paradoxalement, en atténuant les faiblesses de Samson, en valorisant sa grandeur, on le transforme progressivement en personnage de théâtre doté d'une certaine épaisseur. Il n'est plus seulement un être d'une force prodigieuse inspiré par l'esprit saint mais un être mû par des sentiments tout humains, en proie à la souffrance, parfois partagé entre son amour et son devoir. C'est en tentant d'accroître la grandeur et l'exemplarité des personnages bibliques qu'on leur

ôte leur statut divin. On contrevient alors à la logique divine de l'Ancien Testament qui fait précisément de Samson un être imparfait soumis aux décrets de Dieu. On met ainsi en avant les incohérences, les lacunes, les défauts des Écritures en tentant de les pallier. Tandis que le XIX^{e} siècle, à partir des années 1830, désacralise parfois le héros en le présentant dans une médiocrité toute humaine, le dix-huitième siècle amorce d'ores et déjà le mouvement mais de manière contraire.

Transposée dans un premier temps de la Bible à la scène, la vie de Samson devient dans un second temps un sujet scénique que Romagnesi et ses successeurs adaptent en faisant glisser l'intérêt du passage biblique depuis la force spectaculaire de Samson à la trahison amoureuse orchestrée par Dalila. Ce mouvement est favorisé par un tissage intertextuel tel que l'hypotexte biblique devient un hypotexte secondaire, dissimulé derrière les textes relais puis remplacé par une pièce matrice. Plus précisément, le texte biblique est le texte source auquel vient se superposer un texte relais dont l'adaptation génère une pièce matrice, à l'origine d'une multiplicité de pièces. La pièce relais permet de prendre de la distance avec le texte source et de considérer la vie de Samson comme un sujet scénique tandis que le texte matrice donne naissance à plusieurs pièces résultats. Ainsi, la pièce de Riccoboni, pièce relais, est transposée et arrangée par Romagnesi qui crée de la sorte une pièce matrice qui génère des pièces aussi différentes que les parodies de Lesage et d'Orneval ou de Carolet, que le mélodrame de Ribié et que la pantomime de Henry. Bien entendu, chaque oeuvre est différente en raison du type d'adaptation proposé. En revanche, la pièce de Romagnesi devient un texte relais pour Voltaire qui en subit, malgré lui, l'influence indirecte par l'intermédiaire du public, avide d'intrigues amoureuses. En réalité, le texte relais n'intervient que dans un second temps, pour réorienter l'adaptation du texte source à laquelle se livre Voltaire, l'ensemble aboutissant à une transformation considérable de l'épisode des Juges. On pourra parler de relais secondaire ou indirect. Ce mode de réécriture particulier crée donc une rupture avec la Bible. La richesse du livret résulte de la superposition de plusieurs procédés qui affectent aussi bien le texte source que le texte relais. D'une part, le texte relais intervient seulement sous la forme d'une influence indirecte, d'autre part, le texte source, adapté à la scène lyrique, par conséquent transformé et non pas transposé, donne naissance à plusieurs versions manuscrites qui sont autant de textes relais avant de parvenir à la pièce matrice à l'origine de nombreuses pièces lyriques. Cette complexité et cette complémentarité des procédés de réécriture justifient la polysémie de l'œuvre voltairienne tandis que la pièce italienne engendre des œuvres qui se rejoignent autour de la passion tragique. Par conséquent un texte relais peut donner lieu à une adaptation directe par la réécriture – tel est le cas de la pièce de Riccoboni reprise par Romagnesi –, ou à une adaptation indirecte par simple jeu d'influence, à l'instar de la pièce de Romagnesi qui contribue à orienter le livret de Voltaire. Évidemment, plus l'adaptation du texte relais est infidèle, plus l'écart se creuse avec le texte source. Le texte relais intervient dans l'enchaînement des réécritures, fournissant seulement une étape pour passer à la version suivante, tandis que le texte matrice donne directement naissance à plusieurs textes résultats.

Ces mécanismes de réécritures expliquent, sur le plan littéraire, la proximité ou l'éloignement du texte biblique. Toutefois, dans la mesure où ils concernent des genres scéniques, ils dépendent étroitement du public de l'époque et du contexte politico-religieux qui autorise ou interdit la représentation. Par ce double mouvement, textuel et historique, le texte biblique est actualisé dans le siècle profane dont il porte les traces. Si les cas d'autorisation ou de censure manifestent un contexte, l'analyse des textes, par leur silence à l'égard du pouvoir ou par la représentation qu'ils en font, traduit la position idéologique de l'auteur. Des aspects peu connus de l'Histoire sont ainsi mis en lumière. Inversement, c'est la connaissance du contexte qui peut nous apporter un éclairage nouveau sur une pièce ou mettre en avant certains points apparemment anodins. Ainsi s'opère un mouvement de balancier constant entre l'Histoire politique et les arts du spectacle. De l'étude du *corpus* semblent d'ores et déjà se dégager certaines tendances. Les pièces du début du siècle directement issues de l'hypotexte biblique, par le principe de transposition, manifestent, tant par leur contexte de création que par le texte lui-même, leur adéquation au pouvoir en place. Ce n'est qu'après 1717 et plus significativement à partir de 1730 que se met en place une nouvelle étape qui donne naissance à deux attitudes. D'une part, Romagnesi traite la figure royale comme un simple personnage théâtral, sans lien avec le personnage historique ; d'autre part, Voltaire la met au service de la polémique. Mais le cas de Voltaire apparaît comme un cas isolé que ses successeurs ne peuvent suivre aveuglément, hormis Gossec qui reprend le chœur « Peuple, éveille-toi, romps tes fers… » au cours de la période révolutionnaire. Sans doute du fait de la Révolution et des nombreuses pièces satiriques qui prolifèrent à cette époque, les autorités du début du XIX^{e} siècle se montrent-elles particulièrement sévères : l'image du roi dans la pièce de Romagnesi doit être corrigée par Ribié pour pouvoir paraître en 1806, ce qui explique par ailleurs la place extrêmement limitée que lui confère Henry en 1816. Par conséquent, le pouvoir politique, en autorisant ou en interdisant une pièce, interfère sur le traitement du sujet. La Bible étant le texte sur lequel repose le système politique, en dehors de la courte période révolutionnaire, la remise en cause du pouvoir apparaît comme doublement provocatrice : les Écritures se retournent contre un pouvoir qu'elles devraient au contraire légitimer.

Ces systèmes de réécriture ancrés dans un contexte historique sont également soumis à l'influence générique. Notons que la scène choisie par la pièce matrice tend à déterminer la scène adoptée par les pièces résultats : la pièce matrice de Romagnesi donne naissance à des œuvres théâtrales tandis que celle de Voltaire engendre des œuvres lyriques. La rupture avec le texte source, soit son actualisation, s'explique par les mécanismes de réécriture qui font intervenir textes relais et textes matrices mais ne se réalise que par la transformation formelle des versets bibliques en langage théâtral. Une autre logique, celle des genres scéniques, se met désormais en place, modifiant définitivement le statut de l'épisode biblique.

Chapitre 3 : Variations architextuelles et intertextuelles : la source biblique et l'esthétique théâtrale

Les diverses interprétations du texte saint sont liées aux choix esthétiques opérés par les auteurs. Cette « manipulation » des Écritures vise une forme propice à la représentation. Or toute représentation scénique s'inscrit dans un ou plusieurs courants esthétiques. Une pièce s'actualise du fait de son appartenance à une tradition scénique, des liens qu'elle entretient avec des pièces et des auteurs reconnus. C'est donc à la fois par le filtre générique et par l'inscription dans une tradition scénique que l'épisode biblique, nécessairement modifié, revêt une forme adéquate à la scène. Indéniablement, cette littérarité vient concurrencer la tradition religieuse : le sujet biblique ancestral se laisse imprégner par la culture et l'esthétique modernes. Mais cette intertextualité le rend-elle pour autant un sujet dramatique parmi d'autres ? Au regard des principes de réécriture précédemment étudiés, dans quelle mesure les critères génériques ou architextuels conditionnent-ils la réécriture de l'épisode biblique ? Il convient donc de s'interroger sur la façon dont la scène peut affecter le caractère sacré du texte biblique et dont le texte biblique peut affecter la scène profane.

C'est pourquoi nous tenterons d'identifier les pièces ou les genres profanes qui viennent influer le traitement de l'épisode biblique en nous demandant si les choix ainsi opérés par les auteurs sont liés à la tradition des pièces religieuses ou s'ils permettent au contraire d'accéder à une forme de modernité, de renouveler un genre. Inversement nous dévoilerons les enjeux esthétiques que peut revêtir un sujet biblique. Il s'agira donc d'étudier les textes dans le détail en faisant apparaître l'entrelacement, au sein même de l'écriture, du sacré et du profane. Dans la mesure où les pièces relais et les pièces matrices engendrent les pièces suivantes, elles seules feront l'objet d'une étude intertextuelle. Ce sont en l'occurrence les pièces de Riccoboni et de Romagnesi ainsi que le livret de Voltaire, les trois pièces les plus abouties sur le plan littéraire par la filiation plus ou moins explicite qu'elles affichent avec la tradition dramatique antérieure.

En croisant ces deux dimensions, architextuelles et intertextuelles, l'étude distinguera les genres musicaux qui ne nécessitent pas de mise en scène et qui doivent être étudiés en fonction de la musique sacrée, des genres dramatiques ou mixtes qui eux supposent une mise en scène. Si dans le cas des genres essentiellement musicaux il s'agit en apparence d'une contamination plus ou moins marquée de la Bible par la scène, le passage de l'un à l'autre devient effectif lorsque le genre implique

une mise en scène. Dans ce dernier cas, nous analyserons de manière séparée les pièces de la scène italienne et le livret destiné à l'Opéra qui accueille habituellement des sujets de la mythologie. Le sujet biblique y revêt alors d'autres enjeux tant sur le plan esthétique qu'idéologique.

1- Les avatars de la musique sacrée

Il peut paraître naturel de rapprocher les pièces de musique vocale de la musique religieuse jouée dans les églises, en raison de leur sobriété et de leur sujet d'inspiration biblique. Or, le mouvement de désacralisation, que nous avons mis en évidence, tend à prouver que cette similarité n'est qu'apparente. Si les cantiques de Pellegrin sont encore proches de la musique religieuse, l'écart se creuse davantage avec les cantates et les oratorios notamment en raison de leur lien avec les genres dramatiques. En regard du langage dramatique déterminé par la langue vulgaire et la forme versifiée, les morceaux de composition musicale, la structure d'ensemble, quels rapports les pièces de musique vocale du *corpus* entretiennent-elles avec la musique sacrée ?

a- Les cantiques ou la « parodie pieuse »

Les cantiques historiques de Pellegrin adoptent la forme la plus proche des versets bibliques, dans la mesure où la seule différence formelle notable consiste à passer de la prose aux vers, de la langue latine, toujours de mise dans les églises, à la langue vulgaire. Le terme lui-même est directement issu de la Bible, comme le souligne Anne Piéjus reprenant les définitions de Ménestrier et de Furetière[1]. Selon Furetière, le cantique désigne non seulement un « chant spirituel qui témoigne joie ou allégresse, qui est fait à l'honneur de Dieu, et particulièrement pour lui rendre grâce de quelque bienfait, de quelque victoire solennelle », mais aussi « tout chant qui traite de matière pieuse »[2], comme les cantiques spirituels qui se chantent dans les couvents. Si c'est un genre avant tout religieux, destiné à divulguer « les textes bibliques mis en chant, principalement les Psaumes »[3], dans la vie quotidienne, hors du cadre liturgique, s'il remplit une fonction exégétique évidente que nous étudierons plus loin, il revêt toutefois une autre dimension grâce à la parodie, au sens classique du terme, qui contamine le texte saint par l'univers dramatique profane.

En l'occurrence, *L'Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament* de Pellegrin, composée d'une suite de cantiques, est, selon Denise Launay, une « parodie pieuse »[4]. Bien entendu, la « parodie » n'est pas à envisager au sens hypertextuel que lui donne Genette mais aux sens

[1] A. Piéjus, Anne, *Le Théâtre des demoiselles*, *op. cit.,* p. 422.

[2] A. Furetière, *Dictionnaire universel,* Genève, Slatkine reprints, 1970 (réimpression de l'édition de La Haye et Rotterdam, 1690).

[3] P. Veit, « Musique et cantiques protestants », *Le Siècle des lumières et la Bible, op. cit.,* p. 293.

[4] D. Launay, *La Musique religieuse en France…, op. cit.,* p. 475.

étymologique et classique[1] qui ont trait plus spécifiquement au domaine musical. Il s'agit d'un type de musique religieuse très répandu au XVIII[e] siècle, que l'on appelle aussi « parodie spirituelle »[2], d'après un titre de recueil de 1717. L'expression oxymorique de « parodie pieuse » qui n'apparaît pas dans les dictionnaires de l'époque peut s'expliquer à partir de la « parodie » telle que la définit Furetière[3] : le procédé formel des « cadences » est maintenu mais dans un esprit tout opposé, puisque le résultat est une pièce sérieuse[4]. L'abbé Pellegrin ne s'en cache pas dans sa préface, où il justifie son travail par « la sollicitation de plusieurs personnes pieuses »[5], parmi lesquelles on peut supposer le nom de Madame de Maintenon. Le recueil a d'ailleurs été retrouvé à Saint-Cyr[6]. En effet, au XVIII[e] siècle, les « poètes » religieux écrivent « presque exclusivement sur des « airs connus » »[7], précise A. Gastoué qui présente Pellegrin et Montfort comme deux « habiles versificateurs » qui font « triompher le cantique adapté ou parodié »[8]. On privilégie la parodie au détriment de la musique originale, ce en dépit des nombreuses critiques des puristes qui revendiquent « une adéquation entre la musique et les paroles qu'elle porte »[9].

Cette pratique des « vers sur un air »[10], très en vogue depuis le XVII[e] siècle, introduit une part de divertissement au sein de la musique religieuse, divertissement initialement lié à la lutte contre le libertinage. Dans sa préface à *La Paraphrase des Psaumes de David* publiée en 1648, Monseigneur Godeau manifeste son intention de convertir les libertins et de rendre les Psaumes populaires dans la tradition catholique comme c'est déjà le cas chez les Protestants[11]. Cependant la révocation de l'Édit

---

[1] Genette mentionne le sens étymologique de « parodie », à savoir « le fait de chanter à côté » (p. 17) et signale son sens classique de « modification de la seule piste verbale d'une mélodie », en donnant pour exemple les cantates d'église de Bach pour lesquelles il remploie des airs d'abord composés pour des paroles de cantates profanes (G. Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 540).

[2] *Parodies spirituelles en forme de cantates sur des airs choisis de Messieurs Le Camus, Lambert, de Lully et autres,* J. B. Christophe Ballard, 1717. Le recueil, composé de onze cantates religieuses, comme en témoignent des titres tels que « Sentiments de pénitence », « Sentiments d'humilité » ou encore « Bonté de Jésus Christ », est dédié à Madame de…. très digne religieuse.

[3] Furetière définit la parodie comme une « plaisanterie poétique qui consiste à tourner quelques ouvrages sérieux en burlesque, et en affectant d'observer autant qu'il est possible les mêmes rimes, paroles ou cadences » (Furetière, *Dictionnaire universel, op. cit.)*.

[4] Il s'agit donc d'une parodie sérieuse que L.-M. Amour range parmi les « œuvres de piété », dépourvue des tons satiriques et burlesques habituels dans la « parodie joyeuse », selon la distinction d'Henry Estienne (L.-M. Amour, « Parodies pieuses d'airs profanes au XVII[e] siècle », *Cahiers de l'association internationale des études françaises,* n°12, juin 1960, p. 15-29).

[5] Pellegrin, « préface », *Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament...*, *op. cit.*.

[6] M. Robert, « Inventaire des livres de musique de l'institut Saint-Louis de Saint-Cyr », *Versailles et la musique française*, *XVII[e] siècle,* n° 34, mars 1957, p. 95.

[7] A. Gastoué, *Le Cantique populaire en France. Ses sources, son histoire augmentées d'une bibliographie générale des anciens cantiques et noëls,* Lyon, Janin frères, 1924, p. 202.

[8] *Ibid.,* p. 203. T. Favier confirme cette information en donnant la précision suivante : c'est à partir de la Régence que l'essentiel du répertoire est composé de cantiques parodiques (Favier, Thierry, *Les Cantiques spirituels savants (1685-1715).., op. cit.,* p. 347).

[9] T. Favier, *Les Cantiques spirituels savants (1685-1715)…, op. cit.*, p. 80.

[10] L.-M. Amour, « Parodies pieuses d'airs profanes au XVII[e] siècle », art. cit., p. 16.

[11] D. Launay, *La Musique religieuse en France…, op. cit.,* p. 455.

de Nantes ne laisse plus de place à la conversion douce par la musique spirituelle, et l'élan missionnaire après le Concile de Trente dans les milieux mondains et libertins s'est apaisé. L'usage missionnaire des cantiques n'a plus lieu d'être. Le cantique spirituel change ainsi d'orientation grâce à la part importante désormais accordée au divertissement – notons que ces cantiques avaient notamment cours dans les phases récréatives des jeunes filles du couvent – si bien que les procédés poétiques et musicaux se diversifient en fonction de leur destination et suivent désormais la mode qui règne sur la musique profane[1].

Denise Launay confirme qu'au XVIII[e] siècle, ces parodies sont davantage destinées à la scène qu'aux missions ou aux catéchismes. Elles relèvent des parodies dites « de concert »[2] puisque les références de l'air original sont scrupuleusement données en vue de la représentation : elles sont « faites pour être chantées en concert ou, tout au moins, par des interprètes qualifiés »[3]. La musicologue note l'« extrême diversité des modèles parodiés »[4] dans l'œuvre de Pellegrin dont les *Tables des airs notés des cantiques spirituels* se composent de chants de noëls anciens, de vaudevilles et d'airs d'opéras, avec une importance numérique des airs d'opéras, notamment ceux de Lully, bien supérieure à celle des noëls[5]. En effet, parmi les cantiques 83 à 90 qui retracent l'histoire de Samson, trois sont joués sur des airs d'opéras, trois autres sur des vaudevilles[6] et deux seulement sur des chants anciens (ou noëls) auxquels on propose cependant une alternative grâce à deux airs nouveaux composés pour l'occasion. Par conséquent, sur huit musiques retenues, deux seulement ne sont pas directement issues du répertoire profane. Pellegrin s'explique à ce sujet dans sa préface, en évoquant ses difficultés à trouver, pour les cantiques historiques, « un certain nombre d'airs qui convinssent au récitatif » :

> Les chants que nous appellerons anciens étaient ceux qui me paraissaient les plus propres à ce genre d'écrire, encore en trouvais-je très peu qui m'accommodassent, et c'est là ce qui m'a obligé d'en faire de nouveaux, pour diversifier cet ouvrage[7].

Par la place prééminente accordée à la musique profane, le cantique reprend nécessairement des caractéristiques du style dramatique, la forme du récitatif en étant l'un des exemples les plus parlants. Si l'esprit religieux de ces cantiques est certes encore très présent, il n'en demeure pas moins

---

[1] *Ibid,* p. 276.

[2] *Ibid,* p. 410.

[3] *Ibid,* p. 476.

[4] *Ibid*.

[5] A. Furetière, *Le Dictionnaire universel*, *op. cit.*. Le noël « se dit aussi d'une chanson faite à l'honneur de Noël, ou de quelque chose qui en dépend ».

[6] Comme nous l'indique la *Table des airs* de Pellegrin (*Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament, op. cit.)*, les airs d'opéras proviennent d'*Atys* et du *Triomphe de l'amour* de Lully, de *L'Europe galante* de Campra ; les vaudevilles, choisis parmi les « plus connus », ne sont autres que « Tout cela m'est indifférent » de *L'Échelle du temple* et « J'entends déjà le bruit des armes » de source non identifiée.

[7] Pellegrin, « préface », *ibid.*

qu'il est contaminé par l'univers scénique. En réalité, la musique s'apparente à un artifice destiné à favoriser l'attention du public, à maintenir ses sens en éveil. La parodie pieuse relèverait alors davantage d'une tentative de séduction. Elle travaille sur la connivence culturelle, la mémoire, de façon à rendre proche de l'auditeur un contenu biblique qui pourrait lui sembler lointain. L'opéra profane est donc instrumentalisé au profit de la visée religieuse que l'interprétation doit privilégier devant les demoiselles de Saint-Cyr : « l'ajustement des paroles pieuses sur un air destiné à un texte tout différent d'esprit et d'expression, se fait sans trop de dommage. C'est à l'interprète qu'est confié le soin d'établir la distinction entre le profane et le sacré : selon la nature du *sentiment* qu'il mettra dans son chant, il suscitera chez l'auditeur des impressions voluptueuses ou des idées de piété »[1], précise L.-M. Amour.

Le cantique, associé à la parodie pieuse, apparaît donc comme un genre duel, partagé entre la musique profane et les paroles bibliques, à l'inverse de la cantate qui insère le sujet biblique au cœur d'un langage musical profane.

b- La cantate sacrée

La cantate n'est pas étrangère au cantique dans le lien qu'elle entretient initialement avec le culte protestant dans la première moitié du XVIII[e] siècle en Allemagne, où elle est considérée comme « une véritable prédication en vers »[2]. Dans sa *Dissertation sur cette espèce de concert qu'on nomme cantate*, Sébastien de Brossard établit cette filiation avec le cantique, tel qu'il apparaît dans la Bible :

> Ne devrait-on pas s'étonner au contraire qu'on se soit avisé si tard, tant en Italie qu'en France, de renouveler cette espèce de concert. Je dis de renouveler car il est constant que l'invention en est bien plus ancienne qu'on ne croit communément. Car enfin qu'est-ce que ce fameux cantique que chanta Moïse après la punition de Pharaon et la délivrance du peuple juif, et cet autre qui se trouve à 32 chapitres du Deutéronome, que de véritables cantates, or ce sont là les deux plus anciens cantiques que nous ayons…[3]

Les cantiques et airs spirituels du XVII[e] siècle, tels que les paraphrases de psaumes de David, sont étroitement liés aux cantates auxquelles ils donnent naissance précise Catherine Cessac :

> Par leur style poétique, leur forme musicale, autant que par leur esprit à mi-chemin entre le profane et le sacré, ces Stances ouvrent la voie aux cantates spirituelles du siècle suivant[4].

La cantate n'est cependant pas introduite en France au début du XVIII[e] siècle avec cet esprit religieux[1], elle est au contraire immédiatement considérée comme un genre profane. En effet, tandis

---

[1] L.-M. Amour, « Parodies pieuses d'airs profanes au XVII[e] siècle », art. cit., p. 26.

[2] P. Veit, « Musique et cantiques protestants », *Le Siècle des lumières et la Bible, op. cit.,* p. 310. S. Bouissou précise que « en dépit de quelques cantates religieuses qui apparaissent en France dans l'ombre de Mme de Maintenon […], la cantate d'église reste marginale. En revanche, elle connaît un immense succès dans les pays germaniques où elle donne son nom à toute composition vocale destinée au service principal » (S. Bouissou, *Vocabulaire de la musique baroque*, *op. cit.*, p. 53).

[3] C. Cessac, *Élisabeth Jacquet de La Guerre…, op. cit.*, p. 138.

[4] *Ibid,* p. 139.

que le cantique se caractérise par sa dimension spirituelle ou biblique sans considération pour ses règles formelles, la cantate, quant à elle, apparaît comme un genre littéraire selon la définition proposée par l'*Encyclopédie* :

> Petit poème fait pour être mis en musique, contenant le récit d'une action galante ou héroïque : il est composé d'un récit qui expose le sujet, d'un air en rondeau, d'un second récit, et d'un dernier air contenant le point moral de l'ouvrage[2].

De toute évidence, les deux cantates du *corpus* respectent ces critères. Chacune est composée d'une alternance d'airs et de récitatifs si ce n'est que celle d'Élisabeth Jacquet de la Guerre ne retient pas la morale finale, qui est remplacée par l'air final de la victoire. En outre, les formes versifiées se retrouvent approximativement d'une cantate à l'autre[3] et établissent le lien avec l'opéra. D'ailleurs, l'ensemble des compositeurs qui se sont essayés au genre de la cantate produisent, dans le même temps, des œuvres dramatiques sur le théâtre de l'Opéra, Rameau, Clérambault et même E. Jacquet de la Guerre n'en étant que quelques exemples. Selon Julien Tiersot qui dresse un historique du genre dans *Le Ménestrel*, la cantate entretient un lien étroit avec l'opéra puisqu'« elle procède à la fois des premières monodies dont les formes libres et expressives eurent une action décisive sur la formation de la musique dramatique et de l'opéra lui-même »[4]. Le journaliste ajoute que « les compositeurs prirent le récitatif et les petits airs avec leur accompagnement instrumental, les arrangèrent et les développèrent dans un ordre nouveau, et la cantate fut ainsi créée »[5]. Aussi conclut-il que dès la fin du XVII[e] siècle en Italie, son pays d'origine, « la cantate cesse d'être considérée exclusivement comme une sorte de sonate vocale et se rapproche notablement, par sa forme, des compositions dramatiques »[6]. Déjà en 1768, le *Dictionnaire de la musique* de Jean-Jacques Rousseau considère les cantates à plusieurs voix comme de « véritables pièces dramatiques […] qui ne diffèrent des opéras, qu'en ce que ceux-ci se représentent au théâtre, et que les cantates ne s'exécutent qu'en concert »[7]. Le *Journal de Trévoux* n'hésite pas non plus à rapprocher cette « nouvelle espèce de poésie lyrique » du genre dramatique dans un article commentant la parution de l'ouvrage de Mademoiselle de La Guerre :

---

[1] Dans son article « cantata », Brossard distingue la cantate italienne dont « les paroles sont de piété ou de morale » de « celles [qui] parlent d'amour, en précisant que les premières sont appelées « cantate morali o spirituali », les secondes, « cantate amorose » (S. de Brossard, *Dictionnaire de musique,* Paris, Christophe Ballard, 1703).

[2] D'Alembert et Diderot, *Encyclopédie, op. cit.,* t. II, p. 621-622.

[3] Les récitatifs adoptent majoritairement l'alexandrin au sein de quatrains ou de sizains tandis que les airs, principalement des quatrains construits circulairement « selon le schème ABA », composés d'octosyllabes et d'heptasyllabes. D'après S. Bouissou, *Vocabulaire de la musique baroque*, *op. cit.,* p. 180, ce modèle embryonnaire de rondeau est particulièrement répandu en France.

[4] J. Tiersot, « Cantates françaises du XVIII[e] », *Le Ménestrel,* 23 avril 1893, p. 132.

[5] *Ibid*.

[6] *Ibid,* p. 133.

[7] J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, *Œuvres complètes,* Gallimard, t. V, 1995, p. 684 : « cantate ». Notons que l'œuvre, dont la rédaction est achevée en décembre 1764, paraît en réalité fin novembre 1767 « bien que le titre porte la date de 1768 » (« Notices bibliographiques par Bernard Gagnebin », p. 1825-1827).

> Ce sont de petits opéras qu'une seule voix peut exécuter, ou un récitatif semblable à celui des pièces de théâtre en musique, mêlé de plusieurs airs qui expriment divers mouvements[1].

James R. Anthony qualifie pareillement les cantates de la musicienne de « drames en miniature » dont il loue le maintien du « climat » et de « l'intensité »[2]. En effet, genre nécessairement court par sa structure même, la cantate relève de choix précis. Les œuvres de Brossard et d'E. Jacquet de la Guerre mettent en scène un moment particulièrement tragique de l'histoire de Samson, moment où son destin se joue, que ce soit sa perte par la trahison de Dalila ou, à l'inverse, sa victoire par le retour de sa force et l'effondrement du temple. Ainsi, le sujet choisi par La Motte offre un caractère dramatique suffisant pour donner à E. Jacquet de la Guerre l'opportunité d'être musicalement créatrice, ainsi que le souligne l'étude de V. Meacham McIntosh[3].

C'est d'ailleurs cette association entre le sujet sacré et la forme profane qui relie les œuvres de Sébastien de Brossard et d'Élisabeth Jacquet de la Guerre : les cantates sacrées ou spirituelles sont extrêmement rares en France, où l'on privilégie les scènes mythologiques à l'instar de l'opéra. On les trouve essentiellement entre 1708 et 1735, composées par un nombre fort restreint de musiciens dont Clérambault et Drouard de Bousset. Cependant, ainsi que l'affirme Catherine Cessac, « les productions les plus significatives sont incontestablement celles de Sébastien de Brossard et d'Élisabeth Jacquet de la Guerre »[4], totalisant 6 cantates spirituelles pour le premier, 12 pour la seconde[5]. Cette idée commune des deux principaux compositeurs n'est sans doute pas le fruit du hasard si l'on consulte le *Catalogue* dans lequel Brossard lui-même évoque la parenté de son œuvre avec La Motte, poète d'E. Jacquet de la Guerre. En effet, si toutes ses cantates ont été écrites par son neveu André de Mezenge, « les vers de la IV[e] cantate intitulée Judith sont de Mr de la Motte, et la célèbre Mlle de la Guerre les a aussi mis en musique et fait imprimer »[6].

On ne saurait négliger le choix d'un tel sujet associé à une forme profane. Il ne fait aucun doute que leur but est d'édifier tout en racontant des histoires bibliques et en montrant la défaite du mal, comme le souligne Gene Earl Vollen[7]. En ce sens, par le genre même de la cantate, le texte de La Motte prendrait une portée moralisatrice qui n'était pas si évidente lors de la première lecture. En

---

[1] *Journal de Trévoux ou Mémoires pour servir à l'histoire des sciences et des arts,* « article XX , *Cantates françaises sur des sujets tirés de l'Écriture,* à voix seule et basse continue, partie avec symphonie, et partie sans symphonie par Mlle de La Guerre », février 1709, Genève , Slatkine reprints, 1968, p. 294.

[2] J. R. Anthony, *La Musique en France à l'époque baroque de Beaujoyeulx à Rameau*, traduction de B.T. Batsford ltd (1974), Paris, Flammarion, 1981, p. 474.

[3] V. M. McIntosh, *The twelve cantatas based on the scriptures by Elizabeth-Claude Jacquet de La Guerre*, *op. cit.*, p. 30.

[4] C. Cessac, « Les relations musicales d'Élisabeth Jacquet de La Guerre et de Sébastien de Brossard », *Sébastien de Brossard musicien*, Duron Jean (dir.), Versailles, Centre de musique baroque de Versailles et Klincksieck, 1998, p. 53.

[5] C. Cessac, *Élisabeth Jacquet de La Guerre…, op. cit.*, p. 138.

[6] C. Cessac, « Les relations musicales d'Élisabeth Jacquet de La Guerre et de Sébastien de Brossard », art. cit., p. 55.

[7] G. E. Vollen, *The french cantata…, op. cit.*, p. 30.

terminant par la victoire de Samson, le poète, relayé par la musicienne, fait valoir la toute puissance divine et, probablement, la notion de pardon. Sans doute est-ce de nouveau le résultat de l'influence de Madame de Maintenon, E. Jacquet de la Guerre ayant vécu à la Cour où Madame de Montespan l'a introduite. Son œuvre a vraisemblablement circulé parmi les pensionnaires de Saint-Cyr[1], mais elle a certainement aussi été jouée dans les salons privés de la marquise où étaient régulièrement donnés des concerts privés pour Louis XIV[2]. Néanmoins, le choix du sujet n'interfère pas sur la forme musicale : selon C. Cessac, « sur le plan musical, rien ne distingue fondamentalement la cantate spirituelle de la cantate profane, épousant la même structure et utilisant le même langage »[3]. Le choix d'un sujet biblique n'est pas antinomique avec une forme profane, comme le fait remarquer Julien Tiersot : la plupart des musiciens du XVIII[e] siècle « partageaient leur temps entre les occupations sacrées et profanes, accompagnant le matin leurs motets sur l'orgue, et le soir, faisant chanter leurs cantates et leurs chansons »[4]. Ainsi, la musique profane entre-t-elle en parfaite adéquation avec les paroles bibliques, comme en témoigne E. Jacquet de la Guerre elle-même :

> On m'a flattée jusqu'ici que ma musique répondait assez bien aux paroles sur lesquelles j'ai travaillé. C'est aussi ce que je me propose toujours, persuadée que des chants qui n'expriment point ce qu'on chante, quelque travaillés qu'ils soient d'ailleurs ne peuvent que déplaire aux vrais connaisseurs, c'est-à-dire à ceux dont le goût s'accorde avec le bon sens[…][5].

c- <u>De l'oratorio à l'hiérodrame</u>

Selon le parallèle établi par J.-J. Rousseau, « la cantate est sur un sujet profane, ce qu'est l'oratorio sur un sujet sacré »[6]. Dans le cadre de la cantate sacrée, non seulement la forme mais également le contenu relient les deux genres. L'oratorio est originellement un « genre vocal dramatique religieux » dont « les sujets sont principalement tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament ou empruntés à l'hagiographie et à la tradition allégorique »[7]. Le terme, directement issu de « l'oratoire », désigne un lieu de prière et de méditation[8]. Sylvie Bouissou en distingue deux sortes en

---

[1] M. Robert, « Inventaire des livres de musique de l'institut Saint-Louis de Saint-Cyr », *Versailles et la musique française, XVII[e] siècle,* n° 34, n° spécial, mars 1957, p. 104. Les Cantates françaises figurent parmi les « ouvrages portant l'étiquette d'appartenance à Saint-Cyr et qui ne sont pas notés dans les inventaires ». L'hypothèse avancée est la suivante, à savoir qu' « ils appartenaient à des « particulières » et que, suivant ce qui est apposé en tête de l'inventaire des livres de la bibliothèque, elles les avaient repris ».

[2] G. E. Vollen, *The french cantata…, op. cit.*, p.33.

[3] C. Cessac, *Élisabeth Jacquet de La Guerre…, op.cit*, p. 152. Les cantates sacrées introduites en Allemagne dans les cérémonies du culte protestant incorporent les « formes venues de l'opéra italien » que sont les récitatifs et les airs tout en épousant la structure et « la tradition exégétique de la prédication de l'époque ». Elles sont donc directement issues du sermon dans lequel leurs auteurs « puisent leurs motifs d'interprétation » (P. Veit, « Musique et cantiques protestants », *Le Siècle des lumières et la Bible, op. cit.,* p. 312).

[4] J. Tiersot, « Cantates françaises du XVIII[e] », *Le Ménestrel,* art. cit., p. 141.

[5] E. Jacquet de La Guerre, « avertissement », *Cantates françaises*, Paris, H. de Baussen, [1715], citée par C. Cessac, *Élisabeth Jacquet de La Guerre..., op. cit.,* p. 156-157.

[6] J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*, t. V, p. 684.

[7] S. Bouissou, *Vocabulaire de la musique baroque*, *op.cit.*, p. 151.

[8] Roland-Manuel, *Histoire de la musique*, Paris, Gallimard, 1960, vol. 1, p. 1499.

fonction de la langue adoptée : l'oratorio en latin s'apparente à une œuvre religieuse inspirée du drame liturgique, tandis que l'oratorio en langue vulgaire vient d'Italie, où il est joué dans les oratoires. Par le choix du français et de la forme versifiée, les oratorios que nous nous proposons d'étudier semblent s'écarter de leurs origines religieuses et se rapprocher du genre dramatique, conformément à l'évolution du genre entre 1660 et 1720. Les oratorios du *corpus* apparaissent, une fois cette évolution achevée, dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle et s'inscrivent dans la deuxième vague d'oratorios en France. La première introduite par Charpentier et s'étant éteinte avec lui, il faut attendre le milieu du XVIII[e] siècle pour que Mondonville engage la seconde : « il relance le genre en composant plusieurs œuvres en langue vulgaire, appelées parfois « hiérodrames » ou « oratoires français »[1]. Désormais, l'oratorio dépouillé de sa portée religieuse, dont il conserve l'origine par le choix du sujet, accède au monde du divertissement.

Ce lien entre l'oratorio et le genre dramatique n'échappe pas au public de l'époque quand paraissent pour la première fois au Concert Spirituel *Les Israélites sur la montagne d'Horeb*, composés par Mondonville sur un poème de Voisenon.

> On a fait cette année au Concert Spirituel, pendant la quinzaine de Pâques, un essai d'un genre nouveau. Les Italiens ont une sorte de poème qu'ils appellent oratorio ; c'est un drame tiré de l'Écriture Sainte ou bien de l'histoire ecclésiastique, ou du moins relatif à la religion et à ses mystères. On les partage en actes et en scènes, quoiqu'on ne soit pas en usage d'employer ces noms. Il ne manque à ces drames que d'être représentés comme d'autres pièces de théâtre[2].

Sylvie Bouissou rappelle que le genre naît en Italie au XVII[e] siècle, en même temps que l'opéra avec lequel il évolue et dont il adopte les formes de l'« ouverture, des récitatifs, des airs, des *ariosi* et des chœurs »[3]. Cette proximité avec l'opéra est cependant bien plus nette que dans le cas de la cantate puisque les deux oratorios du *corpus* sont clairement des réécritures de l'opéra de Voltaire. D'ailleurs, en dehors des récitatifs et airs que l'oratorio partage avec la cantate, sa forme se rapproche bien plus du genre dramatique grâce au dialogue. Contrairement aux cantates du *corpus* composées pour une seule voix, l'oratorio fait parler et se répondre les personnages. Chabanon lui-même ne s'y trompe pas :

> Admettre au concert des scènes dialoguées qui amènent des tableaux, des situations, et développent une action complète, c'est transporter au Concert, du moins en partie, l'intérêt de la scène, et c'est augmenter le charme de la musique[4].

Mais le genre diffère de l'opéra par l'absence de mise en scène et par sa faible longueur. L'un des principes clairement énoncé par Chabanon concerne le temps de la représentation qui ne doit pas

[1] S. Bouissou, *Vocabulaire de la musique baroque*, *op. cit.,* p. 151.

[2] F. M. Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique, critique...*, *op. cit.,* 15 avril 1758, t. III, p. 493.

[3] S. Bouissou, *Vocabulaire de la musique baroque*, *op. cit.*, p.151.

[4] M.-P.-G. Chabanon, « Des oratorios ou hiérodrames », *De La Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie, et le théâtre*, Paris, Pissot, 1785, p. 341-342.

excéder 25 à 30 minutes, ce qui suppose que « chaque poème soit court »[1]. En l'occurrence, l'œuvre de Voisenon est une reprise synthétique de l'opéra de Voltaire au risque de l'invraisemblance. Les transitions ne sont pas toujours ménagées avec subtilité, ce qui jette le doute sur le retournement de Samson. Quelques répliques suffisent à le convaincre de renoncer à la lutte et la passion amoureuse surgit un peu trop brutalement. Ce procédé de condensation est toutefois moins visible chez Lefroid de Méreaux qui ne retranscrit pas toute la vie de Samson. Il reprend simplement les deux premiers actes de la pièce matrice dont il conserve les paroles les plus porteuses de sens. Ces deux œuvres obéissent aux préceptes de Chabanon qui préconise une action « simple, claire et sans longueur »[2], susceptible de se former dans le temps de la représentation et de ménager « quelque intérêt »[3]. De toute évidence, malgré un possible effet d'invraisemblance ou d'inachèvement, chaque oratorio qui se concentre autour d'un élément particulier – la portée religieuse chez Voisenon, la tonalité épique des combats chez De Méreaux – dégage une impression de densité.

L'oratorio se rapproche de l'hiérodrame, représenté par les œuvres de Cambini et de Valentini réalisées sur les paroles de Voltaire et jouées au Concert Spirituel en 1779. Chabanon utilise d'ailleurs les termes « hiérodrame » et « oratorio » de façon synonyme. I. Guitton, qui retrace l'historique de ce nouveau genre, remarque ce « malentendu tenace qui résulte de la confusion des termes entre eux et des fluctuations qu'ils entretiennent dans leur emploi »[4]. Bien que signifiant en grec « drame sacré », cette acception nouvelle désigne en réalité une œuvre proche de l'oratorio par sa forme musicale. Le mot, absent des dictionnaires grecs, est un néologisme du XVIII[e] siècle originellement lié au théâtre biblique. Comme dans l'oratorio, explique Lacépède dans sa *Poétique de la musique*, « plusieurs interlocuteurs viennent rappeler un événement religieux dans une suite de scènes, on jouit d'une espèce de représentation théâtrale à laquelle il ne manque que la vue du lieu de la scène, la magie des décorations, la puissance de la pantomime »[5]. Jean Mongrédien précise que les hiérodrames sont des « œuvres écrites sur un livret français (généralement adapté de l'Ancien Testament) et conçues expressément cette fois pour le concert et non pour l'église »[6]. D'ailleurs, le choix des motifs religieux correspond, selon I. Guitton, à « une mode esthétique parmi d'autres »[7] : la vogue de la veine biblique « ressurgit en force dans les années 1780 », au même titre que le « retour à l'Antiquité gréco-

[1] *Ibid.,* p. 343.

[2] *Ibid.,* p. 344.

[3] *Ibid*.

[4] I. Guitton, « Un Avatar de l'oratorio en France à la veille de la Révolution », *Dix-huitième siècle,* n° 23, 1991, p. 408.

[5] B.-G. Lacepède, *La Poétique de la musique*, Genève, Slatkine reprints, 1970 (1re édition : 1785), p. 314.

[6] J. Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Flammarion (Harmoniques), 1986, p. 156.

[7] I. Guitton, « Un Avatar de l'oratorio en France à la veille de la Révolution », art. cit., p. 410.

romaine, aux mythes et légendes du Moyen Age »[1]. C'est pourquoi les « histoires de l'Ancien Testament ne sont pas toujours utilisées avec fidélité. S'ils [les hiérodrames] en respectent la réalité historique dans certains faits précis (l'ouverture de la Mer Rouge, la chute des murs de Jéricho, le vœu de Jephté), ils s'en éloignent par ailleurs en ajoutant d'autres faits relevant de la pure imagination »[2]. Au-delà du texte, l'évolution même de la musique, qui peint les mouvements de l'âme, suivant le goût du siècle, confirme cet écart avec le religieux. L'hiérodrame est perçu « comme un genre de musique paraliturgique habité d'un esprit profane », d'autant qu'il est « exécuté par les chanteurs de l'Opéra devant un public assez peu recueilli »[3]. En ce sens, son apparition s'apparente à l'évolution de l'oratorio en faveur de la musique de concert et révèle « une crise engendrée par la décadence du grand motet. Il répond au besoin de réintroduire un contenu plus dramatique dans son essence musicale et religieuse »[4], avance I. Guitton. Ainsi l'hiérodrame achève l'évolution progressive des genres musicaux religieux vers le divertissement du concert profane.

Les règles de composition définissent également le degré d'appartenance de l'œuvre au monde théâtral. Les cantiques de Pellegrin, qui respectent scrupuleusement l'ordre des chapitres bibliques, n'obéissent pas aux règles strictes d'une composition dramaturgique, tout comme ils ne forment pas un tout harmonieux avec la musique. Bien qu'imprégnés de théâtralité, ils restent entre deux univers, religieux et profane. En revanche, les oratorios et les cantates empruntent à l'opéra ses procédés. Tandis que la cantate à voix seule se contente de l'alternance entre airs et récitatifs, l'oratorio et l'hiérodrame lui ajoute les ensembles vocaux. Est ainsi mis au jour l'un des paradoxes du genre : le contenu sacré est désormais inséré dans une forme profane. Dans le cadre du *corpus,* le mouvement s'amplifie puisque l'oratorio et l'hiérodrame reprennent une version littérarisé du texte saint, celle de Voltaire. La forme musicale ne fait qu'éloigner encore davantage la pièce de sa source biblique. S'estompe alors peu à peu le décalage entre forme profane et sujet biblique par leur harmonisation dans l'univers artistique littéraire et musical.

Par conséquent, si les genres, dont la représentation se limite à l'accompagnement musical du texte chanté, se conforment en apparence à la sobriété des chants religieux, ils sont progressivement investis au cours du XVIII^{e} siècle par les formes théâtrales profanes. Toutefois, ces genres, qui n'occupent pas la même position dans le siècle, ne revêtent pas tous le même degré de théâtralisation : les cantiques n'opèrent qu'une transition vers le monde profane grâce à la parodie tandis que les cantates franchissent une étape supplémentaire vers l'univers théâtral, mouvement que confirment les oratorios et les hiérodrames. Cette contamination de formes initialement religieuses par l'univers

[1] *Ibid.,* p. 410.

[2] *Ibid*.

[3] *Ibid*.

[4] *Ibid.,* p. 412.

théâtral amorce donc le transfert du contenu biblique au monde profane. Mais c'est surtout la mise en scène qui consacre le passage définitif d'un univers à l'autre, qui transforme définitivement le texte biblique en sujet dramatique en le traitant comme tel.

2- Les genres dramatiques de la série italienne : la question du comique et du sacré

Comme nous l'avons d'emblée souligné, des genres tels que la tragédie, la tragi-comédie, le mélodrame, l'opéra, la parodie de la Foire ou la pantomime, ne semblent guère adaptés au sujet biblique d'autant plus qu'ils s'éloignent toujours davantage de la tragédie religieuse. En ce sens, l'hypertextualité théâtrale offre au texte saint un cadre qui creuse l'écart avec l'univers religieux, en rupture avec la sobriété du concert, grâce au mélange des tons sur la scène comique, grâce à la mise en relief du spectaculaire sur les théâtres des boulevards.

En passant de la Bible à la scène théâtrale, l'épisode de Samson n'est plus contraint à la solennité. La scène italienne corrompt en quelque sorte l'unité de ton jusque là respectée sur la scène de concert, même si cette intrusion du comique au cœur du sacré varie d'intensité selon le genre choisi. Ce cadrage générique se double de l'ancrage dans une tradition théâtrale, que ce soit celle de la *commedia dell'arte* italienne, de la *comedia* espagnole ou encore de la tragédie classique, dont nous tenterons d'appréhender le jeu d'influence. Nous nous interrogerons donc sur la façon dont la source biblique s'associe à l'intertexte dramatique profane et sur les conséquences que cela peut entraîner.

a- La tragi-comédie entre comedia *et* commedia dell'arte *: du* gracioso *à Arlequin*

Le premier *Sanson*, paru en 1717 sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne est présenté par son auteur comme un « monstre » composé de l'alliance des contraires, de l'imbrication des éléments comiques et tragiques. L'« Avis aux lecteurs » l'annonce en ces termes :

> La composition théâtrale que je vous présente aujourd'hui est un de ces monstres dont le théâtre fut si prodigue en Italie pendant le dernier siècle. Ce n'est point une tragédie régulière, puisque l'auteur n'a jamais eu dessein en la composant de réduire son action dans les bornes du vraisemblable. L'usage était alors en Italie, de mettre sur la scène diverses actions d'un même héros, sans prétendre s'assujettir aux règles de la durée du temps et du lieu. Ce n'est pas plus une comédie, puisque les actions en sont grandes et les personnages illustres ; en un mot, c'est le Samson, et je laisse volontiers le soin de la définir à ceux qui daigneront le prendre[1].

[1] L. Riccoboni, *Sanson*, Avis aux lecteurs, p. V.

En dépit de son goût prononcé pour le théâtre français, Lelio y renonce pour satisfaire le goût du public aussi bien italien que français selon Xavier de Courville (X. de Courville, *Un Artisan de la rénovation théâtrale…, op. cit.*, p. 46). À la fin du XVII[e] siècle, l'influence française vient peu à peu remplacer celle du théâtre espagnol. Lelio découvre ainsi le théâtre français grâce à son ami le marquis Orsi qui, à la tête d'un centre intellectuel important de Bologne, s'empresse de divulguer des traductions de la tragédie française, dès son retour d'un voyage en France (*Ibid.,* p. 38). Une fois chef de troupe, Lelio tente

Pourtant l'auteur définit sa pièce en la classant expressément par son titre dans le genre de la tragi-comédie. Riccoboni soulève ici un problème déjà souligné par l'abbé d'Aubignac qui récuse la pertinence du terme puisqu'on désigne ainsi une tragédie à fin heureuse :

> Or je ne veux pas absolument combattre ce nom, mais je prétends qu'il est inutile, puisque celui de tragédie ne signifie pas moins les Poèmes qui finissent par la joie, quand on y décrit les fortunes des personnes illustres. Davantage, c'est que sa signification n'est pas véritable selon que nous l'appliquons ; car dans les Pièces que nous nommons de ce terme composé du mot de Tragédie et de Comédie, il n'y a rien qui ressente la Comédie : tout y est grave et merveilleux, rien de populaire ni de bouffon[1].

Il s'oppose en ce sens à Plaute qui employait le terme, dans le prologue de *L'Amphitryon,* pour caractériser le mélange de tragédie et de comédie. Aujourd'hui on tend à associer les définitions de d'Aubignac et de Plaute. Telle est du moins la démarche de Roger Guichemerre qui propose la conception suivante :

> Une action dramatique souvent complexe, volontiers spectaculaire, parfois détendue par des intermèdes plaisants, où des personnages de rang princier ou nobiliaire voient leur amour ou leur raison de vivre mis en péril par des obstacles qui disparaîtront heureusement au dénouement[2].

Or, non seulement la pièce italienne mais également la pièce française de Romagnesi remplissent en grande partie ces conditions. Cependant la pièce de Romagnesi diverge au niveau du dénouement car elle expose une passion amoureuse qui s'avère impossible et qui provoque la mort des deux amants. Aussi explique-t-on qu'en dépit du mélange des tons commun aux deux œuvres, seule la pièce de Lelio porte l'appellation de « tragi-comédie », le *Samson* de Romagnesi, ne mentionnant aucune indication générique sur la page titre.

Mais, peut-être est-ce moins le mélange des tons qui crée le « monstre » que la superposition de deux sources antagonistes, les éléments tragiques appartenant au sujet biblique et les éléments comiques à la *commedia dell'arte*. La différence de ton entre les deux pièces dépend donc du degré de proximité qu'elles entretiennent avec le théâtre italien directement issu de la *commedia dell'arte*. Cet héritage est visible dans les deux pièces à travers les personnages types et leur jeu. Les valets de Lelio représentent tous les anciens *zanni*, ces personnages poltrons et grossiers principaux acteurs des scènes burlesques de la *commedia dell'arte*. Armilla s'apparente à Ricciolina, la soubrette et la servante, l'alliée de sa maîtresse qui sait utiliser les hommes, en l'occurrence Hazael à qui elle soutire le mot de

---

de rétablir sur la scène italienne la vraie tragédie selon la définition aristotélicienne, grâce aux traductions qui affluent dans le pays depuis 1690 (*Ibid.,* p. 132). Aussi connaît-il une rude déception à son arrivée en France. Tandis qu'il espérait représenter des pièces régulières sur la scène parisienne, il doit se contenter des pièces burlesques de la *commedia dell'arte*. Il découvre que « le théâtre noble [a] son temple, qui [est] la Comédie-Française ; l'Hôtel de Bourgogne [est] réservé au genre grivois et irrégulier » (X. de Courville, *Un Apôtre de l'art…, op. cit.,* p. 54). La pièce de *Sanson* consiste donc à « divertir le public » et à « plaire par l'action dont elle est remplie » (L. Riccoboni, *Sanson*, « l'Avis aux lecteurs », p. VII). La seule influence perceptible du théâtre classique français résiderait dans la forme même de la pièce. Les actes remplacent les journées de la *comedia* espagnole et l'écriture complète des répliques, hormis les *lazzi*, remplace les indications succinctes des canevas italiens. Ainsi le *Sanson* ne présente qu'un lien lointain avec le théâtre français régulier, justifiant les réticences de Riccoboni dans son « Avis aux lecteurs ».

[1] D'Aubignac, *Pratique du théâtre*, Alger, Carbonel, 1927, (1re édition : 1657), livre III, chap. 10 « de la tragi-comédie », p. 148.

[2] R. Guichemerre, *La Tragi-comédie*, Paris, P.U.F., 1981, p. 15.

l'énigme. Si cette incapacité à garder un secret rapproche ce dernier du célèbre Polichinelle, l'esclave de Samson n'en ressemble pas moins à Pierrot, par son caractère aussi naïf qu'honnête : dans la première scène, il n'hésite pas à faire quelques modestes critiques à son maître. On pourrait par ailleurs l'assimiler à Brighella, en tant que compère d'Arlequin. Arlequin est en effet présent dans les deux *Samson* sous les traits de l'esclave d'Acab. Le public le reconnaît sans peine puisque le *Nouveau Mercure* d'avril 1717[1] développe longuement ses péripéties. Voltaire y fait aussi allusion dans son article sur « Samson » des *Questions sur l'Encyclopédie*, en parlant de la pièce de Romagnesi : « Dans cette pièce sublime, Arlequin se battait contre un coq d'Inde. »[2] Fidèle à la tradition de la *commedia dell'arte* en tant que « personnage le plus remuant, le plus vivant »[3], l'esclave d'Acab occupe le devant de la scène. Vif et rusé, il referme les portes de la prison sur Samson venu délivrer son père. Expérimenté dans l'art du travestissement, il se coiffe du casque et des cheveux de Samson et reproduit le combat contre le lion, cette fois remplacé par un coq d'Inde. Son goût pour les traits d'esprit apparaît seulement dans le deuxième *Samson* – Lelio n'ayant pas rédigé les dialogues des *lazzi* – notamment lors de sa conversation avec Phanor où il raconte comment il a enfermé l'Hébreu :

> Phanor : As-tu les clefs sur toi ?
> L'Esclave : Les voicy, mais qu'importe.
> Phanor : Puisque tu tiens les clefs...
> L'Esclave : Oui, mais il tient la porte Lui[4].

Toutefois, si Arlequin figure bien dans les deux pièces, il n'y occupe pas la même place. Sa prééminence dans la tragi-comédie de Lelio où il est présent dans dix scènes différentes, montre combien la pièce s'ancre dans la tradition de la *commedia dell'arte*. L'exemple de la scène 8 de l'acte II où l'énigme est révélée illustre particulièrement bien ce propos : les *zanni* imitent leurs maîtres et créent une intrigue parallèle. De plus, Acab, personnage poltron, alimente continuellement la pièce d'éléments comiques. Si le comique est partie intégrante de l'œuvre de Lelio, s'il est impossible d'en supprimer tous les éléments burlesques, le *Samson* de Romagnesi, au contraire, a intercalé des *lazzi*[5] comme de simples intermèdes dont l'absence ne ferait pas défaut à l'intrigue. Ils font l'objet de quatre scènes, savamment réparties dans la pièce, à la suite d'épisodes mouvementés ou de passages tragiques. En début ou en fin d'actes, ces scènes dont Arlequin est le principal protagoniste offrent un caractère divertissant. Nous pouvons vraisemblablement penser qu'elles ont été introduites pour les besoins d'une troupe italienne. Le *Mercure de France* d'avril 1730, qui résume minutieusement

[1] *Le Nouveau Mercure*, avril 1717, p. 138-139.

[2] Voltaire, *Questions sur l'Encyclopédie, op. cit.,* t. 40, paragraphes 1669-1670 (article cité notamment par A. d'Origny dans ses *Annales...,* t. I, p. 115).

[3] M. Clavilier, D. Duchefdelaville, *Commedia dell'arte, le jeu masqué*, Grenoble, P.U.G., 1994*,* p. 47.

[4] J.-A. Romagnesi, *Samson*, IV, 1, p. 42.

[5] Les *lazzi* sont des « morceaux autonomes, destinés à susciter le rire du public », pouvant intervenir « au milieu d'une scène qu'ils interrompent par des épouvantes, ou par des badineries étrangères au sujet de la matière que l'on traite » (L. Riccoboni, *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine*, Bologne, Delormel, 1728, p. 69). On trouve chez Lelio, comme chez son successeur, de nombreux *lazzi* de frayeur et de mimétisme.

chaque acte de la pièce, les supprime d'ailleurs volontairement du fait qu'elles font « diversion »[1] et ne sont pas nécessaires à la compréhension de l'intrigue. L'auteur de l'article ajoute que l'avant-dernière scène de la pièce qui suit la mort de Dalila est « une scène comique [...] déplacée dans un sujet si respectable »[2]. Ainsi la réécriture éloigne quelque peu la pièce de Romagnesi de la tradition de la *commedia dell'arte* qui occupe une place essentielle dans l'hypotexte italien, de ce fait entièrement contaminé par le comique. Le *Sanson* de Lelio mêle sans cesse le tragique au comique, les esclaves intervenant dans les mêmes scènes que les personnages principaux.

Cette prééminence d'Arlequin qui fonde la spécificité des pièces « italiennes » n'est pas sans rappeler un autre personnage, issu de la tradition de la *comedia* espagnole : le *gracioso*. Riccoboni note à ce sujet que les comiques du théâtre espagnol sont plus proches du théâtre italien que des autres théâtres[3]. Un bref rappel historique nous indique que l'héritage du théâtre espagnol n'est pas antinomique avec celui de la *commedia dell'arte*. L'Italie influence la première le théâtre espagnol, mais le mouvement s'inverse au XVI^e^ siècle de sorte que le théâtre italien du XVIII^e^ siècle intègre bon nombre d'éléments caractéristiques de son homologue. En 1740, Luigi Riccoboni fait remarquer que si les Italiens imitaient les Grecs et les Latins au départ, « il y a 130 ans que leurs ouvrages dramatiques ne sont pour la plupart que des traductions des pièces espagnoles »[4]. Cailhava confirme cette tendance en assimilant les auteurs à des « singes nés des auteurs espagnols »[5]. Le XVI^e^ siècle, *el siglo de oro* de l'Espagne, marque en effet son hégémonie sur l'Italie, sous le règne de Charles Quint[6]. L'Espagne y assure sa tutelle jusqu'en 1698. Par conséquent, les beaux arts étant encore à leur apogée, des troupes de comédiens espagnols affluent au XVII^e^ siècle en France comme en Italie. Or c'est à cette époque que la *comedia* de Lope de Vega fait son entrée, amorçant un théâtre particulièrement florissant avec Calderon, Molina, Murero, Solis, Salazar. Les pièces espagnoles sont alors en nombre « bien supérieur à toutes les autres nations »[7]. Toutes les pièces de Lelio s'inscrivent dans ce courant puisqu'elles sont, selon Courville, « un écho direct du théâtre de Cicognini »[8], le fameux Hyacinthe André Cicognini qui introduit en Italie le théâtre de Calderon et de Lope de Vega. Riccoboni écrit d'ailleurs dans ses

[1] *Le Mercure de France*, avril 1730, p. 796.

[2] *Ibid.,* p. 803.

[3] L. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques, op. cit.,* p. 80.

[4] *Ibid.*, p. 75.

[5] Cailhava de l'Estendoux, *De l'Art de la comédie*, Paris, Didot, 1772, p. 29.

[6] Tout le siècle est traversé par les guerres d'Italie, rivalités entre les grandes puissances d'Europe issues du conflit franco-espagnol, dans l'espoir de contrôler une Italie prospère mais morcelée. Charles 1^er^, devenu Charles V en 1519, accroît la puissance de l'Espagne en y joignant les terres des Hasbourg d'Autriche. Malgré l'opposition de François 1^er^ qui voit son pays encerclé, Charles Quint est couronné empereur en 1530 par le Pape. Après son abdication en 1556 et la scission du royaume en deux (partagé entre son fils Philippe II et son frère Ferdinand, empereur d'Autriche), les belligérants épuisés signent la paix de Cateau-Cambresis le 3 avril 1559, traité selon lequel la France renonce à ses prétentions sur l'Italie.

[7] L. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques*, *op. cit.,* p. 66.

[8] X. de Courville, *Un Artisan de la rénovation théâtrale…, op. cit.*, p. 9.

Réflexions historiques et critiques que ces pièces « d'un genre plus élevé, tant par la noblesse des personnages qui y sont introduits, que par la qualité de l'intrigue et des incidents, peuvent servir de modèle pour la tragi-comédie et pour la tragédie ; et c'est ce dont les Italiens et les Français ont beaucoup profité en les traduisant, ou en les imitant »[1].

En l'occurrence, l'esclave d'Acab, joué par Arlequin, est le digne descendant de Zabulon, le *gracioso* de la *comedia* originelle, une *comedia* espagnole du Siècle d'Or, datée de 1634[2], *El Valiente Nazareno*[3] de Perez de Montalvan[4], mentionnée par Xavier de Courville[5]. Ainsi dans la première journée, Zabulon est en proie à une frayeur extrême à la vue des mains ensanglantées de Samson après son combat contre le lion[6]. L'idée est reprise par Lelio dans le *lazzi* de la scène 5 de l'acte I au cours duquel Arlequin paraît accompagné de la servante de Tamnatea : « Ils paraissent encore remplis de la frayeur que leur a causé le lion »[7]. L'une des caractéristiques essentielles commune à ces deux pièces repose sur la liberté de ton par le mélange du comique et du tragique. De même, Lisarco, roi de Syrie philistin, Zabulon *gracioso* philistin, Jabin, *capitan* philistin et Emanuel, vieux père de Samson, réapparaissent dans la pièce de Lelio sous des noms différents.

À l'instar des *comedias* à sujet biblique, la pièce de Perez de Montalvan romance considérablement la vie de Samson. Le Roi, personnage incontournable de la *comedia nueva*, convoite

---

[1] L. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques*, *op. cit.,* p. 82.

[2] H. Urzáiz Tortajada, « Pérez de Montalbán y otros autores de la primera mitad del siglo XVII », in *Historia del teatro español*, sous la direction de J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, vol. 1, 2003, p. 857.

[3] J. Perez de Montalvan, *El Valiente Nazareno, comedia famosa del Doctor Juan Perez de Montalvan, Comedias de Montalvan,* Madrid, en la imprenta del reyno, 1638, p. 90-112. Cette première édition nous servira de référence. Notons que la pièce est rééditée en 1652 sous le titre *El Valiente Nazareno*, *Comedias*, Valencia, Claudio Macè, 1652, segundo tomo, p. 89-112.

[4] R. Gullon (dir.), *Diccionario de Literatura Espagnola et Hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 1249 : Juan Perez de Montalvan né en 1602 à Madrid, fils d'un libraire éditeur et grand ami de Lope de Vega, voua lui aussi une amitié et une admiration sans bornes à ce grand homme de théâtre. Ordonné prêtre en 1625, il sera par la suite un fervent disciple de Lope de Vega dans sa création dramatique. Poète et dramaturge, il est surtout connu pour ses *comedias*.

[5] Lelio lui-même avoue cette influence : « Les tragi-comédies espagnoles traduites, comme *La Vie et un songe, le Sanson, Le Festin de Pierre,* et d'autres semblables, étaient les plus beaux ornements du théâtre Italien » (Riccoboni, Luigi, *Histoire du théâtre italien*, *op. cit.,* p. 47). Plusieurs dictionnaires signalent d'ailleurs ce fait. Antoine de Léris définit la pièce comme une « tragédie italienne, tirée de l'Espagne, jouée en 1717 » (A. de Léris, *Dictionnaire portatif des théâtres*, *op. cit.,* p. 298) et Babault comme une « tragédie en 5 actes, en vers, tirée originairement de l'Espagne et ensuite de l'Italie, par Romagnesi, aux Italiens, 1717 » (Babault, *Annales Dramatiques ou dictionnaire général des théâtres,* Paris, Le Normant, 1811, t. VIII, p. 240).

Selon Xavier de Courville, d'autres auteurs italiens ont déjà traité le sujet. Tel est notamment le cas des pièces de Vincenzo Giattini, *il Sansone, dialogo per musica* en 1638 et d'Alessandro Roselli, *il Sansone, rappresentazione (in ottava rima)* datée du milieu du XVI[e] siècle. Le critique signale également un oratorio de Maffei, *il Sansone, oratorio per musica,* « qui présente en deux scènes l'épisode de Samson et Dalila » (X. de Courville, *Un Artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni, op. cit.*, p. 76). Sans avoir pu établir de filiation précise avec ces œuvres lyriques, il suppose « que Riccoboni, tout en se retrempant dans la lecture de la Bible, suivit dans le dessin de son personnage comme dans la trame de ses aventures, une tradition déjà consacrée sur les scènes italiennes » (*Ibid.).*

[6] J. Perez de Montalvan, *El Valiente Nazareno*, *op. cit.,* p. 92.

[7] L. Riccoboni, *Sanson,* I, 5, p. 23.

Dalila devenue l'épouse de Samson[1]. Parallèlement, l'infante, la sœur du Roi, ne s'est jamais remise de son histoire d'amour avortée avec Samson. L'amour représente dans la *comedia* « le principal dispensateur d'intrigue » auquel s'ajoutent la foi, l'histoire nationale et l'honneur[2]. Dans la pièce de Montalvan assurément, la rivalité amoureuse est placée au sein même du pouvoir. Riccoboni maintient ce conflit mais le déplace sur le capitaine philistin, Acab, en témoignage sans doute de son respect pour la royauté. Les libertés que prend la *comedia* justifient que la mission salvatrice de Samson occupe une place secondaire par rapport à l'intrigue amoureuse. L'apparition de l'Ange tend avant tout à rassurer le héros en la matière : son élection et le secret de sa force sont présentés comme un moyen de libérer Dalila d'entre les mains du roi[3]. Si cette scène de l'ange est reprise par Lelio qui, comme Montalvan, la fait immédiatement suivre du combat contre le lion, elle poursuit toutefois un enjeu différent car elle révèle la mission divine.

Le thème religieux est surtout pris en charge par le personnage d'Emanuel. Au début de la deuxième journée[4], le roi, accompagné d'Emanuel enchaîné, veut obliger Samson à offrir un sacrifice au dieu païen, ce qui assiérait son autorité dans tous les domaines. Sur les recommandations de son père qui retourne alors en prison, le héros refuse, en signe d'exemplarité de sa foi[5]. Lelio compose une scène similaire tout en transposant légèrement la situation puisque, à la scène 3 de l'acte III, le roi veut contraindre le père de Samson à invoquer Dagon. Le vieillard s'y oppose farouchement au nom de sa foi, ce qui lui vaut l'emprisonnement[6]. Cet esprit religieux témoigne de la prééminence, encore au début du XVII^{e} siècle, du catholicisme en Espagne qui explique le maintien de la tradition chrétienne médiévale[7]. En ce sens, nous pouvons affirmer que les sources théâtrales et bibliques à l'origine du *Sanson* italien ne sont pas incompatibles. Aussi la parenté entre théâtre italien et théâtre espagnol explique-t-elle l'adaptation d'un sujet biblique sur une scène *a priori* fort éloignée des pièces religieuses. Sans doute est-ce la raison pour laquelle, en plus de la dévotion de son auteur, la pièce de Lelio fait partie des œuvres du début du siècle qui s'éloignent le moins de la Bible.

Par conséquent, en dépit des divergences qui montrent que Riccoboni prend plus de soin que son prédécesseur à respecter l'hypotexte biblique, on admet avec Courville que la pièce de Montalvan s'intègre dans la réécriture comme un hypotexte second. La *comedia* s'insinue entre la Bible et la

[1] Il demande à Emanuel de transmettre à son fils ses intentions de le déposséder de Dalila et de [se] marier avec elle quoi qu'il lui en coûte : « De Dalila su esposa despojarle / Y casarme con ella auque le pese » (J. Perez de Montalvan, *El Valiente Nazareno*, *op. cit.*, p. 92).

[2] M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 181.

[3] J. Perez de Montalvan, *El Valiente Nazareno*, *op. cit.,* p. 93.

[4] *Ibid.,* p. 98-100.

[5] *Ibid.,* p. 100.

[6] L. Riccoboni, *Sanson*, II, 3, p. 61.

[7] E. Martinenche, *La Comedia espagnole en France de Hardy à Racin*e, Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 65.

commedia dell'arte puisqu'elle maintient un lien avec l'esprit religieux et porte les accents comiques du divertissement italien. C'est cette dualité même qui confère à la tragi-comédie de Lelio son âme véritable et la rend aussi différente de celle de Romagnesi, pour sa part largement inspirée du théâtre français.

b- L'héritage de la tragédie classique de Racine et de Corneille

Romagnesi, qui a grand soin de séparer les intermèdes comiques des scènes où s'accomplit le destin des grands personnages, alterne le comique et le tragique sans les mêler. L'unité de ton tragique domine puisque les personnages comiques créent un effet de discordance comme le fait remarquer Cailhava :

> Croit-on qu'Arlequin figure aussi bien à côté de Samson et de Dalila qu'auprès de son dindon ? Et ne m'avouera-t-on pas qu'il se trouve dans cette pièce en dépit du bon sens ?[1]

La pièce de Romagnesi témoigne en effet de l'évolution de la Comédie Italienne sous l'influence du contexte parisien « qui intègre l'essentiel des éléments structurels de la *commedia dell'arte* tout en s'adaptant à son nouveau milieu »[2]. La pièce de 1730 s'inscrit dans la tradition instaurée depuis le XVII[e] siècle par la tragédie classique, laquelle ne se conçoit pas sans amour[3]. Même les tragédies à sujet religieux ne sont pas épargnées. L'exemple en est donné par *Polyeucte* de Corneille où « un couple, en se sauvant, en renouvelant son alliance, fonde la nouvelle alliance de l'empire et de l'Église du Christ »[4], selon l'analyse de Marc Fumaroli. Héritée de Racine et de Corneille, l'intrigue amoureuse du nouveau *Samson,* bien que dominante, est articulée à l'intrigue politique : la délivrance des Hébreux. Romagnesi se conforme au goût du siècle, en accord avec les recommandations de Houdar de La Motte de « combiner l'amour avec d'autres passions et d'autres intérêts avec différents caractères nationaux ou particuliers »[5]. À cela s'ajoute une certaine tension liée au « jeu des pressentiments [...] qui rendent l'attente plus dense et plus tendue »[6], en l'occurrence celle du dénouement tragique[7].

---

[1] M. de Cailhava, *De l'Art de la comédie,* Paris, Didot, 1772, livre II, p. 13.

[2] G. Spielmann, *Le Jeu de l'ordre et du chaos. Comédie et pouvoirs à la Fin de règne 1673-1715,* Paris, Honoré Champion, 2002, p. 301. O. Forsans précise qu' « il y a globalement dans les pièces du répertoire une permanence formelle des types, mais qu'autour de ces mêmes types les auteurs français, en réorganisant et en adaptant la dramaturgie italienne, recomposent ou réinventent des procédés de caractérisation » (O. Forsans, *Le Théâtre de Lélio…, op. cit.*, p. 248).

[3] J.-P. Perchellet, *L'Héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Honoré Champion, 2004, chapitre « Amour et tragédie », p. 213-245.

[4] M. Fumaroli, *Héros et orateurs,* Genève, Droz, 1996 (1[re] édition : 1990), p. 411.

[5] H. de La Motte, « Premier discours sur la tragédie, à l'occasion des *Machabées* », *Les Machabées, op. cit.,* t. IV, p. 34.

[6] J. Truchet, *La Tragédie classique en France*, Paris, P.U.F., 1975, p. 58. Le critique considère cet élément comme une composante de la tragédie.

[7] Acab parle en ces termes à Dalila, prévoyant inconsciemment la mort de la jeune femme : « … un cœur né vertueux, / Jusque dans le tombeau porte ses premiers feux. » (Romagnesi, Jean-Antoine, *Samson,* II, 1, p. 19). Samson lui-même ne croit pas si bien dire lorsqu'il menace Acab : « La perfide... Il est temps de punir ton orgueil, / Et de mettre avec lui ton amour au cercueil » (*Ibid.,* III, 5, p. 35). Armilla, sans le savoir, annonce le cruel destin de Samson, *« aveuglé de son amour*

Inscrit dans ce modèle, le *Samson* de Romagnesi semble pencher en faveur de la passion tragique racinienne. En plaçant l'amour au premier plan, l'auteur obéit aux goûts du public[1], public où les femmes jouent un rôle prépondérant. C'est pourquoi Racine est à la mode, ses successeurs choisissent des sujets presque entièrement fondés sur l'amour : « ils se sont rapprochés du goût du siècle, en établissant l'amour pour moteur principal de leurs pièces : ils avaient à parler à un peuple de femmes »[2], commente Louis-Sébastien Mercier. Toute la pièce de *Samson* est gouvernée par une passion incontrôlable qui conduit irrémédiablement à la mort des amants. Malgré la vertu de Dalila, malgré son refus de trahir Samson sur la demande de Phanor, le destin finit par s'accomplir. En réalité, c'est la jalousie, plutôt que l'amour, qui sert de moteur à l'accusation, elle seule est à l'origine du terrible dénouement, elle seule pousse Dalila à obtenir une preuve de la fidélité de Samson à son égard :

> Samson, ces transports empressés
> Pour rassurer mon cœur, ne parlent point assez,
> Ma défiance exige une preuve plus forte,
> Sachons si ton ardeur sur mes doutes l'emporte ?[3]

Cette jalousie, Dalila n'est pas seule à l'éprouver. Samson lui-même connaît ce sentiment lorsqu'il se présente enchaîné devant Acab, après les paroles provocatrices de ce dernier[4]; c'est à cause de cette jalousie qu'il combat avec tant d'ardeur les Philistins. La jalousie se caractérise chez Acab par une attitude qui vise à entraver le bonheur du rival et surtout à lui cacher la vérité, un rôle semblable à celui de Néron dans *Britannicus.*

> Néron :
> Je me fais de sa peine une image charmante,
> Et je l'ai vu douter du cœur de son amante.
> Je la suis. Mon rival t'attend pour éclater.
> Par de nouveaux soupçons, va, cours le tourmenter ;
> Et tandis qu'à mes yeux on le pleure, on l'adore,
> Fais-lui payer bien cher un bonheur qu'il ignore[5]
>
> Acab :

---

extrême » (*Ibid.,* IV, 2, p. 43). Le participe employé ici dans son sens figuré sera pris au sens littéral dans la scène finale. On pourrait également mentionner tous les effets d'annonces, la voix du Seigneur ou les appels à la vengeance de Samson, pour justifier la tension présente tout au long de la pièce jusqu'au paroxysme final, le double sacrifice des amants. Enfin la transformation des esclaves Armilla et Azaël en confidents de leurs maîtres, Dalila et Samson, scelle le passage à la tragédie. Sans doute est-ce aussi là une manière de souligner le rôle important que jouera Armilla dans la trahison de Samson.

[1] Sans doute est-ce là une façon de s'assurer le succès même si l'abbé Du Bos déplore la complaisance avec laquelle les auteurs de son siècle s'attachent à traiter l'amour. Il accuse Racine, dans ses *Réflexions critiques*, d'être à l'origine de ce diktat de l'amour dans la tragédie (Du Bos, abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Pissot, 1755, première partie, section XVII « S'il est à propos de mettre de l'amour dans les tragédies », p. 119-126).

On retrouve la même réflexion sous la plume de La Motte qui juge Corneille « bien supérieur » à Racine, lequel « a toujours pris la route la plus sûre pour réussir, sans s'embarrasser que ce fût la même, au lieu que l'autre plus fidèle au caractère de ses sujets, s'est laissé conduire au vrai et aux convenances, aux risques d'en plaire moins » (H. de La Motte, « Premier discours sur la tragédie, à l'occasion des Machabées », *Œuvres de théâtre*, *op. cit.,* p. 34).

[2] L.-S. Mercier, *Du Théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, Van Harrevelt, 1773, p. 28.

[3] J.-A. Romagnesi,, *Samson*, IV, 6, p. 52.

[4] *Ibid.,* III, 5, p. 35

[5] Racine, *Britannicus*, *Théâtre complet*, édité par J. Morel et A. Viala, Paris, Dunod, 1995, II, 8, p. 283.

N'importe, qu'il périsse ; et surtout qu'il ignore,
Jusqu'où va son bonheur, à quel point on l'adore[1]

Cependant Samson comme Dalila sont victimes des propos insidieux d'Acab et d'Armilla, sans lesquels ils ne sombreraient pas dans la jalousie. Le personnage qui se caractérise le plus par la jalousie est Acab : lorsqu'il connaît son rival, il ne songe qu'à le tuer et il réussira à convaincre un Roi indécis de capturer l'Hébreu. En ce sens, il conduit l'action puisqu'il met tout en œuvre pour anéantir Samson. Tous les éléments de la passion racinienne sont utilisés par Romagnesi qui n'hésite d'ailleurs pas à s'inspirer plus précisément d'*Iphigénie*.

L'intrigue présentée y est inverse de celle de *Samson* : deux femmes, la princesse Iphigénie et l'esclave Ériphile, aiment le même homme, le valeureux Achille. Cependant la journée mise en scène doit consacrer le mariage d'Iphigénie et d'Achille tout comme Dalila doit épouser Acab. La situation diverge surtout du fait que l'amour de la jeune Ériphile n'est pas partagé contrairement à celui de *Samson*. Dans la mesure où Romagnesi a ajouté cette intrigue amoureuse inexistante chez Riccoboni, on peut penser que l'*Iphigénie* de Racine l'a inspirée. En effet, certaines situations, certaines répliques renforcent le parallélisme : la scène 1 de l'acte II, où Ériphile avoue à sa confidente Doris sa « folle amour », nous rappelle la toute première scène de *Samson* où Dalila fait le même aveu à Armilla. Certes, l'une appartient au camp des vaincus, l'autre au camp des vainqueurs, mais toutes deux ont été séduites dès le premier regard.

Ériphile :
Rappellerai-je encor le souvenir affreux
Du jour qui dans les fers nous jeta toutes deux ? [...]
J'entrai dans son vaisseau, délestant sa fureur,
Et toujours détournant ma vue avec horreur.
Je le vis : son aspect n'avait rien de farouche ;
Je sentis le reproche expirer dans ma bouche ;
J'oubliai ma colère, et ne sus que pleurer.
Je me laisse conduire à cet aimable guide.
Je l'aimais à Lesbos, et je l'aime en Aulide[2].

Dalila :
Oh jour fatal : malheureuse victoire,
Oui d'Acab triomphant consacra la mémoire, [...]
Pour paraître sensible au bonheur de nos armes,
Je parcourus des yeux tous ces captifs en larmes :
Le dirai-je ? Un d'entre eux, qu'entouraient mille dards,
S'attira malgré moi de trop tendres regards,
De nos soldats vainqueurs il bravait la menace,
Un coup d'œil de l'Hébreu confondait leur audace.
Ce guerrier dont le sort trahissait la valeur,
Tout captif qu'il était me parut le vainqueur,
Hélas depuis ce temps, inquiète, abattue,
Mon lâche cœur se livre au poison qui le tue,
Il chérit un tourment qu'il devrait détester,

[1] J.-A. Romagnesi, *Samson*, III, 4, p. 34.

[2] Racine, *Iphigénie, Théâtre complet, op. cit.,* II, 1, p. 528.

Et même l'accroîtrait, s'il pouvait l'augmenter[1].

L'écriture même affiche des similitudes dans le mouvement, dans le rythme des deux tirades. À la vue de l'être aimé se crée une rupture de construction dans le vers qui permet de mettre en relief la suite : les expressions « Je le vis » ou « le dirai-je ? » produisent le même effet d'attente. Les derniers vers cités où s'affirme la force de cet amour sont deux alexandrins de rythme binaire, avec la césure à l'hémistiche, créant un équilibre, symbole d'un sentiment bien ancré et inébranlable.

De plus, du point de vue de l'intrigue, une trahison est mise en œuvre par un être digne de confiance : Ériphile ne songe qu'à trahir son amie Iphigénie de même qu'Armilla tend un piège à Dalila. Les deux pièces se fondent également sur une tierce personne pour exacerber la jalousie : Iphigénie apprend qu'Achille serait amoureux d'Ériphile et Dalila doute de Samson à cause de Tamnatée. Dans les deux cas, il s'agit d'une fausse rumeur qui mérite cependant un éclaircissement, c'est pourquoi chacune demande une preuve de l'engagement du jeune homme.

Iphigénie :
La Reine permettra que j'ose demander
Un gage à votre amour, qu'il me doit accorder[2].

Dalila :
La défiance exige une preuve plus forte[3].

Si l'héritage de Racine domine, on ne saurait toutefois complètement éluder celui de Corneille. L'amour n'occupe pas la même place chez les deux grands dramaturges : pour Corneille, il n'est que secondaire et antagoniste de la notion d'héroïsme, synonyme d'autonomie, puisqu'il crée la dépendance. Un amour gratuit qui flatterait le goût du public est rejeté : « il doit être une passion complémentaire et ne peut, en aucun cas, constituer le premier ressort de la tragédie qui est par nature héroïque et politique », rappelle J.-P. Perchellet[4]. Jacques Scherer reprend cette opposition en précisant que chez Racine, cette passion occupe la première place mais qu'elle est toujours ou presque affectée d'un interdit : « L'amour, traité, contrairement à ce que voulait Corneille comme un absolu, a ses lois rigoureuses, dont l'une, non écrite est de n'être jamais satisfait »[5]. Dalila atteint parfois la grandeur d'une héroïne cornélienne, dans cette volonté de sacrifier ses sentiments à son devoir, à son rang social. Assurément, Romagnesi trompe notre attente puisque nous aurions plutôt vu Samson en proie à un tel dilemme. Or de Riccoboni à Romagnesi s'effectue un glissement du statut de héros, donnant au personnage féminin la première place et lui conférant les valeurs de vertu, de courage et de raison.

[1] J.-A. Romagnesi, *Samson*, I, 1, p. 5.

[2] Racine, *Iphigénie, Théâtre complet, op. cit.,* III, 4, p. 540.

[3] J.-A. Romagnesi, *Samson*, IV, 6, p. 52.

[4] J.-P. Perchellet, *L'Héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, *op. cit.,* p. 231-232.

[5] C. et J. Scherer, « Le métier d'auteur dramatique », *Le Théâtre en France, op. cit.,* t. I, p. 226.

Pareille à une Chimène, Dalila fait taire son amour pour remplir son devoir. Alors que le Roi la laisse libre de choisir son époux, la raison l'emporte malgré le dilemme.

> Que résoudre ... il s'attend à recevoir ma main,
> Justes Dieux, de quel œil verriez vous un tel crime,
> Amour, de tes fureurs sois la seule victime :
> Je n'épouserai point Samson, cruel devoir,
> Sur un cœur vertueux connais tout ton pouvoir[1].

Les deux dernières rimes permettent d'assimiler « devoir » et « pouvoir » de façon à mettre en valeur la conduite de Dalila. Mais déjà lors de sa première rencontre avec Samson, la jeune femme avait fait connaître sa position :

> Mais seigneur, ma naissance autrement en ordonne,
> Elle a mis Dalila trop près de la couronne,
> Et vous n'ignorez pas que dans ce haut éclat,
> Nous servons de victime aux intérêts d'état ?[2]

De nouveau, à la scène 6 de l'acte IV, elle se justifie auprès de Samson et répond ainsi à ses reproches :

> J'ai refusé ta foi ? Loin de t'en irriter,
> Plains-moi, puisque mon cœur brûlait de l'accepter :
> Mais pouvais-je au mépris de nos lois, de ma gloire,
> Aux yeux de l'univers avouer ta victoire ![3]

Mais l'héroïsme de Dalila apparaît surtout dans son sacrifice final, son geste lui donne un caractère sublime et la rend digne d'admiration. Sa vertu est si grande et son amour si fort qu'elle ne peut survivre à cette trahison.

En somme, les genres associés à la scène italienne visent une théâtralisation de l'épisode biblique à des degrés différents. Le mélange des tons propre à la pièce de Lelio reflète une certaine liberté formelle, qui est celle de la tragi-comédie alors que la répartition plus structurée du comique et du tragique chez Romagnesi témoigne d'une nécessité de se conformer aux besoins de la troupe italienne tout en choisissant la rigueur de la tragédie. La tragi-comédie offre certes un cadre en regard de l'improvisation de la *commedia dell'arte*, mais il s'agit d'un cadre beaucoup plus souple que celui de la tragédie. Par là même, cela lui permet de respecter toutes les grandes étapes de la vie de Samson sans les réduire au nom de la règle des trois unités. À l'inverse, Romagnesi choisit la forme plus stricte de la tragédie en centrant l'épisode biblique autour de la seule passion amoureuse. Paradoxalement, si la pièce de Lelio, issue de la *commedia dell'arte,* s'éloigne de la solennité biblique par le mélange des tons, elle se rapproche d'autant plus du texte littéral grâce à la liberté formelle de la tragi-comédie. Par conséquent, le choix générique dépend de la fidélité plus ou moins grande accordée au texte saint. Moins le cadre est strict, plus l'épisode narratif peut être relaté dans son ensemble.

[1] J.-A. Romagnesi, *Samson*, II, 3, p. 28.

[2] *Ibid.,* I, 8, p. 13.

[3] *Ibid.,* IV, 6, p. 50.

Le degré d'éloignement du texte source s'explique également par le croisement entre le cadre générique et les influences intertextuelles qui fonctionnent comme des relais secondaires. Grâce à l'héritage du théâtre classique français et plus particulièrement de celui de Racine, Romagnesi inscrit doublement sa pièce dans le siècle, tant du point de vue de la création que de la réception. Il est à la fois influencé par l'héritage littéraire des grands dramaturges et par le public qui manifeste un goût prononcé pour l'intrigue amoureuse. En ce sens, l'ancrage dans l'univers profane se traduit par la littérarité conférée à l'épisode biblique et par son adaptation à la société du temps. Nous pouvons établir le même constat à propos de la pièce de Riccoboni. Chacune de ces adaptations use d'une source littéraire profane en fonction de l'époque et du public convoqués. Elles trahissent de la sorte deux cultures littéraires différentes : d'une part, le théâtre espagnol et son influence en Italie à la fin du XVII^{e} siècle, d'autre part, le théâtre classique français et son succès dans la France du XVIII^{e} siècle. L'une appartient de ce fait à l'ère baroque tandis que la seconde annonce l'esthétique des Lumières encore très empreinte de classicisme. Sans doute est-ce d'ailleurs ce qui fonde la spécificité de chacune de deux pièces, si proches dans leur création et pourtant si différentes dans leur représentation.

Par conséquent, si le comique se veut plus discret dans la pièce adaptée au goût français, l'assimilation de l'épisode biblique à la scène profane n'en est que plus marquée, ce qui justifie la place des parodies jouées à la Foire en 1730 et 1735. Ne reprenant pas intégralement l'œuvre initiale qu'elles mettent à distance, elles procèdent par allusions de sorte que les personnages bibliques ne sont pas atteints dans leur intégrité et apparaissent comme les personnages de la pièce de théâtre parodiée. Les parodies, qui portent sur la pièce de Romagnesi, entérinent donc l'appartenance de Samson au répertoire théâtral.

c- Le mélodrame et la pantomime : le spectaculaire profane des théâtres des boulevards

Cette appartenance se confirme au début du XIX^{e} siècle par l'importance accrue du spectaculaire dans les pantomimes et le mélodrame. Le texte biblique donne alors moins lieu à une création littéraire qu'à une création scénique. Ces genres demandent une nouvelle forme de langage qui privilégie notamment l'expression corporelle.

Le sous-titre de la pièce de Ribié, « mélodrame héroï-comique, en 5 actes, en vers, tiré de l'Écriture sainte et à grand spectacle », met l'accent sur la notion de divertissement qui encadre la source biblique. La tonalité « héroï-comique » affiche, par le caractère oxymorique du terme, la disjonction, le mélange des tons, que l'on perçoit dans la pièce de Romagnesi. Sans mentionner sa source – cela étant d'autant plus facile que l'auteur français tendait à s'effacer derrière son

prédécesseur[1] –, Ribié met en exergue l'originalité de son travail. Certes, il précise avoir « arrangé et mis en scène » la pièce, de sorte qu'il ne se revendique pas tout à fait comme le dramaturge, mais plutôt comme l'auteur du spectacle. Notons par ailleurs qu'il ne choisit pas l'adjectif « burlesque » : le sujet noble n'est pas traité dans un registre bas et vulgaire. Sans doute convient-il ici de considérer « héroï-comique » dans le sens large de mélange des tons, de décalage entre sujet et forme, et non au sens strict de traiter un sujet vulgaire en style noble[2]. En effet, le mot est absent du dictionnaire de Furetière tandis que Littré signale l'apparition de « héroïco-comédie » dès 1650 et donne pour sens à « héroï-comique », « qui tient de l'héroïque et du comique »[3], ce qui revient à introduire des personnages héroïques, mythologiques ou historiques, au sein d'une comédie. De la scène italienne, l'administrateur conserve à la fois le mélange des tons, le cadre musical – le ballet est de M. Hus le jeune – et le caractère spectaculaire. Tous ces principes sont réunis et revendiqués sous l'appellation de « mélodrame ». Issu de l'italien *melodramma*, le terme indique au départ un « drame entièrement chanté »[4], mais dès 1775, Rousseau l'emploie à propos de *Pygmalion*, pour désigner un monologue « entrecoupé de phrases musicales qui soutiennent la pantomime appuyée de l'acteur »[5]. On élargit ensuite l'acception qui représente des pièces composées de nombreux personnages et d'un ballet, le tout, le plus souvent, dans un cadre exotique. L'évolution se poursuit jusqu'à la fin du siècle où le mélodrame devient « un terme commode […] servant à définir des pièces hybrides aux règles mal définies et qui fai[t] appel à la musique pour soutenir les effets dramatiques »[6]. J.-M. Thomasseau signale d'ailleurs qu'il est employé vers 1795 pour caractériser un nouveau genre : la pantomime muette ou dialoguée, et le drame à grande action. Il n'apparaît dans sa définition moderne qu'à partir de 1802 sous la plume de Pixérécourt qui auparavant identifie ses pièces à des tragi-comédies ou drames en prose. C'est son hétérogénéité même qui rend le mélodrame difficile à cerner : mêlant la musique et la danse à l'action, il consiste en un « amalgame du drame bourgeois, de la tragédie, de la comédie, assemblage qui à force de ressembler à tout à la fois, ne ressembl[e] plus à rien »[7], constate Paul Ginisty. Par conséquent, lorsque Ribié désigne ainsi *Samson*, le genre n'est pas encore fixé,

[1] Rappelons que la pièce de Romagnesi se présente comme une simple mise en vers. En se plaçant ainsi dans la lignée de Riccoboni par ce simple titre « *Samson* mis en vers par le sieur Romagnesi », l'auteur français élude la question de la disparité entre comique et tragique, entre tragédie française et esprit de la *commedia dell'arte* : sa pièce n'est que la reprise du « monstre » italien

[2] G. Genette, *Palimpsestes., op. cit.,* p. 188 : Le terme « Héroï-comique » existe, précise Genette, depuis 1640, date à laquelle Saint-Amant l'emploie pour caractériser « Le Passage de Gibraltar » comme « caprice héroï-comique ». Il définit ainsi un mélange de l'héroïque et du comique, « « disconvenance » entre un sujet d'une sorte et un style de l'autre, sans en spécifier ce que Perrault appellera la « manière », c'est-à-dire le sens de répartition. » En effet, Perrault dans son *Parallèle des anciens et des modernes*, le définit comme un burlesque retourné (p. 185).

[3] P.-E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Gallimard-Hachette, 1963, vol. IV, p. 504-505.

[4] J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de Coelina (1800) à L'Auberge des Adrets (1823)*, *op. cit.,* p. 38.

[5] *Ibid.,* p. 39.

[6] *Ibid.,* p. 42.

[7] P. Ginisty, *Le Mélodrame*, Paris, éditions d'aujourd'hui, 1982, p. 13.

Pixérécourt s'y employant depuis trop peu de temps. Il s'agit davantage d'une forme libre, d'un type de spectacle particulier, plutôt que d'une véritable création littéraire, témoins en sont les arrangements opérés, en particulier l'introduction du ballet, « toujours très attendu, tantôt amené par l'action, tantôt s'y rattachant par un artifice un peu laborieux »[1].

Le spectacle importe donc plus que la cohérence interne de la pièce comme l'indique la dernière mention du sous-titre, « à grand spectacle ». On comprend ainsi la nécessité de compléter le titre initial : *Samson ou la destruction des Philistins*. Le deuxième membre de l'alternative tend à mettre en valeur les scènes de combats et notamment la destruction du temple, alors même que la passion amoureuse délimite le thème principal du texte. Sans doute la mise en scène, comme nous l'aborderons dans la seconde partie, justifie-t-elle la transformation d'une tragédie héritée de la *commedia dell'arte* en mélodrame. Il convient de s'adapter à la scène des boulevards, le Théâtre de la Gaîté étant réputé pour ses mélodrames et ses féeries. Cela témoigne également de la rapidité de création de ce type de pièce. Puisque la représentation en est la principale garantie de succès, le mélodrame se nourrit de sujets « d'emprunt » quand il ne s'agit pas de purs plagiats[2]. Julia Przybos précise en effet qu' « au lieu d'inventer et de développer son ouvrage du début jusqu'à la fin, l'auteur se contente d'assembler les éléments qu'il a glanés chez les autres »[3]. Le mélodrame se construit à partir des genres déjà existants de sorte que jusqu'en 1815, on observe un relatif respect des règles de la tragédie classique, comme cela est d'ailleurs déjà le cas dans la pièce de Romagnesi. En outre, le sujet biblique semble correspondre à la tendance du mélodrame à s'inspirer, sous l'Empire, des idéaux de la tragédie ou du drame historique, par le contenu historique ou héroïque, par l'aspect spectaculaire du retour sur le passé ou de l'exotisme[4]. Les thèmes de la persécution du bon par les méchants et de la victoire du bien sur le mal pourraient, de façon certes un peu lointaine, se rattacher aux lois du genre. Selon la typologie des personnages dressée par J.-M. Thomasseau, la figure du traître (représentée par Armilla et dans une moindre mesure par Dalila) est une figure récurrente si ce n'est qu'elle est rarement incarnée par les femmes, garantes des vertus familiales[5].

De fait, *Samson ou la destruction des Philistins* s'écarte de ce que l'on appelle mélodrame, depuis que l'a établi Pixérécourt. Ce flou générique nous est confirmé par les répertoires de certains théâtres. Si le *Journal de Paris* laisse bien apparaître le genre de « mélodrame héroï-comique », il n'en est pas de même dans le catalogue du théâtre des arts de Rouen où la pièce a été représentée pour la première fois. Jouée le 18 frimaire de l'an XI sur le théâtre des arts de Rouen, elle est annoncée par le

[1] *Ibid.,* p. 220. En l'occurrence, la pièce illustre ce dernier cas comme nous l'avons précédemment montré au sujet de la figure du roi.

[2] J. Przybos, *L'Entreprise mélodramatique*, *op. cit.*, p. 18.

[3] *Ibid.,* p. 20.

[4] J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes…*, *op. cit.*, p. 56 et 64.

[5] *Ibid.,* p. 239-256 « le traître qui se repent », p. 270-277 « la femme ».

Journal de Rouen sous le titre de *Samson*. J. E. Bouteiller précise qu'il s'agit de « *Samson*, tragi-comédie, par Romagnesi, en cinq actes et en vers, terminée par la destruction du temple de Dagon »[1]. Elle figure en effet dans la rubrique « Comédie et vaudeville » et non dans « Drame et mélodrame ». L'auteur est identifié comme étant Romagnesi, mais la dernière indication souligne l'importance de la scène finale, son caractère spectaculaire. Nous savons par Max Fuchs[2], qui a dressé l'état des lieux des troupes des théâtres de province, que Ribié fait partie de la troupe du théâtre de Rouen avec Hus (auteur du ballet) et Romagnesi fils. Or il fait jouer à Rouen les pièces qui sont représentées à Paris[3]. C'est la raison pour laquelle nous supposons que la pièce jouée à Rouen n'est pas exactement celle de Romagnesi mais d'ores et déjà l'arrangement de Ribié qui portera l'appellation de mélodrame une fois sur la scène des boulevards parisiens. Les archives du Théâtre des arts révèlent d'ailleurs une reprise de cette même pièce arrangée par Ribié ainsi que nous le présumons, mais sous un titre et un genre encore différents : « *Samson vainqueur des Philistins ou la destruction du temple de Dagon*, tragi-comédie en 5 actes et en vers, par Romagnesi », classée cette fois dans la rubrique « Tragédie »[4]. On observe le même phénomène sur le théâtre de Lille puisque, le 6 mars 1789, *La Feuille des Flandres* annonce « *Samson*, comédie héroï-comique, ornée de tout son spectacle, de la « déroute des Philistins », et terminée par la « destruction du Temple de Dagon »[5]. En nous penchant sur le répertoire du théâtre de Lille, nous découvrons que la pièce de *Samson* a été reprise trois fois sans jamais figurer dans la même rubrique générique. En mars 1789, elle apparaît parmi les « Drames et tragédies », le 21 novembre 1800, elle fait l'objet d'un simple classement chronologique, et entre 1799 et 1800, on la trouve parmi les « Comédies et les drames ».

Par ailleurs, la description qu'en fait le journaliste de *La Feuille des Flandres*, par le choix de l'adjectif « héroï-comique » et la mention de deux épisodes spectaculaires qui s'apparentent à « la destruction des Philistins », tend à confirmer l'hypothèse selon laquelle la pièce jouée à Rouen est déjà le mélodrame de Ribié et non la pièce intégrale de Romagnesi. En ce sens, cette pièce que Clarence D. Brenner attribue à Plancher-Valcour, pièce que nous n'avons pas trouvée, ne serait que la reprise de celle de Romagnesi. Plancher-Valcour, en la jouant sur le théâtre de Lille, dans la troupe duquel paraît son nom, aurait-il fait passer cette pièce pour sienne ? Ou bien est-ce Ribié qui a été influencé par la pièce de Valcour ou par celle des Fantoccini[6] ? Nous n'avons aucune certitude sur la question ; peut-

[1] J. E. Bouteiller, *Histoire complète et méthodique des théâtres de Rouen*, Rouen, Giroux et Renaux, 1863, vol. 2, p. 75.

[2] M. Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle. Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine reprints, 1976, p. 223.

[3] P. Frantz, « Théâtre et fêtes de la Révolution », *Le Théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1992, t. II, p. 16.

[4] J. E. Bouteiller, *Histoire complète et méthodique des théâtres de Rouen*, *op. cit.,* p. 342.

[5] *La Feuille des Flandres*, n° 63, p. 288 (B. M. de Lille, Ms 32634 1788.8).

[6] On ne peut s'empêcher d'établir un lien entre le titre choisi par Ribié et la pièce de marionnettes que nous n'avons toujours pas mise au jour. Le *Journal de Paris* annonce en effet la représentation de *Samson destructeur des Philistins, et Arlequin son*

être faut-il simplement se contenter de dire que toutes ces pièces n'ont qu'une seule et même origine, la pièce de Romagnesi remise au goût du jour avec un caractère spectaculaire renforcé. J. Goizet souligne cette pratique habituelle au XVIII[e] siècle :

> Il est une chose pénible, c'est que, par amour-propre, et plus souvent par intérêt, il y ait des hommes qui signent des œuvres auxquelles ils n'ont pas travaillé, ou qui se laissent attribuer des productions qu'ils savent parfaitement n'avoir jamais composées soit en totalité, soit en partie[1].

De ce fait, nous connaissons approximativement le texte de ces pièces sans les avoir découvertes. Si elles ne sont pas exactement identiques à celles de Ribié, elles procèdent certainement à des arrangements similaires. Enfin la proximité des dates nous conforte dans cette analyse : 1789 est l'année où les Fantoccini font paraître leur pièce à Paris.

Le terme de mélodrame[2] sous la plume de Ribié désigne donc une pièce originale, inclassable, portant une attention toute particulière au spectacle. Il permet de sortir du flou générique constaté dans les répertoires des théâtres de province, il propose une autre appellation dans la mesure où aucune des classifications traditionnelles n'est satisfaisante.

La dimension spectaculaire s'accroît avec la pantomime, « art de représenter, d'exprimer ou d'imiter sur des scènes des actions ou des sentiments uniquement à l'aide du geste et du mouvement »[3]. Elle est jouée par un mime, un acteur muet qui s'exprime par la danse, les gestes, l'expression de la figure[4], lequel est « plus le collaborateur de l'auteur que le comédien ou le tragédien », affirme Edmond Claris qui s'intéresse longuement à la question dans un article de *La Nouvelle Revue*[5]. En effet, poursuit-il, « il lui faut davantage pénétrer l'âme et le cœur du personnage qu'il représente. Il doit par les gestes – et par là, nous n'entendons pas seulement les mouvements de la main et du bras, mais encore les jeux de la physionomie et les attitudes du corps – préciser le caractère du personnage, traduire ses craintes, ses besoins, ses sentiments, ses volontés, ses sensations,

persécuteur aux Fantoccini italiens, cela, qui plus est, en décrivant la pièce comme « pièce magique en cinq actes, avec ses agréments », le 16 décembre 1784, puis « pièce en cinq actes, avec la destruction des Philistins, et autres agréments », le 25 janvier 1785. Outre la première partie du titre qui nous rappelle étrangement la pièce de Ribié, les cinq actes et l'insistance sur le spectaculaire tendent à confirmer le rapprochement. Le lien pourrait s'expliquer du fait que Ribié est le fils d'un joueur de marionnettes et qu'il attribue au théâtre de Nicolet un rôle précurseur dans la naissance des mélodrames. Les spectacles demarionnettes font en effet intervenir danses, chants et changements de décors conformément à l'esthétique du mélodrame, si ce n'est que les personnages de bois occupent la scène à la place des acteurs.

[1] J. Goizet, *Histoire anecdotique de la collaboration au théâtre*, Paris, bureau du dictionnaire du théâtre, 1867, p. 133.

[2] J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes…, op. cit.*, p. 420 : « Un mélodrame n'est autre qu'un drame lyrique dont la musique est exécutée par l'orchestre au lieu d'être chantée ». Mais contrairement à l'opéra, cette « musique imitative », qui n'est toutefois pas un accompagnement continuel, est une musique conventionnelle avec pour principale fonction, la « fonction émotionnelle » (p. 421).

[3] P. Saby, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, Minerve, 1999, p. 168.

[4] A. Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 578-579.

[5] E. Claris, « La pantomime », *La Nouvelle Revue,* n°20, 1903, p. 319-329.

et exprimer avec clarté ses actes »[1]. Or quelle collaboration plus efficace que celle de Henry, acteur et auteur à la fois ? *Le Journal de Paris* du 4 août 1816 ne manque pas de souligner ce lien :

> Samson-Henri et Dalila-Quériau se sont surpassés. Le public a demandé l'auteur, on est venu nommer Henri[2].

Assurément, au moment de l'écriture, l'auteur ne peut que projeter ses gestes sur la scène si bien que c'est moins le texte qui influe sur le jeu scénique que l'inverse. Qui mieux que l'acteur sait ce dont il est capable ? En ce sens, la dimension visuelle de la scène qui s'inscrit dans les genres musicaux comme un simple reflet que les genres théâtraux, parlés et chantés, projettent au moment de leur création, devient, selon un processus inversé, l'origine même de l'écriture de Henry. Le décalage entre production et représentation semble ainsi aboli. Le spectacle est concomitant à l'acte d'écriture si bien que nous pourrons lire le texte de Henry comme une véritable description du spectacle qui se déroule sur la scène de la Porte-Saint-Martin. Par cette adéquation entre la scène et l'écriture, on peut imaginer une probable réception de la pièce de Montorcier, même si elle n'a pas été jouée, et se demander si certains passages n'auraient pas prêté à rire. Le passage où Samson surprend sa femme dans les bras d'un autre à l'acte II s'apparente à la comédie bien plus qu'à la solennité biblique, de sorte que l'épisode tragique des queues de renards, vengeance disproportionnée peu en accord avec la scène de comédie de l'adultère, est contaminé par le comique et revêt, à la lecture du moins, un caractère burlesque.

Cette proximité possible avec les genres comiques n'est pas étrangère aux origines de la pantomime. Proche dans un premier temps de l'Opéra-Comique par son jeu à la Foire, elle en cultive les personnages, comme celui d'Arlequin, et les sujets[3]. Cela explique sa parenté avec le langage théâtral à travers notamment les pièces à écriteaux qui transcrivent les répliques des personnages. Il s'agit au départ de trouver une astuce pour lutter contre l'interdiction de la parole sur les tréteaux de la Foire, décrétée par les théâtres officiels jaloux de ce succès. En effet, dans la première moitié du siècle, la pantomime est rarement pure, ce n'est que progressivement qu' « elle se dégage du soutien du chant ou de la parole, sans jamais, semble-t-il abandonner le concours de la musique »[4]. Or, à la fin du siècle, sans doute en raison de la fusion de la Foire et de la Comédie-Italienne, le genre évolue. Ce n'est plus un pis-aller, mais un genre à part entière qui s'écarte de la forme théâtrale originelle et qui s'inscrit en partie dans la vogue du ballet-pantomime, dans le sillage des ballets d'action de Noverre[5]. Les boulevards où s'installe Nicolet ne se privent pas de l'exploiter. Henri Lagrave en compte 350 de

[1] *Ibid.,* p. 319.

[2] *Journal de Paris,* 4 août 1816, p. 3.

[3] H. Lagrave, « La pantomime à la foire, au théâtre italien et aux boulevards (1700-1789). Première approche, historique du genre », *Romanistische Zeitschrift für literaturgeschichts/ Cahiers d'Histoire des littératures romanes,* 1979, p. 419.

[4] *Ibid.,* p. 409.

[5] *Ibid.,* p. 422.

1762 à 1789 contre une cinquantaine de ballets-pantomimes parus au Théâtre-Italien[1]. Il puise désormais ses sujets dans des textes narratifs que sont les vieux contes populaires, dans la chevalerie ou les faits historiques. Henri Lagrave constate ainsi que « dans les dernières années, ce sont bien les pièces mythologiques, guerrières, historiques et exotiques qui dominent les programmes ; le genre a évolué vers ce qu'on pourrait appeler la grande pantomime, c'est-à-dire la pantomime à grand sujet et à grand spectacle »[2]. Les sujets bibliques traités par Montorcier et Henry s'inscrivent dans cette veine. Sur les 12 pantomimes à sujets bibliques (dont 11 issues de l'Ancien Testament) répertoriées par Clarence D. Brenner, 11 sont produites dans la seconde partie du siècle, 10 étant destinées aux théâtres de Nicolet et des Nouveaux Troubadours. En réalité, cette évolution historique et thématique justifie l'écart formel qui s'opère désormais avec la création théâtrale, par le passage au genre narratif. Dans la seconde moitié du siècle, « presque tous les sujets étant empruntés aux légendes, aux contes, aux romans, aux faits historiques ; l'essentiel de l'invention consiste à adapter un récit à la scène, en y choisissant les éléments les plus dramatiques ou les plus pittoresques »[3]. Plus n'est donc besoin d'écriteaux pour retranscrire les répliques des personnages, les dialogues sont désormais bannis si bien que la pantomime consacre sa rupture avec la forme théâtrale sur le plan de la création, n'en conservant que la représentation. « Libérée de toute règle dramaturgique, la pantomime, plus encore que l'opéra-comique ou l'opéra, peut s'étaler dans le temps, à la manière des histoires dont elle s'inspire. »[4] Les lieux sont multipliés de sorte qu'à la place de scènes, ce sont plutôt des tableaux qui en justifient la structure. Cette liberté formelle transparaît dans les deux pièces du *corpus* représentatives du genre. La pièce de Henry, la plus précise dans ses indications scéniques en offre un exemple particulièrement parlant puisque chaque acte présente un décor différent.

La gestuelle enfin est gouvernée par la musique ainsi que l'atteste la présence du nom du compositeur à côté de celui de Henry : le comte Gallemberg. La musique est essentielle à cette pantomime dont les danses la distinguent de la pièce de Montorcier. Les ballets et la pantomime sont d'ailleurs des genres fort proches qu'il est difficile de différencier nettement, comme le fait remarquer Henri Lagrave : si la pantomime est une « action mimée par des acteurs avec un accompagnement de musique », le ballet « n'en prétend pas moins raconter une histoire et exprimer toutes les passions humaines »[5]. La danse en effet évolue de la danse pure vers la danse expressive grâce au « ballet d'action » à l'Opéra et grâce au « ballet-pantomime » à la Foire ou chez les Italiens, opérant ainsi un rapprochement entre la danse et le théâtre[6]. Le ballet-pantomime, genre autonome ou intégré à l'opéra,

[1] *Ibid.*

[2] *Ibid.,* p. 428.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.,* p. 411.

[6] *Ibid.*

se construit autour de la danse, qui traduit de grands mouvements de passions, et des scènes pendant lesquelles on marche en mesure, à l'instar de la différence entre l'air et le récitatif[1]. Le langage du corps, mis en parallèle avec les parties chantées de l'opéra, devient un mode d'expression en soi avec un certain nombre de codes à respecter. Or le *Samson* de Louis Henry se présente comme une « pantomime en trois actes, mêlée de danses », une « pièce à la muette accompagnée cependant de musique, et éventuellement coupée de scènes, d'intermèdes dansés ou de vaudevilles »[2], selon la définition qu'Henri Lagrave donne à la pantomime.

A contrario, « l'histoire de Samson » de Montorcier se présente comme une simple pantomime, la septième du *Programme des pantomimes saintes tirées de l'Ancien Testament*. Sans doute cet élément scénique important explique-t-il le décalage existant entre ces deux pantomimes. Si Henry n'hésite pas à exploiter toute une gamme de sentiments, c'est que non seulement le jeu de mime le permet mais qu'il est également relayé par la danse. En effet, la pièce de Henry comporte plusieurs fêtes que nous imaginons traitées comme des ballets. Nous pouvons affirmer avec certitude que la fête générale, explicitement mentionnée comme telle à la fin de l'acte second, prend la forme d'un ballet afin de « célébrer la paix ». De même, on peut supposer que la pièce débute sur des danses puisque l'on célèbre le mariage de Samson et de Dalila. La fin de l'acte III, avant l'effondrement du temple, ménage également la « fête des Philistins » sous le portique du temple de Dagon. Selon le *Journal de Paris* du 4 août 1816, le « sujet ne pouvait fournir une action suivie et suffisante pour trois actes ; l'auteur a cru réparer ce défaut par une grande profusion de ballets »[3]. Il est très difficile de distinguer à partir du texte narratif la part de la pantomime et la part du ballet. Il est possible que l'acte second, qui se déroule dans un cadre pastoral et qui commence par l'entrée en scène de bergers et de leurs compagnes venus « offrir un sacrifice à leur idole »[4], commence par un ballet. Mais il est également fort probable qu'indépendamment des corps de ballets, les deux danseurs principaux dansent seuls sur scène comme ce pourrait être le cas, par exemple, dans l'épisode de la révélation du secret. En ce sens, Henry propose une forme hybride plus propice à transcrire des sentiments tandis que Montorcier, par une forme plus pure, retrace les événements de la vie de Samson de façon neutre. Le spectacle, plus marqué dans la première pièce, justifie sa réalisation sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin.

Par conséquent la pantomime, tout entière élaborée en lien étroit avec la scène, propose un autre mode de langage que la parole biblique, creusant définitivement l'écart avec l'hypotexte originel. La dimension prophétique de la révélation orale, transmise sous forme écrite dans l'Ancien Testament, s'éteint en quelque sorte par la disparition de cette parole. Le genre semble, à cet instant de notre

[1] P. Saby, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, Minerve, 1999, p. 169.

[2] H. Lagrave, « La pantomime à la foire… », art. cit., p. 409.

[3] *Journal de Paris* 4 août 1816, p. 3.

[4] *Ibid.,* p. 9.

réflexion tout au moins, celui qui entérine le plus une déperdition du sacré. La Bible serait devenue prétexte à scénario et non plus porteuse du Verbe. La danse, que nous analyserons de façon plus détaillée, est un autre langage, qui, en supprimant la parole, supprime le relais de la raison, de la réflexion, et fait appel au langage des sens.

Ainsi, les genres dévolus au pur spectacle n'accordent qu'une place secondaire au texte lui-même que l'on n'hésite pas à raccourcir considérablement dans le cadre du mélodrame ou à faire disparaître de la scène dans le cadre de la pantomime. Le texte saint est en quelque sorte dépouillé du Verbe. L'opéra, quant à lui, ne pose pas seulement cette question des langages non verbaux, il revêt d'autres enjeux en raison de la tradition qu'il implique.

3- L'opéra : sujets profanes et mythologiques

La pompe du spectacle définit également le genre de l'opéra. D'abord apparu sous le nom de tragédie lyrique, reflet inversé de la tragédie dramatique comme le démontre Catherine Kintzler[1], il faut attendre 1750 pour qu'il soit complètement séparé de son homologue et reconnu comme un véritable genre esthétique. Bien qu'irrégulier, il répond à certains impératifs tels que « le merveilleux et la magie, les changements de décor, les machines, les divertissements dansés et […] un nœud qui doit être dénoué par des moyens déjà connus à la scène dramatique : péripéties et reconnaissances »[2]. Caractérisé par le merveilleux, il traite prioritairement de sujets mythologiques, réservant les sujets bibliques à l'oratorio, et inscrit le thème de l'amour à la première place. C'est pourquoi l'opéra, par les thèmes qu'il aborde, ne correspond pas davantage au sujet biblique, en dépit des efforts de Voltaire. Genre sérieux et noble, il ne propose qu'un nouveau cadre profane à l'épisode de Samson.

a- Un opéra d'un « goût nouveau »[3] selon Voltaire : entre Armide *et* Tanis et Zélide

Le traitement d'un sujet biblique sur une scène dévolue à la mythologie s'inscrit dans un processus de réforme de l'opéra qui va jusqu'à modifier en la conception. Voltaire d'abord, Beaumarchais ensuite, entendent transmettre un message sur la scène lyrique traditionnellement consacrée au divertissement[4].

---

[1] C. Kintzler, *Jean Philippe Rameau : Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Le Sycomore, 1983 (troisième chapitre, p. 71-97).

[2] *Ibid.*, p. 78.

[3] Voltaire, *Correspondence,* lettre de Voltaire à Thieriot, à Cirey ce 25 [décembre 1735], t. 87, p. 294 (D.971).

[4] G. Snyders, *Le Goût musical en France*, *op. cit.,* p. 100-102 : L'auteur évoque le désir de rénover l'opéra aussi bien de la part de Voltaire que de Beaumarchais.

Le jugement que porte Voltaire sur l'opéra présente des ambiguïtés certaines. Il en dénigre l'intrigue, la structure, mais avoue que l'invraisemblance de ce « spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend nécessaire les fautes les plus ridicules »[1], n'est pas incompatible avec un certain plaisir. Ce véritable « enchantement qui résulte de ce mélange heureux de scènes, de chœurs, de danses, de symphonies, et de cette variété de décorations, subjugue jusqu'au critique même, et la meilleure comédie, la meilleure tragédie n'est jamais fréquentée par les mêmes personnes aussi assidûment qu'un opéra médiocre »[2]. Quels que soient les reproches, Voltaire ne peut s'empêcher d'être séduit par le grandiose et la variété d'un tel spectacle.

Aussi, par la création de *Samson,* entend-il renouveler le genre. Cette intention est fermement affichée dans la seconde phase de collaboration, comme le souligne Catherine Kintzler[3]. Il confie à Berger, en février 1736, avoir « cru qu'il était temps d'ouvrir une carrière nouvelle à l'opéra »[4]. Pour rendre l'opéra à la hauteur de ses propres goûts et ambitions, Voltaire veut lui restituer la grandeur de la tragédie antique. Il souligne maintes fois le parallèle, notamment dans sa « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne ». Les chœurs rappellent ceux des Anciens et le récitatif italien n'est pas sans commune mesure avec leur mélopée[5]. La tragédie antique suppose de grands sentiments. Le sort individuel des personnages ne peut revêtir l'ampleur qui légitime l'intervention de la musique[6], les sentiments doivent se jouer à l'échelle de la cité, ce qui est le cas dans *Samson*. Or, depuis le siècle précédent, la musique s'applique à des propos galants, frivoles. Ainsi, en proposant sur le théâtre de l'Académie royale de musique un opéra où l'intrigue amoureuse n'est plus l'intrigue principale, où l'héroïne ne figure que dans les deux actes centraux, Voltaire révolutionne le genre. Il s'agit de créer un opéra plein « de majesté et de terreur »[7]. Ce sont effectivement les tonalités épique puis tragique qui dominent respectivement dans les deux premiers actes et à partir de la fin du quatrième acte. L'amour, intercalé, fait l'objet d'un divertissement pastoral qui se justifie dans le déroulement de

---

C. Kintzler rappelle, dans son chapitre « Le théâtre des enchantements » que l'opéra « est entièrement tourné vers l'illusion pure et le divertissement » sans être pour autant dénué, en tant qu'œuvre d'art, d'un « contenu idéologique ». Celui-ci n'est toutefois pas premier (*Jean Philippe Rameau : Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, *op. cit.,* p. 94-95). Jean-Noël Laurenti étudie en l'occurrence les enjeux théologiques et philosophiques qu'impliquent les opéras (J.-N. Laurenti, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique* (1669-1737), *op. cit.*).

[1] Voltaire, *Œdipe*, préface, *Voltaire Électronique,* p. 477-478, paragraphe 190.

[2] *Ibid.*

[3] C. Kintzler, *Jean-Philippe Rameau*, *op. cit.,* p. 114 : « C'est avec empressement que Voltaire reprend le projet. Il ne s'agit plus pour lui de remanier le travail conventionnel qu'il avait dû esquisser, mais de repartir sur une autre hypothèse : il faut créer un nouveau genre de tragédie lyrique, digne de la musique de Rameau. » La thèse de l'ouvrage est reprise dans son article « Rameau et Voltaire : les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse », art. cit.

[4] Voltaire, *Correspondence,* lettre de Voltaire à Berger, à Cirey, [vers le 2] février 1736, t. 87, p. 334 (D. 1000).

[5] Voltaire, *Sémiramis*, *Voltaire Électronique*, tome 30, paragraphe 13, avertissement de 1752 « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », la première partie traite « Des tragédies grecques imitées par quelques opéras italiens et français ».

[6] G. Snyders, *Le Goût musical en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, *op. cit.,* p. 100 et suivantes.

[7] Voltaire, *Correspondence,* lettre de Voltaire à Thieriot, ce 2 février à Cirey 1736, t. 87, p. 333 (D.999).

l'intrigue. Toute la pièce est donc centrée sur le personnage masculin animé de sentiments nobles, elle commence par un combat acharné pour sauver son peuple et se termine par le succès de l'entreprise.

Restreint aux actes III et IV, l'amour n'occupe qu'une place secondaire : « l'amour dans *Samson* ne doit être qu'un moyen et non la fin de l'ouvrage »[1], rappelle Voltaire. Peu nombreux, les duos amoureux sont relayés par quelques airs[2] réservés au personnage de Dalila que l'on trouve dans la plupart des monologues et des divertissements où ils favorisent une mélodie chantante. C'est seulement pour s'assurer le succès que Voltaire concède à son public une Dalila vertueuse et une histoire d'amour sincère dans la tradition de Lully :

> Je voudrais bien que Dalila ne fut point une Armide. Il ne faut pas être copiste. Si j'en avais cru mes premières idées, Dalila n'eût été qu'une friponne, une Judith, p… pour la patrie, comme dans la sainte écriture ; mais autre est la bible, autre chose est le parterre[3].

À l'évidence, l'analyse du livret laisse percevoir des échos avec le personnage féminin de *La Jérusalem délivrée* du Tasse, mis en scène plus récemment dans l'opéra de Lully, *Armide*[4]. « Le sujet est trop copié d'*Armide* »[5], note le marquis d'Argenson. Si le sens entre les deux œuvres demeure fondamentalement différent[6], l'amour sincère et involontaire envers l'ennemi, authentique danger pour la nation, comme la similarité de décors ou de scènes n'en sont pas moins prégnants. Une scène toute révélatrice est le somme des deux héros près d'un bocage, somme qui prendra fin dans les deux pièces par l'arrivée de la belle et de son entourage, véritable enchantement pour le héros. Ainsi, les vers se ressemblent étrangement tant dans la bouche du héros sur le point de s'endormir que dans celle de la belle qui l'observe :

> Renaud
> Un son harmonieux se mêle au bruit des eaux.[…]

---

[1] *Ibid.*

[2] Selon P.-M. Masson, il est difficile de distinguer les airs des récitatifs dans un livret dépourvu de sa partition puisque l'on reconnaît le récitatif simple par « la seule basse continue » et les airs, par la présence de « tout l'orchestre ». Nous devrons donc nous contenter d'analyser prudemment les vers, sachant que dans l'opéra de Rameau « cette distinction [est] beaucoup moins tranchée que dans l'opéra italien » mais qu'elle existe malgré tout : « Tandis que les airs forment un tout complet, de dimensions définies et de construction plus ou moins régulière, le récitatif se modèle librement sur la conduite du dialogue ou sur les péripéties de l'action, sans être déterminé en rien dans sa forme ni dans son étendue. » (P.-M. Masson, *L'Opéra de Rameau,* New-York, Da Capo Press, 1972 (1re édition : 1930), p. 133). L'air se décèle par « certains procédés de construction particuliers » tels que l'unité ou la symétrie notamment. (*Ibid.,* p. 203).

[3] Voltaire, *Correspondence,* lettre de Voltaire à Thieriot, à Cirey, 17 décembre [1735], t. 87, p. 289 (D.966).

[4] Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, traduction par Charles-François Lebrun, Paris, Flammarion, 1997 (1re édition : 1580). Par ordre du démon, Armide, magicienne, est envoyée par son oncle, le magicien Hidraot, roi de Damas, dans le camp des chrétiens pour séduire un champion valeureux, Godefroy. Elle s'accomplit de sa mission, mais les prisonniers recouvrent la liberté grâce à Renaud. La dangereuse séductrice décide alors de se venger et l'attire dans l'île enchantée de l'Oronte. Tandis que son ennemi est endormi, elle en tombe amoureuse. Aussi lorsque Renaud, sous l'emprise de deux messagers chrétiens l'abandonnera, la jeune femme part-elle se donner la mort. Renaud l'en empêche et lui pardonne.

Le personnage est repris par Lully dans son opéra *Armide*. La fin y est différente puisqu'elle marque l'abandon de Renaud et la mort d'Armide dans les ruines de son palais.

[5] R. L. de Voyer de Paulmy Marquis d'Argenson, René, *Notices sur les œuvres de théâtre, op. cit.,* p. 304.

[6] La magicienne n'a d'autre but que de se venger du valeureux héros qui libère les chevaliers captifs, Dalila ne souhaite l'amour de l'invincible Hébreu que pour rétablir la paix entre les deux peuples. Devant le départ de son amant, Armide jure une éternelle vengeance, la Philistine désespérée se suicide.

Des charmes du sommeil j'ai peine à me défendre,
Ce gazon, cet ombrage frais,
Tout m'invite au repos sous ce feuillage épais. »
(il s'endort sur un gazon au bord de la rivière) […][1]

Armide
Qui croirait qu'il fût né seulement pour la guerre ?
Il semble être fait pour l'amour[2].

Nous ne pouvons nous empêcher de rapprocher ces deux répliques de celles de Voltaire :

Samson
Ces sons harmonieux, ces murmures des eaux,
Semblent amollir mon courage.
Asile de la paix, lieux charmants, doux ombrages,
Vous m'invitez au repos.
(Il s'endort sur un lit de gazon.)[3]

Dalila
Est-ce là ce cruel, ce vainqueur homicide ?
Vénus, il semble né pour embellir ta cour[4].

Or c'est durant ce fameux songe que le chevalier est enchanté par « les démons, sous la figure des nymphes, des bergers et des bergères » l'enchaînant « avec des guirlandes de fleurs ». Ce thème de la magie est suggéré dans *Samson* où les chœurs des prêtresses de Vénus et des filles de Gaza prononcent des incantations destinées à assujettir le héros à l'amour. Dalila les accompagne en s'adressant à Vénus et « enchaîn[e] de fleurs ce héros terrible ». D'ailleurs, Samson se sent brutalement « changé » à la fin de cette scène et utilise même le verbe « enchanter » que relayent les nombreuses occurrences de l'adjectif « charmant » issu de « charme ». L'oxymore « poison charmant » prend alors tout son sens. Mais le piège est à double tranchant, Armide, à l'instar de Dalila, en prend conscience :

Armide
Il enchaîne mon cœur d'un trop charmant lien[5]

Dalila
J'ai voulu l'enchaîner, il enchaîne mon cœur[6].

Ces échos entre les deux livrets se manifestent également dans la mise en scène. Le désenchantement de Renaud par ses compagnons en dépit du désespoir d'Armide ressemble à la venue des deux Hébreux qui appellent Samson au combat malgré les suppliques de Dalila et des filles de Gaza, à la scène 4 de l'acte III : dans les deux cas, le valeureux guerrier quitte à contre-cœur ce lieu de

[1] P. Quinault, *Armide*, drame héroïque, en 5 actes et en vers, représenté pour la première fois, à Paris, par l'Académie Royale de Musique en 1686, Paris, Fages, 1813, II, 3, p. 10.

[2] *Ibid.,* II, 5, p. 11.

[3] Voltaire, *Samson*, III, 2, p. 23 (vers 387 à 390).

[4] *Ibid.,* III, 3, p. 23 (vers 396-397).

[5] Quinault, *Armide*, *op. cit.,* III, 2, p. 12.

[6] Voltaire, *Samson*, III, 5, p. 26 (vers 493).

plaisirs. Quant à la scène finale ménagée par Quinault, elle s'apparente à celle de *Samson* puisque le spectateur assiste à l'effondrement d'un palais ou d'un temple. Le décor pastoral des actes III et IV du livret de Voltaire, actes lyriques où règne l'amour après la terreur épique des deux premiers, ajoute un trait de plus au parallélisme.

Cette parenté affirmée avec un célèbre opéra classique tend à prouver que le librettiste prétend créer une œuvre plus lyrique que biblique. Cette volonté est mise en évidence par les liens que l'on devine aisément entre *Samson* et un autre opéra de Voltaire, *Tanis et Zélide*, dont on apprend l'existence en 1733[1]. Cet opéra « égyptien » s'inscrit dans une légende antique selon laquelle des Mages de Memphis disposaient de la vie des rois, le peuple des pasteurs, peuple ennemi, étant chassé hors de la ville. Malgré les sources antagonistes, les ressemblances entre les deux livrets sont frappantes. Composées en l'espace de quelques mois[2], elles délivrent un message identique[3], dénonçant un pouvoir oppresseur fondé sur l'intolérance religieuse et sur la tyrannie des prêtres. L'analyse détaillée montre que *Samson* ne reprend pas seulement des répliques du livret précédent, il en réagence la plupart des précédés scéniques dans une optique différente. Si Voltaire élabore son opéra égyptien pour « [se] délasser », pour « [s']amuse[r)] »[4], il espère en revanche que *Samson*, en collaboration avec Rameau, « ouvrir[a] une carrière nouvelle à l'opéra »[5].

Tanis et Zélide ou *Les Rois pasteurs* retrace le destin de Tanis, un pasteur, mais en réalité, fils d'Isis et d'Osiris dont le destin consiste à rétablir la croyance en des dieux égyptiens en provoquant la chute des Mages imposteurs. Il marquera ainsi l'avènement de la dynastie des pasteurs et la chute de leurs tyrans. Le destin de Samson n'est-il pas de contribuer à la libération du peuple hébreu de l'oppression philistine et de rendre caduque la croyance en de faux dieux au profit de l'unique Yahvé ? Dans l'opéra égyptien, une intrigue amoureuse se tisse entre le valeureux Tanis et Zélide, la fille du Roi de Memphis dont le père vient d'être sacrifié par les Mages. Ces deux jeunes gens qui

---

[1] Voltaire, *Correspondence,* lettre de Formont à Cideville, à Paris ce samedi au soir [25 avril 1733], t. 86, p. 327 (D.603). Le projet de Voltaire d'écrire un opéra est un projet de longue date puisqu'on en retrouve des traces dans sa correspondance au début des années 1730.

[2] On apprend l'existence de l'opéra « égyptien » sous la plume de Formont en avril 1733 (Formont à Cideville, [25 avril 1733] (D.603)) et la genèse de *Samson* commence en décembre 1733 (voir notre tableau récapitulatif dans les *Cahiers Voltaire*, 2008, n°7, p. 20-21).

[3] Pour la clarté du propos, rappelons brièvement la trame de chacune de ces pièces. *Tanis et Zélide* met en scène l'amour du berger Tanis pour la princesse Zélide dont la vie est menacée par les mages de Memphis qui, selon une tradition ancestrale, ont tout pouvoir sur la vie des rois. Si les mages, assimilés à des prêtres, forment un premier obstacle à cet amour, la jalousie du guerrier Phanor en représente un second. Mais l'amour l'emporte puisque le berger se révèle être le fils des dieux égyptiens Isis et Osiris, lesquels réduisent à néant le pouvoir des mages.

La réécriture biblique de *Samson*, quant à elle, met essentiellement l'accent sur le combat du *nazir* contre les Philistins qui maintiennent sous leur joug le peuple hébreu. Le héros perd sa toute puissance au moment où il révèle le terrible secret de sa force à Dalila, laquelle apparaît comme un personnage secondaire sous les traits de la prêtresse de Vénus. La pièce se termine par l'effondrement du temple sur Samson et le peuple philistin.

[4] Voltaire à Thieriot, 10 mai 1733 (D.608).

[5] Voltaire à Berger, [vers le 2] février 1736 (D.1000).

appartiennent à deux peuples et deux religions différentes vont être réunis à l'image de l'Hébreu et de la Philistine. De même, le personnage secondaire d'Otoès, chef des Mages de Memphis, courroucé de l'impudence de l'esclave, prend les accents du roi des Philistins après une « symphonie terrible » :

> Que vois-je ? Quel danger ! Quelle horreur nous menace !
> Un berger, un simple berger
> Des Rois que j'ai détruits vient rétablir la race !
> Il dresse un autel étranger !…
> Un dieu vengeur l'amène !…Un dieu vengeur nous chasse ![1]

L'ennemi de Samson s'écrie à la fin de la première scène de l'acte II :

> Que dites-vous ? Un seul homme, un barbare,
> Fait fuir mes indignes soldats ?
> Quel démon pour lui se déclare ?[2]

Mais ce qui interpelle le plus le lecteur réside dans les prodiges qui commencent à la scène 6 de l'acte IV de *Tanis et Zélide* par le fer sacré des Mages qui « tombe en éclats » et les murs « teints de sang ». Ils se poursuivent dans l'avant-dernière scène. Tanis, qui a révélé dans la scène précédente sa naissance divine, invoque la puissance de son père et vainc les propres miracles d'Otoès. Le premier prodige se réalise par des flèches lancées sur les monstres, Otoès riposte en provoquant des « tourbillons de flammes » qui sont immédiatement éteints par « des cascades d'eau [qui] sortent des obélisques du temple et éteignent les flammes ». La lutte se termine par « le tonnerre » qui renverse de la sorte l'autel et les Mages. Apparaît alors sans contestes tout le spectaculaire de *Samson* contenu dans l'effondrement final du temple et dans la scène des miracles, où l'eau jaillit et le feu embrase le théâtre.

Que dire de ces similitudes plus que troublantes sinon que Voltaire veut mettre sur la scène de l'opéra une œuvre forte où se mêlent l'épique et le lyrique, le tout agrémenté de scènes grandioses qui nécessitent l'intervention des machines ? Par conséquent, le souci du librettiste ne consiste pas à retranscrire brillamment un épisode biblique mais à créer un opéra digne de la scène de l'Académie royale de musique. Ces reprises intratextuelles, peut-être inconscientes de la part de l'écrivain du fait de la même époque de création, trahissent une volonté d'aborder un sujet cher et tout nouveau à l'Opéra, celui de l'intolérance religieuse. Qu'ils soient hypertextuels ou intratextuels, ces échos mettent en évidence la double appartenance de l'opéra de *Samson*, entre tradition et modernité, entre l'opéra français du XVII^{e} siècle dont il est issu et l'opéra philosophique tel que l'entend Voltaire. Imitant une tradition qu'il admire et dénigre tout à la fois, le librettiste ajoute ses propres accents et rapproche l'opéra de la grandeur antique, grâce aux scènes de foules représentées par les chœurs et accompagnées de grands morceaux orchestraux.

---

[1] Voltaire, *Tanis et Zélide*, IV, 1, *Théâtre complet de Monsieur de Voltaire conforme à la dernière édition*, tome IX, Caen, Le Roy, 1788, p. 265 (*Voltaire Électronique*, tome 9, vers 474 à 478).

[2] Voltaire, *Samson*, II, 1, p. 17 (vers 241 à 243).

Toutefois, pour réaliser pleinement ce rapprochement, il convient de s'appuyer sur le modèle de l'opéra italien. Samson résulterait donc d'une volonté de compromis, de la part de Voltaire, entre œuvre française et goût italien[1]. Dès son apparition, la musique de Rameau, par sa nouveauté, fut accusée d'italianisme par les Lullystes[2]. C'est pourquoi, Voltaire, à l'instar de ses contemporains, pense son collaborateur à même de suivre ses idées :

> Je veux que ma Dalila chante de beaux airs où le goût français soit fondu dans le goût italien[3].
>
> Je réponds à M. Rameau du plus grand succès, s'il veut joindre à sa belle musique quelques airs dans un goût italien mitigé. Qu'il réconcilie l'Italie et la France[4].

Mais Rameau, coutumier du salon de La Pouplinière, cercle traditionnel qui accueille d'ailleurs Pellegrin, attendait un livret conforme à l'usage, comme en témoigne sa musique. Les morceaux retenus par madame du Châtelet lors de la répétition de 1734 organisée chez Fagon, une ouverture et une chaconne[5], sont des parties constitutives de l'opéra de Lully[6]. Selon un correspondant du *Journal de Paris* de 1777, ils ont été ensuite dispersés dans plusieurs opéras conventionnels : la chaconne du début du premier acte destinée « à amener tout le peuple auprès du vrai Dieu » a été réutilisée et agrandie pour *Les Indes galantes*, la symphonie du miracle de la fontaine à la scène 2 de l'acte II avec sa « ruée de croches » est reprise dans *Les Fêtes d'Hébé*. On y retrouve également la fanfare qui accompagne avec une « impression d'énergie jaillissante » les reproches de lâcheté portés par Samson aux Israélites ou encore du divertissement de la fête d'Adonis du troisième acte[7].

À l'évidence, les réelles qualités dramatiques de *Samson* n'ont pu l'emporter sur un contenu jugé trop moderne par la construction nuancée des personnages, par la réduction de l'intrigue amoureuse, par la faible longueur du prologue ou encore par le petit nombre de scènes merveilleuses. Selon C. Kintzler[8], l'échec de *Samson* résulterait donc d'une suite de malentendus liés à la fausse image que Voltaire a de Rameau. Il veut renouveler tout un genre devenu mièvre en réduisant la part

---

[1] C. Kintzler, « Rameau et Voltaire : les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse», *art. cit.,* p. 152.

[2] Cette querelle née avec la parution d'*Hyppolite et Aricie* en 1733, oppose l'harmonie du nouveau compositeur à celle de Lully, « simple et naturelle », et la rapproche de celle des Italiens, que certains jugent de « mauvais goût » (P.-M. Masson, *L'Opéra de Rameau*, *op. cit.,* p. 464).

[3] Voltaire, *Correspondence,* lettre de Voltaire à Thieriot, à Cirey ce 25 [décembre 1735], t. 87, p. 294 (D.971).

[4] *Ibid.,* lettre de Voltaire à Thieriot, ce 2 février à Cirey 1736, t. 87*,* p. 333 (D.999).

[5] M. Benoît, *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, *op. cit.,* p. 122. La chaconne est un air de danse ou une pièce instrumentale caractérisée par un mouvement modéré, une mesure à trois temps et une succession de couplets bâtis sur une basse obstinée, regroupés ou non en forme de rondeau. Libérée de la basse obstinée chez Rameau, elle fait l'objet des expérimentations les plus diverses.

[6] G. Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau : sa vie, son oeuvre,* Paris, Desclée de Brouwer, 1962 (1re édition : Londres, 1957), p. 130.

[7] *Ibid.,* p. 357, 371, 375 et 380. R.-M. Trotier précise que le grand air du dernier acte « Profonds abîmes de la Terre » a été repris dans le *Temple de la Gloire* dans un grand air commençant par « Profonds abîmes du Ténare » (Voltaire et Jean-Philippe Rameau, *Samson, livret de 1762, op. cit.,*, p. 27). Pour une étude plus détaillée des réemplois de la musique de *Samson,* voir Trotier, Rémy-Michel, *Rapports de la musique au texte dans* Samson…, *op. cit.,* p. 55-62.

[8] C. Kintzler, « Rameau et Voltaire : les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse », art. cit.

des récitatifs, que l'on peut définir sommairement comme un dialogue ou un récit chanté[1], et en l'adaptant à la musique « mâle » du compositeur. Il le voit avant tout comme « un symphoniste, harmoniste de génie, particulièrement brillant dans les compositions instrumentales et chorales »[2]. Or Rameau semble particulièrement attaché au récitatif et ce sujet de divergences serait un point essentiel de la théorie de Rameau qui, dans la tradition de Lully, souhaite le conserver : le récitatif est un moyen particulier où l'on peut faire sonner la langue française[3]. Ce point fondamental expliquerait l'échec de la collaboration, affirme C. Kintzler, qui développe et justifie la position de Madeleine Fields dans son article « Voltaire and Rameau »[4].

La démarche de Voltaire commence par le choix du sujet. Si l'histoire de Samson s'adapte tout particulièrement à la scène lyrique par le merveilleux que supposent les miracles et par le grand spectacle porté par les scènes de foules, les combats, l'effondrement du temple, elle convient encore bien davantage à la musique « mâle et vigoureuse »[5] de Rameau. Le compositeur lui-même pense que « *Samson* est le chef-d'œuvre de sa musique »[6]. À peine Voltaire a-t-il assisté à la représentation d'*Hippolyte et Aricie* qu'il prétend connaître ce qui correspond le mieux à la musique de Rameau :

> L'opéra de Rameau a beaucoup repris faveur et comme ce qui plaît dans son opéra sont les [duo] trio, chœurs, airs de caractère etc., il ne mettra dans son opéra que très peu de récitatif, et tâchera de ménager au musicien les occasions d'exercer la sorte de talent qu'il a[7].

En accord avec ce talent naissant[8], cette nouvelle forme d'opéra privilégiera les airs au détriment du récitatif qui est ouvertement dénigré dans la seconde partie de la collaboration :

> Je veux que *Samson* soit dans un goût nouveau, rien qu'une scène de récitatif à chaque acte, point de confident, point de verbiage. Est-ce que vous n'êtes pas un peu las de ce chant uniforme et de ces *eu* perpétuels qui terminent avec une monotonie d'antiphonaire, nos syllabes féminines. C'est un poison froid qui tue notre récitatif[9].

---

[1] S. Bouissou, *Vocabulaire de la musique baroque*, *op. cit.,* p. 173. Sylvie Bouissou le définit comme une « mélodie expressive infléchissant la voix sur les modèles d'un discours déclamé et syllabique qui met en relief les intensités expressives et émotionnelles du texte ».

[2] C. Kintzler, *Jean-Philippe Rameau*, *op. cit.,* p. 119.

[3] C. Kintzler, « Rameau et Voltaire : les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse », art. cit., p. 155.

[4] M. Fields, « Voltaire and Rameau », *The Journal of aesthetics and art criticism*, 1962-63, n° 21, p. 457-465. En relevant l'attitude surprenante de Voltaire qui relance Rameau, elle met en avant l'incompatibilité entre les deux hommes, Voltaire ne pensait pas, selon elle, que Rameau avait des théories très définies sur la musique et notamment sur le rôle du récitatif (p. 460).

[5] Voltaire, *Correspondence,* lettre de Voltaire à Thieriot, à Cirey, le 17 décembre [1735], t. 87, p. 289 (D.966) : « Je ferai de Samson tout ce qu'on voudra ; c'est pour sa musique mâle et vigoureuse que j'avais pris ce sujet. »

[6] *Ibid.,* lettre de Voltaire à Berger, à Cirey le 22 décembre 1735, t. 87, p. 291 (D.969). Les paroles de Rameau apparaissent en creux dans les propos de Voltaire. À plusieurs reprises, Voltaire affirme avoir écrit *Samson* pour servir le talent de Rameau (voir notamment les lettres D.690, D.709, D. 732, D.935, D.999)

[7] *Ibid.,* lettre de Formont à Cideville, à Rouen, le 20 novembre 1733, t. 86, p. 429 (D.682).

[8] Cideville le soutient dans son entreprise en lui écrivant : « Vous prenez un ton nouveau, tant il est vrai que les choses ne manquent pas mais les génies pour les mettre en œuvre. Vous avez deviné Rameau, vous l'allez mettre dans tout son jour. Il avait besoin d'un homme tel que vous pour le faire paraître. Peut-être avions-nous besoin de lui pour vous tenter de ce genre d'écrire, ainsi Quinault et Lully se rencontrèrent. » (*Ibid.,* lettre de Cideville à Voltaire, 3 avril 1734, t. 86, p. 459 (D.717).)

[9] *Ibid.,* lettre de Voltaire à Thieriot, à Cirey ce 25 [décembre 1735], t. 87, p. 294 (D.971).

Par conséquent, la réduction du récitatif s'inscrit dans une conception très précise et novatrice de l'opéra, en adéquation avec les théories dramatiques énoncées précédemment : placer l'intrigue amoureuse en second rang évite les confidents et diminue le récitatif. En choisissant un sujet noble digne de la tragédie antique, en privilégiant les morceaux orchestraux qui accompagnent les chœurs, Voltaire entend de la sorte éviter le récitatif ennuyeux[1]. Pourtant, l'analyse du livret tend à prouver que Voltaire a concédé plus d'une scène de récitatif par acte. Si ces raisons ont pu contribuer à l'échec de la collaboration, elles ne paraissent pas suffisantes. En réalité, la principale innovation de Voltaire concerne la transformation du genre. Les raisons esthétiques seraient donc relayées par des raisons idéologiques : c'est l'essence même de l'opéra que Voltaire remet en cause.

b- Le sujet biblique au cœur de la réforme de l'opéra : vers un opéra philosophique

La piste d'une lecture philosophique est suggérée par le prologue. Composé en septembre 1734 sur la demande intempestive de Rameau, le prologue appartient à la tradition de l'opéra français où il est maintenu jusqu'en 1744. Il met habituellement en scène des personnages « réduits aux divinités de la mythologie » et utilise un langage conventionnel « submergé de petits airs, danses et chœurs dénués de tension dramatique »[2]. Sa seule fonction « consiste à annoncer au public la nature du sujet du drame par le biais de la mythologie et de l'allégorie tout en louant son dédicataire (personnages princiers ou monarques) »[3]. Animé par des figures allégoriques et mythologiques, le prologue de *Samson* semble conforme aux attentes. Il remplit sa fonction d'annonce : le guerrier de la fable, Hercule, introduit le personnage de Samson et la prééminence de la thématique amoureuse laisse deviner le sujet abordé. Toute la première partie est une invitation aux plaisirs de l'amour, plaisirs prônés par la Volupté qui trône au sein d'un décor représentant la salle d'opéra, selon le principe de la mise en abyme. Ce choix scénique suggère donc que la scène de l'opéra est tout entière dévolue aux plaisirs du divertissement.

Cependant, tout attribut des dieux qu'il soit, l'amour semble faire l'objet d'une dénonciation dans les vers suivants :

> Ici, tous les conquérants
> Bornent leur grandeur à plaire ;
> Les sages sont des amants ;
> Ils cachent leurs cheveux blancs
> Sous les myrtes de Cythère[4].

[1] « Je persiste jusqu'à nouvel ordre, dans l'opinion qu'il faut dans nos opéras servir un peu plus la musique et éviter les longueurs du récitatif. » (*Ibid.,* lettre de Voltaire à Thieriot, ce 13 [janvier 1736] à Cirey, t. 87, p. 317 (D.987).)

[2] S. Bouissou, *Vocabulaire de la musique baroque*, *op. cit.,* définition du « prologue » p. 170-171.

[3] *Ibid.*, p. 170.

[4] Voltaire, *Samson*, p. 8 (vers 61 à 65).

Par un décor devenu miroir du réel, le déictique fait allusion à l'opéra et introduit une succession de paradoxes soulignant le ridicule des situations et des personnages couronné par le divertissement des guerriers, « armés et tenant dans leurs mains des guirlandes de fleurs ». Connaissant les idées de Voltaire sur le sujet, nous ne sommes pas dupes de l'ambiguïté de ce prologue : il respecte sa fonction proleptique en annonçant la défaite inévitable de Samson face à Vénus, mais récuse l'amour comme principal thème de l'opéra.

En effet, le concept de divertissement est mis en avant dans toute la première partie du prologue, où la Volupté règne seule et entend faire partager ses « faveurs » à l'ensemble des « mortels »[1] auxquels elle s'adresse, dans une sorte d'apologie du plaisir aux connotations épicuriennes. Elle est présentée comme une déesse enchanteresse, selon les termes d'Hercule et Bacchus qui s'adressent ainsi à elle :

> Volupté, reçois nos hommages ;
> Enchante dans ces lieux
> Les héros, les dieux, et les sages[2]

Le discours insiste de la sorte sur le merveilleux du spectacle qui s'opère au détriment de la réalité et de la vérité. Dès les premiers vers, l'opéra est ainsi défini puisque la Volupté associe « Amours, Plaisirs, Jeux séducteurs », principales composantes du genre, à la « mollesse », aux « douces erreurs », à la « charmante ivresse »[3]. Or, ces groupes nominaux, notamment les oxymores qui soulignent des plaisirs tout aussi enchanteurs que trompeurs, ne résonnent-ils pas comme une mise en garde à l'adresse du public ? Ce dernier aspect apparaît plus ouvertement dans la deuxième partie du prologue avec l'arrivée sur scène de la Vertu, dans une « éclatante lumière », symbole de la victoire de la vérité dont le théâtre n'est qu'un pâle reflet.

> Ah ! Quelle éclatante lumière
> Fait pâlir les clartés du beau jour qui nous luit ?[4]

s'interroge la Volupté en apercevant cette figure opposée. La Vertu, présentée comme une « nymphe sévère » conduite par « la sagesse », « cruelle » pour les plaisirs qu'elle « banni[t] »[5], n'entend pas se comporter en rivale mais en alliée :

> Je veux instruire, et je dois plaire.
> Viens de ta main charmante orner la Vérité[6].

Il s'agit donc à la fois de respecter les lois du genre, le divertissement attendu et d'y introduire un nouvel élément, un message propre à faire comprendre le réel en remplissant le *credo* classique de

[1] *Ibid.,* p. 7 (vers 20 et 22).

[2] *Ibid.,* p. 8 (vers 46 à 50).

[3] *Ibid.,* p. 7 (vers 15, 16,17 et 19).

[4] *Ibid.,* p. 9 (vers 71-72).

[5] *Ibid.,* p. 9 (vers 73-76).

[6] *Ibid.,* p. 9 (vers 77-86).

plaire et instruire à la fois, dont Voltaire est « l'un des derniers, des plus brillants et des plus authentiques porte-parole »[1]. L'hypothèse semble d'ailleurs confirmée par les deux derniers vers du prologue qui ressemblent à une morale que va illustrer l'histoire de Samson :

> Chantons, célébrons, en ce jour,
> Les dangers cruels de l'amour[2].

Ce renversement de situation montre d'ores et déjà que l'intrigue de ce livret diffère des attentes propres à l'opéra. Par là même, Voltaire introduit une part d'austérité, une part de raison sur une scène consacrée au plaisir, une part de réalité sur une scène dévolue à l'imaginaire. Par conséquent, le prologue de *Samson* se sert des éléments traditionnels pour constituer une sorte de préface qui donne au lecteur ou au spectateur des clefs d'interprétation, remettant en cause le thème et la fonction du genre lui-même, grâce à une réflexion métatextuelle sur le genre de l'opéra.

En ce sens, le *Samson* de Voltaire inaugure l'évolution que connaît l'opéra au XVIII^e^ siècle par la mise en place, selon Béatrice Didier, d'une véritable poétique. La question du merveilleux, toujours présente dans la Querelle des Bouffons, aboutit à une transformation des rapports de l'opéra au réel par l'émergence d' « une passion du sens. L'opéra doit signifier »[3]. Elle met ainsi en évidence le passage d'un « délassement heureux » à un genre engagé[4]. Cette évolution de l'opéra vers un sens philosophique fait office de révolution. Au XVIII^e^ siècle, on considère que la musique est équivalente au geste car elle annonce et exprime simultanément, rappelle G. Snyders[5]. Saint-Évremond, célèbre adversaire de l'opéra, ne manque pas d'en dénoncer la sensualité[6]. Elle ne peut donc exprimer des idées ni ménager de raisonnement. Cela entraîne la suppression des discours politiques, de tout « ce qui touche à la grandeur comme à la ruine des rois et des empires »[7]. De fait, partisans ou adversaires s'accordent sur ce point : l'opéra ne serait dévolu « qu'à de petits propos, galants et frivoles »[8].

---

[1] A. Karoui, « De quelques réflexions sur un débat toujours ouvert : Voltaire, Dieu et la religion », *Voltaire et ses combats*, actes du congrès international Oxford-Paris 1994, sous la direction de U. Kölving et C. Mervaud, tome II, Oxford, Voltaire Foudation, 1997, p. 725. Cette remarque concerne les tragédies de Voltaire, mais il semblerait qu'elle s'applique également à l'opéra de *Samson*.

[2] Voltaire, *Samson*, p. 9 (vers 94-95).

[3] B. Didier, *La Musique des Lumières*, *op. cit.,* p. 258. Elle cite d'ailleurs l'exemple de Voltaire qui « veut faire de l'opéra, comme de tout genre littéraire, un moyen de propagande philosophique » à partir de ses thèmes favoris traités dans *Samson*, *Tanis et Zélide*, *Pandore* : « l'obscurantisme des prêtres, la persécution des esprits indépendants et généreux par l' « infâme » ».

[4] *Ibid.* : « C'est donc demander un changement dans la mentalité du public qui vient à l'opéra essentiellement pour se divertir à la vue d'un spectacle, et de qui l'on exige qu'il réfléchisse et qu'il se laisse gagner aux Lumières de la philosophie. On lui demande de renoncer à ce délassement heureux de l'opéra traditionnel, de *La Princesse de Navarre* ou du *Temple de la gloire*, de s'enflammer pour la vertu, pour le courage, l'héroïsme dans la lutte philosophique. C'est encore une façon de renoncer à cette gratuité du spectacle pur qui était l'une des caractéristiques de l'opéra. »

[5] G. Snyders, *Le Goût musical en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, *op. cit.,* p. 34.

[6] *Ibid.,* p. 49

[7] *Ibid.,* p. 36

[8] *Ibid.,* p. 65. L'auteur développe ce point de la querelle : « Ainsi le goût musical semble s'enfermer dans une double contradiction : ceux qui prennent la musique au sérieux et attendent d'elle qu'elle rehausse et amplifie les caractères, les

Voltaire, par sa réforme, propose donc de dépasser le débat, mais il est sans doute trop tôt. Il faut attendre l'arrivée de Gluck pour prouver que la musique ne porte pas toujours l'inconsistance du merveilleux mais qu'elle exalte le réel grâce à cette « part de vrai qui se dérobe au mot »[1], pour reprendre l'expression de G. Snyders. Ainsi, le traditionnel Rameau dont les opéras ne présentent ni thèse, ni argument, mais des intrigues amoureuses[2], à l'image de ceux de Lully, s'est vraisemblablement senti gêné par la portée philosophique que le librettiste voulait réserver à son texte. Quant aux censeurs qui ont examiné la pièce, ce prologue les aura certainement conduits à la prudence, d'autant que la louange traditionnelle au roi est éludée non sans raisons.

Par conséquent, la véritable réforme voltairienne, si dérangeante pour Rameau et les censeurs, aurait consisté, comme le remarque Michèle Mat, à « transformer l'opéra, divertissement superficiel [...] en une tribune philosophique »[3]. En l'occurrence, *Samson* expose les idées de Voltaire au sujet de la Bible. Preuve en est l'usage qu'il fait de la mythologie. Il utilise ce matériau traditionnel qu'il mêle à la Bible pour renouveler et ennoblir le genre. Un tel mélange est significatif d'une idée philosophique ainsi implicitement divulguée. Par la forme, par le traitement de l'hypotexte auquel il se livre, le philosophe semble mettre en œuvre ses idées liant création esthétique et engagement philosophique dans une sorte de simultanéité. Il délivre un message en plaçant sur le même plan les références bibliques et mythiques. En ce sens, la réforme esthétique qui entend renouveler le genre par l'ennoblissement du sujet correspond à une nouvelle approche, désormais philosophique de l'opéra.

Les références mythologiques font en effet partie intégrante de la pièce puisqu'elles mettent en place le cadre de l'action. Contre toute attente, elles servent de repère historique et, de ce fait, travaillent à la vraisemblance de l'intrigue. Toute la pièce se déroule sur fond de paganisme puisqu'il s'agit du jour de la fête d'Adonis, comme le rappelle Dalila à la scène 1 de l'acte III[4]. Cette cérémonie explique les préparatifs des prêtres philistins entourant « un autel couvert de leurs dieux »[5] au premier acte. Mais cela détermine surtout l'ambiance « pastorale » des actes III et IV et la naissance de l'amour entre Samson et Dalila. On retrouve ces festivités dans le dernier acte, à l'intérieur du temple de Vénus. La fête d'Adonis rend donc vraisemblables l'action et le cadre spatio-temporel de son déroulement. Se justifient également de la même manière certains éléments scéniques propres à

actions, ne parviennent pas à l'aimer, car ils la jugent finalement incapable de remplir un tel rôle ; ceux qui aiment la musique (ou du moins qui croient l'aimer) ne la prennent pas au sérieux, et sont satisfaits qu'elle les entraîne dans un monde de simple délassement. De part et d'autre on n'est pas loin de soutenir que la musique ne s'applique qu'à de petits propos, galants et frivoles ; et ce qu'il y a de grand lui serait interdit, parce qu'elle-même manquerait de grandeur. »

[1] *Ibid.*

[2] J.-B. Rivaud, « Approche thématique et structurelle des livrets d'opéra de Jean-Philippe Rameau », art. cit., p. 75.

[3] M. Mat, « Voltaire et l'opéra : théorie et pratique », art.cit., p. 534. Pour prouver cette thèse M. Mat compare les thèmes abordés dans *Samson*, *Pandore*, *Tanis et Zélide* (p. 534 à 537).

[4] Voltaire, *Samson*, III, 1, p. 22 (vers 366).

[5] *Ibid.,* I, 2, p. 12 (entre vers 133 et 134).

l'opéra, notamment les décors des actes III et IV. L'ensemble favorise alors les danses des chœurs féminins des filles de Gaza et des prêtresses de Vénus, autant de divertissements propres à la scène de l'Opéra, que le choix d'une fête païenne permet à Voltaire d'introduire. Ces passages lyriques qui ménagent presque une pause dans l'action, après deux premiers actes épiques « remplis de terreur », n'en sont pas moins indispensables.

Loin de nuire à la cohérence de la pièce biblique, le cadre païen la renforce donc, tant sur le plan de l'intrigue que sur celui des modalités de représentation. Bien plus, Voltaire, dans sa préface, en fait valoir la pertinence à partir d'un argument historique :

> Les noms de Vénus et d'Adonis trouvent dans cette tragédie une place plus naturelle qu'on ne croirait d'abord. C'est en effet sur leurs terres que l'action se passe. Cicéron, dans son excellent livre *de la Nature des Dieux*, dit que la déesse Astartée révérée des Siriens était Vénus même, et qu'elle épousa Adonis. On sait de plus qu'on célébrait la fête d'Adonis chez les Philistins. Ainsi ce qui serait ailleurs un mélange absurde du Profane et du Sacré, se place ici de soi-même[1].

Par conséquent, de nouveau Voltaire détourne les éléments traditionnels de l'opéra en utilisant la mythologie à des fins contraires. Tandis qu'elle insinue habituellement une part de merveilleux, elle permet au contraire dans *Samson* d'ancrer l'action dramatique dans un cadre spatio-temporel historique. Elle œuvre donc en faveur de la vraisemblance, laissant aux références bibliques le domaine du merveilleux. L'inversion atteint son paroxysme par l'assimilation du héros biblique en héros païen, annoncée dès le prologue[2]. Celle-ci n'est guère étonnante, elle repose essentiellement sur l'invincibilité, la force physique exceptionnelle. Hercule[3] possède en effet une force d'essence divine puisqu'il est fils de Zeus. Celle-ci se manifeste très tôt : il tue des serpents dans son berceau, tout comme Samson tue le lion bien plus fort que lui. Selon les prédictions de Tirésias, il doit être le héros de l'humanité, à l'égal de Samson qui doit sauver les Hébreux. Mais Voltaire ne se livre pas à un

---

[1] Voltaire, « préface » de *Samson, Œuvres de M. de Voltaire,* tome sixième contenant des pièces qui ne se trouvaient pas dans cette édition, et d'autres morceaux très curieux qui n'ont jamais paru jusqu'à présent, à Amsterdam et Leipzig, chez Arckstrée et Merkus, 1745, p. 9-10.

[2] « Un Alcide véritable/ Va paraître en ce lieu, comme vous enchanté », *Ibid.,* p. 9 (vers 88-89).

[3] J. Cohen, *La Légende de Samson …*, *op. cit.*, t. II, p. 205 à 212, analyse dans sa thèse les « analogies existant entre les exploits de Samson et les douze travaux d'Héraclès ». Les deux héros sont investis d'une force extraordinaire, tous deux combattent un lion ou capturent des animaux tels que les renards. La source de la mâchoire rappelle les bains chauds que les nymphes font jaillir pour délasser Héraclès en proie à la fatigue. De plus, chacun succombe à « la séduction d'une femme perfide », que ce soit Dalila ou Omphale. Enfin, les colonnes du temple sont semblables à la voûte céleste et l'un comme l'autre s'offrent volontairement en sacrifice.

Pour une analyse plus détaillée du mythe d'Hercule, voir également Graves, Roberts, *Les Mythes grecs,* traduit de l'anglais par Mounir Hafez, Paris, Fayard, 1967 (1re édition : 1958), p. 483-561. On ajoutera notamment à l'analyse précédente la colère et la violence d'Hercule à l'égard des Myniens à qui les Thébains sont contraints de payer un lourd tribut. C'est dans un tel contexte qu'Heraclès, ayant persuadé ses compagnons de reprendre leur liberté, remporte la victoire et descend sur Orchomène « où il abattit les portes, pilla le palais et obligea les Minyens à payer un tribut double de celui imposé à Thèbes » (p. 484). De même, les attributs du héros sont une massue, taillée dans le bois d'un olivier sauvage, et un arc. Enfin, l'épisode de l'enlèvement de Déjanire le jour de son mariage avec le Centaure Eurytion rappelle le mariage avorté de Samson avec la Philistine (après avoir promis d'épouser Déjanire, Héraclès avait poursuivi sa route, il réapparaît précisément, sans prévenir, le jour du mariage et abat le centaure).

Sans doute n'est-ce pas un hasard si Lelio crée à la même époque deux tragi-comédies fort similaires : *Hercule* et *Samson*. Xavier de Courville étudie les similitudes (X. de Courville, *Un artisan de la rénovation théâtrale…,* chap. V « Samson et Hercule », p. 61 à 80) dues avant tout à la ressemblance entre les deux légendes.

simple parallèle admis de tous, il semblerait qu'il transforme Samson en Hercule. Il prête en effet au héros biblique des actions surnaturelles que les Écritures attribuent à Yahvé. Ainsi, tout comme Hercule est capable de commander aux éléments naturels tels que le soleil ou la mer, Samson orchestre de véritables miracles en faisant jaillir l'eau ou en embrasant la scène[1]. Il présente enfin une suprême confiance en lui, s'estime l'égal des dieux ; parallèlement, Samson menace et affronte les hommes censés le maintenir en esclavage.

Si ce parallèle entre les deux héros est conventionnel, il suscite de vives réactions sous la plume de Voltaire par les implications qu'il suppose, par le message sous-jacent qu'il porte. Le héros biblique n'a pas, à ses yeux, plus d'intérêt que le héros mythologique. Aussi ne s'étonnera-t-on pas qu'il désigne Samson par la périphrase : « cet Hercule grossier »[2]. La seule raison pour laquelle il souhaite conserver Samson et ne pas le transformer en Hercule réside dans la scène de l'effondrement du temple :

> J'ai oublié dans mes dernières lettres de vous parler du projet que vous aviez de métamorphoser Samson en Hercule. Eh que deviendrait la ruine du temple ?[3]

En détournant la mythologie du merveilleux traditionnel et en lui substituant l'épisode biblique, Voltaire exprime ses convictions les plus profondes à l'égard des Écritures qu'il assimile à des fables[4]. Marie-Hélène Cotoni confirme l'hypothèse dans son article « Voltaire, Rousseau, Diderot »[5] en affirmant que « Voltaire s'est parfois amusé à lire la Bible comme un récit des *Mille et une nuits* »[6]. Bien plus, en faisant du décor mythologique un cadre historique vraisemblable, il considère que les divinités païennes sont antérieures aux épisodes bibliques dont la source divine est ainsi mise à mal. Il utilise donc avec une grande habileté le merveilleux païen comme un contrepoint pour récuser doublement la sacralité des Écritures. D'une part, il les assimile aux mythes dans un rapport d'équivalence sur le plan scénique ; d'autre part, il nie leur source divine en s'appuyant implicitement sur les principes de composition et de datation du Livre. En ce sens, on comprend mieux le mépris exprimé vis-à-vis de l'abbé Pellegrin qui reste « le type de l'adaptateur de sujets bibliques et du médiocre écrivain »[7]. Certes, lui-même reprend un sujet biblique, mais dans une optique très différente. Si le message philosophique est explicite dans de nombreux vers dont nous avons déjà

---

[1] Voltaire, *Samson*, II, 2, p. 18.

[2] Voltaire, *Correspondence*, lettre de Voltaire à d'Argental, [septembre 1734 ?], t. 87, p. 62 (D.786).

[3] *Ibid.,* lettre de Voltaire à Thieriot, à Cirey ce 10 février 1736, t. 87, p. 345 (D. 1007).

[4] F. Bessire, *La Bible dans la correspondance de Voltaire*, *op. cit.*, p. 157. Notons à ce sujet dans le *Dictionnaire philosophique*, l'article « fable » comporte la remarque suivante : « Chez les Juifs, qui sont une peuplade toute nouvelle en comparaison de la Chaldée et de Tyr ses voisines, mais fort ancienne par rapport à nous, on voit des fables toutes semblables à celles d'Ésope dès le temps des Juges » (*Questions sur l'Encyclopédie, Voltaire Électronique*, tome 39, paragraphe 3).

[5] M.-H. Cotoni, « Voltaire, Rousseau, Diderot »,art. cit*.,* p. 779 à 803.

[6] *Ibid.,* p.783.

[7] F. Bessire, *La Bible dans la correspondance de Voltaire*, *op. cit.,* p. 165.

analysé les enjeux politiques, il est implicite par le choix de l'opéra dont le traitement est habituellement dévolu à la mythologie. Voltaire utilise donc un sujet biblique ancestral, dont il dénonce à double titre la supercherie, pour renouveler la tradition de la scène lyrique en faveur d'une scène philosophique. Ainsi, la modernité affichée tant sur le plan du contenu que de la forme expliquerait l'échec de *Samson* face au traditionaliste Rameau et aux sévères docteurs en Sorbonne. Si, dans ces conditions, Voltaire ne parvient pas à mettre en place sa réforme, il en instaure le mouvement qui trouvera son aboutissement chez Beaumarchais.

Dans une volonté affirmée de rénover l'opéra, Beaumarchais lui-même a tenté de réaliser le projet de Voltaire en adaptant en trois actes le livret de *Samson*. Ce souhait passe par un désir de collaboration avec Gluck, désir qui ne sera pas réalisé directement puisque *Tarare* est mis en musique par Salieri, l'un des élèves du grand maître allemand[1]. Mais quelques années plus tôt, grâce à *Samson,* le dramaturge a déjà appliqué les principaux éléments des réformes de Gluck[2]. Tout d'abord l'action est resserrée en trois actes, ce qui favorise l'unité et la simplicité du poème. Le livret est en effet entièrement centré autour de l'intrigue amoureuse. Le célèbre compositeur allemand envisage cet aspect pour rendre l'action vivante, les passions fortes et les situations tragiques. Ensuite est recommandée une ouverture nouvelle qui prépare directement le drame et qui ne soit plus décorative[3]. Tel est le cas de la pièce remaniée par Beaumarchais : le prologue a disparu et Dalila apparaît dès la seconde scène et non plus seulement au troisième acte. Dans la perspective du maintien de l'intérêt dramatique, les chœurs doivent participer à l'action, ce qui est le cas dans *Samson* puisqu'ils représentent les deux peuples, hébreux et philistins, dont le sort est en train de se jouer. Il est enfin conseillé d'entretenir un certain « sens pictural » grâce à de « nombreux intermèdes symphoniques qui coupent les péripéties du drame »[4].

De cette façon, l'opéra conserve la grandeur tragique et les accents nobles qu'envisageait Voltaire. Gluck réalise la réforme attendue. Témoin en est une lettre de Grimm datée de mai 1779 : « cette musique ne charme point l'oreille, mais elle ne ralentit presque jamais l'effet de la scène […] ; je crois entendre une tragédie grecque »[5]. Béatrice Didier rappelle à ce sujet l'admiration de Voltaire pour Gluck qui annonce « une résurrection de la tragédie antique »[6]. La réforme remet en cause la notion de divertissement gratuit, ce que le philosophe avait tenté de faire : « Les partisans de Gluck

[1] G. Snyders, *Le Goût musical en France,* p. 159. La préface de *Tarare* explicite d'ailleurs les intentions de Beaumarchais qui se réclame de Gluck (Beaumarchais, *Tarare, Œuvres,* Gallimard, 1988, p. 497-510).

[2] G. Favre, « Gluck et la réforme du drame lyrique », dans *Histoire de la musique*, sous la direction de Roland-Manuel, t. II, Gallimard, 1963, p. 40-54.

[3] *Ibid.,* p. 45.

[4] *Ibid.,* p. 49.

[5] F. M. Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique…, op. cit.*, t. XII, mai 1779, p. 250.

[6] B. Didier, *La Musique des Lumières*, *op. cit.,* p. 198.

défendent le droit de la musique à exprimer le tragique, et à être autre chose qu'un art de plaire. Les thèmes simples empruntés au théâtre antique permettent d'atteindre le grandiose, le monumental. »[1] Le sujet biblique répond on ne peut mieux à l'attente : l'ennoblissement des personnages de Samson et de Dalila, leur geste sacrificiel, l'acharnement des dieux à leur encontre, sont autant d'éléments qui pourraient figurer dans une tragédie antique.

Georges Snyders analyse ainsi cette évolution :

> La musique cesse d'être du domaine du plaisir, de la douceur, du divertissement ; elle participe de l'âpreté, mais aussi de la grandeur du théâtre, elle s'unit à ce qu'il y a de plus cruel, et en même temps de plus pathétique dans les grands mythes de l'Antiquité[2].

Toutefois, l'ennoblissement du genre pose une nouvelle fois le problème du sujet amoureux, véritable nœud de l'action chez Beaumarchais. Cette contradiction apparente se résout par le traitement de l'amour dans les opéras de Gluck, amour « porté à s'accomplir en sacrifice, en don de soi-même »[3]. Dalila, par son suicide, donne donc à l'amour sa grandeur tragique exemplaire.

Par ailleurs, Beaumarchais, sur les traces de Voltaire, ne conçoit pas un genre lyrique noble sans engagement. Sur ce point, Maurice Lever juge *Tarare* particulièrement intéressant pour son « adéquation à l'air du temps »[4] : il soulève des problèmes de société « sur la liberté politique, sur l'inégalité sociale, sur le pouvoir absolu et les moyens de s'en affranchir » et vise à « dénoncer les tares de la monarchie française en les transposant sur le golfe Persique »[5]. Beaumarchais justifie par la dramaturgie le choix de ces thèmes sur une scène d'Opéra:

> Partout où règne le despotisme, on conçoit des mœurs bien tranchantes. Là, l'esclavage est près de la grandeur ; l'amour y touche à la férocité, les passions des grands sont sans frein. […] Là je vois l'abus du pouvoir se jouer de la vie des hommes, de la pudicité des femmes ; la révolte marcher de front avec l'atroce tyrannie : le despote y fait tout trembler jusqu'à ce qu'il tremble lui-même, et souvent tous les deux se voient en même temps. […] Voilà les mœurs qu'il faut à l'opéra, elles nous permettent tous les tons[6].

Si les passions exacerbées et les tonalités variées expliquent la position du librettiste, la voix de l'écrivain engagé se fait entendre peu après :

> Ah ! si l'on pouvait couronner l'ouvrage d'une grande idée philosophique, même en faire naître le sujet ![7]

Beaumarchais reprend non seulement le livret de Voltaire, mais également la réforme qu'il implique. La tyrannie des Philistins devient le cadre dans lequel se déroule une tragique histoire

---

[1] *Ibid.,* p. 199.

[2] G. Snyders, *Le Goût musical en France, op. cit.,* p. 145.

[3] *Ibid.,* p. 147.

[4] M. Lever, *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais*, *op. cit.,* t. 3 : *Dans la tourmente (1785-1799),* p. 93.

[5] *Ibid.*

[6] Beaumarchais, *Tarare*, *op. cit.,* « Aux abonnés de l'opéra », p. 503.

[7] *Ibid.*

d'amour. Dans ces conditions, on pourrait regretter la suppression de certains passages subversifs du livret de Voltaire, tels que l'hymne à la liberté. Toutefois, en vertu de l'unité d'action et de la grandeur antique prônées par Gluck, c'est désormais le personnage de Dalila qui, en s'opposant ouvertement aux siens, stigmatise par ce geste de rébellion la portée « révolutionnaire » de l'opéra. Elle échappe ainsi au pouvoir oppresseur qui la sépare de son amant :

> La mort va réunir deux époux qu'on sépare[1].

Ce suicide, dont la force d'opposition est soutenue par Beaumarchais, se justifie aussi par l'intrigue amoureuse puisqu'il est le signe d'un amour absolu qui survit à la mort. On ne peut donc remettre en cause la cohérence et l'intensité dramatique de la pièce.

Par conséquent, à la fin du siècle, grâce à Gluck, la musique peut exprimer « les problèmes les plus profonds, les conflits essentiels »[2], commente G. Snyders. S'opère alors un mouvement de réconciliation entre sensibilité et raison, selon l'analyse d'Enrico Fubini. En effet, à l'époque baroque, la musique est considérée comme une science, ce qui entraîne une certaine indifférence à l'égard de son « contenu expressif ou émotif »[3]. L'auteur aboutit alors à la conclusion que « l'accent est […] mis davantage sur le caractère physico-mathématique de l'harmonie que sur ses effets sur le public »[4]. L'esprit change avec l'arrivée de Leibniz qui réconcilie les deux univers. Il met fin au modèle dualiste de la pensée de Descartes en cherchant à « découvrir à travers la structure mathématique et rationnelle de l'harmonie ses caractères sensibles »[5]. E. Fubini explique ainsi la pensée du philosophe :

> La musique a en fait pour Leibniz une solide structure mathématique, mais celle-ci ne contraste nullement avec le fait qu'elle s'adresse d'abord aux sens ; au contraire, cette structure se révèle précisément au moment où elle est perçue par les sens. […] Dans la musique, cependant, se manifeste de façon directe et privilégiée la nature, et par conséquent l'harmonie, qui régit tout l'univers ; celle-ci se fait connaître à la sensibilité, et seulement à travers la sensibilité, qui constitue, dans la pensée de Leibniz, une forme d'anticipation de la raison, voire l'unique façon de parvenir à celle-ci. Toute opposition s'efface ainsi entre la sensibilité et l'intellect, entre la beauté sensible du monde et l'ordre mathématique de l'univers, entre la fantaisie (calcul inconscient) et la raison[6].

Il faut cependant attendre la fin du XVIII[e] siècle pour que cette conception de la musique, déjà amorcée par Voltaire, pénètre en France. L'opéra peut désormais signifier et ne pas se limiter à la notion de divertissement. La réforme de l'opéra reprend assurément les idées de Diderot sur le drame musical : « l'intervention de la musique l'amplifie jusqu'à y faire vivre la cité elle-même »[7].

---

[1] Beaumarchais, *Samson*, III, 4, p. 1449, vers 403.

[2] G. Snyders, *Le Goût musical en France, op. cit.,* p. 161.

[3] E. Fubini, *Les Philosophes et la musique*, Paris, H. Champion, 1983, p. 77.

[4] *Ibid.,* p. 78.

[5] *Ibid.,* p. 79.

[6] *Ibid.,* p. 80.

[7] G. Snyders, *Le Goût musical en France*, *op. cit.,* p. 161.

c- Le petit opéra de Nogaret : un univers bacchique

D'un genre hybride, *Le Renversement du temple de Dagon* de Nogaret, n'est pas destiné à la scène de l'Académie royale de musique. Cela explique qu'il n'obéisse pas à des règles de composition aussi classiques que les deux opéras précédents tout en partageant le même langage musical des airs, des récitatifs ou des chœurs. L'auteur le qualifie de « poème lyrique », sans doute en raison de sa faible longueur. En effet, divisée seulement en deux scènes, qui plus est, très disproportionnées, la première exposant en quelques répliques la situation, la pièce de Nogaret se rapproche davantage par sa taille de l'oratorio. On ne saurait cependant l'inscrire dans cette catégorie générique en raison de son contenu. *Le Renversement du temple de Dagon* introduit une atmosphère profane, bacchique, peu conforme aux lois de l'oratorio tout entier centré autour d'un sujet biblique. Aussi Roger Cotte le range-t-il parmi les petits opéras maçonniques[1], nouveau genre au même titre que la cantate et le rituel musical qu'exploite la loge « Le Patriotisme ». Notons d'ailleurs qu'une autre pièce de Nogaret, *Le Réveil d'Adam*, a fait le fruit d'une adaptation à l'Opéra[2]. En réalité, on pourrait placer ce genre quelque peu particulier entre l'opéra, auquel il emprunte le langage, et la chanson maçonnique, à laquelle il emprunte les thèmes, comme l'épicurisme, le bonheur, le plaisir[3]. Gordon R. Silber précise que l'« on [y] décrit et vante avec complaisance les plaisirs qu'entraîne la récréation maçonnique : le chant, le vin, et la « volupté », sentiment de bien-être qui résulte de la conscience d'avoir pratiqué les vertus maçonniques et d'assister aux travaux de la Loge »[4]. Or nous avons déjà noté que le vin et l'amour étaient les deux thèmes abordés par le Roi et sa courtisane devant Samson prisonnier. Peut-être serait-il plus juste de dire que des couplets de chansons maçonniques s'insèrent dans l'ensemble de l'opéra, comme le suggèrent parfois les changements de rythme. Ainsi, l'échange en octosyllabes entre Samson et les satrapes laisse place à cinq quintils pentasyllabiques selon un schéma de rimes toujours identique : ABBAB[5]. La reprise de la même strophe, tel un refrain au début, au milieu et à la fin du passage donne l'impression d'une chanson. L'« amour », le « plaisir » et le « vin » sont les trois principaux thèmes de ces couplets, chantés tour à tour ou en duo par le Roi et sa favorite[6].

---

[1] R. Cotte, « Les petits opéras maçonniques de Félix Nogaret et François Giroust », *Le Siècle des Lumières et la Bible*, *op. cit.,* p. 431-439.

[2] F.-F. Nogaret, « avis du libraire », *Le Retour à la sagesse ou la rentrée des hommes dans le temple et des femmes dans le jardin*, Paris, Caillot, 1807, p. VIII.

[3] D. Ligou, *Chansons maçonniques 18e et 19e siècles*, Paris, Cercle des Amis de la Bibliothèque initiatique, 1972, p. 19.

[4] G. R. Silber, « Poèmes et chansons maçonniques du XVIII[e] siècle », *Revue des sciences humaines,* n°145, janvier-mars 1972, p. 187.

[5] F.-F. Nogaret, *Le Renversement du temple de Dagon*, sc. 2, p. 70-71.

[6] *Ibid.,* sc. 2, p. 71. Un homme du peuple reprend cette même structure du quintil pentasyllabique pour vanter les mérites de « l'amour » et du « vin », toujours selon le système répétitif du refrain. Ces deux passages semblables à des chansons alternent avec les récitatifs, les airs et les chœurs propres au langage de l'opéra.

C'est sans doute Nogaret qui donne le caractère le plus profane à ce livret d'inspiration biblique en créant une atmosphère bacchique construite non seulement autour de la volupté charnelle mais aussi autour du vin, l'un des interdits fondamentaux auxquels est soumis le *nazir*. Il respecte ainsi le contexte maçonnique dans lequel est représenté *Le Renversement du temple de Dagon.* De ce fait, la scène oriente, à des degrés certes différents, l'épisode de Samson vers des thèmes profanes et licencieux.

Passant de la musique vocale encore respectueuse d'une certaine solennité au jeu scénique toujours davantage décalé de la source originelle, le texte saint perd progressivement son statut sacré et sa dimension verbale. La théâtralisation correspond donc à un éloignement du sacré chrétien qui s'apparente à une forme de désacralisation. En effet, les genres dramatiques nécessaires au passage de la Bible à la scène supposent des adaptations ou des transformations importantes du texte source. Celui-ci se laisse contaminer par la forme toute profane qu'il investit. Cette contamination du sacré par le profane revêt des degrés différents selon le genre choisi. Certains genres dramatiques à la mise en scène limitée maintiennent, en dépit des modifications nécessaires, une sobriété plus conforme au texte saint que les spectacles qui voient le jour sous la Régence. Tandis que la pièce de Riccoboni est encore teintée d'accents religieux dans l'esthétique du théâtre religieux espagnol, celle de Romagnesi appartient définitivement à la tradition théâtrale en 1730. Les intertextes profanes, ou relais secondaires, correspondent au degré d'ancrage que chacune des deux pièces présente à l'égard de la religion. Cette superposition des relais au texte source explique le degré de proximité que les pièces entretiennent à l'égard de la Bible et sont révélatrices de l'esprit dans lequel elles ont été composées. Il va de soi que Riccoboni, fervent catholique, emprunte certes à la tradition théâtrale profane, mais à la tradition théâtrale la plus empreinte de religiosité. Cela signifie d'ailleurs que la tonalité comique n'est pas opposée à l'esprit religieux, ce qui placerait cette sorte de théâtre biblique dans la droite ligne des mystères. Romagnesi s'engage quant à lui davantage dans la voie littéraire puisqu'il compose une véritable tragédie sur le modèle classique, tout en concédant quelques intrusions à la tradition comique de la *commedia dell'arte*. Les relais secondaires infléchissent donc la portée spirituelle de l'œuvre. Voltaire échappe d'ailleurs à toute trace de discours religieux en inscrivant son œuvre dans l'esthétique nécessairement profane de l'opéra, une esthétique partagée entre la tradition lullyste et son désir de renouvellement. C'est ce livret qui, par l'invention de l'opéra philosophique, illustre le mieux l'ancrage de l'épisode biblique dans le siècle tant sur le plan esthétique qu'idéologique. L'opéra pour Voltaire n'est pas seulement une forme mais bel et bien un nouveau relais que l'on peut indifféremment mêler à la Bible. Or les deux traditions sont fondamentalement opposées, l'une étant issue du paganisme, l'autre étant à l'origine de la doctrine chrétienne. De cette façon, Voltaire met en application les idées qu'il nourrit à l'égard de la Bible et les divulgue : les Écritures ne sont que des fables, très souvent issues des épisodes mythologiques, dont *Samson* est un exemple parmi d'autres. Il

mérite d'être traité au même rang que ses comparses. Bien plus, il convient d'éclairer le public à ce sujet en lui faisant partager certaines idées philosophiques.

De cette confrontation entre les trois groupes de pièces, nous constatons que la pensée chrétienne maintenue au début du siècle fait l'objet d'une émancipation progressive, qui passe de façon de plus en plus significative par une prise de liberté à l'égard du pouvoir et des croyances religieuses, pour donner naissance à un genre dramatique nouveau duquel le sujet biblique fait intrinsèquement partie. Les pièces qui proposent des modes de réécritures tels que l'adaptation ou la transformation scénique, naissent à partir de 1717 et se multiplient dans la seconde moitié du siècle. Cet écart de plus en plus marqué par rapport à la Bible ne se caractérise pas seulement par les modes de réécriture mais par une diversité générique de plus en plus grande au fil du siècle, diversité qui s'accompagne par une progression très nette en faveur des genres spectaculaires. Même sur le plan de la musique vocale, pourtant dépourvu de mise en scène, les cantates cèdent la place aux oratorios qui deviennent eux-mêmes hiérodrames ou chœur révolutionnaire, lequel requiert la participation de l'assemblée. Parallèlement, sur le plan des liens intertextuels, nous ne pouvons que constater l'isolement des premières pièces de musique vocale, ce qui prouve que l'épisode biblique accède à la littérarité par les jeux hypotextuels, intertextuels et architextuels à partir de 1717 seulement, sous l'influence de la représentation théâtrale. Ce n'est toutefois pas un hasard si la première pièce à paraître sur les planches du XVIII^{e} siècle est une tragi-comédie, le genre permettant par sa liberté formelle et par le jeu des symétries d'adapter l'épisode biblique. Ce « monstre », qui fait se rejoindre une forme d'écriture respectueuse de la littéralité du texte source et le divertissement scénique, constitue la transition nécessaire à l'évolution du traitement de Samson jusqu'en 1816. Une seule pièce du début du XIX^{e} siècle ne rentre pas dans ce réseau, celle de Montorcier. Bien qu'elle respecte le choix générique d'une théâtralisation toujours plus forte, elle n'appartient ni au groupe des pièces italiennes ni à celui des pièces voltairiennes et révèle une forme hybride entre pièce biblique et pièce théâtrale. Son absence de représentation prouve que le principe de transposition ne peut convenir au genre spectaculaire de la pantomime au début du XIX^{e} siècle.

En somme, le texte matrice fixe à la fois le mode de réécriture biblique et le genre des pièces résultats. L'opéra de Voltaire donne certes naissance à des opéras et à des pièces de musique vocale, mais il s'agit de genres lyriques qui demandent la même écriture versifiée avec un découpage en airs et en récitatifs. Dans ces conditions, les pièces résultats sont, au niveau du sens et de la forme, extrêmement liées à la pièce matrice, creusant l'écart par rapport au texte source qu'est la Bible. Si le texte matrice est porteur du genre, le texte relais quant à lui initie un mouvement, une orientation, tels que l'inscription du sujet biblique dans le répertoire théâtral pour la pièce de Riccoboni, ou la transformation de Dalila pour la pièce de Romagnesi. Ainsi, les pièces résultats conservent le mode d'écriture scénique initial posé par la pièce matrice et le font évoluer en fonction de l'époque et de la

scène choisie : la tragédie évolue en mélodrame puis en pantomime sur les théâtres des boulevards, l'opéra devient hiérodrame au Concert Spirituel, chœur révolutionnaire en pleine fête révolutionnaire ou petit opéra maçonnique lors d'une représentation organisée par la loge du Patriotisme. Évoluant de la sorte en fonction des genres et des scènes en vogue, l'épisode de Samson s'actualise dans le siècle, perd son caractère ancestral pour revêtir une forme de communication adaptée aux goûts du public et donc plus susceptibles de le toucher.

Les enjeux profanes que revêtent les représentations scéniques de Samson mettent donc en évidence la polysémie de l'épisode biblique. Loin d'appauvrir ou de déconsidérer la Bible, les pièces, par leur actualisation dans le siècle, en font ressortir tous les possibles. Elles ancrent le texte biblique dans les préoccupations du siècle au point qu'une même œuvre peut être interprétée de différentes façons selon l'époque de sa représentation. C'est moins le texte lui-même que le contexte qui donne son sens à l'œuvre : celui-ci n'est pas figé et peut être sans cesse modifié par le public au moment de la représentation. Alors même que le discours religieux tend à s'essouffler, le passage par la scène donne au texte lui-même un nouveau souffle. Il est en mouvement constant par son interaction avec l'Histoire, comme le manifestent les enjeux idéologiques et esthétiques.

La Bible devient alors, à des degrés certes différents, par glissements successifs, un sujet scénique. Une première étape dans le changement de la conception de la Bible est visible sur le plan de la genèse des pièces : les manipulations dont le texte biblique fait l'objet en révèlent une nouvelle appréhension. Par un processus de création bien particulier, lié à la spécificité du *corpus* dans lequel les pièces entretiennent des liens intertextuels étroits, et par le contexte favorable des Lumières, la théâtralisation semble aboutir à une désacralisation, à la perte du « sacré » au sens religieux du terme tel que l'entend le XVIII^{e} siècle. L'écart qui s'opère envers l'Église n'ôte pas seulement une forme à la Bible, celle du théâtre religieux ou de la musique d'église, il semble lui ôter également la portée mystique et allégorique[1] que son caractère sacré était censé lui conférer.

[1] P. **C.** Bori, *L'Interprétation infinie,* Paris, Éditions du Cerf, 1991 (1re édition : Bologna, 1987), p. 60.

Partie 2 : Émergence de nouvelles formes de sacré

Force est de constater que tout en étant un sujet scénique ancré dans le XVIII^e^ siècle, l'histoire spectaculaire de Samson reste un épisode biblique dans l'esprit du public comme dans celui des auteurs. C'est la raison pour laquelle sont soulevés les enjeux idéologiques et esthétiques précédemment étudiés. Mais du fait des fragilités croissantes du texte saint que les réécritures scéniques de Samson rendent tout particulièrement visibles, la question mérite d'être creusée sur le plan spirituel. Comme nous l'avons précisé dès l'introduction, le caractère sacré de la Bible repose sur sa sainteté. Or nous venons de démontrer que la plupart des pièces du *corpus* s'éloignent considérablement du message chrétien diffusé par les discours exégétiques. Quel sens et quelle portée peut-on alors conférer aux manifestations du sacré omniprésentes dans la vie de Samson, aux manifestations directes ou indirectes de Yahvé ? Dans un tel contexte, ces pièces perdent-elles pour autant toute dimension sacrée ?

En premier lieu, il convient de se demander dans quelle mesure l'histoire de Samson s'émancipe de ses origines saintes. Du fait de la fidélité que les œuvres du début du siècle manifestent à l'égard du texte source, on vérifiera si elles en proposent des interprétations différentes des pièces suivantes qui malmènent davantage le texte biblique. En un mot, les premières pièces relaient-elles systématiquement le discours des Pères de l'Église ou s'en libèrent-elles quelque peu ? Mais la portée spirituelle d'une pièce ne dépend pas seulement de l'auteur ou du contexte de création, elle doit être envisagée du point de vue de la réception. Elle relève davantage de l'intuition, du ressenti, de l'action

sensible des éléments matériels du spectacle. Au moment de la représentation, le sens de l'œuvre passe par d'autres vecteurs que celui de la raison et, pour cela, requiert d'autres moyens que les choix génériques et textuels. En effet, c'est à la fois par la sensibilité et par les sens que la représentation permet au spectateur d'appréhender le texte biblique. Or le public, encore fortement imprégné de culture religieuse, ne saurait oublier les fondements sacrés de l'histoire de Samson.

Dans ce constant va-et-vient entre la Bible et la scène, le statut sacré de l'épisode vétérotestamentaire doit être interrogé sous un autre angle. Si l'actualisation correspond à une part de désacralisation, on peut penser que celle-ci laisse place, le temps de la représentation, à une resacralisation d'un genre différent. Assurément, en s'emparant du sujet biblique, la scène profane use de procédés qui lui sont propres pour éveiller chez les spectateurs une émotion que l'on pourrait rapprocher d'une forme de sacralité. Il s'agirait alors d'une forme de sacré générée par la réception et non pas conçue comme existante *a priori*. C'est pourquoi nous interrogerons l'appareil scénique profane dans ses effets sur le public. Nous nous demanderons plus précisément comment, à partir du divertissement, à partir de l'admiration et de l'émotion suscitées par le jeu des acteurs ou des chanteurs, la scène touche les sens du public mis en éveil par les outils scéniques pour faire émerger, de la représentation, une forme de sacré qui abolirait les frontières avec le profane. Il ne s'agit pas de faire de la scène un nouveau lieu de communication avec Dieu, mais d'étudier comment la scène laïque, en s'appropriant un sujet biblique, permet au public de faire l'expérience d'un sacré plus immédiat qui ne serait plus du domaine de la foi.

Afin d'étudier comment le spectacle révèle au public ces nouvelles formes de sacré, nous analyserons les témoignages et les réflexions théoriques de l'époque, à la lueur des textes qui nous sont parvenus. Cette démarche inductive consiste donc à approcher au plus près les conditions de représentation des pièces du *corpus* afin d'appréhender le processus de resacralisation et de définir le sacré ainsi rétabli.

Chapitre 1 : Bible et spiritualités : du christianisme au déisme

Au-delà du lien intrinsèque qu'elle entretient avec le pouvoir par l'intermédiaire des institutions, la Bible gouverne les esprits grâce aux croyances et aux valeurs chrétiennes que les Pères de l'Église ont fait émerger par leurs travaux exégétiques. À l'évidence, en répondant à des enjeux scéniques, la Bible est détournée du rôle initial que lui avait institué l'Église : on n'utilise plus seulement la vie de Samson pour légitimer un discours théologique ou moral. Mais cela signifie-t-il pour autant une rupture avec toute forme de spiritualité ? Il semble difficile de passer sous silence la toute puissance divine à l'origine même de la force extraordinaire du *nazir*. Quelles conséquences le passage à la scène peut-il alors présenter dans le domaine spirituel ?

Sur ce plan, bien entendu, certaines pièces du *corpus* restent plus discrètes que d'autres et nous devrons distinguer les œuvres de commande des pièces d'auteur. En étudiant celles qui prennent le plus ouvertement position, en mesurant l'écart entre celles qui restent conformes au discours catholique et celles qui proposent une tout autre interprétation, nous montrerons comment la scène, par les libertés dont elle fait preuve, met à mal l'interprétation originelle et porte atteinte aux fondements même de la chrétienté, socle spirituel de la société française du XVIII^{e} siècle. Dans ce dernier cas, nous analyserons comment ces pièces abordent la question de la présence divine en faveur d'une autre forme de spiritualité. En somme, la démarche consiste à déterminer la façon dont la scène peut être mise au service de l'Église ou au contraire peut lui faire obstacle en dispensant un message tout opposé qui permettrait de montrer, à la petite échelle du *corpus*, l'émergence du déisme au XVIII^{e} siècle.

1- L'interprétation chrétienne traditionnelle

Les pièces du début du siècle – cantiques et cantates certes, mais également la tragi-comédie de Riccoboni – paraissent *a priori* les plus fidèles à l'interprétation chrétienne. Cependant cela ne signifie pas pour autant que ce message soit identique et occupe une même place dans toutes ces pièces. S'il n'est guère surprenant dans les cantiques de Pellegrin, on peut s'interroger sur la façon dont il apparaît dans une pièce italienne animée par le personnage d'Arlequin. On peut alors se demander si la fonction de divertissement l'emporte sur le message religieux ou l'inverse, auquel cas se poserait la question des apports de la scène au discours apologétique. Pour ce faire, il convient de

prendre en considération la scène choisie par l'auteur, lyrique ou théâtrale, privée ou publique et de mettre en évidence les spécificités de chaque pièce quant à leur rapport avec le discours religieux.

a- Les cantiques de Pellegrin : une relecture à la lumière du Nouveau Testament en faveur d'une interprétation théologique chrétienne et d'une morale pratique

Si nous avons déjà perçu dans les cantiques historiques de l'abbé Pellegrin une visée manichéenne en faveur du peuple élu, les cantiques moraux traduisent quant à eux une portée chrétienne conforme à la tradition des commentaires. Comme le rappelle Anne Sauvy, citant pour exemple l'œuvre de Pellegrin en 1701, les cantiques sont des « chants pour fixer et mémoriser l'enseignement religieux »[1]. En dépit de sa dimension profane par la forme de la parodie pieuse, *L'Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament* reste une œuvre religieuse destinée à l'usage des jeunes filles de la maison royale de Saint-Cyr. Les cantiques moraux, par leur ancrage dans la situation d'énonciation, établissent immédiatement le lien entre l'épisode biblique et la situation présente du destinateur et du destinataire, passant d'une narration à la troisième personne à un commentaire interprétatif à la première personne du pluriel. L'intention pédagogique est en ce sens nette : l'abbé Pellegrin établit de façon claire et précise les leçons à tirer des cantiques historiques. Témoins en sont les formules qui introduisent l'argument : « Cette histoire nous fait voir »[2], « Fruit de l'histoire précédente »[3], « Nous voyons par cette histoire »[4]. Est ensuite énoncé le plan des diverses propositions présentes dans les quatrains. Bien plus, il semblerait que l'épisode de l'Ancien Testament soit pour l'abbé Pellegrin une parabole dont le sens s'éclairerait à la lueur du Nouveau testament. Cette lecture christologique ou typologique, selon les termes de Joseph Cohen[5], lecture des Pères de l'Église et des réformateurs qui fait de Samson l'annonciateur de la venue du Christ, se retrouve en effet dans la Bible de Royaumont que Pellegrin connaît de toute évidence[6] et à laquelle il emprunte la construction en diptyque, chaque cantique historique étant suivi d'un cantique moral.

---

[1] A. Sauvy, « Lecture et diffusion de la Bible », art. cit., p. 37.

[2] Pellegrin, *Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament,* cantique 84, p. 194.

[3] *Ibid.,* cantiques 86 et 90, p. 199 et 209.

[4] *Ibid.,* cantique 88, p. 204.

[5] J. Cohen, *La Légende de Samson*, *op. cit.,* t. II, p. 135.

[6] Hormis Nicolas Fontaine qui interprète la vie de Samson en fonction de celle de Jésus-Christ dans son *Histoire critique du Vieux et du Nouveau Testament*, *op. cit.,* ou « Bible de Royaumont », p. 177-186. Ce parallèle se retrouve fans les ouvrages suivants : [Barral, abbé], *Dictionnaire portatif, historique, géographique et moral de la Bible*, *op. cit.,* article « Samson », p. 644-645 ; M.-M. d'Aguesseau Le Guerchois, *Réflexions chrétiennes sur les livres historiques de l'Ancien Testament*, Paris, Desaint, 1773 (1re édition : 1767), article « Samson », p. 191-200.

Au lieu de faire apparaître le dieu vengeur de l'Ancien Testament, Pellegrin construit surtout, dans ses cantiques moraux, l'image d'un dieu rédempteur et bienveillant pour ses fidèles[1]. Ainsi, l'élection de Samson, élection exceptionnelle dans l'Ancien Testament, devient celle de tout un chacun par la référence au Nouveau Testament. La crucifixion fait de l'ensemble des hommes, des êtres lavés de tout péché, des êtres purs que seule leur conduite peut de nouveau salir. Le passage du dieu vétérotestamentaire des cantiques historiques au dieu néotestamentaire dans les cantiques moraux se confirme par le thème de « l'amour » :

> Quand le Seigneur nous est propice,
> Son amour nous doit attendrir ;
> À cet amour il faut offrir
> Nos cœurs en sacrifice[2].

L'image du Dieu Amour évoque l'incarnation de Dieu en la figure du Christ pour l'amour de l'humanité. La répétition insistante de l'« amour » divin en début de vers trouve un écho dans « nos cœurs » du vers final. Il s'agit d'un thème cher aux sermonnaires du XVII^e^ siècle qui opposent l'amour terrestre et l'amour divin. Le « sacrifice », loin d'être anodin, rappelle celui du Christ en l'hommage duquel les hommes ne peuvent que sacrifier leurs passions terrestres bien imparfaites. Mais le terme même de sacrifice revêt ici un autre sens puisque l'épisode biblique mentionne le sacrifice de Manué à Yahvé après la seconde venue de l'ange. Selon la même logique, on notera le parallélisme entre le lion et le serpent :

> Samson sait triompher d'un lion rugissant,
> Et sa valeur le met par terre ;
> Comme lui déclarons la guerre
> À l'infernal serpent[3].

Le combat de Samson contre le lion est réinterprété comme un combat de l'homme contre le Mal qu'incarne le serpent. Conformément à la tradition des Pères de l'Église, l'épisode annonce la victoire de Jésus sur Satan dans la mesure où les Évangiles présentent le diable comme un lion rugissant (Pierre, 5, 8)[4]. Tout comme on passe du sens propre au sens figuré, s'opère le rapprochement entre combat physique et moral.

---

[1] La logique christologique de la rédemption de l'humanité tout entière semble alors illustrée dans le vers : « Le Seigneur nous veut sauver tous […] », Pellegrin, *Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament,* cantique 84, septième strophe, p. 195.

[2] *Ibid.,* dernière strophe du cantique 84, p. 195.

[3] *Ibid.,* cantique 86, huitième strophe, p. 201.

[4] N. Fontaine, *Histoire du Vieux et du Nouveau Testament…*, *op. cit*., p. 179. Cette Bible, dite de Royaumont, interprète différemment l'épisode du combat contre le lion : « Cette figure, comme remarquent les Saints Pères, prédisait par avance le changement que Jésus Christ devait faire un jour dans les païens et les idolâtres. Ce peuple autrefois était comme un lion furieux qui déchirait les Chrétiens, mais Jésus Christ l'a vaincu sans aucune arme. Il a fait que les empereurs païens, qui n'avaient dans la bouche que des arrêts cruels et des sentences de mort contre les fidèles, ont réformé leurs édits, et n'en ont plus fait que de favorables pour l'Église : il ne s'est plus trouvé dans leur bouche que du miel, après qu'ils ont fait mourir en eux-mêmes le fiel et la cruauté ; et un peuple d'hommes plus cruels que les lions, est devenu en quelque sorte la nourriture des Chrétiens, étant régénérés comme eux en Jésus Christ, et formant avec eux un même corps sous un même chef. »

L'abbé Pellegrin respecte en tout point l'interprétation religieuse[1]. Le principal message théologique transmis par les rédacteurs de la Bible vise à démontrer la souveraineté absolue de Dieu. La première proposition, développée dans les trois premiers quatrains, donne d'emblée le ton à l'ensemble des cantiques moraux : « le Seigneur nous tire de l'esclavage du péché par sa grâce, sans laquelle nos âmes sont stériles ». Du sens littéral de l'épisode biblique émerge un sens figuré. Dans la tradition des sermons qui interprètent un épisode des Écritures selon le message précis que l'on entend faire passer auprès de l'auditoire, les « fers »[2] dont le Seigneur nous libère ne sont autres que ceux des attaches terrestres auxquelles nous lie la faiblesse de la nature humaine. Le lien entre l'Ancien Testament et la situation présente de tout un chacun est d'autant plus frappant que chaque première strophe des cantiques historiques et spirituels est construite de façon similaire, par la reprise de mots et de structure identiques : l'esclavage physique des Hébreux est cité avant l'annonce de la clémence divine tout comme l'esclavage des passions humaines précède la libération par le Seigneur.

> Tous les Hébreux étaient soumis
> Aux Philistins leurs ennemis ;
> Ils gémissaient sans espérance
> De recouvrer leur liberté,
> Le Seigneur finit leur souffrance,
> Par un excès de sa bonté[3].
>
> Nous gémissons dans l'esclavage,
> Agités de troubles divers,
> Mais le Seigneur brise nos fers
> Et fait cesser l'orage[4].

Les deux quatrains suivants développent ce rôle salvateur de Dieu sans s'écarter de l'épisode de Samson puisque le miracle de la naissance du Naziréen est suggéré à travers l'action de « la grâce » de Dieu.

> Le péché rend l'âme stérile,
> Le démon en fait un rocher ;
> Mais le Seigneur la sait toucher
> Pour la rendre fertile[5].

Les rimes « stérile » et « fertile » établissent un parallèle entre le rôle de Dieu dans la naissance de Samson et la grâce qu'il accorde aux pécheurs. Le passage du sens littéral au sens figuré implique le passage du domaine concret et physique au domaine spirituel. La métaphore du rocher

---

L'abbé Barral propose encore une autre interprétation dans son *Dictionnaire portatif*, *op. cit.,* p. 644 : « Le lion tué par Samson représente le peuple juif toujours opposé aux desseins de Jésus-Christ, mais dont il a surmonté les efforts par la seule force de l'esprit de Dieu, sans armes et sans secours humains. »

[1] Cette interprétation religieuse est notamment analysée par J. Cohen, *La Légende de Samson*, *op. cit.,* t. II, p. 235.

[2] Pellegrin, *Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament,* cantique 84, p. 194.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid*.

[5] *Ibid*.

évoque en effet la dureté d'une âme qui s'achemine sur la voie de l'erreur et qui, de ce fait, devient inféconde, comme l'explique la seconde strophe.

> Sans l'assistance de la grâce
> Les mortels ne font aucun bien[1] ;

Les bonnes actions des hommes, entièrement gouvernées par la volonté divine, sont le fruit d'une élection à l'image de celle de Samson. Sans doute la métaphore du rocher n'est-elle pas innocente puisque le miracle de la fontaine qui permet à Samson d'étancher sa soif survient au moment où il jette la mâchoire d'âne contre le rocher. Dieu protège le naziréen en faisant naître la vie à partir de la mort, représentée par la carcasse et la sécheresse de la pierre.

En conclusion du dernier cantique moral, la défaite réelle de Samson lors de son dernier combat contre les Philistins, après la trahison de Dalila, est comparée à une défaite morale. Le combat intérieur auquel se livrent la « luxure » et la « raison » symbolise le combat entre les sens et l'esprit. Cette faiblesse morale confine le héros au rang de contre-exemple dans les strophes 4 et 5 :

> Pour combattre un mal si funeste,
> N'attendons pas le dernier jour,
> Que désormais chacun déteste
> Les fureurs d'un coupable amour ;
> Destinés au séjour céleste,
> Évitons l'infernal séjour[2].

L'auteur prône la fuite de la luxure par la périphrase « les fureurs d'un coupable amour » et par les tournures d'obligation. Cette tonalité polémique rappelle celle des sermonnaires qui insistent également sur l'urgence du repentir ou d'un changement de conduite : le salut ne suppose aucun délai. Le chiasme « séjour céleste » / « infernal séjour » souligne d'ailleurs la proximité entre le paradis et l'enfer : reflet négatif l'un de l'autre, la frontière fragile qui sépare ces deux univers après la mort se concrétise, dans la vie, par le choix de l'un des deux côtés du miroir. Le choix de la luxure est alors considéré comme une déviance : en témoigne le participe « destinés » qui précise la voie fixée par Dieu. La désobéissance, l'écart du chemin initial, entraîne irrémédiablement comme funeste conséquence l'accès aux enfers, marqué du sceau de la terreur dès la strophe suivante, construite dans une gradation et une chronologie conduisant implacablement le pécheur de la luxure aux enfers[3].

Élaboré tel un argumentaire serré, à l'instar du sermon, le cantique moral propose comme seule solution, comme seul remède contre le péché incarné par Samson, l'amour que l'on voue à Dieu. Le personnage de Samson fait donc l'objet d'un traitement contradictoire : héros et anti-héros à la fois, il appelle l'identification puis le rejet, conformément à la construction en diptyque de l'œuvre de

[1] *Ibid*.

[2] *Ibid*.

[3] « Quand la luxure a pris empire,/ L'homme languit chargé de fers ;/ Il en gémit, il en soupire,/ Il ressent mille maux divers ;/ Il faut bien enfin qu'il en expire/ Pour s'abîmer dans les enfers. » *(Ibid.)*

Pellegrin. Cet amour permet de poursuivre sa vie dans le droit chemin, celui dans lequel nous guide la voix divine par l'intermédiaire du récitant :

> Prévenons ce malheur extrême,
> N'aimons que le Roi des Cieux.
> Ah ! puisqu'il est la beauté même,
> Ne doit-il pas charmer nos yeux ?
> Ne faut-il pas que chacun l'aime ?
> Est-il un bien plus précieux ?[1]

La mort de Samson sert donc de contre-exemple et tend à exalter la supériorité de l'amour divin sur l'amour terrestre par l'impératif qui introduit la tournure exceptive et par le comparatif de supériorité du dernier vers au sein d'une interrogation rhétorique. La Beauté céleste et la beauté féminine, à laquelle Samson a succombé, sont ainsi désignées par une même expression : « charmer nos yeux ». Toutefois, l'amour terrestre est à comprendre au sens propre, tandis que l'amour céleste appelle un sens figuré : les sens, notamment celui de la vue, cèdent le pas à l'âme. L'amour sensuel de Samson, condamné comme luxure dès le début de ce cantique, vise donc à promouvoir l'amour spirituel.

Cet incessant va-et-vient entre sens propre et figuré que nous remarquons chez Pellegrin est une constante chez les commentateurs de la Bible qui s'inspirent des Saints Pères. La Bible de Lemaistre de Sacy publiée à titre posthume en 1701, explique le verset 21 du chapitre XVI par le fait que « Samson perdant la vue du corps, recouvra les yeux de l'âme »[2]. Nicolas Fontaine avant lui, dans sa Bible dite « de Royaumont », propose une interprétation qui met également en parallèle la dimension physique et la dimension spirituelle : « on lui crève les yeux, c'est-à-dire, qu'on lui ôte toutes ses lumières »[3]. Toutefois, cette interprétation théologique des cantiques moraux se double de conseils pratiques, de règles de conduite conformes à la morale chrétienne.

Compte tenu de sa destination aux jeunes demoiselles de bonne famille de Saint-Cyr, *l'Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament* dispense des règles de bonne conduite. Le procédé est couramment employé dans la littérature chrétienne. Bien qu'elle paraisse plus tard dans le siècle, l'œuvre de Marie-Madelaine d'Aguesseau Le Guerchois reflète la nécessité d'éclairer de manière concrète et pratique les histoires de la Bible[4]. Ses *Réflexions chrétiennes* reprennent les épisodes de la

[1] *Ibid.,* cantique 90, p. 211.

[2] Lemaistre de Sacy, *La Sainte Bible traduite en français*, *op. cit.,* p. 355.

[3] [N. Fontaine], *Histoire du Vieux et du Nouveau Testament*, *op. cit.,* p. 186.

[4] A. Sauvy, « Lecture et diffusion de la Bible », art. cit., p. 35 : l'auteure classe cet ouvrage parmi les formats abrégés de la Bible et précise qu'il est lu par les catholiques.

vie de Samson et les exploitent au regard du quotidien de tout un chacun[1]. Elles déterminent le comportement à adopter à l'égard des membres de sa famille, des amis ou des ennemis.

Est ainsi prônée « l'abstinence » pour lutter contre « l'intempérance » que produisent les passions sur le « cœur »[2] humain. L'abstinence est ensuite reprise à travers les thèmes de la bonne chère et du vin[3]. L'explication se veut on ne peut plus précise tout en étant reliée aux préceptes énoncés par l'ange aux parents de Samson. Cette condamnation de la bonne chère, particulièrement insistante puisque réitérée, reprend les procédés des sermonnaires du XVII[e] siècle qui consistent à élaborer un sermon tout entier sur une citation biblique sortie de son contexte et longuement extrapolée selon les préoccupations de l'assistance. À titre d'exemple, de telles recommandations sur les « festins » et « le vin » se justifieraient lors du Carême.

Une autre leçon encourage l'assistance à « déférer aux conseils de nos pères et mères »[4], l'une des lois préconisées par les dix commandements, tandis que Samson s'oppose précisément à la volonté de ses parents[5]. En réalité, l'auteur réduit la contradiction apparente entre cantique historique et cantique moral en mettant en exergue l'erreur dans laquelle se trouve Samson. Cette « obéissance »[6] due aux parents signifie, de façon plus générale, une soumission au « devoir »[7]. Une telle attitude est d'ailleurs présentée comme une garantie contre « le libertinage »[8]. En ce sens, cette leçon fait du héros biblique un contre-exemple pour tout bon chrétien. L'ingratitude des enfants est également condamnée par l'opposition à la rime, renforcée par un effet paronomastique et un rythme identique, entre « nos plus tendres parents » et « nous semblent des tyrans »[9]. Pellegrin n'hésite pas, dans ses cantiques moraux, à contrecarrer le cantique historique précédent qui valorisait parfois le héros, pour respecter les règles de bonne conduite, pour préserver le bon fonctionnement de la société. Nous constatons

---

[1] M.-M. d'Aguesseau, Le Guerchois, *Réflexions chrétiennes…, op. cit.*. Son histoire de Samson est, pour moitié un résumé des versets bibliques, pour moitié, une sorte de sermon à l'usage des fidèles. Elle aborde la question de l'éducation des enfants, p. 192-193 et consacre quatre pages (195-199) au lien que tout homme peut établir avec l'histoire de Samson : « Mais ne nous reconnaissons-nous point en lui ? » Commence alors un long parallèle sur les épisodes de la vie de Samson et la vie du commun des mortels en proie à la tentation (tout comme Samson a été tenté par Dalila), aux petites fautes qui nous éloignent de Dieu. Des conseils, notamment de prière, sont dispensés aux pécheurs.

[2] Pellegrin, *Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament*, cantique 84, p. 195.

[3] *Ibid.,* deux strophes suivantes du cantique 84.

[4] *Ibid.,* cantique 86, p. 199.

[5] Le thème des parents est bien entendu abordé plus tard dans le siècle par Madame de Guerchois, dans ses *Réflexions chrétiennes*, *op. cit,* p. 192. À propos de l'épisode de l'Ange : « Que les pères et les mères ont de réflexions à faire sur cet événement ! Ils y doivent apprendre à consacrer à Dieu les enfants par lesquels il bénit leur mariage… ». S'ensuit une longue réflexion sur le devoir des parents de respecter les décrets divins.

[6] Pellegrin, *Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament*, cantique 86, p. 200.

[7] *Ibid*.

[8] *Ibid*.

[9] *Ibid*.

donc un décalage, au sein même de la figure de Samson, entre l'image apparente qu'en donnent les cantiques historiques et l'analyse réelle qu'en font les cantiques moraux.

L'idée de libertinage est reprise plus loin[1] par la condamnation d'un autre des dix commandements : l'adultère. Rappelons que Samson revient chez celle qu'il considère comme son épouse mais qui, en réalité, a été mariée à un Philistin[2]. En dépit des ambiguïtés de la Bible sur la conclusion réelle du mariage de l'Hébreu avec une Philistine, Pellegrin place un commentaire moralisateur[3]. Peu lui importe la compréhension littérale du texte saint, il préfère en retirer une morale efficace et applicable. Les demoiselles auxquelles ces cantiques sont destinés doivent moins faire preuve d'érudition que de bonne conduite. Il n'est d'ailleurs pas anodin que tout ce cantique soit principalement placé sous le signe de la terreur et du châtiment divin. La passion illégitime est diabolisée[4] pour ces jeunes filles qui sont on ne peut mieux invitées à respecter les sacrements du mariage. Il semblerait que Pellegrin, à l'instar des prédicateurs, concentre toute son interprétation autour de deux mots, *amour* et *vengeance*, qu'il explore au fil de son cantique. Il n'établit alors qu'un lien indirect et parfois lointain avec le reste du cantique historique. De même, cette interprétation morale manque d'un fil conducteur cohérent : dans un premier temps, le second époux est à juste titre condamné et puni par la vengeance de Samson, puis, dans un second temps, c'est Samson lui-même qui tombe sous le joug de la condamnation pour s'être vengé. Mais sans doute est-ce une nouvelle fois l'une des marques de la littérature moralisatrice chrétienne qui tente de gommer les contradictions entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Comme le signale Dom Calmet, la vengeance, quelquefois tolérée sous les lois anciennes, est proscrite par le Nouveau Testament[5]. Les incohérences que nous pouvons relever dans les cantiques de Pellegrin traduiraient cette double lecture qui tente de concilier un épisode de l'Ancien Testament avec les lois prescrites par le Nouveau.

En raison de la fonction éducative de la maison royale de Saint-Cyr et des destinataires que sont les jeunes filles de bonne famille destinées au mariage, l'intérêt est centré à plusieurs reprises sur des personnages de l'entourage de Samson : ses parents ou le mari de sa promise. L'auteur s'attache à des détails, des événements secondaires, tels que la désobéissance de Samson ou encore les secondes noces de son épouse, pour justifier la leçon morale. Il se sert des relations de Samson avec les siens, des détails de la vie privée du héros pour en déduire un sens, de ce fait, nécessairement éloigné de la

[1] *Ibid*., début du cantique 88.

[2] *Ibid.,* cantique 88, p. 205.

[3] Dom Calmet, en revanche, propose un commentaire historique : « Cette femme crut que Samson ne reviendrait point, et qu'il l'avait entièrement abandonnée ; elle n'attendit pas qu'il eut fait divorce selon les lois. » (*Commentaire littéral sur tous les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament*, *op. cit.,* p. 258.)

[4] En effet, la reprise de « enfer » associé au champ lexical de la colère divine « tourments », « juste fureur », vengeance », « courroux », « terrible justice », fait planer l'ombre du châtiment sur qui contreviendrait à la règle.

[5] A. Dom Calmet, R. P., *Commentaire littéral sur tous les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament, op. cit.*, p. 259.

mission divine qui lui est assignée. La conduite morale à tenir relève d'une interprétation souvent forcée du texte saint sans qu'un lien direct puisse être établi. Sans doute est-ce le fait que ce sens est trop éloigné des coutumes antiques : on tente de donner aux Écritures une visée morale en accord avec celle promue dans la France du XVIII[e] siècle. L'auteur n'hésite pas à juxtaposer sans hiérarchie aucune cette portée morale, parfois triviale ou naïve, et le sens théologique. Notons toutefois que l'œuvre de Pellegrin est la seule du *corpus* à maintenir de façon aussi explicite la portée dogmatique. À la frontière entre deux siècles et deux univers, l'enseignement religieux et le divertissement scénique, les cantiques offrent un double sens que leur permet la construction en diptyque.

Or cette construction met en scène la parole de l'auteur dans les cantiques moraux, à l'instar des sermons qui théâtralisent la parole. Les cantiques historiques servent de cadre, de décor à la prise de parole qui leur succède. En ce sens, la vie de Samson, sans être véritablement mise en scène, participe cependant d'une mise en scène : les cantiques se répondent dans une sorte de mise en miroir, de dialogue ininterrompu par les jeux d'échos. L'adaptation scénique diffère en ce sens des autres pièces puisqu'elle réside avant tout dans la structure même de l'œuvre. Interne, elle n'a pas besoin de l'appareil scénique extérieur habituel. Nous pouvons toutefois nous interroger sur la portée du discours interprétatif de l'abbé Pellegrin sur le texte biblique. En lui surimprimant un sens anachronique, ne lui enlève-t-il pas sa valeur propre ? Le lien que l'on devine entre les cantiques moraux et les sermons justifie la double image que peut revêtir Samson. Ils la nuancent et expliquent que le renversement du temple soit rapidement évoqué. La fin de l'histoire de Samson, au vu des cantiques moraux, n'apparaît pas comme une victoire mais bel et bien comme une défaite. En préférant un amour terrestre à un amour céleste, il s'est engagé dans la voie du Mal qui conduit aux enfers. Ainsi, l'épisode biblique est nettement modifié dans une visée moralisatrice, cela en raison de ses destinataires. La dimension scénique, restreinte à une forme musicale, est donc mise au service du message catholique. Peut-être cette position est-elle réservée au choix d'un genre semi-religieux. Aussi convient-il d'examiner le cas des cantates.

b- Les cantates « sacrées » : entre visée moralisatrice et épicurisme

La cantate de Sébastien de Brossard se rapproche non seulement des cantiques par le manichéisme déjà relevé dans la partie précédente, mais également par sa visée moralisatrice. La « morale » – tel est le terme employé dans le texte lui-même – qui clôt la cantate renforce la condamnation. Elle survient, à l'instar des cantiques moraux, comme un commentaire sur l'interprétation générale que l'on doit retirer d'un épisode biblique. Composée de cinq quatrains, elle vise également une conduite à suivre. La strophe suivante, trois fois reprise, tel un refrain, donne le ton à cette conclusion édifiante qui établit l'antagonisme entre le courage du guerrier et la faiblesse amoureuse de l'homme :

Un cœur qui court après la gloire
De l'Amour doit fuir la douceur,
Comment prétendre à la victoire,
Si l'on ne peut garder son cœur ?[1]

Sans doute convient-il d'interpréter le « cœur » selon deux sens différents dans la mesure où il s'agit, dans la première occurrence, d'un synonyme de courage et, dans la seconde, du siège des passions. Cette syllepse de sens met en exergue la contradiction qui règne entre le rêve de grandeur sociale et l'impuissance à maîtriser ses sentiments personnels. Le terme de « victoire » concerne tout à la fois un cadre collectif et individuel : la première des victoires est intérieure. En accord avec les règles de conduite dictée par la morale chrétienne, on assiste à une condamnation de l'amour humain.

Ce torrent qui nous entraîne
Ne paraît qu'un doux transport,
Qu'on peut réprimer sans peine ;
Mais cette fatale chaîne
Ne se brise qu'à la mort[2].

Les deux tournures exceptives, mises en relief par l'anaphore et la rime croisée « transport » et « mort », traduisent le décalage entre des dehors séducteurs et une réalité tragique. Cette dimension tragique est évoquée par les métaphores du « torrent » et de l'enchaînement, images traditionnelles dans les tragédies classiques qui dramatisent les paroles du récitant. Ainsi, même les commentaires moralisateurs affichent dans la cantate, contrairement aux cantiques, un caractère théâtral, ancrant pleinement le genre dans l'univers scénique. Ces images, dont la force évocatrice est renforcée par les verbes d'action « entraîne » et « se brise », s'inscrivent dans l'esthétique du tableau qui gouverne tout le traitement de l'épisode biblique. Ces verbes traduisent la fatalité du sort de l'homme désormais impuissant comme en témoigne l'encadrement de la strophe par les termes de « torrent » et de « mort ».

Si la dimension scénique est plus travaillée dans la cantate de Brossard que dans les cantiques répétitifs de Pellegrin, il n'en demeure pas moins que le message chrétien est manifeste. Les images tragiques percutantes, empruntées au domaine théâtral, et les procédés musicaux, comme les airs *da capo* ou les refrains, créent un effet d'insistance propre à appuyer la morale finale.

La cantate d'Élisabeth Jacquet de La Guerre, en revanche, ne se termine pas sur une « morale » mais sur l'air de victoire de Samson. Si la thématique amoureuse est abordée, elle ne l'est que dans la première partie, elle ne saurait faire l'objet de toute la pièce qui loue la victoire de Samson. Certes, l'Amour, personnifié par la majuscule et objet de la métaphore de l'enchaînement, tout comme dans la cantate de Brossard, est également perçu comme un obstacle aux « glorieux destins »[3] du héros

[1] *Ibid.,* p. 13. On trouve dans la strophe centrale une variante pour le premier vers : *« Un cœur qui veut trouver la gloire ».*

[2] S. de Brossard, *Samson et Dalila,* p. 13.

[3] E. Jacquet de La Guerre, *Samson*, p. 8.

mais l'amour n'est en rien une passion tragique qui signe la perte du valeureux guerrier. Comme nous l'avons déjà remarqué en effet, le premier air *da capo* qui aborde la thématique amoureuse manifeste un certain lyrisme teinté de mélancolie. En éludant le terme de « péché » dans cette cantate comme dans toutes ses poésies religieuses[1], Houdar de La Motte affiche sans doute son statut de Moderne. Camille Guyon-Lecocq analyse d'ailleurs les failles de ses tragédies lyriques en matière de morale où « l'amour remporte la palme au détriment de la gloire plus souvent que l'inverse »[2]. Cela expliquerait que l'esprit de la cantate d'Élisabeth Jacquet de La Guerre diffère autant de celui des pièces de Brossard et de Pellegrin, lesquelles refusent à Samson le statut de véritable héros. Elle illustrerait d'autant mieux la thèse de Howells qu'elle est mise en musique par une femme :

> Côté « Moderne » je mets les héritiers de l'humanisme dévot, de Descartes et de Corneille, les tenants des romans et du merveilleux chrétien, les « féministes », ceux qui croient aux plaisirs de la vie en société, au luxe, au compromis, à l'homme et ses possibilités de progrès moral et matériel. Côté « Ancien », les augustiniens, volontiers sceptiques en ce qui concerne le potentiel de l'homme, et qui érigent sur ce « réalisme » désabusé non seulement une théologie qui sépare radicalement la nature déchue de la grâce toute puissante et gratuite (séparation donc entre les lettres profanes et le christianisme) mais aussi une morale rigoriste qui condamne le luxe et une politique sociale qui demande à l'autorité de faire main basse sur les hommes et surtout sur les femmes[3].

Bien que cette position, selon l'aveu du critique lui-même, mérite d'être nuancée, elle fait du sujet particulier de Samson un sujet moderne capable de se détacher de la morale religieuse conventionnelle. Cette question du thème biblique au cœur de la Querelle des Anciens et des Modernes consacre alors le détachement des Écritures de la morale rigoriste et austère, propre aux discours des Pères de l'Église.

Pellegrin délivre donc un message polysémique en accord avec l'interprétation théologique et morale des Pères de l'Église tandis que Brossard diffuse un seul message, celui de la morale chrétienne. À l'inverse des cantiques de Pellegrin, la cantate de Brossard affiche un seul et même point de vue sur le héros en dépit de la construction binaire entre les airs et les récitatifs, entre la dimension historique et morale. Tout comme il est condamné pour sa faiblesse dans les récitatifs, il sert de point de départ à une condamnation de la passion amoureuse, illustrant les ravages qu'elle peut engendrer chez l'homme. Pour Brossard et Pellegrin, le texte biblique justifie la morale chrétienne. Celle-ci gouverne ainsi chaque pièce dans son ensemble de sorte que les procédés scéniques – plus marqués dans la cantate de Brossard – sont à son service. La différence est nette avec la cantate de La Guerre qui propose une interprétation tout opposée, teintée d'épicurisme. En retournant le discours religieux,

---

[1] R. J. Howells, « La religion des « chefs » dans la Querelle : Boileau, Perrault, Dacier, La Motte », *D'un siècle à l'autre : Anciens et Modernes,* sous la direction de Louise Godard de Donville, actes du XVI[e] colloque du CMR 17 (janvier 1986), CMR 17 et CAER XVIII, 1987, p. 60. C'est à partir de la thèse d'Antoine Adam et de René Pomeau que R. J. Howells fait émerger le lien qui existe entre la religion et les principaux acteurs de la Querelle.

[2] C. Guyon-Lecoq, *La Vertu des passions…, op. cit.,* p. 857.

[3] *Ibid.,* p. 54. Pour appuyer sa thèse, le critique discerne également un certain optimisme chez Perrault, « une sorte d'évangélisme » (p. 57).

la cantate de 1711 fait de la scène non un prétexte à la diffusion d'un message moralisateur mais un lieu de divertissement. Dans ces conditions, la cantate sacrée de Brossard apparaît comme une œuvre de transition entre la scène religieuse et la scène profane. Le parti pris de La Motte en faveur des modernes, des partisans du « merveilleux chrétien »[1] explique donc que l'interprétation catholique austère ne soit pas première. Dans ce cas, la scène n'est pas au service d'une interprétation chrétienne, elle paraît en harmonie avec le sujet biblique. Le texte biblique ne sert pas de point d'appui à une quelconque morale, il est retenu pour son intérêt scénique que la pièce italienne concrétise dès 1717 sur les planches de l'Hôtel de Bourgogne.

c- Le Sanson *de Riccoboni : une tragédie religieuse traduite par Fréret dans un esprit janséniste ?*

Peut-on employer le terme de tragédie religieuse en parlant du *Sanson* italien de 1717 ? Selon Kosta Loukovitch, « le premier élément à considérer pour définir la tragédie religieuse, c'est avant la source, le contenu et l'esprit religieux de la pièce »[2]. Ainsi font partie des tragédies religieuses les pièces dont « le caractère religieux est dominant » et celles qui « bien que profanes dans leur ensemble, possèdent cependant un certain élément religieux »[3]. Peut-être le *Sanson* de Lelio pourrait-il faire partie de cette dernière catégorie : même si la pièce comporte des éléments profanes, elle n'est pas totalement dépourvue d' « esprit religieux ».

Force est de constater qu'après chaque séduction, après chaque trahison, Samson se rend compte de son erreur et se repent sincèrement en invoquant le Seigneur. Lors de la scène de la soif, il s'écrie dans son monologue :

> C'est la flamme criminelle d'un profane amour que le Ciel punit par la soif ardente qui te dévore. Rentre en toi-même, Samson, et que le sentiment de ton orgueil te serve à expier ton crime. Oui, Seigneur, c'est ta puissance que j'adore dans ma valeur ; c'est ta force divine qui a fait tout ce que mon bras vient d'exécuter ; à toi seul appartient tout l'honneur de cette victoire que je m'attribuais, oui je le reconnais ; à toi seul appartient cette gloire que j'usurpais ; c'est pour toi seul que j'ai combattu, toi seul dois recueillir le fruit de ma victoire[4].

Il considère l'épreuve à laquelle il est confronté comme une punition divine en raison de son amour impur pour Tamnatea. L'amour, éprouvé cette fois pour Dalila, fait l'objet d'une nouvelle accusation. Lors de son emprisonnement, Samson, sur le point d'être aveuglé, avoue :

---

[1] A. Gaillard, *Fables, mythes, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724), op. cit.*: le chapitre II rappelle de façon détaillée les étapes de cette querelle, p. 81 à 144.

Marc Fumaroli précise que la « mini-querelle du merveilleux, païen ou chrétien, […] est l'une des facettes nombreuses de la Querelle française des Anciens et des Modernes » (M. Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », *La Querelle des Anciens et des Modernes XVII^e^-XVIII^e^ siècles,* A.-M. Lecoq éd., Paris, Gallimard, 2001, p. 124*)*.

[2] K. Loukovitch, *L'Évolution de la tragédie religieuse classique en France*, *op. cit.*, « Avant-propos », p. XI.

[3] *Ibid.*

[4] L. Riccoboni, *Sanson*, III, 6, p. 79.

> Oui, je mérite de les perdre ces yeux, qui n'ont servi qu'à allumer dans mon cœur les feux d'une profane ardeur, d'une criminelle flamme ; ces yeux qui m'ont fait perdre la force que j'avais reçue du Ciel ; ces yeux dont je n'employais les regards que pour offenser le dieu d'Israël. Dieu juste, toi qui vois ma douleur et mon sincère repentir, accorde-moi, je t'en conjure, le pardon de mes fautes[1].

Hormis la métaphore classique du feu qui traduit ici la flamme qui consume le héros et souligne le caractère destructeur, interdit de la passion amoureuse, on sera sensible à la prégnance du champ lexical de la religion qui témoigne de l'attitude du pécheur. Luigi Riccoboni prête au héros de l'Ancien Testament des paroles qui s'apparentent à la dévotion. Cette longue prière en adéquation avec les principes de la religion catholique est inventée de toutes pièces par l'auteur puisque le texte saint ne mentionne aucune réaction de Samson au moment de son aveuglement, les seules paroles prononcées étant « Que je meure avec les Philistins ! »[2], lors de l'ébranlement des colonnes du temple. Le caractère moralisateur de ce passage ne fait nul doute et paraît en accord avec les principes de l'auteur lui-même. En outre, certaines formules évoquent une attitude pieuse de la part des personnages. À plusieurs reprises, nous pouvons discerner les accents de la prière dans la bouche des personnages. De même, le début de la réplique de Tamnatea, « Que le Ciel accorde… »[3], ou son exclamation face aux doutes de Samson, « me préserve le Ciel »[4], s'apparentent au style formulaire de la prière. Si ces expressions teintées de religiosité portent la marque de leur traducteur, Nicolas Fréret, elles sont cependant conformes à l'esprit de l'auteur.

L'essai de Riccoboni, *De La Réformation du théâtre*, condamne en effet la dépravation des mœurs mise en scène sur le théâtre. Tout en admirant la comédie antique qui corrige les vices en les critiquant, l'auteur en déplore la corruption progressive par la mise en scène du libertinage et de la débauche qui régnaient à Rome à cette époque. Il soulève alors le problème que pose le thème de l'adultère dans le théâtre moderne, jugeant « pernicieux d'en produire des exemples qui ne peuvent qu'inspirer des idées de corruption à celles qui ne la connaissent pas »[5]. C'est la raison pour laquelle il prône l'idée de réformer le théâtre :

> Il est donc vrai que l'on peut appeler le Théâtre moderne, dans son commencement, le triomphe du libertinage et de l'impiété, et depuis sa correction, l'École des mauvaises mœurs et de la corruption, d'où l'on peut conclure que le motif des Grecs, de critiquer pour corriger les mœurs, adopté et suivi par les Latins, a été entièrement abandonné par les modernes[6].

Les « deux principaux motifs de la réformation du théâtre »[7] ainsi que les nomme Riccoboni lui-même sont donc l'amour et les femmes. Il dénonce comme un manque de respect des convenances

---

[1] *Ibid.,* V, 2, p. 121.

[2] Le Maistre de Sacy, *La Sainte Bible*, *op. cit.,* Juges, XVI, 30.

[3] L. Riccoboni, *Sanson*, I, 4, p. 17.

[4] *Ibid.,* I, 4, p. 25.

[5] L. Riccoboni, *De La Réformation du théâtre*, s.l., 1743, p. 12.

[6] *Ibid.,* p. 12-13.

[7] *Ibid.,* p. 17.

le « vœu d'amour »[1] sur la scène dans la mesure où il s'agit d'un véritable déshonneur dans la vie. Selon lui, il convient de présenter l'amour comme une « passion criminelle », source de « malheurs », si l'on vise seulement l'instruction des spectateurs et la correction des mœurs[2]. Il est sans doute significatif que l'épithète « criminelle » soit employée à la fois dans cet essai sur le théâtre et dans la pièce de *Samson*. Cela confirme, en plus de l'image dangereuse et perfide qui nous est présentée de l'amour, que la tragi-comédie illustre la vision moralisatrice de l'auteur. Aussi n'est-ce pas un hasard si les personnages de Tamnatea et de Dalila, tentatrices, perfides telles le serpent, correspondent à la vision de la femme proposée dans l'*Ancien Testament*, en tant que dignes descendantes d'Ève. Par conséquent, l'amour est un péché qui aboutit nécessairement à la perte du héros. La réplique de Samson de portée généralisante sur l'amour renchérit la position de l'auteur et retentit comme la morale de la pièce :

> Hélas ! j'ai confié deux secrets à deux femmes, les perfides m'ont trahi toutes deux. L'une et l'autre aveuglant mon cœur m'ont fait oublier mon devoir. Ah que j'ai bien mérité mon supplice ! Qu'il était bien dû à mon amour insensé ![3]

En ce sens, le dénouement est interprété comme le juste châtiment d'un homme qui a succombé à l'amour, comme l'indique le choix d'un terme aussi fort et connoté que « supplice », ce qui n'est pas sans évoquer les cantiques moraux de Pellegrin ou la « morale » finale de Brossard.

Cet esprit religieux qui parcourt toute la pièce de Riccoboni en fait également la spécificité dans la mesure où il est fortement atténué dans la pièce de Romagnesi, comme le prouve d'emblée une rapide étude comparative de la fréquence du vocabulaire religieux[4]. De même, le traitement du personnage d'Emanuel dans chacune des pièces est révélateur de cette différence. Le père de Samson est construit par Riccoboni comme un modèle de piété, de fidélité religieuse, tandis que Romagnesi préfère lui attribuer des valeurs plus « laïques » telles que le courage et la fermeté. C'est ainsi qu'emprisonné, il paraît devant Phanor, le discours chargé de menaces[5] insistant sur le péril que représente Samson pour les Philistins bien plus que sur la toute puissance divine, sur les décrets de

[1] *Ibid.,* p. 21.

[2] *Ibid.,* p. 25.

[3] L. Riccoboni, *Sanson*, V, 1, p. 113.

[4] Tandis que la pièce italienne compte environ 24 passages traitant du lien avec le Ciel et du rapport à Dieu, la seconde n'en retient que 14. Ainsi, nous relevons 39 occurrences de « Dieu » désignant le dieu des Hébreux dans l'œuvre de Riccoboni contre seulement 22 chez son successeur. De même, en 1717, le « Ciel » revient à 34 reprises dans la bouche de Samson ou de son père, membres du camp hébreux, alors que nous n'en comptons plus que 22 en 1730. Toutefois, la plus grande disparité entre les deux pièces concerne surtout le décalage entre les occurrences assimilées à Dieu et celles qui désignent les divinités païennes. La pièce de Romagnesi comporte plus de références aux dieux païens qu'au dieu des Hébreux (52 contre 43) tandis que celle de Riccoboni met sans conteste en avant le dieu chrétien (73 contre 20), selon un rapport d'un à trois et demi. En outre, nous ne trouvons aucune formule pieuse. Certes, nous pouvons déceler certains accents religieux dans les prières de Samson, notamment dans le monologue final du repentir ; mais ces passages sont limités et ne confèrent pas pour autant un esprit religieux à la pièce. Ils sont tout simplement justifiés par le sujet biblique.

[5] J.-A. Romagnesi, *Samson*, III, 2, p. 31.

Dieu. Une seule fois est invoqué « l'Éternel »[1] mais encore est-ce pour souhaiter la perte des ennemis, dans une formule figée qui ne présente rien de la prière sincère :

> Ah plût à l'éternel, pour moi, pour tous les miens,
> Que mes derniers soupirs entraînassent les tiens[2],

Il ne s'agit en aucun cas de professer la parole divine. Ce même passage fait l'objet d'un traitement tout à fait différent de la part de Riccoboni puisqu'on ne perçoit aucune virulence à l'égard du roi. Le vieil homme le supplie au contraire d'accorder sa clémence si ce n'est à son fils, du moins à son peuple :

> Je vous en conjure par ces larmes qui coulent de mes yeux, par ces sanglots qui arrêtent ma voix ; grâce, Sire, grâce[3].

Conformément à la tradition hagiographique, les larmes sont considérées comme un signe de sainteté. Aussi n'est-ce sans doute pas un hasard si au moment de sa libération par son fils, Emanuel verse de nouveau des larmes, mais des larmes de joie :

> Je ne puis retenir les larmes que la joie fait couler de mes yeux[4].

En outre, le personnage de Riccoboni, contrairement à celui de son successeur, semble véritablement porteur de la parole divine. Devant l'intransigeance et l'insensibilité du roi, Emanuel, fervent fidèle, rappelle les lois divines auxquelles sont soumis les Hébreux :

> Le Dieu que nous adorons nous a livrés à votre courroux, il nous a abandonnés aux persécutions des Philistins ; mais songez qu'il ne sera pas toujours irrité. Souvenez-vous que la main toute puissante de notre Dieu, après qu'elle a châtié son peuple, et qu'elle a satisfait sa justice, sait assurer sa gloire, en brisant la verge dont elle s'est servie dans son courroux pour nous frapper. Songez aux miracles que le Dieu d'Israël,…[5]

Cette tirade indubitablement très éloignée du ton menaçant adopté par le personnage de Romagnesi, témoigne avant tout d'une foi inconditionnelle en Dieu. Si Emanuel met en garde le roi, il le fait davantage comme un prophète qui tente de convertir un incroyant. Le discours ne porte pas sur la destruction des Philistins, comme c'est le cas dans la seconde pièce, mais sur le salut des Hébreux. En ce sens, le père de Samson n'obéit pas à l'instinct de vengeance, selon les principes de la morale chrétienne que nous avons déjà évoqués au sujet de l'œuvre de Pellegrin. Il condamne d'ailleurs en la matière son propre fils : « c'est la jalouse fureur de Samson qui m'afflige »[6]. Cette attitude chrétienne transparaît également dans la modestie et la résignation du personnage. Dès son entrée en scène, il

[1] *Ibid.,* III, 2, p. 32.

[2] *Ibid.*

[3] L. Riccoboni, *Sanson*, III, 3, p. 59.

[4] *Ibid.,* III, 6, p. 87.

[5] *Ibid.,* III, 3, p. 59.

[6] *Ibid.,* III, 4, p. 65.

rappelle à Samson que sa victoire sur le lion est avant tout le fait du « Dieu du Ciel »[1] de même qu'il accepte son funeste sort dans les murs de la prison sans protestation :

> Non, je ne me plains point au Ciel des malheurs que je souffre ; les mortels doivent se soumettre aux décrets du Souverain de l'Univers, l'on ne peut sans devenir sacrilège, murmurer contre sa providence éternelle[2].

Emanuel fait ici écho au sort des prophètes persécutés pour leurs croyances puisqu'il est emprisonné pour avoir refusé d'obéir au roi qui lui intimait l'ordre d'invoquer Dagon. À cet instant seulement sa voix prend des accents de révolte et d'indignation dans la prière qu'il adresse à Dieu, mais c'est pour mieux lui vouer une fidélité inconditionnelle jusqu'au sacrifice de soi :

> Dieu saint ! Dieu d'Israël ! Que j'invoque Dagon ! Que je vous trahisse pour adresser mes vœux à une idole insensible ! À ce monstre vomi par les enfers, qui usurpe votre nom et votre gloire ! […] Ah, je périrai plutôt mille fois que de souiller ma bouche en prononçant ce nom abominable[3].

Cette disparité entre les deux pièces du Théâtre Italien est renforcée par la langue. Tandis que Romagnesi écrit en français dans une langue qui transcrit directement ses idées, le texte de Riccoboni passe par le filtre de la traduction de Fréret qui en accentue l'esprit religieux.

Certes, on pourrait considérer ce travail comme le passe-temps d'un polyglotte – Fréret avait aussi traduit des romans espagnols – passionné de surcroît par le théâtre : « Fréret avait une vaste littérature. Il connaissait le fil et l'intrigue de presque toutes les pièces des différents théâtres de l'Europe »[4]. Néanmoins, en vertu de ses sympathies jansénistes[5], le sujet de la pièce n'est pas pour lui déplaire. Les jansénistes sont en effet connus pour leur intérêt à l'égard des Écritures, témoin en est la Bible de Royaumont suivie de celle de Sacy. Selon Françoise Hildesheimer, « Port-Royal considérait

---

[1] *Ibid.,* I, 6, p. 25.

[2] *Ibid.,* III, 4, p. 67.

[3] *Ibid.,* III, 3, p. 61.

[4] Dom Louis Mayeul Chaudon et Delandine, *Le Nouveau Dictionnaire historique,* Caen, G. le Roy, 1786, t. III, p. 697.

Nicolas Fréret, légende et vérité (sous la direction de C. Grell et C. Volpilhac-Auger, Oxford, Voltaire Foudation, 1994) donne de ce grand érudit l'image d'un philosophe, d'un historien, d'un scientifique, d'un géographe, en un mot d'un chercheur.

[5] Bien que Nicolas Fréret soit encore très jeune en 1717, au moment de la traduction, à peine âgé de 19 ans, notre remarque n'est sans doute pas inadéquate dans la mesure où ses idées jansénistes proviendraient de son entourage familial, donc de son éducation. Catherine Volpilhac-Auger écrit dans l'article « Nicolas Fréret : histoire d'une image » (p. 3-18) du colloque *Nicolas Fréret, légende et vérité*, (*op. cit.,* p. 3) : « Sa mère, Anne-Antoinette Ameline, appartenait à une famille qui avait très tôt marqué son attachement au jansénisme, puisque Claude Ameline, oratorien puis archidiacre de N.D. de Paris, fréquentait Port-Royal des Champs après 1669 ». La mère de Fréret appartient aussi à la famille du chanoine Jacques Le Noir, « le plus ami des jansénistes », et Le Noir de Saint-Claude, « avocat des religieuses de Port-Royal, embastillé de 1707 à 1716, un des derniers solitaires de Port-Royal ».

Toutefois, la position de Fréret à l'égard de la Bible n'est pas univoque : si « dans les querelles chronologistes, Fréret offre l'incomparable avantage de permettre la sauvegarde de la chronologie biblique » (p. 12), on lui a également attribué « des écrits dangereux, matérialistes et antichrétiens » (p. 15), précise C. Volpilhac-Auger. Blandine Kriegel, dans son article « N. Fréret, chronologiste » (*Ibid.,* p. 89-108), remarque que certains des écrits qui lui ont été attribués, *La Moysade* ou l'*Examen critique du Nouveau Testament,* du fait des progrès de l'exégèse biblique, remettent en cause l'autorité du texte biblique. Ils semblent ne pas tenir compte de ses idées religieuses : en tant qu'historien il « proposait sans ambages de critiquer la chronologie biblique en se fondant sur la chronologie grecque. Et il inscrit résolument l'enjeu biblique dans une tenaille qui est marquée par une double dévalorisation de la religion et des textes sacrés. Dévalorisation de la religion juive et chrétienne mise discrètement sur le même plan que les religions païennes » (p. 105).

la lecture et la connaissance de l'Écriture comme un des éléments fondamentaux de la vie du chrétien et en tirait comme conséquence la nécessité de disposer des textes bibliques sous une forme accessible à tous »[1]. Ce retour au texte saint n'est toutefois autorisé par le pape qu'en 1757, date de l'autorisation des « traductions en langue vernaculaire »[2]. L'auteur précise qu'il s'agit là d'« un élément des querelles jansénistes dans les pays latins où les traductions seront reçues comme une véritable provocation, une diffusion par le jansénisme des idées révolutionnaires. Par la lecture de la Bible par tous, jansénisme et progressisme se trouvent unis »[3].

Or, dans une certaine mesure, l'histoire de Samson s'accorde avec les idées de Port-Royal puisque Samson ne peut rien sans la grâce de Dieu. Livré au péché de la chair, il sort de la masse des hommes uniquement par la force miraculeuse dont l'investit l'esprit divin. Élu, il est sauvé dans le royaume des morts par le pardon de Dieu, pardon qui se manifeste lors de la destruction du temple, conçue comme une intervention divine. D'ailleurs, après sa lutte victorieuse contre le lion, il reconnaît son impuissance face au pouvoir absolu du Seigneur.

> Mais non, ce triomphe n'est point l'effet de ma valeur, le Dieu qui m'a donné tant de forces, le Dieu qui m'a inspiré cette ardeur qui m'anime, est lui seul l'auteur de ma victoire[4].

Si le propre de la tragédie est de mettre en scène un moment où le Destin change le cours de la vie des personnages, la tragi-comédie de Riccoboni obéit à ce principe. La traduction insiste tout particulièrement sur ce thème du renversement, moins pour conférer une tonalité tragique à la pièce que pour respecter l'esprit biblique et peut-être même des idées jansénistes. Est en effet mis en avant le principe d'inversion biblique. Lors de sa rencontre avec Tamnatea, Samson évoque, par l'antithèse, sa victoire sur le lion et sa défaite amoureuse auprès de celle qui vient de le charmer : « par quelle fatalité trouvai-je ma défaite dans ma victoire »[5]. C'est dans les mêmes termes (« je trouve donc ma perte dans ma victoire »[6]) qu'il présente le retournement de situation dans le monologue de la soif : bien que vainqueur du combat, ses jours ne tiennent qu'à la volonté de Dieu. Il ne s'agit donc pas d'une simple inversion dans l'esprit du style biblique mais bel et bien d'une illustration de la toute puissance divine. Le rapprochement de termes contraires traduit la rapidité de la chute et surtout la fragilité de la destinée humaine, comme l'indique explicitement Samson au moment de son emprisonnement à la fin de l'acte IV :

> Acab ne t'enorgueillis point, regarde Samson, et que son exemple t'apprenne avec quelle rapidité on passe du comble de la gloire au dernier degré de malheur[7].

---

[1] F. Hildesheimer, *Le Jansénisme*, Paris, Publisud, 1991, p. 196.

[2] *Ibid.,* p. 197.

[3] *Ibid.*

[4] L. Riccoboni, *Sanson*, I, 4, p. 15.

[5] *Ibid.,* I, 4, p. 21.

[6] *Ibid.,* III, 6, p. 79.

[7] *Ibid.,* IV, 6, p. 113.

Le sort de l'Hébreu est alors présenté comme un cas exemplaire illustrant la grandeur de Dieu. Alors que le texte italien évoque la « roue de la fortune »[1], Fréret explicite le thème pour mettre en évidence l'impuissance de l'homme face aux décrets de la Providence. L'idée est reprise par l'antéposition du complément de temps dans le monologue final, une fois Samson aveuglé :

> À peine quelques heures se sont écoulées que je foulais cette terre ennemie d'un pied victorieux[2].

En outre, il semblerait que le célèbre érudit ait favorisé, par le choix de certains termes, la place de *Sanson* parmi les tragédies religieuses. En comparant le texte français au texte italien, nous remarquons que Fréret s'est quelquefois laissé porter par son inspiration personnelle. Un exemple frappant se trouve dans la toute première scène de la pièce où le traducteur insère de son propre chef une phrase complète dans une réplique de Samson :

> Oui Grand Dieu, ainsi l'ordonnent les décrets de votre éternelle Providence ![3]

Cet ajout manifeste l'idéologie janséniste par la résignation totale de l'homme à son sort, un sort entièrement décidé par Dieu. De même, compte tenu du contexte historique, notre attention ne peut qu'être attirée par une phrase telle que :

> C'est la persécution excitée contre le culte du Dieu que j'adore […][4]

Certes, Nicolas Fréret reprend une idée contenue dans le texte italien[5], mais le contexte de persécution peut être réinterprété à la lumière des événements qui frappent les jansénistes en ce début de siècle. Aussi la tirade d'Emanuel, soumis aux brimades d'Azaël, perd-elle quelque peu de son caractère comique et s'attire-t-elle certainement les bonnes grâces du janséniste qui, s'il se contente de traduire les phrases de Riccoboni, aurait tout aussi bien pu en être l'auteur :

> J'adore avec une respectueuse soumission la peine qui m'accable, je baise la verge qui me frappe. Tous tes coups servent à la gloire de celui qui nous châtie[6].

S'il présente des points communs avec la tragédie religieuse, le *Sanson* de Riccoboni ne saurait cependant être assimilé au théâtre religieux. D'ailleurs, par son sujet, il s'agirait plutôt d'une tragédie biblique[7], mais, tragédie biblique et tragédie chrétienne se rapprochant au début du dix-septième siècle, cette distinction n'a plus lieu d'être. Nuançons cependant le propos en nous appuyant

---

[1] *Ibid.,* IV, 6, p. 112 : « la ruota della fortuna ».

[2] *Ibid.,* V, 4, p. 129.

[3] *Ibid.,* I, 1, p. 7.

[4] *Ibid.,* III, 4, p. 65.

[5] *Ibid.,* III, 4, p. 64 : « m'affanna il veder celpestato il culto del nostro Dio », ce qui signifie littéralement : « voir le culte de notre dieu persécuté me tourmente ».

[6] *Ibid.,* III, 5, p. 67.

[7] K. Loukovitch, *L'Évolution de la tragédie religieuse...*, *op. cit.,* « la tragédie biblique et la tragédie chrétienne », p. 40- 50. K. Loukovitch distingue les tragédies bibliques qui proviennent de l'*Ancien Testament* et sont régulières (comme la tragédie classique), tandis que les tragédies chrétiennes ont pour source le *Nouveau Testament* et sont irrégulières (dans la tradition des mystères). Jusqu'au début du XVII^{e} siècle elles correspondaient à deux conceptions religieuses différentes : les protestants s'attachant aux textes nient l'existence des Saints ; les catholiques, eux, prennent leurs sujets dans l'hagiographie.

sur l'exemple de tragédie biblique cité par Kosta Loukovitch : *La Tragédie nouvelle de Samson le fort*, pièce de Ville-Toustain jouée à Rouen dans les années 1612, 1614[1]. Celle-ci propose un nombre d'épisodes de la vie de Samson fort réduit et « il n'y a pas le moindre élément comique »[2]. Le *Sanson* de Lelio diffère donc de la tragédie biblique traditionnelle en mettant en scène chaque grand événement de la vie du personnage sans se dispenser d'y insérer moult passages comiques.

Peut-être cette portée chrétienne associée à une tonalité comique place-t-elle cette tragi-comédie en droite ligne des mystères médiévaux à la nuance près que la source n'est plus le Nouveau Testament ou l'hagiographie mais l'Ancien Testament. Plus précisément, en regard du relais espagnol de *El Valiente Nazareno*, la tragi-comédie s'inscrirait dans la visée religieuse des *comedias de Santos* dans lesquelles le *gracioso* accompagne le saint[3]. Sans doute convient-il de ne pas classer cette pièce unique en son genre ainsi que le conseille son auteur qui la qualifie de « monstre » dans sa préface. Il réunit sous une forme nouvelle un esprit religieux, conforme à ses convictions et considérablement renforcé par la traduction de Nicolas Fréret, et les acrobaties burlesques d'Arlequin. Par conséquent, les accents religieux transparaissent dans la pièce italienne sans pour autant prendre le pas sur la dimension scénique. Sans doute est-ce le fait que les accents les plus marquants résultent de la traduction plus que de la création. On peut penser que Riccoboni propose, par cette forme monstrueuse, une façon de mener à bien sa réforme du théâtre et de lutter contre son immoralité. Il s'agirait, par cette forme scénique, d'un compromis qui permettrait de concilier piété et théâtre italien.

Ainsi, parmi les pièces qui demeurent les plus proches du texte biblique, pour lesquelles le texte source reste un hypotexte primaire transposé ou adapté, seules celles du début du siècle affichent une véritable prise de position idéologique. Trois d'entre elles, celles de Pellegrin, Brossard et Riccoboni, interprètent l'épisode de Samson à la lumière de la religion catholique qui condamne notamment la passion amoureuse au nom de l'Amour de Dieu. Cette morale religieuse apparaît explicitement dans la Bible de Royaumont qui blâme l'amour profane de Samson pour Dalila par ce commentaire de Nicolas Fontaine :

> Il eût été à souhaiter que Samson eût eu autant de force pour résister à une femme, qu'il en avait pour déchirer les lions, et pour s'opposer lui seul à des armées entières[4].

---

[1] Son existence est déjà notée par Antoine de Léris dans son *Dictionnaire portatif des théâtres*, *op. cit.*, p. 327.

[2] K. Loukovitch, *L'Évolution de la tragédie religieuse*, *op. cit.,* p. 77.

[3] Cette information est signalée par C. D. Ley, *El Gracioso en el teatro de la peninsula (siglos XVI-SVII),* Madrid, Revista de Occidente, 1954, p. 152, et par Francisco Florit Durán, « Biblia », *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, sous la direction de F. P. Casa, L. Garcia Lorenzo, G. Vega Garcia-Luengos, Madrid, Editorial Castalia, 2002, p. 33.

Sur cette question, voir également D. Souiller, « La dérision et le sacré dans le théâtre du siècle d'or : le gracioso caldéronien », in D. Bertrand et V. Gély-Ghedira, *Rire des dieux*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 200, p. 179-191 ; B. Ferrier, « Du *gracioso* à Arlequin : le jeu comique dans les adaptations scéniques de Samson », *Les Lumières au-delà des Alpes et des Pyrénées : Communication, transferts et échanges*, Actes du colloque international organisé par Armelle Saint-Martin et Santé Viselli, Presses universitaires de Laval, 2012 (en cours de parution).

[4] [N. Fontaine], *L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament*, *op. cit.,* chap. XVI, p. 184.

Contrairement à la Bible de Sacy dont nous avons déjà pu noter l'objectivité – seuls des commentaires explicatifs complètent en notes la traduction des versets –, la Bible de Royaumont n'hésite pas à émettre un jugement. Cette interprétation de l'Ancien Testament à l'aune de la morale intrinsèque à la religion chrétienne permet de relier entre elles des œuvres fort différentes pour ne pas dire opposées, par leur tonalité et leur destination, que sont les cantiques ou cantates et la tragi-comédie. En dépit d'une forme très divergente, on peut rapprocher des pièces en raison de leur interprétation commune. Cela prouve qu'un message similaire peut être délivré aussi bien dans le collège de Saint-Cyr que sur la scène des Italiens. Le cas de Riccoboni est toutefois plus complexe : il tend à concilier ses idées catholiques avec la scène italienne. Si, sur le plan scénique, la pièce est orientée vers le divertissement et le spectacle, sur le plan de l'écriture, elle trahit par endroits la pensée catholique de l'auteur, relayée par les accents jansénistes du traducteur. Par conséquent, cette pièce, construite sur une dichotomie, réunit deux faces opposées en « un monstre », selon l'expression de l'auteur.

Dans un mouvement progressif qui s'amorce dès 1711, les pièces ne sont plus animées par le seul intérêt religieux et accordent une place de plus en plus importante à la scène. En devenant un sujet scénique, l'histoire de Samson peut alors se libérer de l'interprétation chrétienne initiale, voire se retourner contre elle.

2- Une remise en cause de l'interprétation chrétienne

À partir des années 1730, s'opère un véritable tournant dans le domaine de la spiritualité : l'épisode biblique est exploité au vu de croyances différentes du catholicisme. Le sens qui en est donné diffère alors de celui des Pères de l'Église, ce qui remet en cause la légitimité d'une croyance unique. L'opéra de Voltaire rompt en effet avec le sens traditionnel qu'il détourne habilement en soulevant la question du jansénisme, bouleversant ainsi les principes fondamentaux de la pensée catholique. De façon indirecte, Nogaret suit une voie identique en reprenant le sujet de Samson en marge du discours chrétien, à la lumière cette fois de l'idéologie maçonnique.

a- Le Samson de Voltaire et la question du jansénisme : rôle de la cabale contre un opéra anti-janséniste ?

L'opéra de Voltaire semble ne pas avoir été seulement victime de la censure officielle de 1734, sa genèse compliquée témoigne de plusieurs autres interdictions, dont une officieuse, celle d'une certaine cabale. Arthur Pougin écrit dans un article du *Ménestrel* :

> Reçu à l'opéra, *Samson* n'y devait jamais paraître. Dès que l'on eut vent de l'existence de l'ouvrage, la cabale des dévots, plus forte encore que celle qui, quarante ans auparavant, s'était acharnée après *Tartuffe* sans parvenir à en empêcher la représentation, se rua sur *Samson* sans

> savoir même comment la pièce était conçue, et sous prétexte du sacrilège qu'il y avait à produire sur la scène une figure biblique, réussit en haine de Voltaire et malgré tous les efforts à obtenir l'interdiction[1].

Sans avoir encore complètement résolu la question de la censure, nous pouvons cependant affirmer que cette pièce était dérangeante pour de nombreux personnages, membres de l'État, du clergé, ou tout simplement ennemis de Voltaire. Cet acharnement nous conforte par là même dans l'idée d'une pièce véritablement subversive bien que personne ne veuille le reconnaître ouvertement. Il est vrai que le contexte religieux ne favorise pas un tel opéra : quelques années plus tard, les jansénistes s'opposeront à *Mahomet*. Voltaire, dans la préface de *Samson*, relie les deux interdictions, celle de son opéra et celle de *Mahomet* :

> M. Rameau, le plus grand musicien de France, mit cet opéra en musique vers l'an 1732. On était près de le jouer, lorsque la même cabale qui depuis fit suspendre les représentations de *Mahomet ou du Fanatisme* empêcha qu'on ne représentât l'opéra de *Samson*[2].

Rappelons dans ses grandes lignes l'histoire de *Mahomet*[3]. Conçue peu après le livret de *Samson*, la tragédie est acceptée pour représentation en janvier 1741 puis interdite dix jours plus tard. Devinant qu'une représentation à Paris demandera du temps, Voltaire la fait jouer à quatre reprises à Lille, à partir du 25 avril 1741, par la troupe de La Noue, sans que l'on n'y trouve rien de condamnable. René Pomeau précise que l'habile philosophe « recueille les applaudissements des dévots peu avertis, tandis qu'il se fait entendre des malins philosophes »[4]. En raison d'un retard lié notamment à la visite de l'ambassadeur de Turquie, la pièce de *Mahomet* ne paraît que le 9 août 1742 sur les planches de la Comédie Française où elle reçoit un accueil tout aussi favorable qu'en province. Mais elle sème le trouble parmi les autorités[5]. Refusée par Crébillon, elle a été autorisée par le cardinal de Fleury à qui Voltaire en avait fait lecture. Le 7 ou le 8 août en effet, le lieutenant de police, M. de Marville, aurait appris que la pièce était décriée. Le procureur général, Joly de Fleury, entend lui aussi ces bruits et propose d'interrompre les représentations le 13 août. La décision est donc prise avec l'accord du ministre, M. de Maurepas, lequel suggère d'évoquer la maladie d'un acteur. La quatrième

[1] A. Pougin, « Une lettre de Voltaire à Rameau », *Le Ménestrel*, Paris le 16 septembre 1911, Tome 77, p. 290-291. Le journaliste commente ici la longue lettre de Voltaire à Rameau qui est encore datée, à l'époque de l'article, de décembre 1732. Elle figure dans l'édition de la Correspondance de Voltaire en décembre 1733 (Voltaire, *Correspondence,* Voltaire à Jean-Philippe Rameau, [vers décembre 1733], D.690, p. 436-437) mais elle se situe autour de septembre 1734 comme nous l'avons précisé ci-dessus au sujet de la genèse de cet opéra.

[2] Voltaire, *Samson*, préface, p. 3-4 (paragraphes 1 à 4 du tome 9 du *Voltaire Électronique*). Mais cela ne signifie pas pour autant que l'opéra ait été créé exactement en 1732 car, comme le souligne Beuchot, « il est arrivé fréquemment à Voltaire d'antidater ses écrits » (Voltaire, « avertissement », *Saül, Œuvres complètes de Voltaire, Théâtre,* Paris, Garnier frères, 1877, tome IV, p. 571).

[3] Voltaire, *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète,* in Todd, Christopher (ed), *Les Œuvres complètes de Voltaire,* Oxford, Voltaire foundation, 2002, t. 20B, p. 17-33.

[4] R. Pomeau, *La Religion de Voltaire*, Paris, Nizet, 1969, p. 151.

[5] V. Hallays-Dabot signale des émois au parlement : « L'un voit dans cet ouvrage une attaque contre la religion, l'autre un danger politique » (V. Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, *op. cit.,* p. 65).

représentation est remplacée par *Polyeucte* de Corneille[1]. Voltaire ne s'avoue pas vaincu et adresse, trois ans plus tard, *Mahomet* au pape. Celui-ci l'en remercie en gardant un silence prudent : le prophète musulman pourrait tout aussi bien être chrétien. Toutefois, fort de ce succès, Voltaire soumet de nouveau sa pièce à la censure. Grâce à l'aide de Richelieu qui contourne le *veto* de Crébillon et après l'intervention d'un nouveau censeur, d'Alembert, qui propose quelques modifications, la pièce est de nouveau jouée à Paris à partir du 30 septembre 1751.

Les déboires que connaît *Mahomet* à Paris seraient le fait d'une cabale mise en place par Desfontaine, avant même la première, d'après Voltaire. Les jansénistes y auraient vu une atteinte à leurs idées, l'auteur étant connu pour son antijansénisme dont on accusait déjà *Œdipe* en 1718. *Mahomet* a indéniablement dérangé les jansénistes sur la question du dieu vengeur et des faux miracles dénonçant le caractère factice de la prédestination[2]. Rappelons que les jansénistes sont particulièrement vigilants face aux écrits qui se propagent depuis la bulle *Unigenitus*, arme théologique demandée par Louis XIV pour lutter politiquement contre eux. Par cette constitution de 1713, le pape Clément XI condamne l'ouvrage du Père Quesnel, *Réflexions morales sur le Nouveau Testament*, mettant ainsi en accusation les thèses des jansénistes[3]. La bulle suscite de vives réactions de la part des concernés, dont les parlements auprès desquels Louis XIV exige l'enregistrement. Tout le XVIII^{e} siècle sera donc animé par cette querelle entre d'une part, les évêques constitutionnaires et le conseil de roi, favorables à la bulle, d'autre part, les évêques appelants et les parlements qui s'y opposent. Georges Minois signale plus particulièrement un conflit ouvert entre l'Église et le parlement de 1730 à 1750 : des batailles se déroulent autour de publications jésuites, des thèses antijansénistes soutenues en Sorbonne et sanctionnées par le parlement[4]. Par conséquent, *Samson* voit le jour dans un contexte on ne peut plus défavorable, d'autant qu'en mars 1730, un arrêt du conseil proclame la bulle *Unigenitus* comme loi de l'Église et de l'État rendant illégale toute opposition à ce texte. Aussi, l'alliance entre pouvoir politique et religieux, alliance tyrannique dénoncée dans le livret, prend-elle

[1] R. Pomeau souligne à ce sujet qu'une partie du public n'était pas dupe puisqu'ont seulement été applaudis « les imprécations de Stratonice contre les Chrétiens et la déclaration tolérante de Sévère » (Pomeau, René, *La Religion de Voltaire*, *op. cit.,* p. 152).

[2] M. Cottret, *Jansénismes et lumières. Pour un autre XVIII^{e} siècle,* Paris, Albin Michel, 1998, p. 11 et suivantes. La censure de *Mahomet* est analysée à partir de la page 30. Rappelons que les jansénistes se placent dans la tradition de Saint Augustin et soutiennent l'idée que l'homme est corrompu, que seule la grâce divine peut le sauver. Ils s'opposent aux molinistes qui minimisent les effets du péché originel et pensent que l'homme, capable de discerner le bien du mal, peut faire son salut en se conformant aux lois de l'Église et aux normes sociales.

[3] B. de Negroni, *Lectures interdites, le travail des censeurs au XVIII^{e} siècle 1723-1774*, Paris, Albin Michel, 1995, chapitre « les venins de la bulle *Unigenitus* », p. 106 à 162. Par cette bulle, Clément XI dénonce trois thèmes présents dans l'ouvrage du P. Quesnel : le caractère nécessaire et irrésistible de la grâce pour opérer le salut de l'homme, l'amour de Dieu comme cause première et indispensable de toutes les vertus, l'importance du corps ecclésiastique et le refus de considérer que l'infaillibilité de l'Église est détenue par le Pape.

La parution de cette constitution soulève de vives polémiques, lesquelles portent sur trois points : tout d'abord, on juge inadmissible que le Pape impose à l'Église de France, sans consultation, une constitution en matière de doctrine ; ensuite, on critique la forme « *in globo* » de cette censure (condamnation générale sans analyses précises) ; enfin, on en remet en cause le contenu qui soulève à la fois des problèmes théologiques et politiques.

[4] G. Minois, *Censure et culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Fayard, 1995, p. 181.

tout son sens dans un tel contexte. Barbara de Negroni constate d'ailleurs que, jusqu'en 1750, les censures concernent les œuvres relatives à cette affaire et semblent délaisser les ouvrages philosophiques, hormis deux d'entre eux qui font grand bruit en 1734 : *Les Lettres philosophiques* de Voltaire et *Les Princesses malabares ou le célibat philosophique* de Longe. « Le seul point commun à ces deux textes est d'effectuer une critique indirecte de la religion qui implique un travail d'interprétation du lecteur », poursuit la critique qui remarque également que « les magistrats se gardent bien d'en développer les dangers, ils se contentent de souligner de façon générale leur caractère scandaleux et impie »[1]. Or, qu'a-t-on reproché à *Samson* hormis ses impiétés ? On comprend désormais mieux les reproches superficiels retenus par la censure pour l'interdire : il fallait de toute évidence garder le silence sur son aspect tendancieux. Pourtant, cette condamnation pose problème puisqu'elle est l'objet à la fois de la Sorbonne et des jansénistes. Aucun des deux camps ennemis ne semble vouloir soutenir cette pièce. Serait-ce parce qu'elle les dénonce tous les deux ? Il est vrai que Voltaire rend méfiants l'un et l'autre parti depuis *Les Lettres philosophiques* : les quatre lettres sur les quakers dénoncent certes le clergé mais la vingt-cinquième lettre qui réfute *Les Pensées* de Pascal est perçue comme une atteinte aux jansénistes, notamment par la remise en cause de la grâce. Les contemporains ne sont pas dupes, comme en témoigne une lettre de juillet 1735 :

> Pour la religion, on voit bien qu'il est indécis à cet égard : sans doute il serait l'homme impartial que l'on cherche, sans un petit levain d'antijansénisme un peu trop marqué dans ses ouvrages[2].

Voltaire n'obtient l'autorisation de rentrer à Paris, après le long exil dans le château de Cirey, qu'« à condition qu'il n'écrirait ni sur la religion ni sur le gouvernement. Il rapporte dit-on, un poème lyrique et une tragédie », précise l'auteur de cette nouvelle à la main[3]. La tragédie lyrique en question n'est autre que *Samson*, preuve que Voltaire n'entend pas suivre les conseils qu'on lui donne. Son retour avec une telle pièce peut sonner comme une provocation à l'égard de ceux qui l'ont condamné.

Dans le livret en effet, le peuple saint, le peuple choisi par Dieu est présenté comme le peuple victime, à l'image de Samson condamné au sacrifice. Cette « race malheureuse et divine »[4] accepte son sort au nom de Dieu : le malheur est un signe d'élection. Le chœur le proclame dès la première scène :

> Adorons dans nos maux le Dieu de l'univers[5].

Ces « enfants du ciel »[1] revendiquent la fidélité au créateur, envers et contre leurs oppresseurs sur terre, et deviennent le « peuple rebelle »[2] condamné à mort. Aussi leur élection les contraint-elle à

[1] B. de Negroni, *Lectures interdites*, *op. cit.,* p. 196-197.

[2] [A.-A. Bruzen de la Martinière], lettre écrite à Paris, datée du 4 juillet 1735, *Anecdotes ou lettres secrètes*, tome II, p. 25-27.

[3] *Nouvelles à la main*, (BNF, Na fr 20076, f° 422), lettre à Paris, 31 mars 1735.

[4] Voltaire, *Samson*, I, 1, p. 11 (vers 116).

[5] *Ibid.,* I, 1, p. 11 (vers 108). Ce vers fait précisément l'objet d'une correction manuscrite de la part de Voltaire dans l'exemplaire de 1748 de la BNF signalé ci-dessus (Z Beuchot-12 (3)).

l'exclusion[3], ce que Samson semble remettre en cause en refusant violemment le sort imposé par la volonté divine. Contrairement à l'Ancien Testament où il poursuivait son destin sans en avoir conscience, dans le livret, il agit de son propre chef et parvient à son but puisque les Philistins lui offrent le diadème et la main de l'une des leurs. Or, le dernier acte sonne l'échec du vainqueur, comme la marque d'un destin immuable, décidé par ce Dieu tout puissant qui choisit de laisser périr son peuple. De façon paradoxale, la preuve de la sainteté des Hébreux repose sur le malheur qu'ils acceptent. Cette insistance sur le paradoxe, l'élection au prix de la souffrance, ne peut-elle être considérée comme une critique ouverte de l'Ancien Testament ? Voltaire n'utilise-t-il pas volontairement les antithèses pour mettre en avant l'absurdité d'un texte dont se réclament les religions en place ? En ce sens, le livret dénigrerait une nouvelle fois la portée de la Bible.

Par l'image d'un dieu vengeur qui détermine l'avenir de son peuple, Voltaire aborde un thème cher aux jansénistes : la prédestination. *Samson* présente des fidèles résignés à leur sort sans espoir à attendre d'un dieu vengeur qui sacrifie les Élus, soulignant l'absurdité d'une telle grâce fondée sur l'éternelle souffrance. À l'image des jansénistes, le peuple juif et Samson sont bien en proie à l'oppression des hommes, du pouvoir, de la religion officielle. Comme eux, ils adorent un dieu craint, capable d'orchestrer des miracles sur la demande d'un Élu, qui bénéficie de la grâce. Cette question des prodiges a pu attirer l'attention au moment des polémiques sur les miracles qui ont lieu sur la tombe du diacre Pâris, au cimetière Saint Médard. Les convulsionnaires sont accusés de faux miracles de même que Samson est qualifié d'« imposteur »[4], terme peu innocent de la part de Voltaire qui confère au personnage un attribut de poids, ses « cheveux plats »[5] par lesquels sont désignés les jansénistes[6]. En ce sens, Voltaire utilise l'histoire sainte, l'histoire d'un peuple dont le malheur est signe d'élection divine, pour en dénoncer l'absurdité. Or, du fait du contexte et des idées du philosophe sur la question, les jansénistes attachés à l'idée de prédestination, également accusés d'imposture et de faux miracles, ont vraisemblablement perçu la visée polémique.

Samson accomplit son destin de libérateur du peuple d'Israël. Il y contribue en détruisant les membres du pouvoir oppresseur, politique et religieux, présents dans le temple. Mais le livret ajoute un épisode supplémentaire aux Écritures : la sortie des Hébreux du temple où ils étaient rassemblés. De ce fait, on insiste sur l'initiative humaine de Samson, sur une ruse qui sauve le peuple innocent

[1] *Ibid.,* I, 1, p. 12 (vers 122).

[2] *Ibid.,* I, 3, p. 13 (vers 175).

[3] *Ibid.,* II, 1, p. 16 (vers 227 à 230).

[4] *Ibid.,* II, 1, p. 16 (vers 222).

[5] Voltaire, *Correspondence,* lettre de Voltaire à Thieriot, à Cirey, 17 décembre [1735], t. 87, p. 289 (D.966).

[6] Selon Monique Cottret, le portrait d'un janséniste tel qu'il peut apparaître dans *Les Nuits de Paris* de Restif de la Bretonne, est signalé par ses « cheveux plats » (Cottret, Monique, *Jansénismes et lumières..., op. cit.,* p. 17). On retrouve l'expression sous la plume de Grimm : « […] un janséniste est, de son essence, plat comme ses cheveux […] » (F. M. Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique, op. cit.,* 1er avril 1764, t. V, p. 482).

d'une mort certaine. Par ce geste, l'Hébreu ne marque-t-il pas une dernière fois le refus d'une oppression légitimée par Dieu ? De plus, ce refus passe par le sacrifice de soi[1]. Certes, la vie de Samson se termine de cette façon dans la Bible mais le livret réitère plusieurs fois ce désir de mort[2], relayé par le désespoir amoureux qui fait écho à celui de Dalila à la fin de l'acte IV. La jeune Philistine « a fini ses jours infortunés »[3] par amour pour Samson dont elle a voulu « partager le supplice »[4]. Ces vers prouvent la colère de la jeune femme manipulée. Ainsi, son geste n'est pas seulement un geste d'amour, il est présenté comme le refus de l'oppresseur, du pouvoir inhumain et perfide des rois et des dieux. Comble du paradoxe, même le chœur des Hébreux, le peuple élu dont la vie appartient à l'Éternel, répond au désir de vengeance des Philistins par « Terminons nos jours déplorables »[5] et affiche un désir non dissimulé d'échapper à un sort trop funeste. Enfin, dans la dernière scène, Samson surenchérit en présentant son sacrifice comme un « exemple à l'univers »[6] et une victoire, puisque la pièce se termine par ce vers du héros :

> J'ai réparé ma honte, et j'expire en vainqueur[7].

Grâce aux effets de répétitions et à l'introduction d'un nouveau sacrifice, celui de Dalila, Voltaire insiste plus qu'il ne faudrait sur un geste jugé impie par l'Église[8]. Il le présente comme un geste de refus, de révolte contre l'oppression, plus qu'un geste de soumission ou de désespoir. La grâce ne doit pas être attendue de Dieu, elle est tout simplement ici le fruit du courage d'un homme.

Par conséquent, les jansénistes ont pu percevoir une attaque directe à leur égard. Le poids d'une destinée immuable est tel qu'il ne peut conduire qu'au suicide, seul geste d'opposition possible. Par ailleurs, le renversement du temple, le geste final de rébellion contre les oppresseurs, geste

---

[1] Dans *l'Encyclopédie* de Diderot, la référence à Samson est bien évoquée à l'article « suicide », comme une preuve que le suicide n'est « pas opposé à la loi révélée ». On cite donc « l'exemple de Samson, qui mourut écrasé sous les ruines d'un temple, qu'il fit tomber sur les Philistins et sur lui-même » (*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, op. cit,* t. XV, p. 639).

[2] Voltaire, *Samson*, V, 1, p. 35 (vers 678 à 681). *Ibid.,* V, 2, p. 36 (vers 705-706).

[3] *Ibid.,* V, 2, p. 36 (vers 703).

[4] *Ibid.,* IV, 6, p. 34 (vers 677). Dalila revendique ainsi son innocence, sa pureté et refuse désormais de se faire complice d'un pouvoir manipulateur. Elle crie avec justesse sa révolte par les apostrophes et les adjectifs dévalorisants : « Roi cruel ! peuples inhumains !/ O Vénus, trompeuse déesse ! » (*Ibid.,* IV, 6, p. 33 (vers 661-662)). Cette mise en accusation du roi, du peuple et de la divinité explique la révolte : « Trône, tombez ; brûlez, autels,/ Soyez réduits en poudre./ Tyrans affreux, dieux cruels,/ Puisse un dieu plus puissant écraser de sa foudre/ Vous et vos peuples criminels ! » *(Ibid.,* IV, 6, p. 34 (vers 668 à 672)).

[5] *Ibid.,* V, 3, p. 36 (vers 723).

[6] *Ibid.,* V, 4, p. 38 (vers 784).

[7] *Ibid.,* V, 4, p. 39 (vers 800).

[8] Ce geste pose problème aux théologiens qui lui trouvent principalement une justification divine. La note de la Bible de Sacy se place sous l'autorité de Saint Augustin et affirme : « il faut être persuadé que Samson se faisant ainsi mourir a obéi à l'ordre secret de l'Esprit de Dieu. » (*La Sainte Bible traduite en français, op. cit,.* p. 355) L'abbé Barral souligne que Samson a été un Saint de l'Ancien Testament et son « sacrifice volontaire » vise à « concourir au dessein de Dieu » (*Dictionnaire portatif,* p. 643). Déjà Dom Calmet justifie ce suicide de cette façon : « Sa mort est une suite d'un concours miraculeux de Dieu à son action. » (*Commentaire littéral*, *op. cit.,* p. 271). Marie-Madeleine Le Guerchois apporte quelques nuances : « Laissons à Dieu le jugement de cette dernière action de Samson, qu'il semble cependant avoir lui-même justifiée par l'éloge que Saint Paul fait de Samson dans l'Épître aux Hébreux. » (*Réflexions chrétiennes*, *op. cit.,* p. 195.)

cautionné par l'esprit divin, peut être lu comme un geste fanatique[1] mis en relation avec les convulsions et crucifixions du cimetière Saint-Médard.

En prenant pour cible les jansénistes attachés aux Écritures, en leur opposant leurs propres armes, Voltaire leur lance une provocation. Mais derrière la cible janséniste, les préceptes catholiques sont remis en cause par le traitement de l'élection divine et du suicide, ce qui dérange les docteurs en Sorbonne chargés d'examiner la pièce. En ce sens, on peut formuler une dernière hypothèse pour expliquer l'interdiction de *Samson*, laquelle serait à la fois le résultat de la cabale et de la censure officielle par la Sorbonne. En déchaînant les foudres des jansénistes, l'opéra de *Samson* a pu éveiller les soupçons des jésuites qui auraient perçu une assimilation entre leurs ennemis et le peuple élu, ce qui pouvait fournir une raison essentielle d'interdire la pièce. En effet, Voltaire tend à rapprocher l'élection de la prédestination, déclarée hérétique par l'Église catholique, la grâce étant au cœur de la querelle entre les jansénistes et les molinistes. De même, en insistant plus qu'il n'est besoin sur le suicide, l'auteur provoque l'un et l'autre camp : d'une part, attenter à sa vie est un acte sacrilège, d'autre part, allusion est faite aux pratiques des convulsionnaires de Saint-Médard. Par conséquent, en abordant des questions épineuses communes aux deux partis, Voltaire renvoie dos à dos les catholiques et les jansénistes dans une pièce antichrétienne[2]. Sans doute cette absence de parti pris pour l'un ou l'autre camp permet-elle à Nogaret de l'exploiter dans une toute autre perspective.

b- *Une croyance nouvelle : essais interprétatifs d'une cantate maçonnique*, Le Renversement du temple de Dagon

Le sens de la pièce de Nogaret est à chercher du côté de l'idéologie maçonnique si l'on en croit la préface des *Fictions, discours, poèmes lyriques et pièces adonhiramites* : « ces divers poèmes, où je me suis appliqué à mettre notre morale en action, appartiennent moins au public qu'à la société pour qui je les ai composés »[3].

Contrairement aux idées reçues, on ne peut nettement opposer christianisme et franc-maçonnerie. Les rapports sont plus complexes qu'ils ne le paraissent au premier abord. Pierre-Yves Beaurepaire rappelle qu'un Franc-Maçon au XVIII[e] siècle est avant tout un bon chrétien[4]. Tout en nuançant sa position, Bernard Plongeron admet qu'« en l'absence de vrais conflits, il est donc permis

[1] B. Didier, « Représentations du sacré dans le livret d'opéra : *Samson* », art. cit., p. 242. B. Didier fait cette remarque à propos de Samson qui renverse les idoles, montrant la « grandeur tragique que l'on peut tirer de ce thème ». Elle insiste surtout sur la beauté tragique de la scène finale et sur « un monde biblique, barbare et donc grandiose ».

[2] Monique Cottret, dans *Jansénisme et lumières, op. cit.,* p. 28-29, montre que Voltaire utilise ce procédé dans *Le Mondain* où il dresse « dos à dos jésuites et jansénistes en traitant le paradis terrestre comme un mythe ».

[3] F.-F. Nogaret, *Fictions, discours, poèmes lyriques et pièces adonhiramites, op. cit.,* p. V.

[4] P.-Y. Beaurepaire, « Lumières maçonniques et christianisme », *Christianisme et Lumières, Dix-huitième siècle,* n° 34, 2002, p. 27-40.

de parler de cohabitation paisible et fructueuse entre catholicisme et maçonnerie à la fin de l'Ancien Régime, en France »[1]. S'il s'agit bien d'un mouvement d'ouverture « qui paraît transcender les bornes de la chrétienté »[2], on en exclut toutefois « les athées stupides et les libertins irréligieux, qui risquent de dissoudre la concorde et l'harmonie fraternelles »[3]. L'article premier du « devoir des maçons » vise précisément « les devoirs envers Dieu et la religion », rappelle Roger Priouret[4]. En effet, forcé « d'obéir à la loi morale », le maçon « ne sera jamais un athée stupide, ni un libertin irréligieux »[5]. En outre, nombreux sont les prêtres qui intègrent l'ordre maçonnique, prouvant que la franc-maçonnerie n'est pas anti-catholique, comme le fait remarquer L.-J. Rogier[6]. Selon Ramsay, la morale est essentielle :

> Nos festins ne sont pas ce que le monde profane et l'ignorant vulgaire s'imaginent. Tous les vices du cœur et de l'esprit sont bannis et on en proscrit l'irréligion et le libertinage, l'incrédulité et la débauche. Nos repas ressemblent à ces vertueux repas d'Horace où l'on s'entretenait de tout ce qui pouvait éclairer l'esprit, régler le cœur et inspirer le goût du vrai, du beau, du bon…[7]

Le banquet qui clôt les cérémonies est parfois même suivi d'un spectacle donné aux épouses et amis des frères[8]. Or, en dépit de ces bons principes, en 1738, la bulle *In Eminenti* « fait défense d'entrer dans la franc-maçonnerie sous peine d'excommunication »[9], l'affiliation à une société secrète étant considérée comme une réaction digne du libertinage.

En réalité, l'un et l'autre camp utilisent le même matériau biblique, si ce n'est que le catholicisme s'appuie davantage sur le Nouveau Testament, la Franc-Maçonnerie sur l'Ancien. La Bible, sur laquelle on prête serment, est un texte fondateur de l'idéologie maçonnique auquel s'ajoutent d'autres légendes. L'histoire de l'ordre, fixée par Anderson, pasteur calviniste qui connaît parfaitement les Écritures, mêle à la fois récit biblique et récit historique. À cela viennent se greffer des légendes épiques médiévales de sorte que l'Ancien Testament, mêlé désormais à des sources profanes, sert de base à une histoire syncrétique où le sacré et le profane s'entrelacent continuellement. C'est sans doute dans l'usage des Écritures que la Maçonnerie diffère le plus de la religion d'État. Daniel Ligou[10] établit avec précision le traitement de chaque grande figure biblique depuis Adam

---

[1] B. Plongeron, « L'Église catholique et la Franc-Maçonnerie », *Franc-Maçonnerie et religions dans l'Europe des Lumières*, p. 86.

[2] P.-Y. Beaurepaire, « Lumières maçonniques et christianisme », art. cit., p. 29.

[3] *Ibid.*

[4] R. Priouret, *La Franc-Maçonnerie sous les lys*, Paris, Bernard Grasset, 1953, p. 19.

[5] *Ibid.,* p. 18.

[6] L.-J. Rogier, G de Berthier de Sauvigny, J. Hajjar, *Siècle des Lumières, Révolutions, Restaurations*, Paris, éditions du seuil, 1966 (1re édition, 1870), p. 32.

[7] R. Priouret, *La Franc-Maçonnerie sous les lys*, *op. cit.,* p. 35.

[8] *Ibid.,* p. 65

[9] *Ibid.,* p. 45.

[10] D. Ligou, « La Bible des Maçons », *Le Siècle des Lumières et la Bible*, *op. cit.,* p. 719 à 755.

jusqu'à Hiram, ou Adonhiram[1], grand architecte du temple du roi Salomon. À ce récit légendaire sont rattachés les divers grades maçonniques. L'ensemble est trop complexe pour pouvoir être rapporté ici sans risquer l'erreur. Aussi convient-il simplement de justifier la présence d'un thème biblique tel que Samson au sein de l'histoire maçonnique. *L'Encyclopédie de la Franc-Maçonnerie* précise, à l'article « Bible », qu'environ « les deux tiers des mots sacrés et des mots de passe, des titres des officiers, des personnages des légendes maçonniques, des devises et des acclamations, sont d'origine biblique »[2].

Ce qui unit l'épisode biblique de Samson et l'idéal maçonnique est le thème du secret dans la mesure où, selon Ramsay, la troisième qualité requise chez un franc-maçon est le maintien du secret, lequel explique « la solidarité des maçons à travers les pays » et « impose l'exclusion des femmes »[3] comme l'affirme Roger Priouret. L'épisode de Samson met en relation ces deux éléments. D'après Daniel Ligou, il s'agit de la seule exploitation connue de l'épisode biblique en Maçonnerie[4]. Jacques Brengues[5] cite les couplets de l'article 3 des *Constitutions* d'Anderson qui justifie ainsi l'interdiction faite aux femmes. Il prévient ses frères, dans le « Chant du Maître » :

> […] d'éviter la Côte
> Où firent naufrage la Renommée et la Foi de Samson
> [qui] Ayant un jour révélé ses secrets à son épouse
> […] Jamais reçut le nom de maçon[6].

Le même avertissemtent apparaît dans le « Chant du Surveillant » :

> [Samson] divulgua ses secrets à sa femme, laquelle vendit
> Son mari, qui à la fin jeta bas
> Le Palais sur toute la ville de Gaza[7].

Bien entendu le thème est ensuite repris dans divers couplets de chansons maçonniques, comme dans le recueil de Pérau de 1744 :

> Samson à peine à sa maîtresse
> Eut dit son secret
> Qu'il éprouva de sa faiblesse
> Le funeste effet ;
> Dalila n'aurait pu l'apprendre,
> Mais elle aurait trouvé Samson
> Plus discret et tout aussi tendre
> S'il avait été Franc-Maçon[1].

[1] Ce nom explique l'adjectif « adhoniramite » qui figure dans le titre du recueil de Nogaret et qui le présente d'ailleurs comme un recueil maçonnique.

[2] E. Saunier (sous la direction de), *Encyclopédie de la Franc-Maçonnerie*, Librairie générale française, 2000, p. 82.

[3] R. Priouret, *La Franc-Maçonnerie sous les lys, op. cit.,* p. 35.

[4] D. Ligou, « La Bible des Maçons », art. cit., p. 735.

[5] J. Brengues, « La guerre des sexes et l'amour-maçon dans la poésie », *Dix-huitième siècle, La Franc-Maçonnerie*, n° 19, 1987, p. 105-117.

[6] *Ibid.,* p. 106.

[7] *Ibid*.

Cependant, contrairement à ces chansons qui retiennent seulement le passage de la trahison, *Le Renversement du temple de Dagon* reprend le dénouement, l'effondrement du temple et la victoire de Samson. Ainsi, contre toute attente, Samson n'apparaît pas comme un contre-modèle, il est relayé dans ce rôle par le roi entouré de ses courtisanes qui, par son libertinage affiché, semble représenter tout le contraire du bon maçon en prônant les plaisirs de l'amour et du vin, lesquels font courir le danger, selon J. Brengues, de révéler indûment le secret :

> [Bacchus] fait perdre la raison,
> Ce divin caractère
> Qui seul distingue un Franc-Maçon
> D'un profane vulgaire[2].

Parallèlement, les agapes maçonniques supposent, nous l'avons dit, de nombreuses chansons à boire où est loué le nectar divin. Sans doute cette contradiction apparente s'explique-t-elle par l'usage que l'on en fait. Ce qui est ici critiqué concerne les dérives que l'amour comme le vin sont susceptibles d'engendrer. C'est ainsi que peuvent s'expliquer les deux derniers vers. L'hypothèse est confirmée par Gordon R. Silber dans son article « Poèmes et chansons maçonniques du XVIII[e] siècle » : « On décrit et vante avec complaisance les plaisirs qu'entraîne la récréation maçonnique : le chant, le vin, et la « volupté », sentiment de bien-être qui résulte de la conscience d'avoir pratiqué les vertus maçonniques et d'assister aux travaux de la Loge »[3]. Daniel Ligou précise en effet que la vertu est le terme dominant des chansons maçonniques[4] et que l'épicurisme, le bonheur, le plaisir sont certes loués, mais que le vice et la licence en sont proscrits[5]. Ainsi, les mérites du vin sont soumis à son bon usage : le parfait maçon ne doit pas porter atteinte aux principes de vertu auxquels il a souscrit. Il n'en demeure pas moins que l'union de l'amour et du vin représente un danger :

> De ce couple trop enchanteur
> Défions-nous sans cesse[6].

Dans la mesure où le roi de la pièce de Nogaret lie les deux en toute impunité semble-t-il, dans la mesure surtout où il fait preuve d'une grande intolérance à l'égard de la religion de Samson, il apparaît véritablement comme un contre-modèle. Il ne cesse de railler le prisonnier et de l'assaillir de pointes d'ironie, deux principes proscrits par Pérau dans son ouvrage, *Les Secrets de l'ordre des*

---

[1] *Ibid*., la chanson entière figure dans le recueil de Gobin, *Chansons de la très vénérable confrérie des Francs-Maçons*, Nîmes, Lacour, 1988, p. 23-24. L'original se trouve dans le recueil de Pérau : [Pérau abbé Gabriel], *Les Secrets de l'ordre des Francs-Maçons, dévoilés et mis au jour par Monsieur P***,* Amsterdam, 1745, p. 24.

[2] J. Brengues, « La guerre des sexes et l'amour-maçon dans la poésie », art. cit., p. 108.

[3] G. R. Silber, « Poèmes et chansons maçonniques du XVIII[e] siècle », art. cit., p. 187.

[4] D. Ligou, *Chansons maçonniques : XVIII[e] et XIX[e] siècles*, Paris, Cercle des amis de la bibliothèque initiatique, p. 16.

[5] *Ibid.,* p. 19.

[6] J. Brengues, « La guerre des sexes et l'amour-maçon dans la poésie », art. cit., p. 108.

Francs-Maçons, dévoilés et mis au jour[1]. Les premières paroles du roi à l'adresse de Samson donnent le ton provocateur de toute la pièce :

> Le voilà ce vainqueur de tant de Philistins !
> Mon trône, disait-il, renversé par ses mains,
> M'écraserait, un jour de sa chute soudaine !…
> Approche ; viens remplir tes glorieux destins,
> Guides, éloignez-vous : qu'il avance, qu'il traîne
> Le poids importun de sa chaîne.
> Pour guider ses pas incertains,
> C'est assez d'un enfant ; tous ses efforts sont vains :
> Il ne lui reste que la haine[2].

Au fil de la réplique, la mise en scène prend de plus en plus d'ampleur par des vers de valeur didascalique : l'humiliation de Samson devient essentiellement visuelle. Si les paroles visent toujours la dévalorisation du héros, l'attention du public est désormais moins centrée sur les commentaires, que focalisée sur l'avancée lente et laborieuse de Samson. Si l'opposition entre le petit garçon frêle et l'homme que l'on imagine d'une robustesse et d'une grandeur rares prend des allures burlesques pour les Philistins, elle accroît toutefois la pitié du côté des spectateurs qui se rangent ainsi intuitivement du côté de l'opprimé. La raillerie tend donc à discréditer le personnage du roi et non celui de Samson, cela d'autant plus qu'elle contrevient aux valeurs de générosité et de fraternité défendues par la Franc-Maçonnerie. Le grand prêtre adopte une attitude similaire sur le plan religieux. La raillerie prend des airs provocateurs par la comparaison qu'il opère entre Dagon et le dieu des Hébreux :

> De Dagon célébrons la gloire ;
> Que son nom vole jusqu'aux cieux,
> Plus fort que le dieu des Hébreux,
> Il a remporté la victoire :
> Que son nom vole jusqu'aux cieux[3].

Les hymnes à l'amour et au vin cédant le pas à une célébration de Dagon, le dieu des Philistins, on revient insensiblement à l'épisode biblique après une parenthèse orgiaque. Dans le récitatif suivant, le grand prêtre présente, avec un certain cynisme, Samson comme une victime de la rivalité qui se fait jour entre les dieux, comme un jouet des puissances supérieures :

> Dagon a trompé la vaillance
> De ce chef d'un peuple orgueilleux.
> Son dieu le laisse sans défense,
> Traîner ici des fers honteux[4].

Les propos du grand prêtre, s'ils affichent le même ton que ceux du roi, apportent cependant une dimension supplémentaire au débat. En évoquant les puissances divines, en prônant la toute puissance de Dagon, ils vont à l'encontre du principe maçonnique de tolérance.

---

[1] [G. Pérau, abbé], *Les Secrets de l'ordre des Francs-Maçons, dévoilés et mis au jour par Monsieur P***, op. cit.*, p. 28.

[2] Nogaret, *Le renversement du temple de Dagon*, p. 68-69.

[3] *Ibid.,* p.73.

[4] *Ibid.*

Aussi l'effondrement du temple apparaît-il comme une libération de l'oppression au nom d'un ordre nouveau. En effet, le sous-titre de ce « petit opéra », pour reprendre l'expression employée par Roger Cotte, n'est autre que « La Chute d'un temple de profanation »[1]. En ce sens, le temple qui s'effondre abriterait un culte contraire à celui des Francs-Maçons. Si l'on s'appuie en effet sur l'article « temple » de *l'Encyclopédie de la Franc-Maçonnerie*[2], nous pouvons supposer que le geste de Samson vise l'effondrement du temple matériel, du lieu de culte chrétien ou païen, au profit de l'émergence du temple moral. L'activité maçonnique ne vise pas à reconstruire un temple représentatif d'une nouvelle religion. Il s'agit au contraire de révéler le caractère intérieur, spirituel, du temple moral que chaque membre de la Franc-Maçonnerie édifie au sein de la communauté : ce temple que l'on représente sur le sol au moment des cérémonies est symbolique. Cette hypothèse pourrait bien nous être confirmée par le fait que l'initiation révèle des caractéristiques communes avec l'attitude de Samson. L'article nous indique que le futur maçon fait son entrée dans le temple tête nue, partiellement dévêtu, en position d'humilité (son genou droit est découvert) et surtout les yeux bandés. Le personnage de Samson, humilié, aveuglé, vêtu tel un esclave, pourrait alors représenter le futur maçon qui détruit les croyances passées pour entrer dans un nouvel univers. Par ailleurs, l'abbé Pérau précise que le récipiendaire, au milieu de la pièce, est entouré par les frères surveillants qui l'encerclent, l'épée nue à la main en cas de l'arrivée d'un profane[3]. Ceux-ci pourraient d'ailleurs jouer le rôle des gardes philistins puisqu'ils guident les pas du nouvel arrivant.

Toutefois, l'interprétation proposée par Roger Cotte semble contradictoire :

> L'allusion biblico-maçonnique est ici évidente. Elle se réfère aux deux colonnes nommées respectivement Jakin et Booz (que l'on retrouve également dans la transcription du Temple de Salomon, au premier livre des Rois, VII, 15-22) symboliquement disposées à l'entrée de la loge et exprimant l'ensemble des dualités du monde sensible : masculin-féminin, eau-feu, or-argent, soufre-mercure, etc… Symboles essentiels, ces « complémentaires » sont censés soutenir toute l'architecture du microcosme que représente le Temple ou la Loge[4].

Le temple ainsi renversé par Samson serait dans ces conditions un temple maçonnique. Peut-être s'agit-il de l'effondrement du temple d'une loge qui se serait laissé envahir par la débauche que représenterait le roi entouré de ses courtisanes. Dans ce cas, nous assisterions au passage d'un ordre de débauche sous la direction du Comte de Clermont, au retour à l'ordre par la mise en place de réformes et par un « assainissement moral »[5].

---

[1] Cette précision est apportée dans la réédition du recueil de Nogaret, *Fiction, Discours, poèmes lyriques…,* vingt ans plus tard, sous le titre : *Le Retour à la Sagesse ou la rentrée des hommes dans le Temple et des femmes dans le jardin*, Paris, Caillot, 1807, t. I, p. 77. Un autre changement important est annoncé, celui du compositeur, il ne s'agit plus de M. Mathieu mais de M. Giroust.

[2] E. Saunier (sous la direction de), *Encyclopédie de la Franc-Maçonnerie*, *op. cit.,* p. 850.

[3] [G. Pérau, abbé], *Les Secrets de l'ordre des Francs-Maçons, dévoilés et mis au jour par Monsieur P***, op. cit.,* p. 58.

[4] R. Cotte, *Les Musiciens Francs-Maçons à la Cour de Versailles et à Paris sous l'Ancien régime*, doctorat, Paris IV, 1983, (BNF, Louvois : Vmc 5564) p. 553.

[5] R. Priouret, *La Franc-Maçonnerie sous les lys, op. cit.,* p. 91.

Quelle que soit l'interprétation choisie, il semblerait que *Le Renversement du Temple de Dagon* réhabilite le personnage de Samson, allant ainsi à contre-courant de toute la tradition maçonnique. Nogaret renouvellerait donc le mythe au sein de l'idéologie maçonnique par le choix d'un autre passage de l'épisode biblique qui n'est plus la révélation du secret mais l'effondrement du Temple. Qu'il représente le mauvais frère repenti qui rentre dans le droit chemin par ses regrets sincères à l'encontre de sa passion pour Dalila, ou qu'il représente le nouvel initié qui quitte ses croyances passées, Samson n'est plus un traître qui divulgue le secret. Dans tous les cas, la transformation de Samson en fondateur ou sauveur de l'ordre maçonnique nous éloigne considérablement de l'interprétation chrétienne qui en fait l'annonciateur de la figure christique. L'interprétation selon laquelle *Le Renversement du Temple de Dagon* représenterait une initiation ou tout du moins un effondrement des croyances chrétiennes et païennes qui se matérialisent par un culte ou des idoles dans un lieu matériel sacré, n'est pas sans rappeler l'opéra de Voltaire qui renvoie dos à dos les deux religions au nom d'un dieu de l'univers. Sans doute cette similarité s'explique-t-elle par le déisme commun à la Franc-Maçonnerie et à Voltaire.

3- Des pièces déistes

Dans son livret d'opéra, Voltaire remet en cause la religion chrétienne en tant qu'autorité institutionnelle et en tant qu'autorité spirituelle dont il renverse les principes fondamentaux. En refusant de prendre parti pour les jésuites ou pour les jansénistes, il démontre l'absurdité de ces luttes fratricides dominées par l'intolérance. En les rapprochant non sans insolence, il met en évidence leurs fondements communs et dénonce ironiquement des prises de positions qui peuvent être jugées aussi ridicules l'une que l'autre.

En revanche, la religion païenne, par le culte rendu à Vénus, ne fait pas l'objet de telles accusations. Il s'agit au contraire d'un culte pacifique destiné à restaurer la paix et l'amour entre les hommes. Si les références mythologiques ont été récusées par la censure, c'est peut-être qu'elles revêtent des enjeux essentiels que peut nous dévoiler la comparaison entre la religion révélée ou institutionnelle et le paganisme. En effet, le livret de Voltaire dénigre le principe même de la religion révélée, porteuse de querelles, au nom du bonheur et de la paix, valeurs prônées par la prêtresse de Vénus et que l'on peut rapprocher du principe de la religion naturelle. Ces accents déistes qui parcourent le livret de Voltaire sont ensuite repris en partie par Voisenon et Nogaret.

a- Des pièces anti-religieuses : l'opéra de Voltaire et l'oratorio équivoque de Voisenon

On peut lire le texte de Voltaire comme une remise en question des partis religieux de tout ordre. Assurément, le conflit entre les deux camps, celui des Hébreux et celui des Philistins, demeure irrésolu. Le seul rapport qu'ils entretiennent repose sur la force puisque l'un et l'autre usent de l'intimidation : les prêtres veulent contraindre leurs ennemis à adorer leurs idoles et Samson veut effrayer le roi par les miracles. Dans les deux cas, la menace entraîne de sanglants combats qui se déroulent entre les actes I et II, puis III et IV. Bien qu'il en sorte vainqueur, le chef des Hébreux ne parvient pas pour autant à imposer la paix. L'inutilité des batailles est d'ailleurs mise en évidence, à la fin de l'acte IV, par le retour de la situation initiale : l'arrestation du héros rétablit l'esclavage du peuple hébreu. Les deux camps en présence mènent donc une lutte absurde, dénuée de sens. Le dénouement lui-même, l'effondrement du temple, n'est qu'un acte de violence supplémentaire qui entérine la défaite des deux partis. Qu'adviendra-t-il des Hébreux, une fois leur chef mort ?

L'ineptie d'un tel combat apparaît notamment à travers la répétition des termes « profane » et « impie ». À la scène 3 de l'acte I, le Philistin désigne ainsi Samson qui renverse les autels, lequel reprend les mêmes adjectifs, à la scène 3 de l'acte IV, pour qualifier le culte et le temple de Vénus. Cette double utilisation prouve leur absence de sens objectif. D'ailleurs, l'élu de Dieu, vénéré par son peuple, est vu comme un « imposteur […] armé du secours des enfers »[1] par les Philistins. Le portrait qui est alors dressé de lui n'est pas celui d'un sauveur, tel que les Hébreux le considèrent, mais d'un « démon »[2] et d'un « barbare »[3] assoiffé de sang[4]. L'image du défenseur des opprimés est mise à mal par le « carnage »[5] qu'il provoque. Ce portrait de guerrier se veut pour le moins ambigu aux yeux du spectateur qui ne peut lui accorder toute son admiration. Il agit de la même façon que le grand prêtre philistin qui ordonne, dans le premier acte, le massacre des Hébreux[6], une condamnation perçue comme une intolérance et une barbarie sans nom. Or le héros de l'Ancien Testament répète les mêmes gestes que son ennemi.

En renversant l'image du bienfaiteur, de l'envoyé de Yahvé, Voltaire semble condamner toute violence perpétrée au nom d'un dieu, quel qu'il soit. Il montre de cette façon qu'aucun crime ne peut

---

[1] Voltaire, *Samson*, II, 1, p. 16 (vers 222 et 224).

[2] *Ibid.,* II, 1, p. 17 (vers 243).

[3] *Ibid.,* II, 1, p. 17 (vers 241).

[4] « Il ressemble au dieu de la guerre ;/ La mort est dans ses mains./ Vos soldats renversés ensanglantent la terre ;/ Le peuple fuit devant ses pas » *(Ibid.,* II, 1, p. 17 (vers 237 à 240)).

[5] *Ibid.,* II, 1, p. 16 (vers 231).

[6] « Servons le ciel en donnant la mort/ À ce peuple rebelle » *(Ibid.,* I, 3, p. 13 (vers 174-175)).

recevoir de justification religieuse. Sans doute dénonce-t-il les répressions catholiques encore fréquentes au XVIII[e] siècle. Bien plus, en mettant en scène un héros chrétien capable d'actions barbares et inhumaines, Voltaire ne souligne-t-il pas les aberrations des textes fondateurs de la religion chrétienne ?

Le dieu vengeur de l'Ancien Testament, vénéré par les Hébreux est l'auteur de leurs souffrances. Aussi le craint-on bien plus que le roi lui-même, si bien que la fidélité, la foi semblent plus relever de la peur que de la sincérité du cœur[1]. C'est le dieu à l'origine de la lutte, désigné par Samson comme « le dieu des combats »[2], le dieu qui arme la main du héros, qui en conduit le « bras belliqueux »[3]. Après le miracle de l'eau et celui plus dangereux du feu, les Philistins le reconnaissent comme « un dieu terrible »[4], « un dieu plein de fureur »[5] doté d'un « pouvoir dangereux »[6]. Par conséquent, en modifiant l'épisode biblique, en attribuant l'embrasement des champs à une action divine et non à la vengeance toute humaine de Samson, Voltaire présente un dieu destructeur[7]. La colère de ce « dieu vengeur »[8] explique d'ailleurs à elle seule le dénouement. Samson, après avoir imploré le pardon, invoque la vengeance divine devant l'arrogance du roi :

> On insulte ton nom, ton culte, ton autel ;
> Lève-toi, venge ton outrage ![9]

Ainsi, le héros retrouve sa force non par sa prière en faveur des siens mais par réaction contre la provocation du Philistin, signe de vengeance. La dernière exclamation du chœur qui accompagne l'effondrement du temple met en exergue la colère divine : « ô Dieu vengeur ! »[10].

En outre, les diverses allusions au monde infernal résonnent comme autant de provocations. Même si les propos viennent du camp ennemi, ils sonnent étrangement pour brosser le portrait d'un élu de Dieu. « Sans doute il est armé du secours des enfers »[11], suggère le Philistin qui annonce au roi

---

[1] « Nous méprisons vos dieux, et nous craignons les lois/ Du maître de la terre » *(Ibid.,* I, 2, p. 13 (vers 153-154)).

[2] *Ibid.,* I, 3, p. 13 (vers 168).

[3] *Ibid.,* I, 4, p. 14 (vers 183). Son pouvoir de répression est mis en avant dans la présentation qu'en fait Samson au roi des Philistins : « Je ne suis qu'un mortel ; mais le dieu de la terre,/ Qui commande aux rois,/ Qui souffle à son choix/ Et la mort et la guerre,/ Qui vous tient sous ses lois,/ Qui lance le tonnerre,/ Vous parle par ma voix » (*Ibid.,* II, 2, p. 17 (vers 252 à 258)).

[4] *Ibid.,* II, 1, p. 18 (vers 288).

[5] *Ibid.,* II, 1, p. 18 (vers 294).

[6] *Ibid.,* II, 1, p. 18 (vers 296).

[7] « Le dieu des combats m'a conduit/ Au milieu du carnage ;/ Devant lui tout tremble et tout fuit./ Le tonnerre, l'affreux orage,/ Dans les champs font moins de ravage/ Que son nom seul n'en a produit/ Chez le Philistin plein de rage./ Tous ceux qui voulaient arrêter/ Ce fier torrent dans son passage/ N'ont fait que l'irriter:/ Ils sont tombés ;/ La mort est leur partage » (*Ibid.,* III, 2, p. 22-23 (vers 376 à 386)).

[8] *Ibid.,* V, 3, p. 37 (vers 724).

[9] *Ibid.,* V, 4, p. 38 (vers 762-763).

[10] *Ibid.,* V, 4, p. 39 (vers 799).

[11] *Ibid.,* II, 1, p. 16 (v. 224).

la rébellion de Samson. « Les enfers secondent sa rage »[1], surenchérit le chœur des Philistins. « Quel démon pour lui se déclare ? »[2] s'interroge le roi devant une telle puissance destructrice. Dans la lignée de ce portrait paradoxal d'un héros biblique, les manifestations de Yahvé suscitent une terreur digne des flammes de l'Enfer. La scène des miracles[3], dans laquelle les eaux jaillissent des rochers et « la foudre tombe en éclats »[4] embrasant « tout le théâtre »[5] sous les grondements du tonnerre, prend des airs d'apocalypse. De même la colère divine se manifeste, à la suite de la révélation du secret, par l'obscurité et le tonnerre[6]. Mais ces connotations infernales concernent également les dieux des Philistins. Samson les désigne par l'expression « dieux infernaux »[7] et les Hébreux se réjouissent que « les faux dieux [tremblent] au fond des enfers »[8]. Par conséquent, dieux païens et dieu chrétien sont traités de façon identique par le camp ennemi si bien que le Mal ne désigne pas explicitement l'une ou l'autre croyance : toutes deux sont condamnées. En ce sens, les enfers semblent représenter indifféremment tout ce qui conduit à la guerre, en particulier une foi inconditionnelle, l'amour étant au contraire le séjour de la paix, de la concorde.

L'oratorio de Voisenon ne laisse pas de rappeler le livret voltairien dans l'image ambivalente qu'il donne du dieu des Hébreux. Le pouvoir destructeur de Dieu est révélé à travers la violence de Samson, cela d'autant plus que le héros lui-même assimile sa force à une puissance infernale[9]. L'esprit divin qui investit Samson dans ses combats est présenté comme une force inquiétante et terrifiante. Cela n'empêche pas Samson de le présenter aux Philistins comme « le Dieu de la victoire », « le Dieu des vertus »[10]. De même, dans sa dernière réplique, Samson fait appel à la « bonté » et à la « clémence » divines en dépit de cette image de colère et de violence développée dans toute la pièce. Cette prière finale ressemble ainsi à un passage attendu où s'exerce la « grâce »[11] : le vocabulaire religieux se densifie en l'espace de cinq vers. La clémence s'explique par la prière mais également par le repentir du pécheur qui ne fait toutefois l'objet que d'un seul vers : « Je méritais ce châtiment terrible »[12]. Le dénouement paraît de ce fait on ne peut plus rapide et brutal, peu en accord avec

[1] *Ibid.,* II, 1, p. 16 (v. 232).

[2] *Ibid.,* II, 1, p. 17 (v. 243).

[3] *Ibid.,* II, 2, p. 18.

[4] *Ibid.,* II, 2, p. 18 (v. 282).

[5] *Ibid.,* II, 2, didascalie, p. 18.

[6] *Ibid.,* IV, 4, p. 32 (vers 631 à 634).

[7] *Ibid.,* II, 2, p. 19 (v. 301).

[8] *Ibid.,* II, 3, p. 19 (v. 319).

[9] « Je vais frapper : ma voix terrible/ Perce les lieux profonds où séjourne la Mort./ Le monstre affreux m'entend, se lève, sort ;/ Il arme mon bras invincible » (Voisenon, *Samson*, p. 240).

[10] *Ibid.,* p. 239.

[11] *Ibid.,* p. 243.

[12] *Ibid.,* p. 242.

l'image du Dieu de terreur donnée jusqu'à présent. Sans doute est-ce ce en quoi l'oratorio de Voisenon diffère le plus de l'opéra de Voltaire qui évoque une seule fois les « bontés »[1] de Dieu à l'égard de Samson pour désigner son élection. Sans doute l'abbé a-t-il dû ajouter des éléments plus conformes à l'idéologie chrétienne pour composer une pièce initialement religieuse, ce qui expliquerait par là même ces incohérences.

Il est en effet difficile de concilier l'esprit de Voltaire et une pièce religieuse. Quoi qu'il en soit, volontaire ou non, cette impression d'incohérence qui parcourt la pièce jette le discrédit sur le discours religieux. Cela est confirmé par le manque de vraisemblance du personnage de Samson qui se laisse trop facilement convaincre de renier sa foi. Ces incohérences concernent également la religion païenne puisque les Philistins récusent l'ensemble de leur argumentation sur la puissance bienfaitrice de leurs dieux en enchaînant leur ennemi dépouillé de sa force. De tels renversements peuvent traduire une attitude assez révélatrice de la part de l'auteur. Loin d'être à l'aise dans un genre qui lui est étranger, qui plus est dans un genre encore teinté de religiosité, Voisenon, qui exerce habituellement plutôt ses talents dans des œuvres libertines, ne trahirait-il pas de la sorte ses idées ? Si nous n'avons aucune certitude en la matière, du moins pouvons-nous conclure à un manque d'aisance de l'auteur dans un genre nouveau d'une part, dans un genre fort éloigné de son écriture habituelle d'autre part. Sans que ce soit nécessairement volontaire de la part de l'abbé, les vers inspirés ou extraits de l'opéra de Voltaire s'accordent avec l'image ambivalente que nous en avons. Tout aussi bien auteur de pièces légères que sérieuses, Voisenon compose ses oratorios précisément à un tournant de sa carrière, peu avant d'être promu académicien. Il est d'ailleurs significatif que nous le connaissions avant tout pour ses contes libertins et ses comédies. Si les oratorios font à ce point figure d'exception dans sa carrière littéraire, c'est qu'il n'en avait certainement pas l'esprit attendu, preuves en sont ses maladresses. En outre, reprendre l'opéra de Voltaire en conservant le personnage de Dalila et le cadre mythologique responsable de la censure officielle – ce dont se garde bien De Méreaux – renforce l'idée d'une attitude pour le moins ambiguë de l'abbé. Anisi, en plus d'une incohérence suspecte, nous percevons des échos à la pensée critique de Voltaire, ce qui peut paraître audacieux compte tenu du genre choisi. Est-ce la raison pour laquelle nous n'avons pas de trace de sa représentation dans le programme du Concert Spirituel ?

Invraisemblances ou contradictions, ces retournements constants sont peut-être tout simplement le fait d'un genre court, qui ménage des actions rapides. Les changements de tonalités, qui vont de pair avec l'évolution de l'action, sont en effet nécessaires pour générer des variations musicales. Les contraintes musicales expliqueraient le retournement brutal de Samson qui, de guerrier fanatique devient un amoureux converti au paganisme. Néanmoins, il n'est pas impossible que le texte de Voisenon ait été réécrit pour les besoins de la représentation comme tend à le prouver la partition

[1] Voltaire, *Samson*, IV, 4, v. 623, p. 32.

manuscrite anonyme conservée à la Bibliothèque Municipale d'Avignon. Nombre des incohérences précédemment relevées y ont été effacées. Ce n'est plus la force destructrice de Dieu qui est mise en valeur mais bel et bien la défense des Hébreux par Samson. Le passage sur « le monstre affreux » n'y figure pas et toute la pièce est centrée sur les amours de Samson et de Dalila plus que sur le débat religieux : le chœur des soldats philistins ne manifeste pas ces sortes de préoccupations. Ainsi, si Samson perd sa force, ce n'est pas du fait qu'il se convertit au paganisme mais tout simplement du fait qu'il tombe amoureux de Dalila. Les brusques retournements disparaissent si bien que l'oratorio se veut cohérent jusque dans le dénouement : le sincère repentir de Samson, conduit nécessairement à la grâce accordée par un Dieu non pas belliqueux, puisqu'il n'engage pas un combat issu de l'intolérance religieuse, mais soucieux du sort de son peuple opprimé. Par conséquent, la pièce de Voisenon aurait été corrigée pour les besoins de la représentation, la version initiale reprenant de façon trop marquée les idées polémiques de Voltaire dans un genre qui ne peut les admettre.

Placer sur le même plan les dieux philistins et le dieu des Hébreux témoigne d'une certaine irrévérence à l'égard de la religion chrétienne. Voltaire remet ainsi en cause toutes les religions, car toutes conduisent à des luttes fanatiques. Pour ce faire, il se sert d'un épisode de l'Ancien Testament dont il souligne la barbarie, mettant au même niveau les adeptes de la religion profane et ceux de la religion chrétienne. Même si René Pomeau discerne surtout une attaque contre le fanatisme janséniste dans *Mahomet*, même s'il souligne que Voltaire « n'a pas encore ouvert les hostilités contre l'infâme »[1], on peut cependant supposer que la lutte est déjà en germe dans l'opéra de *Samson* qui semble prôner une religion pure, une religion naturelle dont « la foi chrétienne sera totalement absente »[2]. *Samson* n'est donc pas plus antijanséniste qu'anticatholique, il porte une accusation générale contre les fanatismes religieux, impliquant les luttes entre jansénistes et molinistes. Son auteur ne tranche pas en faveur de l'un ou de l'autre camp, il les dénonce dans une pièce antichrétienne au profit d'une nouvelle conception du bonheur.

b- Le bonheur terrestre : paix et amour

Robert Mauzi rappelle en effet que la critique philosophique de la religion s'appuie notamment sur le fait que le christianisme, engageant l'homme dans une voie contraire à sa destination

[1] R. Pomeau, *La Religion de Voltaire*, *op. cit.*, p. 145. La lutte ouverte contre l'infâme devient surtout première à partir de 1759. Le critique souligne la difficulté à définir le terme : « objet de sa haine, l'infâme est de ces réalités émotionnelles qui n'ont pas besoin d'être définies par qui les éprouve. […] C'est tout fanatisme ; et c'est plus encore. Voltaire attaque la théologie chrétienne. Il a toujours cru que les hommes se sont égorgés pour des opinions : ce sont ces opinions qu'il faut déraciner. L'infâme est donc l'intolérance pratiquée par des Églises organisées, et inspirée par des dogmes chrétiens. En fin de compte, l'infâme, c'est le christianisme. […] Il ne s'agit pas seulement d'amender ou de réformer le christianisme, il s'agit d'en retrancher tout ce qu'il a de chrétien. » (p. 314-315)

[2] *Ibid.,* p. 315.

naturelle, est ennemi du bonheur[1]. La notion clef de bonheur traduit donc la mutation idéologique, le mouvement de sécularisation qui a lieu entre le XVII^e^ et le XVIII^e^ siècle[2]. Il ne s'agit désormais plus d'un concept religieux assimilé au salut de l'âme mais au contraire d'une réalité terrestre, objet d'une quête individuelle et collective[3]. C'est d'ailleurs en ces termes que Voltaire conçoit le bonheur dans ses *Discours en vers sur l'homme,* le second précisant que l'homme libre doit faire son propre bonheur[4]. Dans ces conditions, aborder un tel thème au sein d'un opéra biblique peut paraître audacieux.

En l'absence de parti pris en faveur de l'un ou l'autre camp religieux, l'opéra de Voltaire affiche moins une dichotomie entre monde chrétien et monde païen, qu'entre monde de la guerre et monde de la paix. C'est la façon dont on peut interpréter la rivalité entre prêtresses et soldats à la scène 4 de l'acte II[5]. L'univers pacifiste de Vénus ne saurait générer la violence. Si Samson en est victime, c'est moins du fait de l'oracle[6] que des hommes. L'amour a bien vaincu Samson mais les guerriers s'en mêlent, le font prisonnier et, par le retour de Mars, entraînent leur propre chute. Sans cela, la victoire de la paix et de l'amour aurait été consommée et aurait sauvé les Philistins d'une mort certaine. Ce n'est donc pas l'amour qui est ici accusé mais l'intolérance et la perfidie des Philistins. En ce sens, le simple fait que Samson cède à l'amour illustre cette idée. Ainsi, le projet de Voltaire selon lequel la punition divine se manifesterait après le mariage dans le temple de Vénus et non pas après la révélation du secret[7], permettait non pas de mettre en évidence la trahison de Samson à l'égard de son dieu en choisissant Vénus, mais plutôt la satisfaction immédiate de son désir d'amour en dépit de son devoir.

---

[1] R. Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e^ siècle*, Paris, Albin Michel, 1994 (1^ère^ édition Paris, Armand Colin, 1979), p. 204.

[2] Cette évolution est soulignée par Jean Erhard : « Le bonheur n'est plus au terme d'une vie de pénitence et de mortifications, mais dans la satisfaction spontanée du désir ». (J. Ehrard, *L'Idée de nature dans la première moitié du XVIII^e^ siècle*, Paris, Albin Michel, 1994 (1^ère^ édition : S.E.V.P.E.N., Paris, 1963), p. 543.)

[3] B. Didier, *Le Siècle des Lumières*, Paris, M.A. éditions, 1987, p. 61.

Si Paul Hazard le définit comme un bonheur immédiat dont il appartient à chacun de partir à la conquête (P. Hazard, *La pensée européenne au XVIII^e^ siècle de Montesquieu à Lessing*, Arthème Fayard, 1963, p. 27), la notion évolue toutefois selon les époques et les auteurs. De façon générale, il semblerait qu'au début du siècle cela se manifeste par un épicurisme au sens de « voluptueuse indolence », puis, au fil du siècle, « cet épicurisme aristocratique devient moins paresseux et moins égoïste. L'homme nouveau trouve son bonheur dans l'activité et dans les vertus sociales » (J. Ehrard, *L'Idée de nature,* p. 544).

[4] Voltaire, *Discours en vers sur l'homme, Voltaire électronique,* t. XVII, p. 455, introduction au second discours : « c'est à lui de faire son bonheur. »

[5] Voltaire, *Samson*, II, 4, p. 26.

[6] « Samson nous a domptés ; ce glorieux empire/ Touche à son dernier jour ;/ Fléchissez ce héros ; qu'il aime, qu'il soupire:/ Vous n'avez d'espoir qu'en l'Amour » *(Ibid.,* III, 1, v. 355 à 358, p. 22).

[7] Rappelons que la version manuscrite propose une réécriture encore plus éloignée de l'hypotexte biblique que ne l'est la version éditée, cela à cause du troisième acte et de deux nouvelles scènes au début du quatrième. Un événement essentiel a disparu, à savoir la révélation du secret. La condamnation divine n'est donc plus issue de la trahison de Dalila mais du mariage de Samson dans le temple de Vénus.

La suppression du secret telle que l'envisageait Voltaire était donc révélatrice d'une évolution de la pensée du XVIII^e^ siècle. Il est possible que Voltaire ne soit pas allé au bout de cette idée, qui fait cependant l'objet de la version manuscrite, en raison de son côté trop novateur. Que penser d'un opéra biblique qui prêche le bonheur sur terre ? Cela expliquerait également la gêne éprouvée par les docteurs en Sorbonne et l'accusation apparemment anodine du mélange entre profane et sacré, l'apparition de Dalila en prêtresse de Vénus ne relève pas seulement d'un manque de respect à l'égard du texte biblique mais témoigne d'une philosophie contraire à la morale prônée par l'Église. Par ce traitement du personnage de Dalila, deux conceptions du monde se confronteraient donc, la conception ancienne et sévère de l'Église, la conception moderne et épicurienne des philosophes.

Voltaire prône la paix dans un monde libéré des luttes religieuses par une croyance qui les dépasserait et les unirait. Si les divinités profanes sont à l'origine de l'intolérance des prêtres, elles ne sont pas directement placées sous le signe de la violence. Nous avons montré qu'elles annonçaient, par leur oracle, la fin de l'empire philistin et donnaient un moyen de fléchir l'Hébreu pour aboutir à une entente entre les peuples : l'amour. Vénus œuvre donc pour la paix en réunissant Samson et Dalila, symbole de deux peuples opposés. Elle accueille avec bienveillance leur union dans son temple. Aussi les actes III et IV sous l'égide de Vénus se déroulent-ils dans la sérénité et le bonheur de la rencontre amoureuse. En effet, l'image de Vénus est construite à l'opposé de celle de Yahvé, son culte étant présenté comme issu du cœur et non de la peur[1]. Vénus, divinité profane, apparaît ici dans toute sa grandeur, tandis que Yahvé est rangé parmi les autres dieux, ceux que l'on craint. Le message délivré par ces vers n'est-il pas un message de concorde, d'amour entre les hommes, solution à tous les conflits religieux ? Toutefois, cette analyse n'est pas sans ambiguïtés dans la mesure où Voltaire refuse de faire de l'amour le sujet premier de son opéra. Peut-être convient-il ici de dissocier le librettiste du philosophe, lequel approuve un principe capable de garantir la paix entre les hommes. On pourrait également penser que Voltaire procède moins à un éloge de l'amour qu'à la mise en place d'un élément d'opposition à la sévérité et à la rigueur imposées par la religion chrétienne.

Quoi qu'il en soit, nous comprenons mieux l'apologie de l'épicurisme que l'on peut lire dans le prologue, en parfaite unité ainsi avec l'ensemble de l'opéra. Par son ton léger et badin lié à la présence de la Volupté, il ne s'accorde guère avec le sérieux d'une adaptation biblique et semble en décalage avec la morale religieuse à laquelle on s'attend. Mais n'est-ce pas pour mieux mettre à mal cette soi-disant morale ? Bien entendu la Volupté, personnage principal du prologue n'est pas une apologie de la débauche, elle correspond en tous points à l'idéal du siècle[2]. Il s'agit d'une étroite

[1] « Tendre Vénus, tout l'univers t'implore,/ Tout n'est rien sans tes feux !/ On craint les autres dieux, c'est Vénus qu'on adore:/ Ils règnent sur le monde, et tu règnes sur eux », *Ibid.,* IV, 4, p. 30 (vers 562 à 565).

[2] Si la pièce de Nogaret fait également intervenir la volupté par les personnages de courtisanes, il s'agit moins d'une volupté-vertu, que d'une volupté-luxure. Cela ne signifie pas pour autant que les deux pièces soient fondamentalement opposées dans la mesure où Nogaret tend à condamner cette forme de plaisir qui, associée aux débordements de l'ivresse, est condamnée tel

association entre plaisir et vertu un peu à l'image du *Dialogue de la Volupté* de Rémond le Grec ainsi que l'analyse Jean Ehrard : « En cédant à l'attrait du plaisir chaque être vivant collabore à l'ordre général de l'univers et réalise la fin qui lui est propre »[1]. Selon Paul Hazard, le plaisir est réhabilité : « La morale, dirigeant les passions, sera le gouvernail, le compas, et la carte qui permettront à l'homme de suivre la route que la nature lui indique vers la félicité. – Bien plus ! le plaisir lui-même doit être réhabilité. Il est un don que l'Être suprême a fait à ses créatures ; dans l'ordre des sensations, il est celle que nous recherchons spontanément, celle qui nous indique les biens que nous devons désirer et les maux que nous devons fuir ; sous sa forme la plus vive, la volupté, il est lié à la reproduction de notre espèce ; de sorte qu'il est loin d'être incompatible avec la philosophie »[2]. Cette conception d'un bonheur terrestre en accord avec la nature n'est donc pas sans rapport avec la conception d'une croyance nouvelle : la religion naturelle. Dès 1734, Voltaire relie la question de Dieu à celle du bonheur dans son *Cinquième discours, Sur la nature du plaisir* des *Discours en vers sur l'Homme* : « l'existence de Dieu est très sérieusement prouvée par celle du plaisir »[3]. Le philosophe s'oppose ainsi ouvertement au discours religieux. En un mot, le bonheur terrestre n'est pas concevable au XVIII[e] siècle sans le déisme, une religion épurée de toute superstition de sorte que ne reste que Dieu, Dieu dont l'existence est prouvée par le seul spectacle de la nature[4]. Ainsi, l'idée du bonheur liée à celle de la nature suppose une « naturalisation et une laïcisation » de la conception de Dieu[5].

c- Un « Dieu de l'Univers »

Le déisme semble en effet relier deux des pièces du *corpus*, celles de Voltaire et de Nogaret, lesquelles récusent la croyance en un Dieu chrétien ou en des dieux païens, au profit d'un « Dieu de l'univers », expression commune aux deux auteurs. De même que Voltaire réprouve toute violence orchestrée au nom d'une quelconque divinité, de même, François-Félix Nogaret clôt sa pièce par

un vice. Néanmoins, « c'est bien l'esprit du siècle qu'on retrouve chez eux [les Francs-Maçons]. Ils se conforment à la nouvelle conception de l'existence, celle qui répudie les austérités, les tristesses, les désespoirs qui aboutissent à l'espoir de l'au-delà. […] Voilà pourquoi, dans leurs premières réunions, ils instituent des agapes et des banquets, ils font circuler les coupes, ils entonnent des refrains bachiques. Ils jettent la couronne d'épines et ceignent leur front de roses. » (P. Hazard, *La pensée européenne au XVIII[e] siècle de Montesquieu à Lessing*, *op. cit.,* p. 264.)

[1] J. Ehrard, *L'Idée de nature dans la première moitié du XVIII[e] siècle*, *op. cit.,* p. 547.

[2] P. Hazard, *La pensée européenne au XVIII[e] siècle de Montesquieu à Lessing*, *op. cit.,* p. 165.

[3] J. Ehrard, *L'Idée de nature dans la première moitié du XVIII[e] siècle*, *op. cit.,* p. 557. Jean Ehrard souligne le caractère déiste de la *Théorie des sentiments agréables* de Lévesque de Pouilly, publié en 1747, dont la première ébauche figure cependant déjà dans le recueil de collectif de Saint-Hyacinthe en 1736 (*Recueil de divers écrits*) : « L'inspiration du livre apparaît beaucoup plus déiste qu'elle n'est chrétienne. L'approbation tacite de *L'Encyclopédie* qui lui empruntera l'essentiel de son article Plaisir ne sera pas à cet égard une caution d'orthodoxie. » (p. 557)

[4] P. Hazard, *La pensée européenne au XVIII[e] siècle de Montesquieu à Lessing*, *op. cit.,* p. 118. « Le déisme, ou théisme, n'impliquerait plus d'acte de foi, étant le résultat d'une pure opération intellectuelle aboutissant à une affirmation élémentaire et suffisante : l'existence de Dieu. Un regard sur la création suffit à constater des effets admirables : or on ne peut concevoir des effets sans cause ; donc, il faut supposer une cause première. Pas d'horloge sans horloger : nous avons devant les yeux une horloge bien réglée, donc il existe un habile ouvrier qui l'a fabriquée, qui la règle, et qui est Dieu. »

[5] J. Domenech, *L'Éthique des Lumières. Les Fondements de la morale dans la philosophie française du XVIII[e] siècle*, Paris, Librairie J. Vrin, 1989, p. 138.

l'échec simultané des faux dieux et du dieu des Hébreux : leur lutte aboutit à une destruction généralisée, destruction sans doute du monde ancien au profit d'un monde nouveau animé par une foi nouvelle. Le chœur qui s'élève après la mort de Samson chante non seulement les louanges du libérateur, mais se conclut surtout sur un hymne au « dieu de l'Univers » :

> Sortons d'esclavage,
> Brisons nos fers,
> Et rendons hommage
> Au dieu de l'univers[1].

Ce chant nouveau promet donc l'émergence d'un monde nouveau sur les débris d'un monde ancien grâce à une croyance qui les dépasse. Cet hymne à la liberté rappelle d'ailleurs l'exploitation que Gossec fait de l'opéra de Voltaire en 1791, période révolutionnaire au cours de laquelle se met en place une nouvelle religion en la vénération de l'Être suprême. Or le « dieu de l'Univers » est une périphrase déjà présente dans le livret de Voltaire :

> Adorez dans vos maux le Dieu de l'univers[2]

L'expression, au sein d'un vers qui peut être interprété comme une allusion au jansénisme, pose problème, d'autant plus que le temple de Vénus, lieu du bonheur terrestre, est présenté comme le « temple de l'Univers »[3], temple capable de rassembler tous les hommes. La valeur fédératrice de l'amour devient seule ordonnatrice du monde de sorte qu'en mettant à égalité tous les êtres, sans domination des uns sur les autres, Vénus maintient une paix impossible dans une société hiérarchisée :

> C'est le temple de l'univers ;
> Tous les mortels, à tout âge, à toute heure,
> Y viennent demander des fers[4].

Ainsi, la reprise du même complément du nom pour désigner la divinité toute puissante et la métaphore des « fers » de l'amour qui rappelle la situation d'esclavage des Hébreux mettent en parallèle Dieu et Vénus, porteur de deux systèmes de valeurs opposés : le malheur d'une part, le bonheur d'autre part. Le verbe « demander » associé à un verbe de mouvement suppose une démarche active, volontaire de la part des hommes, tandis que les Hébreux, contraints à la passivité par un état de fait marqué par la préposition « dans », sont réduits à l'adoration, signe de résignation, le malheur étant perçu comme preuve d'élection. Par conséquent, la première occurrence du « dieu de l'univers » ferait ressortir, par l'antithèse « adorons dans nos maux », l'absurdité d'une pensée chrétienne, qui s'oppose à la possibilité du bonheur sur terre, et plus particulièrement une pensée janséniste qui pousse cette rigueur à l'extrême. Il s'agirait donc dans un premier temps d'une allusion ironique. Dans un

---

[1] F.-F. Nogaret, *Le renversement du Temple de Dagon,* p. 76.

[2] Voltaire, *Samson*, I, 1, v. 107, p. 12.

[3] *Ibid.,* IV, 3, v. 552, p. 29. La scène suivante s'ouvre d'ailleurs sur un air de Dalila en hommage à Vénus qui règne sur le monde (v. 557-565 : « Amour, volupté pure,/ Ame de la nature,/ Maître des éléments,/ L'univers n'est formé, ne s'anime et ne dure/ Que par tes regards bienfaisants./ Tendre Vénus, tout l'univers t'implore,/ Tout n'est rien sans tes feux !/ On craint les autres dieux, c'est Vénus qu'on adore:/ Ils règnent sur le monde, et tu règnes sur eux. »

[4] *Ibid.,* IV, 3, p. 29 (vers 552-554).

second temps en revanche, l'expression serait à prendre au sens littéral. Le cadre mythologique est en effet évoqué selon des connotations positives de pacifisme et de bonheur à l'image du décor pastoral dans lequel se déroulent les actes III et IV sous l'égide de l'amour. C'est un âge d'or mythique qui est ainsi décrit par Dalila :

> Vénus dans nos climats souvent daigne se rendre ;
> C'est dans nos bois qu'on vient apprendre
> De son culte charmant tous les secrets divins.
> Ce fut près de cette onde, en ces riants jardins,
> Que Vénus enchanta le plus beau des humains.
> Alors tout fut heureux dans une paix profonde ;
> Tout l'univers aima dans le sein du loisir.
> Vénus donnait au monde
> L'exemple du plaisir[1].

Le champ lexical du bonheur associé à celui de la nature fait de ce « beau séjour »[2] un cadre idyllique. Ce cadre s'étend à « l'univers » et à l'ensemble du « monde » de sorte que règne la sérénité, sérénité rendue dans toute la strophe par le rythme régulier en 6/6. La répartition des temps verbaux entre présent et passé vise à mettre en parallèle la situation actuelle avec celle d'autrefois puisqu'il s'agit de la date anniversaire de la rencontre entre Vénus et Adonis. Le parallèle est explicité par les personnages eux-mêmes :

> Samson :
> Ah ! s'il était une Vénus,
> Si des Amours cette reine charmante
> Aux mortels en effet pouvait se présenter,
> Je vous prendrais pour elle, et croirais la flatter.
> Dalila :
> Je pourrais de Vénus imiter la tendresse.
> Heureux qui peut brûler des feux qu'elle a sentis !
> Mais j'eusse aimé peut-être un autre qu'Adonis,
> Si j'avais été la déesse[3].

Cette déclaration d'amour semble faire coïncider sur le plan temporel et spatial les deux rencontres, si bien que l'amour de Samson et de Dalila acquiert une portée mythique susceptible de sauver la paix entre les deux peuples qu'ils représentent. Elle incarne l'espoir d'un retour à cet âge d'or perdu. Ainsi Voltaire consacre l'amour et Vénus comme religion universelle seule capable de faire cesser les combats[4]. De ce fait, la coexistence entre le sacré et le profane, principal reproche de la censure à l'encontre du livret, contribue non seulement au dénigrement des valeurs chrétiennes mais

[1] *Ibid.,* II, 3, p. 24 (vers 423-431).

[2] *Ibid.,* II, 3, p. 24 (vers 415).

[3] *Ibid.,* II, 3, p. 25 (vers 446-453).

[4] J. Goulemot, A. Magnan, D. Masseau, *Inventaire Voltaire*, Paris, Gallimard, 1995, p. 984, « opéra » (article d'Henri Lagrave). H. Lagave, après avoir présenté les opéras de Voltaire montre que la philosophie teinte l'opéra : « à la superstition, à la magie, aux dieux tyranniques et vengeurs, il [Voltaire] oppose la religion universelle de l'amour et du pardon. [...] En rendant la galanterie tragique, il exalte enfin la puissance de l'Amour allié à la Vertu, vrai dieu d'une religion consolante, qui ferait le bonheur de l'humanité. » Le critique développe ici un thème abordé par Dennis Fletcher dans son article « Voltaire et l'opéra » (*L'Opéra au XVIII^e siècle, op. cit.,* p. 547 à 558).

semble également proposer un nouveau modèle de coexistence entre les hommes. Il n'est donc pas étonnant qu'il soulève à la fois les foudres des docteurs en Sorbonne et des jansénistes.

En tant que temple de la nature garant de bonheur, de tolérance et de paix, le « temple de l'univers » de Vénus semble porteur des valeurs prônées par le déisme. Voltaire utilise donc la mythologie antique pour en faire un monde de paix avant la discorde, pour en faire une religion antérieure aux religions établies, une religion naturelle ancestrale que la prêtresse de Vénus serait la dernière à défendre. Par un retournement ironique, Dalila n'est plus l'origine du chaos mais le seul espoir d'un retour à l'ordre primitif. Voltaire proposerait alors une religion naturelle comme alternative aux religions établies[1], une religion primitive, indépendante de toute révélation, comme le fait remarquer René Pomeau[2], et surtout antérieure au christianisme. Non sans provocation, en affichant l'antériorité du polythéisme sur le christianisme, le philosophe revendique l'antériorité et la légitimité du déisme.

On retrouve le déisme voltairien dans le milieu la Franc-maçonnerie. En réalité, selon Alphonse Dupront[3], le rapport serait inversé : la maçonnerie est l'un des trois centres d'élaboration déiste avec le déisme anglais et le spinozisme. Voltaire introduirait donc simplement le déisme, réalité étrangère jusqu'au milieu du siècle, en France[4]. Émettons à ce sujet une hypothèse concernant l'oratorio de Méreaux qui ne paraît plus au Concert Spirituel après 1776, mais qui fait l'objet d'une dernière représentation le 21 avril 1778, soit un mardi de Pâques, en présence de Voltaire, comme le précise le compositeur lui-même en tête de sa partition. Face au silence des journaux sur cet énigmatique concert, il s'agit vraisemblablement d'une représentation privée. Voltaire lui-même n'en fait pas mention dans sa correspondance. Compte tenu de l'appartenance de Méreaux à la Franc-

---

[1] A. Dupront, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, Paris, Gallimard, 1996, p. 167. Alphonse Dupront fait en effet du dieu de Voltaire un « dieu-père, en ce sens que l'homme ne communique pas avec lui à travers Églises, cultes ou doctrines : le dieu terrible est un dieu du sanctuaire et des rites, le dieu de l'Église obscure. »

[2] R. Pomeau, *La Religion de Voltaire, op. cit.*.

[3] A. Dupront, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, *op. cit.,* p. 186.

[4] *Ibid.,* p. 201.

Sans que ce soit l'objet de notre travail, il convient cependant ici de signaler le mystère qui règne sur le maçonnisme supposé de Voltaire, initié directement au grade de grand-maître à la loge des neuf sœurs le 7 avril 1778 (L. Amiable, *Une Loge maçonnique d'avant 1789 : la R.. L.. des neuf sœurs*, Paris, Félix Alcan, 1897, p. 65 ; Chevallier Pierre, *Histoire de la Franc-Maçonnerie française*, t. I, Paris, Fayard, 1974, p. 272-279). La question n'est pas seulement anecdotique, comme l'explique Charles Porset : « Si Voltaire a été initié en Angleterre à une date indéterminée (mais qu'on peut situer entre 1726 et 1729, au moment où il séjourne précisément dans ce pays), tout ce qui fait le voltairianisme peut être mis au compte de la Franc-Maçonnerie ; au contraire, si son initiation fut tardive – comme je le pense –, c'est qu'alors – et alors seulement – une fraction de la maçonnerie (la loge des neuf sœurs) se reconnut dans Voltaire et fit sien le combat qu'il avait mené contre les préjugés, l'obscurantisme théologique et l'injustice. » (C. Porset, *Voltaire Franc-Maçon. Célébration du 3e centenaire de la naissance de Voltaire*, La Rochelle, Rumeur des Âges, 1995, p. 7-8.) C. Porset révèle, après étude de la correspondance de Voltaire, qu'il tenait d'ailleurs les Francs-Maçons en piètre estime (p. 19) : il aurait donc accepté cette initiation au même titre que toutes les manifestations en son honneur, dans la mesure où nombre des membres menaient le même combat que lui (p. 29).

Maçonnerie, compte tenu de l'initiation de Voltaire cette année-là, peut-être l'œuvre a-t-elle été jouée dans une loge maçonnique[1].

Le déisme s'inscrit en effet dans l'idéal maçonnique, idéal de tolérance et de fraternité[2]. Pierre-Yves Beaurepaire[3] signale que catholiques et protestants fréquentent les mêmes loges et que la Franc-Maçonnerie viserait la « réunion des Églises chrétiennes »[4] bien que ceci demande à être nuancé : ce qui est vrai dans la loge ne se répète pas toujours à l'extérieur[5]. En revanche, on assiste bien dans les loges à un glissement de la fraternité vers la bienfaisance, signe d'une progression dans la direction de la laïcité et de la tolérance[6]. Ces valeurs figurent dès l'article premier des « devoirs du maçon » de Ramsay : « Le monde entier n'est qu'une grande république »[7]. André Combes précise à ce propos que l'un des lieux communs de la vulgate maçonnique est que « la plupart des religions ne sont que des superstitions enfantées par la crainte et pouvant conduire au fanatisme. Seule, la religion naturelle n'a nul besoin d'une autorité étrangère ou d'intermédiaire entre Dieu et les hommes »[8].

Cette religion naturelle, construite en opposition à la religion chrétienne, qui parcourt tout le XVIII[e] siècle prend, dans les œuvres de Voltaire, les noms de « déisme » puis de « théisme ». Selon René Pomeau, cette seconde appellation apparaît à partir des *Mélanges* de 1751 pour « désign[er] une conception plus positive : le théisme professe un *credo* plus étoffé que le déisme ; il accepte qu'un culte soit rendu à la Divinité »[9]. En ce sens, on pourrait établir un lien entre le théisme de Voltaire et le culte maçonnique[10] ou révolutionnaire, qui professe un dieu universel. Selon la *Profession de foi des*

---

[1] B. Ferrier, « Le *Samson* de Voltaire : de Rameau à Méreaux », introduction au livret de N.-J. Lefroid de Méreaux, *Samson, oratoire, livret de Voltaire, op. cit.,* p. 4-5.

[2] G. Gusdorf, *Les Principes de la pensée au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1971, p. 402. Selon Georges Gusdorf, « La Franc-Maçonnerie se déploie dans l'espace mental du déisme philanthropique, dont elle se propose de réaliser le programme ».

[3] P.-Y. Beaurepaire, « Lumières maçonniques et christianisme », dans *Christianisme et Lumières,* sous la direction de S. Albertan-Coppola et A. McKenna*, Dix-huitième siècle*, n°34, Paris, P.U.F, 2002, p. 27-40.

[4] *Ibid.,* p. 34.

[5] *Ibid.,* p. 35.

[6] *Ibid.,* p. 40.

[7] R. Priouret, *La Franc-Maçonnerie sous les lys, op. cit.,* p. 19 : citation de Ramsay. Selon Ramsay toujours, la Franc-Maçonnerie vise la « réunion des esprits et des cœurs pour les rendre meilleurs et former dans la suite des temps une Nation toute spirituelle » (*La Franc-Maçonnerie sous les lys,* p. 34).

[8] A. Combes, « Maçonnerie et déisme sous la Restauration », *Franc-Maçonnerie et religions dans l'Europe des Lumières*, sous la direction de Charles Porset et Cécile Révauger, Paris, Champion, 1998, p. 107.

[9] R. Pomeau, *La Religion de Voltaire*, *op. cit.,* p. 428.

[10] Paul Hazard ne manque pas de souligner la contradiction qui anime les Francs-Maçons : « des gens qui ne veulent plus d'Église, fréquentent une chapelle obscure. Des gens qui ne veulent plus de rites ni de symboles, recourent aux symboles et aux rites : l'initiation ; les colonnes, la toile peinte qui représente le temple de Salomon, l'étoile flamboyante ; l'équerre, le compas, le niveau. Des gens qui ne veulent plus de mystère, plus de voiles, qui demandent que même les négociations extérieures se fassent à ciel ouvert, s'engagent au secret absolu. » (P. Hazard, *La pensée européenne au XVIII[e] siècle de Montesquieu à Lessing*, *op. cit.,* p. 263.)

théistes, le théisme est la source des religions qui en « dérivent par corruption »[1]. Mais le lien peut aussi s'établir entre Voltaire et les Francs-Maçons par les déismes, pluriel employé par Paul Hazard qui montre que les croyances divergent en dépit du fondement unique : l'Être suprême.

> À regarder de près, on constate qu'il n'y a pas eu un déisme, mais plusieurs déismes, différents, en opposition, voire en dispute. Le déisme de Pope n'est pas celui de Voltaire, et celui de Voltaire est extrêmement loin de celui de Lessing. Dès lors, l'unité de croyance était décidément perdue[2].

La correspondance entre les pièces du *corpus* ne s'arrête pas là. La traduction de Fréret « souverain de l'univers »[3] attire notre attention même si le rapport entre le jansénisme rigoriste, ennemi des plaisirs, et le déisme voltairien ou maçonnique n'est pas évident au premier abord. Bien entendu, il convient de relativiser notre jugement en rapprochant cette expression de la notion d' « Être suprême » qui figure dans le vocabulaire des théologiens comme le relève Jean Deprun dans son article : « Comment l'Être suprême entra dans la Bible »[4]. Si ce lien, toujours fondé sur le retour d'une expression de connotation déiste, peut paraître fragile, il n'est toutefois pas absent. Il a déjà été établi notamment par Alphonse Dupront qui souligne les points communs du jansénisme, du théisme et de la maçonnerie dans l'image d'une divinité, laquelle marque l'« épuisement d'une christologie »[5]. Certes, le critique admet la différence fondamentale entre le jansénisme, dont Dieu est encore manifesté dans l'Histoire Sacrée, et le théisme qui, avec la Maçonnerie, préfère un dieu de la Nature. Il n'en demeure pas moins que, dans les trois cas, ce rapport montre « l'aveu d'une recherche de religion, mais de religion de moins en moins chrétienne, si le Christ est au centre du christianisme »[6]. Toutefois, on ne saurait établir de lien de « continuité entre la pensée janséniste et la pensée maçonnique bien que l'une fût conduite comme l'autre, par des sentiments hostiles aux Jésuites et à la trop forte ingérence de l'autorité pontificale dans les États »[7], rappelle Daniel Tollet.

Peut-être pouvons-nous proposer une nouvelle explication susceptible de compléter ce point de vue : le retour aux textes est un signe de refus du discours préétabli de l'Église catholique aussi bien chez les jansénistes, les philosophes ou les Francs-Maçons. On s'approprie la Bible et on en fait émerger des sens nouveaux qui aboutissent de ce fait à des croyances ou des pratiques fort différentes

---

[1] R. Pomeau, *La Religion de Voltaire*, *op. cit.,* p. 429.

[2] P. Hazard, *La pensée européenne au XVIII^e siècle de Montesquieu à Lessing*, *op. cit.,* p. 382.

[3] L. Riccoboni, *Sanson*, I, 4, p. 17 et III, 4, p. 67.

[4] J. Deprun, « Comment l'Être suprême entra dans la Bible », *Le Grand Siècle et la Bible*, *op. cit.,* p. 316 : Sous la plume du cardinal Pierre de Bérulle dans son *Discours de l'État et des Grandeurs de Jésus* publié en 1623, l'expression est un aboutissement de diverses traductions proposées par les Pères de l'Église depuis Augustin qui désigne Dieu par la périphrase « celui qui est souverainement », en passant par Saint Anselme qui choisit « l'Être souverain », jusqu'à la *Somme théologique* de Saint Thomas, « l'Être par excellence », pour arriver enfin à Suarez qui emploie au XVI^e siècle « l'Être premier et souverain ».

[5] A. Dupront, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, *op. cit.,* p. 209.

[6] *Ibid.,* p. 210.

[7] D. Tollet, « introduction », *Le Jansénisme et la Franc-Maçonnerie en Europe centrale aux XVII^e et XVIII^e siècles*, sous la direction de Daniel Tollet, Paris, P.U.F., 2002, p. 12-13.

de celles prônées par la religion d'État. Le retour au texte source fait figure de geste d'émancipation. C'est d'ailleurs en ce sens que Françoise Hildesheimer admet un rôle indirect des jansénistes dans la voie qui s'engage vers la Révolution : les jansénistes « développent une critique du double despotisme ecclésiastique et politique basée sur des références religieuses »[1]. Par conséquent, les jansénistes, en traduisant la Bible, creusent une faille qui ensuite sera réorientée par les déistes contre la religion chrétienne elle-même. À l'échelle du *corpus,* ce mouvement d'émancipation se radicalise en 1733 avec l'opéra de Voltaire qui retourne l'épisode biblique à la fois contre ses traducteurs et contre ses premiers interprètes. En condamnant le peuple élu au même titre que l'oppresseur philistin, Voltaire présente le culte de Vénus qu'il associe au culte de la Nature défendu par Dalila comme le seul capable de rétablir l'harmonie entre les hommes. Au combat absurde que se livrent les Hébreux et les païens, le philosophe oppose l'univers mythique des origines, celui d'avant la Révélation, univers de paix et d'harmonie réinterprété à l'aune du déisme. Il condamne donc la religion révélée au nom de la religion naturelle. Si Voisenon reprend ces éléments mythologiques, il se livre à un exercice délicat en tentant de les insérer dans un genre qui n'admet guère la polémique, raison pour laquelle sans doute nous n'avons pas de traces de sa représentation au Concert Spirituel. Nogaret en revanche, tout en ne reprenant que quelques expressions du livret de Voltaire, en rejoint l'esprit en légitimant le déisme maçonnique par l'épisode biblique.

Dans ces conditions, l'épisode biblique deviendrait non plus fondateur de la religion chrétienne mais du déisme où les vertus théologales sont remplacées par les valeurs de bonheur, de paix et de tolérance[2]. En utilisant le matériau biblique, le livret de Voltaire, suivi plus tard par les pièces de Voisenon et de Nogaret, concurrence les discours de l'Église qui en détenaient le monopole. Bien plus, il en dénonce les défaillances puisque l'intolérance qui en découle n'est pas le fait du texte originel, mais de l'interprétation conduite par les autorités ecclésiastiques, « la fonction de l'intolérance [étant] justement de légitimer l'absolu d'une Vérité exclusive de toute tolérance, transcendante à l'Histoire, et vouée à régner universellement »[3], précise André Magnan. Ainsi, faire de Samson un épisode qui prône des valeurs contraires à celles de l'Église, c'est rétablir la Bible comme texte fondateur d'une civilisation occidentale aux valeurs laïques et non plus simplement chrétiennes. On assiste de ce fait à une appropriation de la Bible par la société laïque. Cette remise en cause de tout un système de pensée et de fonctionnement chrétien correspond aux profondes mutations qui se jouent

[1] F. Hildesheimer, *Le Jansénisme*, *op. cit.*, p. 179.

[2] L'article « déisme » d'Ernst Feil propose de définir la notion « en énumérant un certain nombre de motifs récurrents : refus de la monopolisation de la vérité par une seule et unique religion, mise à égalité de différentes formes de piété sincère, sentiment d'une profonde communauté de pensée entre des esprits raisonnables adorant Dieu, croyance en l'existence et en la suffisance d'une religion originelle, naturelle et raisonnable (avec pour conséquence la libération des traditions dogmatiques), enfin et surtout rejet de la christologie et du dogme trinitaire ». (*Dictionnaire européen des Lumières,* sous la direction de M. Delon, Paris, P.U.F., 1997, p. 314.)

[3] A. Magnan, « « Ces véritables voix humaines… » : Voltaire en histrion d'une tolérance théiste », art. cit., p. 93.

au XVIII[e] siècle. Par conséquent, le message de liberté prôné par le texte de Voltaire ne fait qu'expliciter les libertés prises à l'égard de la Bible et de la religion chrétienne.

Alors même que le discours religieux tend à s'essouffler, le passage par la scène donne au texte lui-même un nouveau souffle, comme le manifestent les enjeux spirituels. L'opéra de Voltaire est l'œuvre qui manifeste le mieux ce dynamisme en proposant un traitement détourné de la Bible, par l'opposition manifeste au pouvoir, par la mise en place d'une véritable réforme esthétique et par le parti pris en faveur du déisme. Elle constitue une forme-sens qui relaie parfaitement les idées de l'auteur et qui, sous tous ses aspects, refuse que la Bible soit l'apanage de la pensée chrétienne. Elle en propose une lecture toute différente dans un opéra philosophique qui, nous le verrons, n'est pas incompatible avec une nouvelle forme de sacré que laisse pressentir le déisme. La pièce de Voltaire s'oppose aux pièces bibliques du début du siècle en adéquation avec la pensée chrétienne, hormis la cantate d'E. Jacquet de La Guerre. Par conséquent, l'actualisation de la Bible dans l'univers profane par l'intermédiaire de la scène, révèle une transformation progressive du sacré : si elle confirme la perte de vitesse d'une pensée chrétienne défendue par le pouvoir politique et représentée par le spectacle religieux, si elle confirme l'appartenance effective du sujet biblique à la scène profane, elle met surtout en évidence l'émergence de nouveaux courants spirituels, prémices de nouvelles formes de sacré, qui nécessitent une autre forme d'expression que la voix de l'Église. C'est la raison pour laquelle, s'opère au XVIII[e] siècle un mouvement de resacralisation gouverné non plus par l'Église mais par la scène.

Chapitre 2 : Les enjeux de la représentation scénique : le pouvoir du langage

Dans la mesure où les pièces du *corpus* révèlent une interaction entre la Bible et le spectacle, il ne convient pas seulement de déterminer en quoi la Bible est porteuse d'enjeux sur la scène de théâtre mais de quelle façon la scène est, elle aussi, porteuse d'une histoire, de références artistiques qui se projettent sur le sujet biblique. Au cours du XVIII[e] siècle, on assiste à une « réhabilitation de l'image »[1] au théâtre, pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Perchellet, notamment par l'attention portée au jeu de scène et à l'illusion. Si le jeu des acteurs est une des conditions de réussite d'une pièce, il n'en est pas la seule. C'est l'ensemble du spectacle qui est soumis au jugement du public, qui crée son admiration ou non, de sorte que l'écriture de la pièce est subordonnée aux effets scéniques qu'elle entend ménager. En ce sens, le sujet de Samson, avec en particulier la scène finale de l'effondrement du temple, favorise le grand spectacle.

Mais les contingences matérielles de la scène soulèvent plusieurs questions. D'une part, la remarque de P. Frantz, selon laquelle l'écriture des pièces évolue en fonction des progrès scéniques[2], donne à réfléchir sur la manière dont la scène conditionne l'évolution du traitement de Samson. D'autre part, en écho aux débats de l'époque, on peut s'interroger sur l'éventuel discrédit que l'alliance des décors, des machines et de la musique jetterait sur le texte biblique. La musique demande d'ailleurs à être examinée puisqu'elle fait partie, à plus ou moins grande échelle, de chaque spectacle, dans cette mise en scène profondément visuelle. En somme, la fabrique théâtrale sera abordée comme un véritable langage visuel.

En nous plaçant du côté de la réception, nous montrerons comment le jeu des acteurs et des chanteurs qui fait appel aux émotions, et comment les outils dramaturgiques qui sollicitent davantage les sens, parviennent à toucher le public qui participe, en retour, à l'émergence d'une nouvelle forme de sacré.

[1] J.-P. Perchellet, *L'Héritage classique. La Tragédie entre 1680 et 1814,* Paris, Champion, 2004, p. 61-80.

[2] P. Frantz, M. Sajous d'Oria, *Le Siècle des théâtres. Salles et scènes en France 1748-1807,* Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1999, p. 29.

1- Les enjeux de l'interprétation : l'émotion en partage

Le premier élément de la représentation qui touche le public est de toute évidence l'interprétation. Ce sont les chanteurs et les acteurs qui donnent vie et consistance aux personnages bibliques et leur confèrent en quelque sorte une part d'humanité. Ils pourraient leur ôter ainsi leur *aura* et contrevenir au caractère sacré des Écritures. Or, dans la mesure où aucune des pièces du *corpus* ne propose un traitement parodique de la Bible, les interprètes ne sauraient jeter le discrédit sur les personnages. Au contraire, leur jeu en propose une nouvelle approche, par l'admiration, le plaisir ou l'émotion qu'il procure au public. L'enjeu n'est d'ailleurs pas identique quand il s'agit d'interpréter Samson, l'élu de Dieu, ou Dalila, la femme perfide, deux rôles qu'il conviendra de différencier.

L'analyse de ce jeu suppose aussi que l'on distingue l'interprétation musicale de l'interprétation théâtrale. D'une part, il existe un déséquilibre dans les moyens dont dispose chaque interprète. Tandis que le chanteur, tout particulièrement en l'absence de mise en scène, doit se limiter à la seule expressivité de sa voix, l'acteur, quant à lui, complète la déclamation par le geste. Certes, l'opéra, qui relève à la fois de la musique vocale et du jeu théâtral, peut relier les deux sortes d'interprétation, mais il convient de prendre en compte l'évolution du jeu entre le début et la fin du XVIII^{e} siècle. Du fait du statisme des chanteurs en 1736, nous traiterons plus particulièrement l'opéra de Voltaire dans sa dimension musicale. En revanche, le mouvement des acteurs et les progrès de la scénographie nous conduiront à analyser la reprise de Beaumarchais de 1782 davantage comme une œuvre de théâtre dans son rapport avec le jeu mélodramatique. D'autre part, chaque type d'interprétation encourt un risque différent qu'il lui appartient de dépasser avec les moyens qui lui sont propres. Le chant, considéré comme une langue noble en adéquation avec l'élévation du sujet, soulève la question du merveilleux, en particulier dans le cas de l'opéra et de la cantate traditionnellement dévolus aux sujets mythologiques. À l'opposé, le jeu théâtral, par sa gestuelle, s'expose au risque du prosaïsme. Nous nous demanderons comment ces deux types d'interprétation, chacun à leur manière, parviennent à éviter ces écueils.

a- L'interprétation musicale : de l'émotion des cantiques et cantates au spectaculaire des voix de l'opéra et de l'oratorio

Force est de constater que si tous les genres de musique vocale demandent le secours du chant, celui-ci n'est pas le même selon qu'il s'agit de la cantate, de l'oratorio ou de l'opéra. Comment ces différents genres touchent-ils le public ? Quelle corde sensible font-ils vibrer ? Bien entendu, nous devrons prendre en considération les conditions de représentation car elles contribuent à créer une atmosphère particulière. Si, nous l'avons vu, les formes des airs et des récitatifs semblent réunir les divers genres de musique vocale, la représentation marque toutefois un écart important. Par exemple,

du fait du nombre d'interprètes, la cantate suppose une salle feutrée, une atmosphère intime tandis que l'oratorio joué sur la scène du Concert Spirituel rejoindrait davantage l'Opéra. Ce dernier occupe d'ailleurs une place particulière entre l'interprétation, presque « concertante », et la mise en scène théâtrale

Si les cantiques et cantates du *corpus* sont composés pour être joués à une seule voix, le jeu de l'interprète n'est pas identique et semble varier en fonction de la visée particulière de chaque œuvre et de la composition musicale, dont les effets peuvent être appréhendés à partir du texte[1].

Destinés à l'usage des jeunes filles de Saint-Cyr, les cantiques sont certainement joués dans le cadre de l'établissement. La nature encore semi-religieuse de ces cantiques spirituels qui visent une portée pédagogique et moralisatrice nous laisse imaginer une représentation on ne peut plus sobre et minimaliste. Il ne semble guère nécessaire de recourir aux artifices du spectacle d'autant que l'on se méfie du pouvoir des sens à Saint-Cyr où « jamais le plaisir qu'apporte la musique n'a été évoqué comme fin en soi »[2]. Composés d'airs répétés successivement selon une visée mnémotechnique, les cantiques tendent à instrumentaliser la musique. Les seules variations que l'on puisse noter dans les cantiques historiques de Pellegrin se trouvent dans les changements de ton dus au décalage énonciatif, intégré dans la narration elle-même. Les interjections ou les marques du jugement s'écartent de la simple narration. Le récitant ne se contente pas de se livrer à une narration neutre, il y insère ses propres impressions, notamment dans la présentation des Philistins ou dans le portrait de Dalila. Ce double niveau énonciatif figure donc à la fois le jeu des personnages et le jugement de l'observateur de sorte que la scène et la salle semblent réunies dans une seule et même voix qui joue à la fois de la proximité visuelle et de la distance critique grâce aux interjections. Le procédé est repris par Sébastien de Brossard[3]. Conformément au parti pris de ces deux pièces, la voix du récitant laisse clairement entendre ses sentiments. Cependant, ces intonations qui rompent la monotonie relèvent d'une volonté plus moralisatrice que divertissante. Loin d'être gratuite, l'expressivité du récitant vise à guider l'auditoire vers la voie spirituelle qu'il lui propose de suivre.

Si les cantiques se limitent à ces effets, les cantates, quant à elles, divisées en airs et en récitatifs, ménagent des effets de rythme qui présentent une véritable force de dramatisation. Les renversements de situation sont mis en relief par l'intervention du récitant qui interrompt l'action.

---

[1] La musique s'adapte aux paroles (L. de La Laurencie, *Le Goût musical en France*, Genève, Slatkine reprints, 1970 (réimpression de l'édition de Paris, 1905), p. 196). Rappelons que le texte de chacune des cantates a été élaboré au préalable

[2] A. Piéjus, *Le Théâtre des demoiselles…,op. cit.,* p. 623.

[3] Pour ne citer que quelques exemples, on peut signaler le rôle de l'interjection lyrique qui souligne l'épisode de la trahison où se joue le destin de Samson : « Ah ! » (Pellegrin, *Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament,* cant. 89, p. 208). La cantate de Brossard, ponctuée de nombreuses exclamations, généralise le procédé, plus particulièrement dans le dernier récitatif qui scelle la perte du héros au cours de ce même épisode de la trahison : « fatal destin ! », « Ciel », « Hélas ! » (Brossard, Sébastien de, *Samson et Dalila,* f° 13).

L'exclamative « Que vois-je ! » ralentit le rythme de la cantate de Brossard lorsque le héros tombe sous le charme de Dalila, marquant le fin de son ascension. Cette lenteur, toujours requise au récitatif suivant pour traduire la trahison et la défaite, crée une atmosphère lourde conforme à la gravité de la situation. On retrouve ce même procédé chez E. Jacquet de La Guerre. L'apostrophe « Tremblez, fiers tyrans, tremblez… »[1] qui ouvre le deuxième air, s'accompagne d'un « style de bataille musicale » qu'A. de Place range parmi les « effets descriptifs belliqueux ou infernaux »[2], fréquemment employés dans ses compositions. On peut également supposer un effet musical particulièrement marqué lors de la scène finale de l'écroulement du temple pour en accentuer la portée tragique. Retranscrite par quatre vers placés de part et d'autre de la prière, au discours direct, de Samson, elle dénote une solennité tragique. La prise de parole du personnage introduit une pause dans la narration et retarde d'autant plus le geste sacrificiel. Les variations musicales des cantates s'expliquent notamment, selon Denise Launay, par l'influence de l'opéra et sont destinées à lutter contre l'ennui[3]. Sans doute cette différence entre cantiques et cantates, du point de vue de l'expression musicale et vocale dans leur quête d'expressivité, s'explique-t-elle du fait que les cantiques traitent encore la Bible comme un texte saint qui se suffit à lui-même, qui n'a pas besoin de recourir à des artifices pour éveiller le sentiment du sacré auprès d'un public animé par la foi.

L'expressivité du récitant repose en effet sur une adéquation entre le texte et la musique, comme le précise Élisabeth Jacquet de La Guerre soucieuse du plaisir de son auditoire[4]. Elle répond aux attentes d'un public féru d'une musique signifiante, une musique qui assimile un sentiment à une intonation précise[5]. L'expressivité de l'interprète de cantate, soulignée par V. M. McIntosh[6], placerait alors la représentation de la cantate d'E. Jacquet de la Guerre du côté du chant sur scène plutôt que du chant au pupitre, selon la distinction de Chabanon :

> En chantant au pupitre, on donne à la musique toute son expression naturelle, toute celle qui tient proprement au style, et qui le constitue ce qu'il est : on retranche l'expression déclamatoire, parce que tenant à l'action, à la représentation, elle doit disparaître avec l'appareil du théâtre. Un air, en passant de la scène au pupitre, fait donc ce que fait le chanteur lui-même ; il quitte sa parure théâtrale, et se montre sous un vêtement ordinaire. En quoi consiste cet ornement que la musique emprunte de la déclamation ? Dans l'altération de la voix, dans le geste et l'expression du visage[7].

---

[1] E. Jacquet de La Guerre, *Samson*, p. 8.

[2] E. Lemaître, *Le Guide de la musique sacrée, op. cit.,* p. 474.

[3] D. Launay, *La Musique religieuse en France*…, *op. cit.,* p. 452.

[4] D. Roster, *Les Femmes et la création musicale : les compositrices européennes du Moyen-Âge au milieu du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 94.

[5] G. Snyders, *Le Goût musical en France…, op. cit.,* p. 26-27. Selon G. Snyders, cette subordination de la musique aux paroles concerne surtout les œuvres du début de siècle, marqué par les théories de Lecerf de la Viéville et de Ménestrier.

[6] Montéclair insiste tout particulièrement sur la responsabilité qui engage l'interprète de cantate, lequel ne doit pas seulement maîtriser la musique et disposer d'une belle voix mais doit avant tout avoir « le goût, l'âme et la flexibilité vocale, et le discernement pour donner aux mots l'expression appropriée à leur sens » (Montéclair, « cantates pour une et deux voix », *Principes de musique*, p. XIII, cité par Valerie Meacham McIntosh, *The Twelve Cantatas…, op. cit.,* p. 66).

[7] M.-P.-G. Chabanon, *De La Musique considérée en elle-même…, op. cit.,* p. 173.

Toutefois, la représentation de la cantate est sujette à polémique. Récusant la thèse de Dene Barnett selon laquelle la cantate française se jouerait comme un opéra, David Tunley défend l'idée d'une expression intime fort éloignée du style grandiose et stylisé de la tragédie lyrique[1], donc de la déclamation. Pour ce faire, il s'appuie essentiellement sur les conditions de représentation de la cantate et sur son statut de musique de chambre. Rares sont les cantates chantées par plus d'un chanteur, la représentation en solo étant la plus fréquente, comme le confirment les deux cantates du *corpus*. D. Tunley ajoute cependant que le chanteur raconte l'histoire et reprend les paroles des personnages, lesquels, souvent issu de la mythologie, doivent donner d'intenses sentiments[2]. Le récitant des cantates à voix seule adopte donc les voix des différents personnages qui se manifestent au discours direct et correspondent très souvent à leurs actions. Le *Samson* d'E. Jacquet de la Guerre retrace l'épisode de l'humiliation avec une grande vraisemblance en épousant le point de vue des Philistins qui se réjouissent de leur victoire. Ils décrivent alors au présent la scène qui se déroule devant leurs yeux, Samson titubant dans le temple de Dâgon, devenu « le jouet de [leur] juste haine »[3]. Par le filtre de la parole, c'est le regard des Philistins qui apparaît, regard à travers lequel l'auditeur perçoit la scène. La parole directe, l'élément sonore, se substitue à la focalisation interne de la narration, à l'élément visuel, de sorte qu'aucun intermédiaire n'intervient entre la scène et le regard des personnages. De cette façon, le point de vue des personnages et celui du public se superposent. Par cette mise en scène virtuelle, chacun perçoit directement les faits représentés, procédé que renforce le jeu du récitant.

Par le discours direct, tantôt le récitant incarne ses personnages, tantôt il s'adresse à eux grâce à un habile jeu de dédoublement. Par la voix d'un seul chanteur qui use de l'impératif et de l'apostrophe, est ainsi suggérée la présence de deux camps qui s'affrontent : les Philistins et les Hébreux. Dans la pièce de Brossard[4], la vie est insufflée au personnage non par son statut de destinateur du discours mais par celui de destinataire. Le changement énonciatif, le passage d'une narration à la troisième personne au passé à un discours à la deuxième personne, au présent d'énonciation et à l'impératif, correspond au passage du statisme au mouvement. Toutefois récitant et personnage sont séparés l'un de l'autre. À l'image du public et de la scène, aucun dialogue ne peut s'établir entre eux. Le récitant s'apparente ici au spectateur impuissant qui voit le héros courir irrémédiablement à sa perte. C'est donc à travers le filtre de ce regard, de cette conscience, que la

[1] D. Tunley, « The french cantata in performance », *Eighteenth century studies*, n° 8, 1974-1975, p. 47-55. Il s'appuie pour cela sur l'article de Dene Barnett: « The recovery of a lost art : eighteenth century acting technologiques rediscovered », *Third David Nicol Smith memorial seminar in eighteenth century studies,* 1973.

[2] *Ibid.*, p. 52.

[3] E. Jacquet de La Guerre, *Samson*, p. 8.

[4] Les deuxième et troisième récitatifs qui retracent les actions des personnages s'adressent à Samson, hormis le dernier quatrain qui scelle son destin. Le récitant, de cette façon, encourage son héros à poursuivre la voie de la guerre puis le met en garde contre les méfaits de l'amour. Doué du don de double vue, non seulement il rend le personnage présent aux yeux du public, mais il dramatise également l'action. Le portrait figé de Samson, dépeint dans l'air précédent, prend vie dans le récitatif grâce aux verbes de mouvement et d'action : « poursuis », « fais » (S. de Brossard, *Samson et Dalila,* f° 13).

scène défile sous les yeux du public : les faits qui se déroulent sont jugés, interprétés sur le mode tragique, ce qui renforce l'impression de fatalité. En ce sens, l'adresse directe du récitant à son personnage confère une dimension supplémentaire à l'hypotypose qui ne peut toutefois être considérée au sens strict, dans la mesure où elle perd son effet de spontanéité, de simultanéité, à cause de cette visée interprétative du récitant : les faits et gestes des personnages ne sont pas explicitement décrits, ils sont plutôt suggérés[1]. En témoigne le portrait final du héros déchu, privé de lumière :

> Que vois-je encor ?…Fatal destin !
> Ciel ! C'est pour te livrer au cruel Philistin.
> Hélas ! Ce grand héros si fameux et si rare
> Va servir de spectacle à ce peuple barbare.
> Il est déjà privé de ces coupables yeux
> Qui livrèrent son cœur à des feux odieux[2].

L'image demeure figée car l'aveuglement de Samson fait l'objet d'une ellipse narrative et les autres personnages du tableau sont immobilisés tant par l'épithète de nature, « cruel Philistin », que par le futur proche. Le récitant se refuse à décrire la scène d'humiliation et de cruauté dont le héros sera l'objet, il préfère fixer le moment charnière où le personnage, déjà aveuglé, se prépare à entrer dans le temple de Dagon. Le procédé est d'autant plus habile qu'il éveille l'attention du public par la force de suggestion d'un tableau[3] qui voile pourtant les actions les plus odieuses. Contrairement à l'hypotypose qui crée « une image, un tableau, ou même une scène vivante »[4], le récitant ne s'efface pas derrière ce qu'il voit. Mais ne serait-il pas plus proche du public en se mettant à sa place ? Le spectateur n'assiste pas à un spectacle de façon neutre, il interprète toujours ce qu'il voit. Le récitant serait alors un double du spectateur sans la distance qu'impose normalement une salle de spectacle. Plus n'est besoin de passer par la vue qui introduit une nécessaire distance, le récitant propose

---

[1] Selon Yolande de Brossard, les *Cantates françaises sur des sujets tirés de l'Écriture Sainte* correspondent le mieux à « l'idéal descriptif » que le compositeur entendait approcher grâce à « l'emploi d'un petit orchestre» (M. Brenet, *Sébastien de Brossard prêtre, compositeur, écrivain et bibliophile (165..-1730) d'après ses papiers inédits*, Genève, Minkoff, 1998 (réimpression de l'édition de 1896) : préface de Yolande de Brossard, p. 25). Assurément, le premier air fait office de tableau, celui du héros au sommet de sa gloire grâce à l'imparfait qui le fige dans la posture du vainqueur : « Déjà par plus d'une victoire,/ Seul vainqueur de tant d'ennemis,/ Seul il jouissait de la gloire/ De les voir honteux et soumis. » (S. de Brossard, *Samson et Dalila,* f° 13)

[2] *Ibid.*

[3] Cette esthétique du tableau est perceptible dans les genres de musique vocale sans mise en scène par des répliques à valeur de didascalies, par des images d'Épinal ou encore par l'hypotypose.

Chabanon soulève le problème de l'absence de représentation visuelle au sujet de l'oratorio : « j'ai reconnu que la multitude se prend par les yeux, que ce qu'elle ne voit pas, elle l'écoute avec distraction et l'entend avec peu d'intérêt » (M.-P.-G. Chabanon, *De La Musique considérée en elle-même…*, *op. cit.,* p. 342). Mais c'est sans compter que le texte ne ménage pas seulement une place à la musique, il accorde une part importante au domaine visuel, ainsi qu'en témoignent les *Annales poétiques.* Leur commentaire sur les *Odes* de Houdar de la Motte « qu'il a composées pour être mises en chant » s'applique aux cantates dans la mesure où plusieurs odes ont également été mises en cantates par Élisabeth Jacquet de la Guerre. On leur reproche de ne pas contenir suffisamment d'images : « Cet écrivain n'avait pas fait réflexion que la poésie tient à la fois de la peinture et de la musique. Comme le premier de ces deux arts, elle vit de tableaux et d'images ; et comme au second l'harmonie lui est essentielle. Qu'est-ce que des vers sans images et sans harmonie ? » (*Annales poétiques depuis l'origine de la poésie française*, s.l., chez les Éditeurs et chez Merigot le jeune, 1785, vol. 34, p. 10). Les pièces musicales sans représentation visuelle doivent donc alimenter la scène du théâtre intérieur des auditeurs.

[4] P. Fontanier, *Les Figures du discours,* Paris, Flammarion, 1977, p. 390 : « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante ».

directement au public une version intérieure, déjà réfléchie et interprétée. Il met donc davantage en place une atmosphère, l'atmosphère tragique puisque Samson court à sa perte, qu'une scène purement visuelle. Par là même, liberté est laissée à l'auditoire d'alimenter personnellement la scène de son imaginaire.

Les procédés énonciatifs du texte gouvernent donc le jeu de l'interprète, soumis à variation, pour laisser entendre à l'auditoire les voix des personnages. Toutefois, le discours direct procède davantage dans les cantiques de Pellegrin et la cantate de Brossard d'un parti pris interprétatif du poète, tandis qu'il est l'occasion pour Élisabeth Jacquet de La Guerre d'enrichir le jeu de l'interprète de nuances diverses propres à susciter les émotions ou sentiments des personnages. Au-delà de la richesse interprétative qu'il offre, le discours direct permet à la voix du récitant de guider l'imagination du public, dont elle devient en quelque sorte la voix intérieure. Si l'interprétation des cantiques reste limitée au seul talent du chanteur, celle des cantates en revanche exige un jeu subtil et nuancé capable de toucher l'auditoire de façon personnelle et intime. La cantate à voix seule invite l'ensemble du public à partager, le temps de la représentation, l'émotion ressentie par l'interprète dans une forme de communion. Loin de susciter pareille intériorisation de l'émotion, la multiplicité des voix requise par l'opéra et l'oratorio oriente davantage le public vers le spectacle grandiose.

Loin des concerts privés en comité restreint qui accueillent les cantiques et les cantates, les scènes publiques du Concert Spirituel et de l'Académie royale de musique reçoivent respectivement l'oratorio (ou l'hiérodrame) et l'opéra. Si ces deux scènes supposent deux types de représentations, l'une sans mise en scène, l'autre avec mise en scène, il existe néanmois un certain nombre de points communs. D'une part, leur structure dialoguée implique l'intervention de plusieurs interprètes ; d'autre part, les chanteurs passent fréquemment d'une scène à l'autre puisque le Concert Spirituel remplace l'Opéra les jours de sa fermeture pour les fêtes religieuses. Dans la mesure où l'interprétation des solistes ne requiert pas les mêmes qualités que l'ensemble choral, nous prendrons soin de les distinguer afin de mesurer l'effet produit, ou du moins recherché, sur le public. Pour ce faire, nous étudierons les textes concernés au vu des talents des interprètes et des témoignages recueillis.

La représentation est pour Voltaire la marque du succès. Sa correspondance témoigne de son amertume face au refus de *Samson*. Il construit toute son œuvre en fonction de l'accueil que lui réservera le public. Ainsi s'explique, nous l'avons vu, la concession accordée à l'amour. S'il remanie son livret, c'est avant tout pour plaire. Sa correspondance au sujet de *Samson* est truffée d'allusions à la représentation. Si l'on observe l'occupation scénique, il semble que Voltaire structure son livret à partir du rôle de Samson. Le héros est en effet présent dans 14 scènes sur 22, en l'occurrence les scènes principales, les plus longues et les plus mouvementées, lesquelles sont entrecoupées de

passages lyriques dont il est absent, en début ou en fin d'actes[1]. Ménageant de ce fait, quelques pauses au premier rôle masculin, la structure de l'opéra prend en compte la performance du chanteur, qui dans *Samson*, demande de véritables talents d'acteur[2].

De toute évidence, le rôle de Samson ne se limite pas à la déclamation, il comprend nombre de morceaux de bravoure et réclame un jeu d'autant plus soigné que Voltaire le place au centre de sa pièce. Aussi, afin de lui donner toute la crédibilité et toute la consistance attendues, le librettiste songe-t-il au célèbre Chassé[3] : « Il [Rameau] peut compter que le rôle de Samson, joué par Chassé, fera autant d'effet au moins que celui de Zamore, joué par Dufresne. »[4] Sans doute n'est-ce pas seulement pour sa « voix sonore »[5], certes on ne peut mieux adaptée au rôle, que Voltaire choisit le célèbre baryton. Il considère également ses talents d'acteur : on lui reconnaît de l'intensité et de l'intelligence dans la déclamation et dans l'action. « Artiste des plus consciencieux », il est « pénétré de l'esprit de ses rôles »[6], précise E. Campardon qui rapporte cette anecdote savoureuse au sujet d'une représentation de *Castor et Pollux* : alors qu'il fait une chute en incarnant Pollux, Chassé demande tout naturellement au chœur médusé, traditionnellement immobile, de lui passer sur le corps et de marcher à l'ennemi. Noverre, quant à lui, loue son expressivité : « M. Chassé, acteur unique qui a trouvé l'art de mettre de l'intérêt dans des scènes de glace, et d'exprimer par le geste les pensées les plus froides et les moins frappantes »[7]. Un chanteur avec une telle présence scénique ne peut qu'éveiller l'intérêt du public pour le personnage de Samson, selon les souhaits de Voltaire. Il est même probable que la personnalité de Chassé détermine, dans une certaine mesure, le rôle de Samson. A. Karoui souligne en effet qu'il arrive au dramaturge, « sinon d'écrire des rôles pour des interprètes

[1] À ce propos, A. Karoui, qui analyse le théâtre de Voltaire, signale que les scènes importantes, pour la plupart des scènes d'action, « se situent rarement au début ou à la fin d'un acte » (Karoui, A, *La Dramaturgie de Voltaire, op. cit.,* p. 110).

[2] Au XVIII[e] siècle, la proximité entre le chanteur et l'acteur ne fait nul doute. Selon d'Hannetaire, il est même plus facile, grâce au concours de la musique, d'être bon acteur pour le chanteur d'Opéra que pour le comédien : « L'actrice chantante, animée et secondée par une musique imitative et pittoresque, rendra plus aisément toutes ces agitations de l'âme, que l'actrice parlante, qui ne peut tirer la force de ses intonations et la vérité de ses inflexions que d'elle-même et des seuls mouvements de la nature. Effectivement, le musicien ayant déjà fait la moitié de l'ouvrage du chanteur, celui-ci serait bien maladroit, s'il ne savait s'y distinguer avec une sorte d'aisance et de supériorité ; sans compter l'avantage réel de la musique, dont la mélodie par elle-même prête au sentiment, comme le sentiment ajoute à l'expression » (J.N.S. d'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien,* reproduit par J.-M. Piemme, *L'Invention de la mise en scène. Dix textes sur la représentation théâtrale 1750-1930*, Bruxelles, Éditions Labor, 1989, p. 90).

[3] Peut-être Voltaire songe-t-il d'autant plus au célèbre baryton qu'il a tenu le rôle de Jephté dans l'opéra de Montéclair en 1732, premier opéra biblique joué sur la scène d'Opéra (*The New Grove Dictionary of opera, op. cit.,* p. 824). En 1733, il est également choisi pour jouer Thésée dans le premier opéra de Rameau. En réalité, entré à l'Opéra en 1721, « il assuma, après le retrait de Thévenard en 1730, toutes les reprises et les créations importantes, notamment dans les opéras de Rameau » (H. Rosenthal, J. Warrack, *Guide de l'Opéra*, Fayard, 1964 (édition française réalisée par R. Mancini et J.-J. Rouveroux, 1974), p. 149). E. Campardon précise que « ses talents de chanteur et de comédien le mirent bien vite en relief, et en quelques années, il devint l'un des artistes les plus en vogue de l'Académie royale de musique » (E. Campardon, *L'Académie royale de musique au XVIII[e] siècle*, Genève, Slatkine reprints, 1970 (réimpression de l'édition de 1884), t. I, p. 105).

[4] Voltaire, *Correspondence,* lettre de Voltaire à Berger, à Cirey [vers le 2] février 1736, t. 87, p. 334 (D.1000).

[5] *The New Grove Dictionary of opera, op. cit.,* p. 825.

[6] E. Campardon, *L'Académie royale de musique au XVIII[e] siècle, op. cit.,* t. I, p. 105.

[7] Noverre, *Lettres sur la danse et les ballets,* Lyon, Aimé Delaroche, 1740, p. 188.

déterminés, du moins de tenir compte des possibilités vocales de ces derniers et de la nature de leur talent pour imaginer des rôles qui correspondent à leur profil »[1].

Le rôle de Samson, nuancé et contrasté, parcourus d'accents épiques, lyriques et pathétiques correspond aux talents d'acteur de Chassé. Ajoutons que l'élaboration particulièrement travaillée d'un rôle lyrique et théâtral tout à la fois, sur une scène encore très statique dans les années 1730, n'est pas étrangère au projet de réforme voltairien engagé par l'opéra biblique. Voltaire, tout en maintenant le caractère héroïque de son personnage d'autant plus digne d'admiration qu'il est incarné par Chassé, en fait un être de chair et de sang dont les gestes trahissent les passions. Par conséquent, l'incarnation du héros n'implique pas une dégradation du spectacle, une renonciation au grandiose, ce qui explique le maintien possible d'une forme de sacré[2]. Mais Voltaire ne peut faire aboutir son projet qui, porté à la scène du Concert Spirituel, se réalise, à défaut de jeu d'acteur, dans la prestation grandiose des chanteurs lyriques.

Le rôle de Samson se détache de son *aura* religieuse pour adopter une *aura* lyrique qui permet au chanteur de briller. Nous supposons d'ailleurs une adaptation de l'hiérodrame de Cambini, initialement à trois voix, pour la seule voix de Samson lors de sept représentations[3]. Nul doute qu'en dépit d'une scène prétendument « spirituelle », on assiste tout simplement à l'achèvement du processus, à la transformation du héros biblique en rôle lyrique, au passage du caractère religieux au monde du divertissement. Bien qu'il concerne un personnage biblique, le numéro de chant, loin de susciter un quelconque sentiment religieux, éveille l'émotion esthétique et l'admiration du public. Isabelle Guitton précise à ce propos que les compositeurs et interprètes d'hiérodrames « cherchent trop à plaire pour subordonner leurs effets à la gravité des sujets religieux »[4]. Hormis ces sept numéros de solistes, nous apprenons, grâce aux noms des interprètes[5], que l'hiérodrame de Cambini comporte un rôle féminin, celui de Dalila, contrairement à la version de Méreaux. Les deux autres voix masculines semblent de toute évidence être celles de Samson et du roi. Le compositeur ne respecte donc pas la hiérarchisation des rôles opérée par Voltaire et suit davantage le jugement de Thieriot en donnant les

[1] A. Karoui, *La Dramaturgie de Voltaire, op. cit.,* p. 170.

[2] B. Didier, « Représentations du sacré dans le livret d'opéra : Samson », art. cit.

[3] En effet, Legros, célèbre chanteur de l'Opéra alors directeur du Concert Spirituel, interprète le 2 février 1782 un hiérodrame de Cambini, œuvre sans titre sur des paroles de Voltaire, Rousseau lui succède ensuite le 6 avril 1782, le 1er novembre 1784 et le 22 mars 1785 (C. Pierre, *Histoire du Concert spirituel…, op. cit.,* p. 310 à 336). L'information est confirmée sans plus de commentaire dans *l'Almanach musical* le 2 février 1782 et le 17 mars 1782 : on exécute jusqu'au 8 avril différents oratorios dont « un hiérodrame sacré par M. de Voltaire » (*L'Almanach musical,* Genève, Minkoff reprints, 1972 (réimpression des éditions de Paris, 1775-1783) tome VI, année 1781, p. 114 et 169). Dans la mesure où l'œuvre de Cambini est jouée entre 1779 et 1787, notamment par les chanteurs cités, il est fort possible que le rôle de Samson ait été joué indépendamment des deux autres (celui de Dalila et du Roi), hypothèse d'autant plus vraisemblable que l'hiérodrame ne semble pas avoir connu un grand succès au moment de sa sortie selon *l'Almanach musical*, du 1er novembre 1780 : « Le hiérodrame sacré, composé par M. de Voltaire, mis en musique par M. Cambini, n'a obtenu que peu de suffrages. L'air qui le termine a paru faire un contresens avec le fond du sujet et l'idée qu'il fallait exprimer. » (*Ibid.,* p. 138.)

[4] I. Guitton, « Un avatar de l'oratorio en France à la veille de la Révolution : l'hiérodrame », art. cit., p. 415.

[5] *Histoire du Concert spirituel, op. cit.,* p. 303 à 344.

trois rôles principaux à Samson, à Dalila, et au roi. Le personnage du roi évite en effet la transformation d'un épisode de l'Ancien Testament en duo amoureux[1] et justifie, sur le plan idéologique, la reprise d'un opéra philosophique au Concert Spirituel. N'oublions pas qu'en 1791, au cours d'une cérémonie aussi symbolique que la translation des cendres de Voltaire, Gossec fait du personnage de Samson un défenseur de la liberté des peuples, en reprenant l'air *« Peuple, éveille-toi, romps tes fers »*. Certes, Méreaux ne retient pas ce morceau dans son oratorio, toutefois, il donne bien de Samson l'image d'un libérateur, notamment par ces vers du chant de victoire :

> Il fait trembler sur leur trône
> Les rois maîtres de l'univers[2].

En faisant paraître le personnage du roi, Cambini n'a pas pu éluder cette portée idéologique, d'autant que sa pièce est désignée comme un hiérodrame. En effet, si l'on reprend l'analyse d'Isabelle Guitton, l'hiérodrame reflète les préoccupations contemporaines si bien que « le traitement des différents textes bibliques est aussi orienté vers l'exaltation d'idées patriotiques attachées aux événements révolutionnaires »[3]. De cette façon, non seulement le public goûterait le plaisir d'une belle performance lyrique, mais il serait également touché, avec la reprise des vers de Voltaire, par des idées qui le concernent directement. Or le *brio* de l'interprétation donne encore plus de poids à la pensée exprimée dans les vers : les idées émeuvent le public « en faisant appel à la sensibilité, au bon sens et à l'imagination »[4]. Le texte, déjà engagé dans la polémique politique et religieuse des années 1730, est simplement réorienté par le « sentiment civique »[5] qui anime le public à la fin du siècle, en particulier grâce à l'interprétation du rôle de Samson, porteur des valeurs montantes de la société française du XVIII^{e} siècle. En somme, cette alliance entre la forme et le sens, que Voltaire a réalisée sur le plan théorique avec son opéra philosophique, trouve son aboutissement dans le numéro lyrique de Samson.

Aussi n'est-on guère étonné de le voir paraître au Concert spirituel dont les succès de musique vocale s'expliquent par la performance d'interprètes de qualité. Chaque représentation fait appel à un

---

[1] Peut-être cette répartition des rôles explique-t-elle d'ailleurs la non parution de l'oratorio de Voisenon sur la scène du Concert Spirituel : Samson et Dalila sont les seuls solistes face au chœur. Sans citer leurs sources, O. Uzanne et J. Gravigny évoquent une représentation au Concert Spirituel en 1760 (Uzanne Octave dans son édition des *Contes* de l'abbé de Voisenon, Paris, A. Quentin, 1878, p. L ; J. Gravigny, *Les Abbés galants et libertins des 17^{e} et 18^{e} siècles,* Paris, A. Méricant, [1911], p. 205). Desnoireterres mentionne la même chose (« Les Originaux. Voisenon », *Revue française,* t. II, 1855, p. 205), en citant pour référence les *Mémoires* de Casanova, (« Ce fut de moi que l'Abbé de Voisenon conçut l'idée de faire des oratorios en vers. Ils furent chantés pour la première fois aux Tuileries les jours où les théâtres sont fermés pour cause de religion. ») Mais nous n'avons pas trouvé de trace de cet oratorio dans les journaux de 1760. D. H. Foster confirme d'ailleurs l'absence de mention de *Samson* et du *Jeune Macchabée* dans la presse et en conclut qu'ils ont pu être destinés à une future collaboration avec Mondonville ou un autre compositeur et inclus prématurément dans les œuvres complètes. » (D. H. Foster, « The oratorio in Paris in the eighteenth century », *Acta Musicologica*, 1975, XLVII, p. 83.) Aucune allusion non plus dans la Correspondance de Voltaire alors qu'il félicite Voisenon pour *les Israëlites sur la montagne d'Oreb* (Voltaire, *Correspondence,* lettre de Voltaire à Voisenon, mars 1758, t. 102, p. 478 (D. 7685)).

[2] N.-J. Lefroid de Méreaux, *Samson*.

[3] I. Guitton, « Un avatar de l'oratorio en France à la veille de la Révolution : l'hiérodrame », art. cit., p. 412.

[4] *Ibid.,* p. 413.

[5] *Ibid.,* p. 415.

chanteur célèbre de l'Académie royale de musique, du moins un chanteur passé à la postérité : Legros, Chardini[1] ou Laïs. Les talents lyriques de Voltaire, souvent mis à mal par la critique, sont reconnus et mis en valeur, quarante ans après la création du livret. Grâce au numéro des chanteurs lyriques qui prêtent vie et consistance aux personnages bibliques, *Samson* provoque l'admiration du public du Concert Spirituel, venu apprécier une performance spectaculaire, et suscite simultanément son intérêt par l'engagement idéologique. Mais, hormis peut-être les représentations en solistes de la pièce de Cambini, hiérodrame et oratorios supposent l'intervention des chœurs, conformément aux lois du genre. L'émotion ainsi produite, telle que la souligne C. Girdlestone[2], est renforcée, dans *Samson,* par la noblesse de la dimension épique.

Ce sont d'ailleurs les chœurs, plus que les solistes, qui caractérisent l'œuvre de Méreaux. Elle est annoncée par le *Mercure de France* comme un « oratoire à grand chœur »[3], comme une « grande composition »[4]. Le grand spectacle qu'elle génère est la marque de son succès, ainsi que tend à l'affirmer cette critique : « Ce Concert a fini par *Samson*, oratoire à grand chœur, qui fait honneur à M. de Méreaux »[5]. Ces chœurs visent la recherche de l'effet. Leurs interventions, dont D. H. Foster souligne la prééminence, sont gouvernées par les deux sentiments opposés qui animent le camp des Hébreux et celui des Philistins[6], des effets de contraste conformes au goût du public[7]. Sans doute cela explique-t-il que le *Mercure de France* juge cet oratorio « riche de chant, d'expression et d'effet »[8]. Ils sont tout particulièrement justifiés par le contexte conflictuel de l'histoire de Samson puisque les voix basses correspondent à la force et à la menace, tandis que les voix hautes trahissent la peur. Par conséquent, le compositeur mime sur le plan vocal la confrontation entre les deux peuples et met en valeur la toute puissance du héros. D'ailleurs, le chœur vient relayer l'appel de Samson à la vengeance, note de nouveau D. H. Foster, puisqu'une cinquième voix chorale, la basse-contre, est ajoutée. En effet, si nous regardons de plus près le texte, nous constatons que c'est à ce seul endroit, à la fin de l'air de vengeance qu'interviennent cinq voix, répétant les deux derniers vers à trois reprises. Ces répétitions régulières des vers créent un phénomène d'échos qui renforce l'impression d'ampleur

[1] *The New Grove Dictionary of Opera*, *op. cit.,* vol I, p. 820 : Chardiny [Chardine, Chardini] Luis-Claude-Armand, 1755 ou 58-1793 : compositeur et interprète français, il italianise son nom pour augmenter ses chances de succès, rejoint l'Académie royale de musique comme basse-taille en 1780. Il interprète notamment le rôle de Thésée : sa voix est plus celle d'un ténor que d'un baryton.

[2] Girdlestone, « Tragédie et tragédie en musique », art. cit., p. 15.

[3] *Mercure de France,* janvier 1776, p. 157 et janvier 1777, p. 184.

[4] *Ibid.,* avril 1774, p. 164

[5] *Ibid.,* avril 1775, p. 155

[6] Méreaux divise souvent le chœur en deux groupes dont les voix sont alternées et contrastées : tandis que trois voix basses chantent « vastes forêts, embrasez-vous » ou « connaissez quelle est sa puissance », deux voix aiguës répondent « Dieu terrible, suspends tes coups » ou « Nous implorons ta clémence » (D. H. Foster, « The oratorio in Paris in the eighteenth century », art. cit., p. 85).

[7] L. de La Laurencie, *Le Goût musical en France*, *op. cit.,* p. 202.

[8] *Mercure de France*, avril 1774, p. 164.

rendue par les chœurs. Le phénomène est d'autant plus marqué lorsque le texte retranscrit de façon quasi mimétique les combats comme lors de la scène centrale de l'incendie[1].

Ce rôle majeur dévolu au chœur explique, selon Constant Pierre, que l'œuvre de Méreaux « ramena au Concert les gens, assez nombreux, qui voulaient du mouvement et de la scène pour suppléer à la froideur des auditions ordinaires », qu'elle produisit de prime abord « un merveilleux effet » et qu'elle attira « un grand concours de spectateurs »[2]. La critique qui paraît dans le *Mercure de France* d'avril 1774, au sujet de la première du 25 mars 1774, est tout particulièrement élogieuse :

> On a beaucoup applaudi au motet à trois voix de M. Moreau, et à son oratoire français, dont les paroles sont tirées de l'opéra de *Samson*, par M. de Voltaire. Cette grande composition est riche de chant, d'expression et d'effet[3].

En toute prudence, aucun jugement n'est donné sur la signification de l'œuvre, la critique porte essentiellement sur l'interprétation et l'effet produit sur l'auditoire. Ajoutons que le succès est aussi lié à la surprise que provoque l'œuvre de Voltaire sur la scène du Concert Spirituel, ce que Bachaumont rappelle dans ses *Mémoires* :

> C'est ce qui a eu lieu lundi 28, où l'on a exécuté *Samson,* qu'on a ridiculement appelé sur l'affiche *oratoire* français. Quoi qu'il en soit, cet oratorio est pris, quant aux paroles, de l'opéra de M. de Voltaire intitulé de ce nom. Ainsi voilà encore une scène où n'avait jamais paru ce poète universel, qui lui a procuré un nouveau triomphe, grâce, il est vrai, à la musique du sieur Moreau, organiste de Saint-Sauveur. […] La musique en est grande, noble, majestueuse, pittoresque : elle a produit un merveilleux effet, et l'on exécute demain, pour la troisième fois dans la même semaine, ce morceau qui a attiré beaucoup d'amateurs[4].

Par conséquent, la dimension épique des grands ensembles polyphoniques de l'oratorio de Méreaux participe du grandiose attendu pour le traitement du sujet biblique. En réalité, la composition de Méreaux n'est pas si éloignée du projet du dramaturge, qui entendait ennoblir l'opéra en lui restituant la grandeur épique, voire la grandeur sacrée – point sur lequel nous reviendrons – de la

[1] N.-J. Le Froid de Méreaux, *Samson,* (cote BNF, Opéra, Rés. 119). À défaut de pouvoir restituer tous les effets visuels que suppose un tel passage, on les laisse envisager aux auditeurs par les multiples impératifs, qui non seulement accélèrent le rythme, créent une impression d'urgence, mais également donnent plus d'intensité au bouleversement naturel en train de se produire. Samson commande à la foudre de se déchaîner et ses ordres sont exécutés dans l'instant, si l'on en croit les prières désespérées des Philistins : « Dieu terrible suspends tes coups ». Le passage se termine par une succession de verbes au présent (« Tout s'embrase, tout se détruit / Un dieu terrible vous poursuit ») faisant appel à l'imagination des auditeurs, procédé grammatical d'ailleurs relayé par les effets sonores puisque ces vers sont chantés par 5 voix. Le nombre de voix ne cesse de progresser au fil de cette scène pour atteindre une acmé dramatique traduisant sur le plan sonore les effets visuels. Les effets sonores de l'air ne se limitent pas à la représentation, ils sont inscrits dans les paroles de Voltaire lui-même : les assonances en [a] et en [an], vocalismes particulièrement ouverts, en contraste avec l'allitération en [r] tendent à recréer à la fois les grondements du tonnerre et l'éclat du feu.

[2] C. Pierre, *Histoire du Concert spirituel 1725-1790*, *op. cit.,* p. 157.

[3] *Mercure de France,* avril 1774, vol II, p. 164.

[4] M. de Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours ou journal d'un observateur,* Londres, John Adamson, 1786, 4 avril, t. 27, p. 200.

tragédie antique, notamment grâce aux chœurs[1]. Si l'on ne peut admirer les talents d'un chanteur particulier, on est en revanche impressionné par l'ampleur et la puissance sonore des chœurs.

Tandis que les représentations intimistes des cantates à voix seule du début du siècle permettent au public d'intérioriser l'émotion transmise par l'expressivité musicale et vocale, les représentations polyphoniques s'appuient davantage sur la force spectaculaire qu'elles dégagent, que ce soit par l'émergence du rôle de Samson dans l'opéra de Voltaire, élément particulièrement exploité dans l'hiérodrame de Cambini, ou que ce soit par la dimension épique des chœurs de l'oratorio de Méreaux. Si l'interprétation des cantiques semble encore proche du chant religieux, rien de tel pour toutes les autres représentations lyriques soucieuses de divertir le public en lui procurant plaisir et émotion. Toutefois, on ne saurait nier que le jeu des cantates maintient une certaine solennité à l'égard du sujet biblique de même que les interprétations d'opéra ou d'oratorio entretiennent le grandiose de l'épopée d'un peuple par le *brio* des solistes ou par l'ampleur des chœurs. Ainsi, par des voies différentes de celles déployées par l'Église, l'interprétation lyrique, toute divertissante soit-elle, contribue à maintenir un véritable respect, un sentiment d'admiration, de la part du public, envers les Écritures. Si détournement il y a, ce serait davantage du côté des intentions de Voltaire, qui utilise la scène au service de ses idées, ou de l'état d'esprit des auditeurs du Concert Spirituel qui réinterprètent le texte en fonction de leurs préoccupations. En ce sens, l'interprétation musicale et vocale en tant que telle, si elle consacre un nouveau rôle dans le répertoire lyrique, donne à l'épisode biblique une forme de grandiose qui lui est propre. Peut-on porter le même jugement sur l'interprétation théâtrale qui, dans le cadre du *corpus,* fait appel au répertoire comique ?

b- L'interprétation théâtrale : du jeu comique au jeu mélodramatique pathétique

Le jeu spectaculaire requis sur les scènes où paraissent les pièces de Samson semble, à première vue, fort éloigné du jeu tragique et noble que l'on envisagerait de la part du personnage biblique dans une tragédie sacrée. En analysant précisément le jeu des acteurs, nous nous demanderons si le texte n'est pas déconsidéré ou, *a contrario,* si le divertissement envisagé sur les scènes théâtrales concernées n'est pas occulté. En outre, il convient de distinguer le type de jeu attendu sur les différentes scènes, au fil du temps. Au XVIII[e] siècle, l'interprétation théâtrale fait l'objet de nombreuses théories qu'il faut prendre en considération. Elle évolue donc considérablement entre 1717 et 1816, entre la première pièce italienne et la pantomime des boulevards. En nous fondant sur les divers témoignages qui nous sont parvenus et qui portent essentiellement sur les deux pièces du

[1] Manuel Couvreur établit d'ailleurs le lien entre opéra et théâtre en rappelant que l'usage des chœurs chez Voltaire obéit à « une quête du spectaculaire » qu'il inscrit toujours « sous l'égide de l'Antiquité » (M. Couvreur, « De quelques usages du chœur chez Quinault et de leurs échos chez Racine et Voltaire », *Campistron et consorts : tragédie et opéra en France (1680-1733), Littératures classiques,* n°52, automne 2004, p. 323).

Théâtre Italien et sur les deux pièces des boulevards, nous interrogerons les pièces elles-mêmes du point de vue du jeu théâtral, notamment pour l'opéra non représenté de Beaumarchais. On distingue en effet très nettement les pièces italiennes de la première moitié du XVIII[e] siècle des pièces de fin de siècle et début du siècle suivant. Les unes accordent à Samson et Arlequin les premiers rôles, tandis que les autres choisissent Samson et Dalila, avec une préférence très marquée pour le rôle féminin.

Représenter l'épisode biblique au théâtre, qui plus est, sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne, pourrait relever de la gageure. Mais un tel succès[1] de 1717 à 1761 signifie que les représentations correspondent aux attentes du public. En réalité, les témoignages reconnaissent le décalage de ces pièces bibliques notamment à cause du mélange du comique et du tragique qui y règne. Mais, loin de décourager les spectateurs, cette mixité attise au contraire leur curiosité et ce, jusqu'au dernier jour si l'on en croit le *Mercure de France*[2]. Devant l'enthousiasme du public, il convient de se demander comment s'articulent le sujet sérieux et le jeu comique dans *Samson,* à travers les deux rôles opposés que sont ceux de Samson et d'Arlequin.

Le succès des pièces italiennes repose sur « l'excellence des acteurs »[3]. Les critiques, qui pourtant au XVIII[e] siècle ne s'étendent guère sur le jeu des acteurs et se contentent parfois d'un résumé de la pièce, louent le jeu du personnage principal, en 1717 comme en 1730, un rôle tenu par les

[1] L'inventaire de Clarence D. Brenner qui recense le nombre de spectateurs à chaque représentation permet de mesurer ce succès. Le *Sanson* de 1717 ne bénéficie pas de chiffres précis pour chaque représentation. Sur 7 spectacles répertoriés entre 1717 et1727, trois seulement précisent l'affluence du public qui varie entre 227 et 471 spectateurs (C. D. Brenner, *The Theatre italien, its repertory, 1716-1793, op. cit.,* p. 53 et 64). Le succès, certes modeste, reste honorable en regard des nombreuses représentations qui, à cette époque, n'atteignent pas la centaine de spectateurs. En outre, comme l'indique Henri Lagrave, « les registres de la Comédie Italienne sont fort incomplets » (H. Lagrave, *Le Théâtre et le public…, op. cit.*, p. 276) et on peut penser que les autres représentations ont accueilli un plus large public. La pièce de Romagnesi, quant à elle, réunit 1234 spectateurs dès la deuxième représentation, le 4 mars 1730 (C. D. Brenner, *The Theatre italien, its repertory, 1716-1793,* o*p. cit.*, p. 90). Or, de 1730 à 1761, aucune autre pièce ne suscite à elle seule une telle affluence. Il est déjà extrêmement rare que des représentations atteignent les mille entrées. Quatre spectacles seulement dépassent ce chiffre, encore proposent-ils plusieurs pièces. Le succès est tel que *Samson* reste à l'affiche tout le mois de mars 1730, avec onze représentations sur les vingt-quatre jours ouverts, sans jamais rassembler moins de 760 personnes (*Ibid.,* p. 90 et 91). *Samson* arrive en cinquième position, avec 39000 spectateurs et cinquante représentations connues (Lagrave, Henri, *Le Théâtre et le public..., op. cit.,* p. 603).

[2] « Le 22 [février], on a remis *Samson*, tragi-comédie. Ce spectacle mixte et singulier, qui coûte aux comédiens de nouveaux soins et de nouvelles dépenses, est fait pour intéresser la curiosité du public et pour la satisfaire à bien des égards. » (Le *Mercure de France*, mars 1761.) « On a fermé le Théâtre par une représentation de *Samson,* qui avait toujours attiré beaucoup de spectateurs, et qui a terminé cette carrière théâtrale par une très forte recette » *(Ibid.,* avril 1761).

[3] G. Attinger, *L'Esprit de la commedia dell'arte, op. cit.*, p. 329.

Tout le monde semble s'accorder sur le sujet, y compris François-Antoine Chevrier qui dénigre cependant la Comédie Italienne au profit de la Comédie Française : « Avec de bons acteurs on a de bonnes pièces. Le théâtre italien a éprouvé plus d'une fois cette vérité » (F.-A. Chevrier, *Observations sur le théâtre, op. cit.,* p. 48). *Samson* ne fait pas exception à la règle si l'on en croit le *Nouveau Mercure* de 1717 : « Il semble qu'après un composé si bizarre du profane avec le sacré, on devrait trouver encore plus étrange que l'on suivît avec empressement une pièce si opposée aux lois du Théâtre français. Voilà précisément ce qui fait l'éloge des comédiens italiens, et de Lelio en particulier, puisque malgré toutes ces disparates, ce dernier acteur saisit avec tant d'âme la dignité de son sujet, qu'il s'empare de la bienveillance du spectateur, et lui impose tellement par la vérité de son jeu, que souvent il s'attire des applaudissements dans des endroits qui feraient siffler tout autre comédien. […] Les comédiens italiens ont mérité par la sûreté de leurs talents, et par la vivacité de leur émulation, tous les suffrages dont le public a honoré leur théâtre. Le mérite des acteurs a beaucoup contribué à faire illusion à la multitude en faveur de leurs pièces. » (*Le Nouveau Mercure*, avril 1717 p. 137.)

auteurs respectifs de chacune des pièces[1], preuve de son intérêt scénique. Gueullette signale qu'il ne s'agit pas moins que du « triomphe de Lelio le père »[2] et Mathieu Marais vante le jeu de Romagnesi au détriment de celui de ses compagnons : « Il le déclame à merveille, mais les autres acteurs font pitié »[3].

Tout l'intérêt de la première pièce est fondé sur la performance des Italiens, celui de Lelio en particulier. Le mélange des tons et les irrégularités qui peuvent choquer le lecteur sont, en réalité, compensés et oubliés par le plaisir que suscite la représentation. « On n'y remarque effectivement ni régularité, ni vraisemblance ; mais le caractère du principal personnage n'est pas mal dessiné, et Riccoboni l'a bien ennobli. Il y était inimitable dans la scène de la soif »[4], écrit Antoine d'Origny. C'est « l'acteur tragique »[5] qu'on loue pour l'expressivité de son jeu, rappelle G. Attinger. Fort d'un véritable talent d'acteur tragique, Lelio n'a qu'une seule possibilité de briller sur la scène comique italienne : la tragi-comédie. Par son « air sombre très propre à peindre les passions tristes », Nicolas Boindin reconnaît que « quand il faut caractériser les passions outrées, il réussit à merveille »[6]. On peut à juste titre se demander si l'apparition d'un rival amoureux dans le personnage d'Acab, si cette transformation de l'épisode biblique, n'est pas destinée à mettre en valeur Lelio dans un rôle de jaloux auquel « les mouvements sombres dont il savait animer son jeu l'avaient destiné »[7], précise G.

---

[1] À la mort de Romagnesi en 1742, nous savons que le rôle est repris par le dénommé Rochard (cf. représentation de la Foire de 1760). Gueullette, *Notes et souvenirs sur le théâtre italien au XVIII^e^ siècle,* publiés par J.-E. Gueullette, Paris, E. Droz, 1938, p. 68 : « Le sieur Rochard Debouillac, chanteur et ensuite acteur, débuta le 19 novembre 1740. Il avait joué à Fontainebleau le 22 octobre. (Il avait été substitut de Mr Nègre alors Procureur Général des Requêtes de l'Hôtel, aujourd'hui (1750) lieutenant criminel). Il joue fort bien les amoureux, et chante avec beaucoup de goût. »

[2] *Ibid.,* 28 février 1717.

[3] M. Marais, *Journal et Mémoires*, Paris, Firmin-Didot, 1868, t. IV, lettre XVI^e^, 5 mars 1730, p. 110. Toutefois, les commentaires élogieux sont plus rares, Romagnesi remporte moins l'unanimité que Lelio. Il est davantage réputé pour les rôles de « valets », « suisses » et « anglais », comme le signale Gueullette (T. S. Gueullette, *Notes et souvenirs...,* p. 39). En outre, si l'on en croit le portrait que dresse l'abbé de Voisenon dans ses *Anecdotes littéraires*, il avait plus de qualités pour créer un spectacle conforme aux attentes du public que pour le jouer : « Il était comédien italien, et tenait l'emploi des amoureux ; c'était l'acteur le plus disgracieux et le plus froid qu'il fût possible de voir. Le théâtre a beaucoup perdu en le perdant ; il avait du goût, savait ce qu'il fallait au parterre des Italiens, et travaillait à coup sûr. Il démêlait dans les jeunes auteurs le germe des talents, et les aidait à se développer. » (Voisenon, *Anecdotes littéraires,* Paris, librairie des bibliophiles, 1880, p. 141).

[4] A. d'Origny, *Les Annales du théâtre italien*, *op. cit.*, t. I, p. 41.

[5] G. Attinger, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français,* Genève, Slatkine reprints, 1993, p. 327. En effet, les termes « âme » et « dignité », utilisés dans l'article du *Nouveau Mercure,* réapparaissent sous la plume d'Antoine d'Origny dix ans plus tard : « Après trois mois d'absence, Riccoboni rendit le rôle de Samson dans la tragédie de ce nom avec tant de noblesse, de chaleur et d'âme, que la pièce qu'on n'avait pas vue depuis longtemps, sembla fortement rajeunie. » (Origny, Antoine d', *Les Annales du théâtre italien*, *op. cit.*, t. I, p. 98.)

[6] N. Boindin, *historiques sur les spectacles de Paris*, Paris, Prault, 1719, « Première lettre à Monsieur D*** » contenue dans les « lettres historiques à Monsieur D*** sur la nouvelle Comédie-Italienne », p. 8 et 9.

Les *Anecdotes dramatiques* de La Porte et Clément confirment ce jugement : « Quoique les grâces françaises manquassent à cet acteur, son air sombre servait à peindre les passions tristes et outrées, aussi jamais personne ne les a-t-il mieux caractérisées » (La Porte et Clément, *Anecdotes dramatiques*, *op. cit.,* p. 431). Les frères Parfait ajoutent : « Personne n'a jamais mieux caractérisé les passions outrées, et avec plus de vraisemblance. Les pièces de *Samson, La vie est un songe,* et tant d'autres qu'il jouait d'une manière inimitable, et qu'on demandait avec empressement en sont des preuves. » (Parfait, frères, *Dictionnaire des théâtres de Paris, op. cit.*, t. IV, p. 469.)

[7] G. Attinger, *L'Esprit de la commedia dell'arte…, op. cit.,* p. 333.

Attinger. De fait, son jeu s'accorde en tous points avec le rôle de Samson, personnage capable du plus grand désespoir comme de la plus violente colère en passant par une jalousie exacerbée, des sentiments concentrés dans la scène de la soif qui devient une scène emblématique. Dans ce long monologue, l'acteur italien remporte un vif succès, évitant l'ennui, et ce en dépit de la langue italienne incomprise de la plupart des spectateurs[1]. Se succèdent en cinq séquences, dans un rythme particulièrement travaillé, les sentiments et sensations divers éprouvés par Samson : la colère vengeresse, la souffrance, la détresse, la contrition et l'extrême piété. Notons que le texte italien s'attarde davantage sur ce passage que le texte de Romagnesi, sans doute parce que la piété du personnage correspondait à celle de l'acteur et touchait d'autant plus le public. Peut-être, dans une certaine mesure, cette scène répond-elle encore en ce début de siècle aux attentes d'une partie du public envers un sujet biblique. Elle aurait été remarquée par la critique tant pour son adéquation au thème biblique que pour l'adresse du jeu d'acteur qui sollicite non seulement les sentiments mais aussi les gestes.

En effet, adapter l'épisode de Samson, et les tours de forces que cela suppose, sur la scène italienne est moins étonnant qu'il ne le paraît dans la mesure où l'« élément acrobatique »[2] caractérise le jeu de la Comédie Italienne. Aussi peut-on penser que le choix du sujet de Samson, à l'instar de celui d'Hercule, traité à la même époque par Riccoboni, convient pour le mieux à la troupe italienne. Les scènes de combat, qui participent de la construction du caractère de Samson, réputé pour sa force prodigieuse, s'inscrivent dans le jeu habituel de la troupe. Assurément, en accordant aux « épreuves d'athlétisme »[3] une place majeure, Lelio se donne l'occasion de céder à la fureur, une « passion outrée » significative de son jeu selon La Porte et Clément cités ci-dessus. Le *Nouveau Mercure* reconnaît que Lelio « s'attire des applaudissement dans des endroits qui feraient siffler tout autre comédien »[4]. À aucun moment, on ne l'accuse de ridicule. E. Campardon rappelle qu'« il était inimitable »[5] dans ce rôle. Par conséquent, la dimension épique du rôle de Samson permet à Lelio d'harmoniser son goût pour le jeu sérieux avec les contraintes acrobatiques du jeu comique. Xavier de Courville précise :

---

[1] « Le Sieur Riccoboni père jouait la scène de la soif avec un succès prodigieux dans la tragi-comédie italienne ; nous ne savons si son jeu était fort supérieur à celui de l'auteur du *Samson* français dans la même scène jouée en notre langue, mais il n'est pas possible qu'il ait été plus applaudi. Il restera toujours au premier acteur la gloire d'avoir pour ainsi dire noté ce morceau pour tous ceux qui l'ont récité après lui, quoique ce fût un langage différent, car personne n'a manqué jusqu'ici de s'y faire honneur de tous ceux qui ont été chargés du rôle de Samson » (Parfait, frères, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, *op. cit.,* t. V, p. 29.)

[2] « L'élément acrobatique entrait pour une grande part dans le jeu italien » (Attinger, G., *L'Esprit de la commedia dell'arte...*, *op. cit.,* p. 45). C. Mic précise qu'« on accordait une très grande importance à la force, à l'habileté, à la souplesse corporelle dont l'acteur, en dehors de toutes intentions expressives, faisait montre dans des numéros de pure acrobatie » (C. Mic, *La Commedia dell'arte...*, *op. cit.,* p. 120). Il ajoute que « les acteurs italiens conservèrent ce style acrobatique jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle » (*Ibid.,* p. 122).

[3] Courville, *Un Artisan..., op. cit.,* p. 65.

[4] *Le Nouveau Mercure*, avril 1717 p. 137.

[5] E. Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne, op. cit.,* p. 83.

> S'il emprunte la massue d'Hercule ou la chevelure de Samson, s'il grossit leurs gestes et boursoufle leur langage, c'est pour s'écarter le plus qu'il peut de la basse comédie qui lui répugne[1].

Certes, Romagnesi exploite cette dimension spectaculaire du rôle, d'après le marquis d'Argenson : « Le jeu de Romagnesi en Samson est une expression singulière de force »[2]. Mais il va sans dire que le succès de sa pièce ne repose pas tout entier sur un rôle que Lelio avait habilement composé pour exercer ses talents, et ce en adéquation avec le jeu de la troupe encore très empreint de la *commedia dell'arte*.

Tout aussi important que le rôle de Samson, qui porte en lui la spécificité d'une pièce italienne à sujet biblique, celui d'Arlequin, unanimement cité par les critiques de 1717 et 1730, fait plus classiquement partie du spectacle attendu sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne. Après avoir reconnu la justesse du personnage biblique, l'article d'avril 1717 du *Nouveau Mercure* s'attarde longuement sur le jeu d'Arlequin :

> On n'y trouvera cependant aucun sentiment qui démente le caractère de Samson, et qui ne lui convienne : ce qui a paru le plus extraordinaire pour les Français, c'est de voir Arlequin esclave d'Acab, qui voulant imiter Samson dans toutes les actions de force qu'il lui voit opérer, répand un comique si bouffon dans l'essai qu'il en fait, que les moins scrupuleux s'en sont formalisés. Je n'en rapporterai que deux exemples. Après que la perfide Dalila a coupé les cheveux de Samson endormi, dans lesquels résidait le principe naturel de cette force qui avait été si fatale aux Philistins, Arlequin s'imagine qu'en s'en servant en guise de cadenettes, il allait être un autre Samson lui-même : alors se jetant avec confiance sur la balustrade pour l'arracher, après quelques efforts, il se saisit d'une lettre qu'il déchire avec fureur. Ensuite de cette épreuve de force, il en tente une autre, il attrape un poulet qu'il veut mettre en quartier par imitation au lion déchiré par Samson : comme il est près de le faire, le poulet crie, alors touché de compassion, il lui donne généreusement la vie, bien entendu que, comme un gourmand qu'il est, il le destine pour son souper. Il semble qu'après un composé si bizarre du profane avec le sacré, on devrait trouver encore plus étrange que l'on suivît avec empressement une pièce si opposée aux lois du Théâtre français[3].

En revanche, le jeu plus restreint d'Arlequin dans la pièce de Romagnesi, qui, nous l'avons vu, tend à se rapprocher du modèle de la tragédie française, fait seulement l'objet d'un discret hommage au talent de Thomassin[4] :

> Tout le monde a condamné la disparate du bas comique, et si la gentillesse du jeu du sieur Thomassin a fait passer ce défaut dans la représentation, la lecture l'a fait sentir tout entier[5].

Ce décalage dans le traitement du jeu d'Arlequin témoigne de l'évolution de la pièce et de sa réception. Peut-être d'ailleurs le jeu d'Arlequin perd-il de son originalité du fait que les scènes ne sont plus des improvisations liées au seul talent de l'acteur, mais sont écrites sous forme de répliques. En effet, le jeu d'Arlequin est tout entier fondé sur la gestuelle conformément au style acrobatique de la

[1] Courville, *Un Artisan…., op. cit.*, p. 80.

[2] Argenson, marquis d', *Notices sur les œuvres de théâtre*, *op. cit.,* t. VII, p. 395.

[3] *Le Nouveau Mercure*, avril 1717 p. 137 à 139. Notons que ce *lazzi* ne fut pas imprimé dans la tragicomédie italienne.

[4] T.-S. Gueullette, *Notes et souvenirs sur le théâtre italien au XVIII^e siècle, op. cit.,* p. 33 : Thomassin meurt le 20 août 1739.

[5] *Mercure de France*, avril 1730, p. 794.

scène italienne. Il s'agit avant tout d'un jeu d'improvisation dans lequel excelle Thomassin, que G. Attinger identifie à un « acrobate », à un « mime bouffon », célèbre pour « ses fameux tours de force, ses culbutes, [...] ses périlleuses promenades tout autour et à l'extérieur des balcons »[1], comme le confirme le témoignage du *Nouveau Mercure.* Bien qu'en apparence on se formalise de la présence d'Arlequin, non seulement elle est un pilier du spectacle italien mais elle est doublement attendue par le public qui éprouve une réelle sympathie à l'égard de Thomassin[2]. Si le personnage n'occupe pas de véritable fonction dramatique, au sens où il ne fait pas avancer l'action, il participe du spectacle gratuit essentiel sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne.

Le jeu scénique d'Arlequin, pris en charge dans les deux pièces par Thomassin, est similaire d'une pièce à l'autre. Si le personnage apparaît quelque peu décalé par rapport au sujet biblique, il permet toutefois au sujet biblique de ne pas être trop décalé sur la scène italienne. Le jeu d'Arlequin ne saurait être supprimé car le public des Italiens n'attend pas la représentation d'une tragédie biblique. Les arlequinades légitiment donc l'épisode biblique sur la scène italienne. Ce qui *a priori* paraissait étrange trouve une explication scénique. En outre, ces morceaux autonomes en marge de l'action principale mettent en relief, par le jeu outré d'Arlequin, les artifices théâtraux : ils reprennent dans un miroir déformant les passages spectaculaires et en soulignent la forte portée théâtrale. Attachons-nous à celui qui remporta le plus grand succès dès 1717, comme en témoigne l'artice du *Nouveau Mercure* cité ci-dessus[3]. La pièce française de 1730 le reprend ainsi :

> (L'esclave d'Acab seul, avec les cheveux et le casque de Samson
> [...] Il feint d'être attaché)
> Il est bon de connaître ma force,
> Donnons à cette chaîne une terrible entorse !
> Brisez-vous fers honteux... La peste quel poignet !
> (Il fait comme s'il était entouré de soldats)
> Pour mieux les écarter, faisons le moulinet.
> Périssez Philistins... Mais vraiment je m'abuse,
> Non, ne périssez pas je vous demande excuse,
> Vous êtes mes amis, et c'est sur les Hébreux,
> Que doit tomber l'effort de mon bras valeureux ?
> Courons... Mais quel rocher s'oppose à mon passage
> (C'est un fauteuil)
> À prendre le grand tour, crois-tu que l'on m'engage,
> Renversons cet obstacle, aplanissons ce roc !
> (Il le renverse)
> Quelle force ? Il n'a pu résister à ce choc,
> Ne tardons plus... ahy, ahy, quel monstre se présente.
> (Il aperçoit un poulet d'Inde)
> Malepeste un griffon...[...]

[1] G. Attinger, *L'Esprit de la commedia dell'arte...*, *op. cit.,* p. 335.

[2] Celui-ci aurait même sauvé de la ruine la nouvelle troupe italienne, fraîchement installée, en prononçant un discours pour solliciter l'indulgence du parterre (E. Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne, op. cit.,* t. 2, p. 151-154).

[3] *Le Nouveau Mercure,* avril 1717, p. 137-139.

> (Il met sur ses épaules le dindon et sa batte à l'imitation de Samson, qui porte son père et les portes de la prison.)[1]

On aura reconnu dans cet extrait les épreuves bibliques que sont la libération des fers, la lutte avec la mâchoire d'âne, le combat contre le lion et les portes de la prison. Le public voit donc rassemblées de manière incongrue, très précisément avant le dénouement, toutes les scènes clefs de l'histoire de Samson selon un *crescendo* des procédés comiques. À l'instar de la tragi-comédie italienne, la dimension parodique est amorcée par la coiffure ridicule d'Arlequin et poursuivie par son jeu acrobatique qui imite, dans le registre burlesque, les tours de force du héros. Ainsi, le lion s'est transformé en volatile, créature nettement moins noble et plus remuante sur scène que le fauve, et la fureur de Samson contre les Philistins se traduit par une lettre déchirée ou un fauteuil violemment renversé. Cette parodie est d'autant plus complète dans la pièce française que les gestes indiqués par les didascalies s'accompagnent de répliques, telles que « brisez-vous fers honteux » ou « périssez Philistins », précédemment prononcées par Samson et immédiatement contrebalancées par une expression triviale comme « La peste quel poignet ! » ou par une autocorrection rappelant l'appartenance de l'esclave d'Acab au camp philistin : « Mais vraiment je m'abuse, / Non, ne périssez pas je vous demande excuse »[2]. Le procédé, qui repose sur la dimension sonore du langage, explicite et renforce le décalage comique que traduisent, sur le plan visuel, les arlequinades.

Il est d'ailleurs significatif que ce même passage soit cité en 1807 et en 1816 pour évoquer la source italienne des pièces de Ribié[3] et de Henry[4]. D'une part, cela signifie que la présence d'Arlequin est suffisamment surprenante pour marquer durablement les esprits. Les arlequinades, morceaux secondaires, divertissements décalés par rapport à l'action principale, morceaux proprement théâtraux insérés dans une histoire biblique, fondent l'identité de la pièce. D'autre part, ce sont les *lazzi* parodiques d'Arlequin que l'on retient *a posteriori*, bien plus que le jeu sérieux du rôle principal dans la scène de la Soif, creusant ainsi l'écart avec la source biblique. Toute l'habileté de Riccoboni comme de Romagnesi consiste en effet à utiliser ces passages obligés du jeu italien de façon à opérer une nette

---

[1] J.-A. Romagnesi, *Samson, op. cit.,* V, 7, p. 60-61.

[2] *Ibid.,* V, 7, p. 60.

[3] « Cette pièce avait déjà été représentée il y a un demi siècle. Tout le monde connaît l'histoire de la force de Samson, sa maîtresse Dalila, et la fameuse mâchoire d'âne avec laquelle il mit en fuite les Philistins. On a ajouté à ce sujet un épisode un peu trop burlesque pour se trouver en rapport avec les traditions des livres saints. C'est un Arlequin, bouffon du roi des Philistins, qui s'empare de la chevelure du héros, après que Dalila l'eut coupée, pare sa tête de ce trophée, attaque un dindon, le tue et le porte en triomphe à la cuisine. » (*Mémorial dramatique ou Almanach théâtral* pour l'an 1807, 20 février, p. 198.)

[4] Le *Journal de Paris* résume la pièce italienne à partir du jugement de Voltaire : « Dans cette pièce sublime, Arlequin, valet de Samson, se battait contre un coq d'Inde, tandis que son maître emportait les portes de la ville de Gaza sur ses épaules » (*Journal de Paris,* 4 août 1816, p. 2). La *Gazette de France* retient surtout que les *lazzi* d'Arlequin « dans un combat avec un coq d'Inde, produisaient beaucoup d'effet » (*Gazette de France,* 4 août 1816, p. 855), tout comme le *Journal des débats politiques et littéraires* : « Il est étonnant que M. Henry n'ait pas mis à contribution la tragédie de Samson par Romagnesi, jouée en 1717 sur le théâtre de l'hôtel de Bourgogne. Samson n'en est pas le seul héros ; il fait des miracles conjointement avec Arlequin, qui se bat contre un coq d'Inde, tandis que son maître charge sur ses épaules les portes de la ville de Gaza. Le coq d'Inde aurait fait grand plaisir aux habitants de Naples, et peut-être même à ceux de Paris » (Le *Journal des débats politiques et littéraires,* 5 août 1816, p. 4.).

distinction entre la Bible et le théâtre. Ce jeu comique, à la fois décalé et nécessaire, rappelle sans cesse au public, notamment par sa dimension parodique, qu'il n'assiste pas à une pièce biblique, mais à une pièce du répertoire italien qui entend le divertir. Ce « jeu autoréflexif »[1], souligné par Françoise Rubellin à propos du Théâtre de la Foire, peut s'appliquer au sein d'une même pièce selon le principe de parodie interne en œuvre dans *Samson.* Il rompt toute illusion théâtrale et transforme de façon effective aux yeux du public, par le seul pouvoir visuel de la scène, l'histoire biblique en sujet théâtral. Néanmoins, le jeu du personnage type ne parodie pas la Bible mais la pièce elle-même, ainsi mise en abyme dans des morceaux autonomes. Le personnage type met donc à distance le personnage biblique en parodiant le jeu scénique de l'acteur. Si Arlequin peut être considéré comme un double parodique de Samson, il ne le discrédite pas pour autant. G. Lanson souligne d'ailleurs que le public distingue nettement la parodie de la pièce sérieuse parodiée qu'il continue pourtant à admirer[2]. De ce fait, les pitreries de Thomassin sur scène mettent en valeur, par l'effet de contraste, les morceaux de bravoure interprétés par Lelio ou par Romagnesi. Bien que l'élément acrobatique soit le facteur commun des deux rôles, c'est toute la finesse d'interprétation des acteurs qui permet à la pièce de ne pas sombrer tout entière dans le bas comique. Xavier de Courville confirme que le jeu de Lelio ne prête pas à rire, même dans les « scènes de biceps » qui, selon l'interprétation, pourraient facilement basculer[3]. Riccoboni lui-même le rappelle dans sa préface : « On n'y trouvera aucun sentiment, ni même aucune expression qui soit indigne de Samson et de la sainteté du sujet »[4]. Dans le jeu de miroir instauré par Arlequin, le public est donc convié à apprécier à sa juste valeur le rôle de Samson. Daniel Sangsue met d'ailleurs en évidence l'ambivalence de la parodie qui n'est pas seulement perçue comme une négation mais comme un hommage : « Loin de déprécier son objet, la transformation parodique contribuait au contraire à son éclat, comme une facette de sa consécration »[5]. La remarque s'applique d'autant mieux aux deux pièces italiennes qu'il s'agit de parodies internes. La présence d'Arlequin est de ce fait doublement justifiée, par Riccoboni qui rompt ainsi volontairement l'illusion théâtrale, et par le public

[1] F. Rubellin, « Lesage parodiste », *Lesage écrivain (1695-1735)* sous la direction de Jacques Wagner, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, p. 121.

[2] G. Lanson, « La parodie dramatique au XVIII[e] siècle », *Méthodes de l'histoire littéraire et Homes et livres,* Paris-Genève, Slatkine reprints, 1979, p. 280 : « Il faisait bon voir Arlequin, en déesse d'opéra, pendant qu'on jouait la ritournelle d'un air tendre, faire lentement le tour de la scène, le mouchoir au bout des doigts, puis s'arrêter au bord des planches, face au public, et entamer languissamment : « Tristes honneurs, gloire cruelle ». Tout le public s'égayait de ces façons, qu'il applaudissait ailleurs. » Et d'ajouter p. 291-292 : « On peut s'étonner enfin que le même public, qui allait pleurer à *Zaïre* et frémir à *Mérope*, ait pu prendre plaisir aux divertissements bouffons de *Zaïre* et de *Mérope*. Il avait l'esprit tout plein encore des vers du poète, l'émotion qui l'avait pénétré n'était pas encore dissipée : et il allait bafouer l'œuvre qu'il savait par cœur, l'enthousiasme dont il vibrait encore. »

[3] X. de Courville, *Un Apôtre de l'art…., op. cit.*, p. 78-79.

[4] L. Riccoboni, « Avis aux lecteurs », *Sanson,* p. VII.

[5] D. Sangsue, *La Parodie,* Paris, Hachette, 1994, p. 77.

du Théâtre Italien qui alterne les moments d'intérêt passionné et de distraction[1], qui vient avant tout rechercher « un plaisir léger, superficiel »[2].

Jeu sérieux et jeu comique coexistent donc harmonieusement au sein des deux pièces de *Samson* jouées sur le théâtre italien dans un spectacle fait de tensions et de relâchements. Les *lazzi* d'Arlequin ne déconsidèrent pas le sujet biblique : ils font porter le rire sur un personnage extérieur à la Bible, issu de la tradition profane de la *commedia dell'arte*. Le rôle de Samson, quant à lui, est digne d'un héros tragique, en particulier lorsqu'il est interprété par Lelio, notamment dans la scène de la soif. Le dramaturge italien, par son jeu d'une part, par les ruptures volontaires de l'illusion théâtrale d'autre part, rejoindrait alors, de façon détournée, l'esprit religieux qui préside à la genèse de la pièce. Dans les deux cas, il manifeste son respect à l'égard de la Bible, d'un côté en incarnant le personnage de Samson avec une certaine noblesse, de l'autre, en rappelant sans cesse au public, par la parodie interne qui rompt l'illusion théâtrale, qu'il assiste à un spectacle profane. Il sépare ainsi nettement les Écritures de l'univers théâtral. Cependant cet esprit religieux demeure suffisamment discret dans la réalisation de la pièce puisque le public retient essentiellement la rupture de ton.

Si les deux rôles fixent à juste titre l'attention du public de 1717, ils n'expliquent plus à eux seuls le succès fulgurant de 1730. Il convient d'y ajouter le rôle de Dalila, rôle prometteur puisqu'à l'origine de la longévité de la pièce, grâce à la généralisation du jeu mélodramatique de Beaumarchais à Henry, de 1782 à 1816. La pièce de Romagnesi, qui introduit l'intrigue amoureuse, fait de Dalila un rôle équivalent à celui de Samson, mais il faut attendre le début du XIX^{e} siècle, la reprise mélodramatique de Ribié puis la pantomime de Henry pour que ce rôle soit véritablement reconnu et apprécié par le public. Par là même, le jeu d'Arlequin est condamné en 1806[3]. Les *lazzi* sont perçus comme dépassés, incompatibles avec ce nouveau genre qu'est le mélodrame. Certes, il requiert un mélange des tons mais il ne fait pas intervenir pour cela un personnage extérieur à l'intrigue. Les passages comiques doivent être intégrés à l'action principale. En 1816, Arlequin a d'ailleurs définitivement disparu de la pantomime de Henry, signe que l'auteur n'entend pas instaurer de distance parodique avec le public, mais au contraire, comme nous le verrons, la communion et l'harmonie. Sans doute influencées par les théories de Diderot sur le drame, dans la seconde moitié du

[1] H. Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris …, op. cit.,* p. 446.

[2] *Ibid.,* p. 648.

[3] « Le drame qu'on vient de mettre au Théâtre de la Gaîté existe depuis plus d'un demi siècle ; il a été représenté autrefois au Théâtre Italien ; mais comme peu de personnages sont en état de se rappeler cette représentation, elle a aujourd'hui tout le mérite de la nouveauté. Fallait-il lui conserver tous ses anciens ornements, tels que l'Arlequin philistin, la mâchoire d'âne, et le pauvre dindon contre lequel Arlequin éprouve son courage ? Ces accessoires étaient de rigueur pour des bouffons italiens ; mais le théâtre de la Gaîté, malgré la liberté que semble lui donner son titre, a cependant acquis depuis quelque temps une certaine décence qui semble lui interdire la farce. Samson n'est-il pas un héros assez grand pour intéresser par son propre mérite ? et s'il faut quelque personnage plaisant pour égayer la sévérité du mélodrame, ne pouvait-on pas trouver quelques moyens plus convenables que de grossières turlupinades ? Le respect pour les traditions l'a emporté ; Samson n'a pu s'affranchir ni de la société d'Arlequin, ni des gloussements du dindon. » (*Courrier des spectacles, journal des théâtres et de littérature,* 22 février 1806, p. 3309.)

XVIII[e] siècle, les représentations tendent à accroître la force pathétique, en particulier par le jeu de l'actrice. Cette évolution du jeu de l'acteur sous l'influence du mélodrame nous permet alors de rassembler des pièces de genres aussi différents que le mélodrame, la pantomime et l'opéra. Aussi, en vertu de l'importance du rôle de Dalila et du pathétique qu'il suppose, choisissons-nous d'intégrer le livret de Beaumarchais dans cette partie de l'analyse.

Ce n'est certainement pas un hasard si Ribié reprend la pièce sur un théâtre de boulevard et sous la forme du mélodrame. Le jeu attendu est en effet particulièrement expressif et découle directement de l'héritage des Italiens. J.-M. Thomasseau souligne les qualités d'athlètes des acteurs de mélodrame, genre rival de la pantomime puisqu'il s'appuie sur la maîtrise du geste[1]. En ce sens, le sujet de Samson semble bel et bien avoir été repris pour ses éléments acrobatiques, au début du XIX[e] siècle, en pleine vogue de l'art de la pantomime. Par ailleurs, la transposition du sujet biblique en sujet scénique qui, dès 1730, transforme le destin héroïque de Samson en passion amoureuse tragique, satisfait le besoin d'émotions du public. La pantomime de Montorcier, demeurée à l'état de canevas, refusée par la troupe des Nouveaux Troubadours férue de grand spectacle[2], nous prouve que l'élément acrobatique n'est pas suffisant pour s'assurer le succès. Seule la combinaison entre l'action et l'amour trahi remporte les suffrages.

Grâce au jeu expressif et nuancé des acteurs, les personnages bibliques de Samson et de Dalila prennent consistance. Dotés de sentiments, ils prennent vie sur scène et semblent se rapprocher des spectateurs qui partagent leurs émotions. De toute évidence, le jeu mélodramatique ne répond pas aux exigences de naturel, telles qu'on les retrouve du moins chez d'Hannetaire[3]. Sans qu'il se résume à des cris incessants, comme le souligne J.-M. Thomasseau[4], il reste empreint de certains accents de la Foire auxquels le public n'est, du reste, pas insensible :

---

[1] J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes…, op. cit.,* « Le jeu des acteurs » p. 441- 476.

[2] En effet, les spectacles des Nouveaux Troubadours se distinguent « par des représentations farcies de couleur locale et illustrées par de nombreux changements à vue, telles les pantomimes d'Arnould-Mussot et les « pièces à spectacle » de Loaisel de Tréogate, abondante production à l'usage de la foule alléchée par les prestiges scéniques que réclamait un genre de spectacle nouveau auquel la pantomime avait donné naissance : le mélodrame » (G. Dumur, *Histoire des spectacles*, *op. cit.,* p. 910). Ajoutons toutefois que selon les articles réglementaires, à la suite de la sévère politique napoléonienne des théâtres, « les sujets tirés de l'Histoire Sacrée, de l'Histoire de France et de la mythologie, n'appartiendront qu'aux théâtres royaux » (*Des grands et des petits théâtres de la Capitale,* Paris, Le Normant, 1816, p. 111). En ce sens et indépendamment de toute autre considération, le programme des pantomimes saintes de Montorcier ne pouvait être joué sur la scène des Nouveaux Troubadours.

[3] Recommandant aux acteurs tragiques de ne pas crier, d'Hannetaire condamne la gesticulation excessive des Italiens. Il conseille « d'éviter, et de laisser aux acteurs italiens, cette puérile exactitude du geste à la chose. Mauvais exemple, que la plupart de nos comédiens n'imitent que trop ; surtout lorsque, croyant mieux exprimer la sensibilité du cœur ou autres passions de l'âme, ils s'appliquent fortement la main sur la poitrine, comme s'il était question du cœur physique en cette occasion. » Par là même la déclamation trop marquée des vers doit être évitée de façon à se rapprocher « le plus de la conversation ordinaire ». Pour cela, il convient de « mettre autant de soin à faire disparaître la mesure et la rime, que l'auteur en a mis à les trouver. […] Il ne faut s'appliquer qu'à réciter des phrases, plutôt qu'à déclamer ou à cadencer des vers ; car les vers sont au théâtre, comme les décorations, une magie, dont on aime à sentir l'illusion enchanteresse, sans en voir le prestige trop à découvert. » (J.N.S. d'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien, op. cit.*, p. 94-95)

[4] J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes…, op. cit.*, p. 445.

> Les puristes se plaignaient de cette façon outrancière de gesticuler et de brailler, héritée directement des tréteaux de la Foire. Le populaire, lui, n'y trouvait rien à redire. Les poissardes, les ouvriers, les bourgeois, terrorisés, frémissaient de terreur à la voix lugubre du brigand, et sanglotaient avec l'héroïne. […] Le public ne voyait que naturel là où nous voyons outrance et affectation. Mais chaque époque comprend le naturel à sa façon. Les spectateurs de mélo « marchaient » ; on ne voit guère pourquoi les acteurs auraient changé leur façon et modifié ce jeu très marqué qui aidait le public simple, ayant constamment besoin d'être guidé par des mimiques expressives, beaucoup plus directes et suggestives qu'un texte parlé[1].

Par conséquent, le jeu mélodramatique et le jeu pantomimique sont on ne peut plus proches. Le mélodrame guide le public par une « pantomime de convention »[2] qui caractérise chaque type de personnage, « puisque dans chaque pièce, tel geste, telle attitude, telle façon de se poster sur ses pieds est signifiante et traduit toujours le même état mental, les mêmes inquiétudes, en cherchant à créer dans le public les mêmes émotions »[3]. En ce sens, rien d'étonnant si Dufresne, réputé pour savoir rouler les yeux, expression caractéristique du traître[4], joue le rôle de Phanor dans la pantomime de Henry. Noverre donne déjà le ton en 1740, lorsqu'il demande aux comédiens d'être « vivement affectés de leurs rôles », de créer l'illusion auprès du public et de « lui faire éprouver tous les sentiments dont ils sont animés »[5]. L'enthousiasme des acteurs ébranle ainsi l'âme des spectateurs et « force leur cœur à la sensibilité »[6]. Conformément au jeu italien qui est un savant équilibre entre actions et expressivité, le mélodrame comporte donc des « scènes d'action dans lesquelles il faut mettre du feu et de l'énergie »[7]. Pour ce faire, les occasions ne manquent pas dans le *Samson* de Romagnesi, mis en scène par Ribié sous la forme du mélodrame. Certes, comme nous l'avons déjà signalé, Ribié utilise l'appellation de « mélodrame » pour une pièce qui, sur le plan formel, n'obéit pas aux lois du genre tel que le définit du moins Pixérécourt. Mais dans la mesure où la pièce est jouée sur un théâtre de boulevard par une troupe aguerrie dans le jeu mélodramatique, on peut à juste titre penser que la pièce non pas lue, mais représentée, s'apparente au mélodrame. C'est la représentation, le jeu des acteurs, qui donne à la pièce son identité générique. Le mélodrame serait donc, avant qu'il ne soit définitivement fixé par Pixérécourt, autant un spectacle qu'un genre à part entière, régi par des lois littéraires. Aussi n'est-on guère surpris que la dernière adaptation scénique du *corpus*, la pantomime de Henry, soit une pantomime dénuée de paroles dans la lignée des canevas italiens. Le texte passe au second plan, seul compte le spectacle qui se déroule sous les yeux du public. En effet, contrairement aux pièces du Théâtre Italien qui se contentent de dresser la liste des personnages avec leur lien de parenté, les deux pièces du début du XIX^{e} siècle énumèrent les noms des acteurs. On sait

[1] *Ibid.,* p. 446-447.

[2] *Ibid.,* p. 450.

[3] *Ibid.,* p. 452.

[4] *Ibid.,* p. 456.

[5] Noverre, *Lettres sur la danse et les ballets,* Lyon, Aimé Delaroche, 1740, lettre X, p. 285.

[6] *Ibid.,* p. 286.

[7] J. Lablée, *Du Théâtre de la Porte-Saint-Martin, de pièces d'un nouveau genre, et de la pantomime,* Paris, Blanchard, Vente, Gardy, 1812, p. 10.

que les représentations de la Porte-Saint-Martin se caractérisent par le grand spectacle, par l'abondance des intervenants sur scène, renforçant ainsi l'illusion du public. On avait d'ailleurs coutume d'employer des soldats pour le service des comparses[1], information intéressante pour la pantomime de *Samson* qui met en scène des soldats philistins.

Le jeu mélodramatique attendu pour les adaptations de Samson retient essentiellement de l'héritage italien le mouvement et l'expressivité, au détriment du mélange des tons. Ce n'est désormais plus Arlequin qui figure, dans les articles, aux côtés de Samson, mais Dalila. Les reprises de la pièce italienne du début du XIX^e^ siècle tendent davantage à susciter les larmes que le rire. Les témoignages sur les deux pièces du XIX^e^ siècle rendent hommage à l'actrice, au même titre que l'acteur principal. Jusque là, le personnage de Dalila, en dépit de son importance dès la pièce de 1730, n'était cité que pour en signaler la transformation, le passage de la perfidie à la vertu. Or, ces préoccupations littéraires, ce décalage entre la Bible et son adaptation, cèdent la place à des commentaires scéniques, preuve incontestable que les personnages bibliques sont perçus avant tout comme des rôles scéniques.

Les témoignages sur le jeu des acteurs des pièces de Ribié et de Henry donnent au rôle de Dalila autant d'importance qu'à celui de Samson : « Saint-Jules et Madame d'Herbouville font preuve de talent dans les rôles qui leur sont confiés », commentent les *Petites Affiches de Paris*[2]*;* « Samson-Henri et Dalila-Quériau se sont surpassés », reconnaît le *Journal de Paris*[3]. L'association du nom des personnages à celui des acteurs témoigne du caractère essentiel de leur jeu, lequel donne consistance aux personnages bibliques, devenus des rôles scéniques équivalents. Toutefois, c'est le rôle féminin qui remporte les suffrages : « Le rôle de Samson est joué avec beaucoup de rigueur par Saint-Jules, et celui de Dalila avec beaucoup de talent par Madame d'Herbouville, qui a souvent été vivement applaudie », constate le *Courrier des spectacles*[4]. Ce commentaire atteste de l'intérêt que le public porte désormais au rôle de Dalila, lequel implique un jeu plus subtil, semble-t-il, que celui de Samson. On peut supposer que la « rigueur » requise par l'acteur correspond aux scènes athlétiques que nous venons d'évoquer, tandis que le « talent » de l'actrice relèverait de sa capacité à susciter l'émotion du public. On opère d'ailleurs la même distinction dans la pantomime de 1816, en opposant la « vigueur » d'un côté et la « grâce » de l'autre, au sujet de Henry et Madame Quériau :

---

[1] Jouslin de Lasalle, « souvenirs de la Porte-Saint-Martin », *Revue française*, t. XIII, mai-juillet 1858*,* p. 506. Les représentations du théâtre de la Porte-Saint-Martin faisaient intervenir des « comparses » et des « marcheuses », à savoir des « hommes et femmes destinés à grossir la troupe chantante et dansante » (p. 505).

[2] *Petites affiches de Paris ou Journal général d'annonces, d'indication et de correspondances : commercial, politique et littéraire*, *op. cit.,* p. 894.

[3] *Journal de Paris,* 4 août 1816, p. 3.

[4] *Courrier des spectacles, journal des théâtres et de littérature,* 22 février 1806, p. 3309.

> L'acteur qui a dansé le rôle de Samson a déployé une vigueur remarquable. Il a dissimulé avec adresse le ridicule du « lit nuptial et de la coupe somnifère ». Mlle Quériau a coupé avec une grâce digne de Michalon la fatale boucle de cheveux[1].

Alors que dans la pièce de Romagnesi, la trahison se produisait à l'insu de Dalila, la pièce de Henry rend à Dalila sa part de responsabilité et ménage ainsi à ce rôle un jeu habile et nuancé, entre feintise et sincérité. Il semblerait que Henry respecte, pour la construction de ces deux rôles principaux, son propre talent et celui de Mme Quériau : les scènes d'actions qui le concernent permettent d'introduire de nombreux morceaux dansés tandis que sa partenaire, dans un jeu plus statique, peut briller par ses qualités d'actrice. Madame Quériau est une « mime distinguée »[2] dont les talents d'actrice supplantent ceux de la danseuse[3]. Capable des contrastes les plus forts, le rôle de Dalila, femme fatale amoureuse partagée entre traîtrise et tendresse, lui convient parfaitement. On la dit « vraiment actrice par le jeu, par l'accent et par l'expression »[4], et elle ne « laiss[e] rien à désirer pour la vérité »[5]. Les témoignages s'accordent à lui reconnaître les qualités d'un jeu particulièrement expressif. Elle excelle à traduire les sentiments les plus vifs et favorise, de ce fait, l'illusion théâtrale.

Par conséquent, au début du XIX^e^ siècle, le public vient moins admirer les tours de force d'un acteur, ses acrobaties spectaculaires, que rechercher la vérité du sentiment. Or celle-ci est portée par le personnage de Dalila dont les spectateurs se sentent plus proches que du demi-dieu. Notons à ce propos que l'histoire de Samson touche davantage le commun des mortels puisque Dalila est devenue la fille du Roi des Philistins dans le *Journal de Paris* :

> On y voit d'abord Phanor, roi des Philistins, accordant sa fille Dalila à Samson, et ordonnant les préparatifs de son mariage […], Phanor fait jurer à sa fille qu'elle l'immolera ; à cet effet, il lui remet un breuvage assoupissant pour l'endormir et un poignard pour le frapper pendant son sommeil[6].

En réalité, Henry, à l'instar de Ribié et, avant lui, de Romagnesi, se contente d'en faire une parente du Roi, pour justifier de son rang de princesse philistine. Du fait de l'absence de paroles, le public semble donc avoir projeté son propre système de valeurs, influencé par la vogue de la tragédie

---

[1] *Gazette de France*, 4 août 1816, p. 855.

[2] E. Moreau, E. Plouvier, E. Dufour, A. Privat d'Anglemont, Ed. Rigo, et A. Renault, *Les Théâtres de Paris. La Porte-Saint-Martin,* Paris, Martinon, 1855, p. IV.

[3] « Les amateurs de danse, qui se piquent de connaître à fond ce bel art, trouvent beaucoup à reprendre dans la manière dont l'exerce Mme Quériau. À les entendre elle n'en possède pas les premiers principes ; ses pas manquent de précision ; elle s'élève peu, prend sa force dans les épaules, et n'a pas tout l'aplomb désirable. Mais, ce que personne ne peut se dispenser de louer en elle, c'est le feu, l'énergie et la vérité de sa pantomime. Aucune danseuse, à cet égard, ne peut lui être comparée, Que ces emportements sont mêlés de tendresse !/ Quel contraste frappant de force et de faiblesse ;/ Ces gestes, ce regard, me pénètrent d'horreur ;/ Et son silence même ajoute à ma terreur:/ Tel est du grand talent la puissante féérie,/Il rend tout vraisemblable, il donne à tout la vie ;/Il embrase la scène, et pour dicter des lois/ À peine a-t-il besoin du secours de la voix. Ce n'est donc point comme danseuse que Mme Quériau doit être considérée ; elle est véritablement actrice, et actrice du premier ordre » (*Revue des comédiens ou critique raisonnée de tous les acteurs, danseurs et mimes de la capitale, par M*** vieux comédien et par l'auteur de la Lorgnette des spectacles*, vol. II, Paris , Favre, 1808, p. 211).

[4] Ducray-Duminil, *Petites Affiches,* citées par Paul Ginisty, *Le Mélodrame, op. cit.,* p. 201.

[5] Le *Publiciste*, 7 janvier 1805, cité par Paul Ginisty, *Le Mélodrame, op. cit.,* p. 201.

[6] *Journal de Paris,* 4 août 1816.

familiale, sur la pantomime. De cette façon, le dilemme qui assaille la jeune femme est réduit à des proportions humaines que tout un chacun peut comprendre. Elle est moins animée d'un sentiment de devoir patriotique que d'un sentiment de devoir filial. Ainsi perçue, déchirée entre son père et son amant, l'héroïne gagne en pathétique.

C'est en effet au rôle féminin que reviennent à plusieurs reprises les larmes qui, selon les théories de Diderot, doivent être communicatives. Si Samson manifeste des « regrets »[1] devant l'échec de son mariage, le rôle consiste avant tout en des tours de forces et des acrobaties. Sa partenaire, qui occupe le rôle principal dans la seconde moitié de la pièce, est en revanche en proie à l'émotion la plus vive. Elle verse des larmes sincères en entrant dans la chambre à l'acte III : « elle ne peut retenir ses larmes à la vue du lit nuptial, que les jeunes filles couvrent de fleurs »[2], signe que cette promesse de bonheur lui est refusée. Ces larmes d'impuissance préparent le coup de théâtre puisqu'au moment d'utiliser le poignard confié par Phanor, « le remords s'empare de son âme, elle hésite, tremble, et le fer échappe de sa main »[3]. Elle ose alors affronter Phanor « hors d'elle-même »[4], ce qui contraste avec sa soumission initiale. Il s'agit, aux yeux du public, de la rébellion d'une fille contre son père, au nom de la bonté et de l'amour. Le *pathos* prend de plus en plus d'ampleur : non seulement elle se voit contrainte de révéler le secret pour sauver son époux endormi de la mort, mais elle doit également couper la boucle fatidique pour sauver sa propre vie. Elle prend la défense de l'Hébreu en tentant vainement de le protéger des Philistins : « En vain Dalila qui se repent amèrement d'avoir trahi Samson, veut contenir la rage de ces barbares ; sans vouloir l'écouter, ils insultent et maltraitent avec plus de fureur encore le malheureux Israélite que Dieu vient d'abandonner »[5]. Cette lutte désespérée de Dalila, aux côtés de son époux, contre les siens, et même contre son propre père, revêt des accents extrêmement touchants qui suscitent la sympathie des spectateurs.

Cependant, le rôle réclame un jeu subtil puisque le personnage est partagé entre une douleur sincère et une feintise imposée. Les larmes ne sont pas toujours aussi spontanées, elles sont parfois dictées par la nécessité d'une perfidie forcée : Phanor ordonne à la princesse de perdre son ennemi. Aussi parvient-elle, après le combat de la mâchoire d'âne, à apaiser la fureur de l'Hébreux en « embrass[ant] ses genoux, les baign[ant] de ses pleurs (feinte de cette cruelle) »[6]. Ce sont de nouveau « les pleurs qu'elle feint de verser »[7] qui lui permettent de découvrir le secret de la force de son époux.

[1] L. Henry, *Samson,* II, p. 9.

[2] *Ibid.,* III, p. 12.

[3] *Ibid.,* III, p. 14.

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.,* III, p. 15.

[6] *Ibid.,* II, p. 11.

[7] *Ibid.,* III, p. 13.

Dans les deux derniers cas, on joue de la double destination : les larmes sont suffisamment crédibles pour attendrir le héros sans tromper pour autant le public. Mais l'actrice doit faire preuve d'une grande habileté pour laisser transparaître des sentiments différents au cours d'un geste déjà exagéré : « quand il s'agit du *pathos*, plus la feinte est grossière, plus elle est vraisemblable, car elle reste dans le ton. Il est impossible de trop en faire, si ce que l'on cherche à feindre se définit déjà par l'excès »[1], précise Anne Coudreuse. Dalila devient alors actrice au sein même de la pièce dans une mise en abyme qui fait de sa perfidie une scène obligée, conforme à la Bible, mais qui favorise la distanciation. Par ce double jeu requis, Dalila semble accomplir contre son gré le destin que lui imposent Phanor, sur plan de la diégèse, et le texte saint, sur le plan extradiégétique. Ainsi le double jeu correspond au déchirement intérieur que vit Dalila : les talents de l'actrice permettent de le traduire en dépit de l'absence de paroles. Le spectateur ému par ses larmes sincères au début de l'acte III perçoit la vraie nature de Dalila.

Ce traitement du rôle de Dalila met en évidence les difficultés auxquelles se trouve confronté le dramaturge qui veut adapter le sujet biblique sur la scène, partagé entre le respect du texte saint et la volonté de créer une œuvre originale et personnelle. En l'absence de paroles, les procédés de mise en abyme, rendus par un jeu sans doute exagéré de la part de l'actrice, mettent en exergue les contraintes que pose le texte biblique, texte précurseur qui s'impose à l'auteur, forcé de ménager une série de passages obligés. En l'occurrence, dans un jeu de miroir, la Dalila perfide de l'Ancien Testament est bel et bien présentée aux yeux du public, preuve d'une certaine fidélité au texte saint, mais sous les traits d'une actrice réduite à jouer un rôle qui n'est pas le sien. Par un habile retournement lié à la capacité de jeu de l'actrice chargée de laisser transparaître un double rôle, celui des Écritures et celui de la pièce, la trahison n'est désormais plus source de condamnation, elle renforce au contraire l'émotion. La souffrance est déplacée du héros, considéré autrefois comme victime de la trahison, vers l'héroïne, en proie au déchirement intérieur.

Les témoignages du début du XIX^e^ siècle affichent donc une très nette préférence pour le rôle de Dalila, particulièrement remarqué dans la pantomime de Henry où il est travaillé tout en nuances. Cette évolution des mentalités conduit Beaumarchais en 1782 à modifier le livret de Voltaire dont il équilibre les rôles masculins et féminins[2] dans la tradition de l'opéra français[3]. Non seulement Dalila

[1] A. Coudreuse, *Le Refus du pathos au XVIII^e^ siècle,* Paris, Honoré Champion, 2001, p. 93.

[2] On compte 32 vers pour les chœurs masculins, 33 pour les chœurs féminins et 15 pour les chœurs mixtes. Les 415 vers du livret sont à peu près répartis équitablement entre Samson, Dalila, les chœurs et les personnages secondaires. En effet, on compte 109 vers pour Samson, 91 pour Dalila, 14 pour leurs duos. Les chœurs, qui occupent 80 vers, respectent d'ailleurs très équitablement la distribution entre les voix féminines et masculines

[3] M. Barthélémy, *Métamorphoses de l'opéra français au siècle des Lumières*, Actes Sud, 1990, p. 69.

devient un rôle principal, au même titre que Samson[1], mais elle concentre également toute l'attention. Les didascalies sur le jeu des acteurs sont certes peu nombreuses, mais une seule ne renvoie pas au jeu de Dalila[2]. Elles mettent en évidence l'évolution de Dalila qui de « rêveuse », dans l'espoir d'un amour hors du commun, devient la femme « échevelée », désespérée, après être passée par la désillusion amoureuse, signe d'une tension dramatique qui monte progressivement jusqu'à l'acmé du suicide. Sans doute est-ce la raison pour laquelle elle apparaît la première, deux scènes avant Samson, et partage le dénouement tragique avec Samson, puisqu'elle se suicide, dans la dernière scène, sous les yeux du spectateur. Accédant à un véritable statut d'héroïne, elle s'interpose entre son amant et les soldats qui « s'approchent de Samson, les haches levées pour le frapper »[3], dans un élan désespéré : « Dalila, arrivant échevelée, se jette au devant des soldats »[4]. Or, le jeu de la femme « échevelée »[5] apparaît à deux reprises sous la plume de Diderot comme la marque d'un tableau pathétique. En effet, la didascalie évoque des accents et des gestes pathétiques, un désespoir incontrôlé annonciateur du suicide. Le mouvement des soldats qui « l'entourent »[6] permet à la fois de mettre en valeur le jeu de Dalila qui « se poignarde »[7] et de détourner l'attention de Samson qui peut ainsi « embrass[er] la colonne »[8] et faire s'écrouler le temple. Or le geste du héros ne vient que renchérir sur celui de Dalila. Non seulement il lui est subordonné, puisque c'est cette terrible perte qui donne au héros la force de renverser le temple, mais son effet spectaculaire devient secondaire. La mort inattendue de la Philistine est le véritable coup de théâtre, c'est elle qui retient toute l'attention et suscite l'émotion du public. Elle introduit à la fin de la pièce un instant de surprise dans une histoire dont le dénouement est par trop célèbre. Elle instaure également une souffrance individuelle, touchante, au cœur de la dimension historique de l'épopée d'un peuple. Ce dénouement est caractéristique du parti pris de Beaumarchais de décentrer l'histoire de Samson sur le personnage de Dalila.

---

[1] Contrairement à Voltaire qui fait entrer Samson sur scène dans toute sa fureur belliqueuse, en renversant les autels, Beaumarchais suggère ces actes rageurs à travers les propos et la frayeur des Philistins, réduisant de ce fait le rôle d'acteur de Samson.

[2] En effet, le grand prêtre surprend une jeune femme « rêveuse » (Beaumarchais, *Samson*, I, 2, p. 1439), au moment où l'oracle des dieux promulgue l'amour comme la seule arme véritable contre Samson. Lors de la révélation du secret, elle renonce « avec dépit » (*Ibid.,* II, 4, p. 1445) à un homme qui lui refuse toute sa confiance. Une dernière didascalie précise qu'elle « arriv[e] échevelée » *(Ibid.,* III, 4, p. 1449) tandis que les Philistins s'apprêtent à tuer son amant.

[3] *Ibid.,* III, 3, p. 1449.

[4] *Ibid.,* III, 4, p. 1449.

[5] Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 1996, t. IV, p. 1137 : Diderot donne comme exemple de tableau réel, celui d'une maîtresse qui entre « échevelée dans la prison de son amant », s'ensuivent des retrouvailles pathétiques. Dans le *Second Entretien*, p. 1143, il projette un autre tableau pathétique : « le mort étendu sur un lit. Ses jambes nues pendaient hors du lit. Sa femme échevelée était à terre. Elle tenait les pieds de son mari ; et elle disait en fondant en larmes, et avec une action qui en arrachait à tout le monde : « Hélas ! quand je t'envoyai ici, je ne pensais pas que ces pieds te menaient à la mort. » ».

[6] Beaumarchais, *Samson*, III, 4, p. 1449.

[7] *Ibid.,* III, 4, p. 1450.

[8] *Ibid.*

Comme en témoignent les didascalies, c'est le personnage le plus empreint d'émotions. Son jeu, qui trahit des sentiments vrais, touche sans doute davantage le public que les grands intérêts de Samson. Beaumarchais en appelle ainsi à la sensibilité des spectateurs auxquels Dalila peut plus probablement arracher des larmes que le héros divin. Dans son *Essai sur le genre dramatique sérieux*, il précise en effet que les malheurs des hommes du commun sont plus aptes à toucher les spectateurs que ceux des hommes illustres :

> Le véritable intérêt du cœur, sa vraie relation, est donc toujours d'un homme à un homme, et non d'un homme à un roi. […] Plus l'homme qui pâtit est d'un état qui se rapproche du mien, et plus son malheur a de prise sur mon âme[1].

Diderot ne dit pas autre chose dans le troisième *Entretien du Fils naturel* lorsqu'il affirme que les situations voisines de tout un chacun touchent davantage[2]. Ainsi, Dalila permettrait de réaliser une sorte de compromis entre l'opéra et le drame sérieux, sur une scène d'où sont exclus les hommes du commun. Dans sa lettre *Aux abonnés de l'Opéra*, le dramaturge dénonce le peu d'intérêt que revêt le merveilleux, tout en avouant le faible succès des sujets historiques. Aussi choisit-il un sujet hybride « entre le merveilleux et le genre historique » avec *Tarare* dont « les mœurs orientales, plus disparates et moins connues, laissent à l'esprit un champ plus libre » et paraissent plus « théâtrales » que « les mœurs très civilisés »[3]. Sachant que le projet de *Tarare* remonte à 1774, selon Pierre Larthomas[4], et qu'il est réalisé en 1784 seulement, on peut supposer que la création de *Samson* en 1782 s'inscrit dans cette perspective d'autant que Beaumarchais précise, dans l'avant-propos de *Samson*, que la musique de M. Mayer « a quelque chose d'antique, et, si l'on ose le dire, d'oriental »[5]. En nous transportant dans des temps et des lieux lointains, exotiques, l'épisode de l'Ancien Testament relève à la fois du merveilleux et du genre historique. Il fournit ainsi un cadre vraisemblable à une passion amoureuse contrariée par la toute puissance divine. Beaumarchais entend allier la grandeur et le merveilleux requis par l'opéra à la vérité d'un sentiment pur à travers le personnage de Dalila, devenu central :

> Il ne s'est agi même, pour rendre la tragédie de M. de Voltaire infiniment intéressante et d'une marche très rapide, que d'en resserrer les situations, et de présenter la prêtresse de Vénus sous une forme moins odieuse, il n'a fallu que réduire à trois actes les cinq de M. de Voltaire, et faire de Dalila une jeune personne sensible et trompée qui partage le malheur de Samson dont elle est la cause innocente, et se punit par une mort volontaire d'avoir été l'instrument de la perfidie des prêtres de Mars et du roi philistin[6].

Par ce bref résumé de sa démarche, Beaumarchais évoque sa volonté d'éveiller la sympathie et l'intérêt du spectateur pour l'ancienne traîtresse. C'est pourquoi elle partage la dernière scène de l'opéra avec Samson. Contrairement au livret de Voltaire où il faisait l'objet d'une simple allusion, le

---

[1] Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux, Œuvres*, Paris, Gallimard, 1988, p. 125.

[2] Diderot, *Entretiens sur le fils naturel, op. cit.,* p. 1174.

[3] Beaumarchais, *Aux abonnés de l'Opéra*, *Œuvres, op. cit.,* p. 503.

[4] Beaumarchais, *Tarare, Œuvres, op. cit.,* « Notice », p. 1428.

[5] Beaumarchais, *Samson,* « Avant-propos », p. 1436.

[6] *Ibid.,* « Avant-propos », p. 1436.

suicide de la jeune Philistine est mis en scène pour accroître le pathétique, pour soulever la plus vive émotion de la part du public. Beaumarchais se conforme ainsi au goût ambiant, comme le précise H. Lagrave : « À la terreur et à l'horreur, le public préfère la pitié ; il aime mieux pleurer que frémir. »[1]

En donnant au rôle de Dalila une telle ampleur, en enrichissant son rôle d'amoureuse par des scènes pathétiques dignes du mélodrame, Beaumarchais veut atteindre la vérité du sentiment sur une scène dévolue jusque là au merveilleux et au grandiose. Or, selon les principes de Diderot, seuls l'auteur et l'interprète, par la force de l'émotion et de l'instinct, peuvent y parvenir[2] :

> Les poètes, les acteurs, les musiciens, les peintres, les chanteurs de premier ordre, les grands danseurs, les amants tendres, les vrais dévots, toute cette troupe enthousiaste et passionnée sent vivement, et réfléchit peu. Ce n'est pas le précepte ; c'est autre chose de plus immédiat, de plus intime, de plus obscur et de plus certain qui les guide et qui les éclaire[3].

Par un jeu mélodramatique qui généralise les gestes et le *pathos*, le rôle de Dalila, écarté de son rôle biblique caricatural, investi d'une certaine humanité, instaure une véritable proximité avec le public. Tel est l'objectif qui, selon Diderot, doit être poursuivi par les poètes dramatiques :

> L'applaudissement vrai que vous devez vous proposer d'obtenir, ce n'est pas ce battement de mains qui se fait entendre subitement après un vers éclatant, mais ce soupir profond qui part de l'âme après la contrainte d'un long silence, et qui la soulage[4].

Selon Jacques Chouillet, « ce qu'il demande au poète et à l'acteur, c'est de révéler le spectateur à lui-même, en libérant cette « énergie de nature » que l'état de civilisation laisse en sommeil au fond de chacun de nous »[5].

Certes, la musique vocale inscrit une distance respectueuse à l'égard de Samson par le grandiose des accents épiques ; toutefois, elle le traite également dans toute sa dimension humaine, dans toute la souffrance des passions, un traitement expressif et varié propice à susciter l'émotion. Celle-ci s'accroît dans l'interprétation théâtrale grâce à un jeu de scène qui tend à rapprocher les personnages bibliques du public. Le passage du rire aux larmes, des *lazzi* parodiques d'Arlequin à la détresse maritale et filiale de Dalila, favorise l'adhésion de l'assistance. Toutefois, ces scènes *a priori* décalées avec le sujet ne font à aucun moment tomber les pièces dans une parodie burlesque de la

---

[1] H. Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris …., op. cit.*, p. 637.

[2] Cette notion est discutable comme nous l'avons mis en évidence au sujet des théories sur le jeu d'acteur. Ajoutons que Diderot lui-même ne tient pas les mêmes propos dans le *Paradoxe sur le comédien* où il demande à l'acteur « de la pénétration et nulle sensibilité » (*Paradoxe sur le comédien*, *Œuvres, op. cit.*, t. IV, p. 1380), la sensibilité nuisant à l'illusion théâtrale (*Paradoxe sur le comédien*, *op. cit.,* p. 1416) : « On est soi de nature ; on est un autre d'imitation ; le cœur qu'on se suppose n'est pas le cœur qu'on a. Qu'est-ce donc que le vrai talent ? Celui de bien connaître les symptômes extérieurs de l'âme d'emprunt, de s'adresser à la sensation de ceux qui nous entendent, qui nous voient, et de les tromper par l'imitation de ces symptômes, par une imitation qui agrandisse tout dans leurs têtes et qui devienne la règle de leur jugement ; car il est impossible d'apprécier autrement ce qui se passe au-dedans de nous. Et que nous importe en effet qu'ils sentent ou qu'ils ne sentent pas, pourvu que nous l'ignorions ? » (p. 1412).

[3] Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel, op. cit.*, t. IV, p. 1146.

[4] Diderot, *De La Poésie dramatique, op. cit.*, t. IV, p. 1284.

[5] J. Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763*, Paris, Armand-Colin, 1973, p. 429.

Bible ou dans une dégradation bourgeoise. Dans les deux cas, le rôle de Samson n'est pas atteint : le jeu d'Arlequin rompt l'illusion théâtrale et le jeu pathétique rend Dalila suffisamment touchante et crédible pour ne pas la faire sombrer dans la médiocrité.

La scène, soutenue par le public, porte en elle l'évolution du traitement de l'épisode de Samson. Elle explique le transfert qui s'opère entre Samson et Dalila, aux dépens de la vérité biblique et de la morale, en provoquant la sympathie et la pitié du public envers l'archétype biblique de la femme perfide. Mais le jeu d'acteur n'est qu'un des éléments de la mise en scène.

2- Les enjeux de la scénographie : le langage visuel

La scène théâtrale suppose le concours de tous les outils scéniques, ce qui signifie que l'épisode biblique de Samson, représenté, ou destiné à l'être, à l'Hôtel de Bourgogne, à l'Opéra, à la Gaîté et à la Porte-Saint-Martin a dû composer avec les artifices théâtraux. Qu'il ait été réellement représenté ou non modifie simplement la méthode d'analyse. Dans le premier cas, nous pourrons nous servir des témoignages de l'époque, dans le second cas, nous devrons nous contenter d'analyser le texte en essayant d'en déduire une représentation possible. En poursuivant l'étude des critiques de l'époque, nous remarquons que l'on accorde de plus en plus de place aux outils scéniques et qu'on loue de plus en plus les effets d'illusion, au-delà de la nouveauté ou de l'attraction du spectacle. Certes, il s'agit là des progrès que l'on réalise dans ce domaine dans la seconde moitié du XVIII^{e} siècle. Toutefois, comment considérer cette montée de la fabrique de l'illusion de réalité dans le cadre d'un épisode biblique ? Ce réalisme ne risque-t-il pas de paraître sacrilège ? En ce sens, entre émerveillement et illusion, le texte biblique est soumis à deux sortes de dangers : être vulgarisé de façon à trouver taille humaine, être le prétexte d'une pièce à machine qui relègue les actions de Yahvé au rang du spectaculaire et de l'artifice. Nous étudierons donc les procédés qui, au fil du temps, créent de plus en plus d'illusion avant d'interroger la place des machines dans la représentation des miracles.

a- L'évolution des pratiques scéniques : de l'émerveillement à l'illusion, des machineries au renouveau des tableaux

Dans la seconde moitié du XVIII^{e} siècle, les techniques de décors et de lumières, relayées par l'usage des costumes, progressent et tendent à créer l'illusion sur la scène de théâtre. On s'éloigne de plus en plus d'un théâtre à grand spectacle qui recherche l'émerveillement du public à grand renfort de machines. Aussi les didascalies deviennent-elles plus nombreuses et ressemblent-elles à un nouveau langage en marge de la parole, si bien que la pantomime abandonne le langage parlé. Le spectacle des Italiens, dans la première moitié du XVIII^{e} siècle, se fonde pour une grande part sur l'art de la

machinerie, tandis que l'art du tableau, caractéristique du mélodrame et de la pantomime, correspond aux pièces du *corpus* de la fin du XVIII^e^ siècle et du début du XIX^e^ siècle.

L'étude des témoignages sur les deux pièces jouées à l'Hôtel de Bourgogne montre combien décors et machines sont inséparables. La scène finale de l'effondrement du temple, véritable clou du spectacle, est l'élément spectaculaire que l'on ne manque pas de rapporter. Souvent même il s'agit du seul élément scénographique retenu en 1717. Gueullette juge la pièce en ces termes : « La décoration du temple est superbe et la chute en est très singulière »[1]. Le marquis d'Argenson explique le « prodigieux succès » de la pièce de 1730 par « la beauté et la nouveauté du spectacle » et s'extasie sur la scène finale de l'écroulement du temple : « La machine et la décoration en sont admirables »[2]. Il est révélateur que l'article du *Mercure de France* d'avril 1730 se contente d'évoquer la nature des décors ouvrant chaque acte mais s'attarde minutieusement sur la décoration du temple :

> Samson est exaucé : il secoue les colonnes, et il est écrasé lui-même avec tous les Philistins sous les ruines du Temple de Dagon, ce qui fait un spectacle aussi terrible qu'admirable. Ce temple, pour le dire en passant, est un riche morceau d'architecture en rotonde, d'ordre composite, à colonnes torses de marbre, dont les chapiteaux, bases et autres ornements sont en or. Sur le premier ordre est une galerie remplie de plusieurs figures de coloris, représentant les peuples Philistins. Les arcades du bas qui conduisent aux bas côtés sont aussi remplies d'un grand nombre de figures, ainsi que sur la galerie d'en haut. Cette décoration produit un effet admirable à la vue, surtout la destruction totale de ce superbe édifice. Elle a été composée sur les dessins de M. le Maire, et peinte par lui[3].

La description précise de ce décor rococo, qui joue du trompe-l'œil pour donner l'impression de foule, rend hommage au décorateur dont on voit très rarement, à cette époque, apparaître le nom. Ce sont notamment les nouvelles décorations qui justifient les reprises de *Samson*, signe qu'elles permettent d'attirer les foules[4]. Mais l'effet produit par l'effondrement du temple n'est plus le même : l'émerveillement laisse place à l'illusion, comme en témoigne C. S. Favart, dans une lettre du 20 juillet 1760 au Comte de Durazzo :

---

[1] Gueullette, Thomas Simon, *Notes et souvenirs sur le théâtre italien au XVIII^e^ siècle*, *op. cit.,* p. 83.

Selon le marquis de Dangeau*,* c'est la machinerie utilisée pour le dénouement qui attire, par curiosité, de nombreux spectateurs à la représentation du premier *Sanson* : « M. Le duc d'Orléans alla à la Comédie italienne qu'on appelle *Samson,* où il y a une belle machine nouvelle, qu'on ne peut pas transporter sur le théâtre de l'Opéra ». (Dangeau, *Journal du marquis de Dangeau,* Paris, Firmin-Didot, 1859, t. VII, 4 mars 1717, p. 36.)

Comme le rappelle J.-J. Roubine, le public, toutes catégories sociales confondues, « ne va plus cesser de raffoler des enchantements qu'elle [la scène] prodigue et des prouesses de ses techniciens ». (J.-J. Roubine, « Fabriques de l'illusion (XVII^e^-XVIII^e^ siècles) », dans *Le Théâtre en France, op. cit.*, t. I, p. 367.)

[2] Argenson, marquis d'*, Notices sur les œuvres de théâtre*, *op. cit.,* t. VII, p. 395.

[3] Le *Mercure de France*, avril 1730, p. 804.

[4] Le 7 mars 1741, Antoine d'Origny signale que « *Samson* fut orné d'une nouvelle décoration représentant le Temple de Dagon, idole des Philistins » (A. d'Origny, *Les Annales du théâtre italien*, *op. cit.*, t. I, p. 176). De même, le *Mercure de France* indique que « le 22 [février 1761], on a remis *Samson,* tragi-comédie. Ce spectacle mixte et singulier, qui coûte aux comédiens de nouveaux soins et de nouvelles dépenses, est fait pour intéresser la curiosité du public et pour la satisfaire à bien des égards » (*Le Mercure de France,* mars 1761). Or cette ultime reprise (avant la fusion avec l'Opéra-Comique de 1762 qui fait appel à un nouveau répertoire) survient après le succès des sept représentations de juillet 1760, que la troupe italienne donne à la Foire dans la loge du sieur Fouré, représentations dont les décors ont marqué les esprits.

> Les comédiens italiens ont remis *Samson* avec beaucoup de succès ; la décoration du temple qui se détruit fait un effet surprenant. On a cru, à la première représentation, que Rochard, qui représente Samson, avait été écrasé sous les ruines. Tout le public a crié : Rochard ! Rochard ! avec autant d'empressement, que la cabale demande l'auteur d'une tragédie nouvelle. Cette décoration fait honneur à Pietre[1].

Sans doute Rochard est-il « bon acteur »[2] mais l'illusion théâtrale, renforcée par l'absence des spectateurs de la scène depuis 1759[3] à l'initiative de Diderot, est avant tout liée au décorateur, auquel l'auteur rend hommage. Le Vénitien, Piètre ou Pierre Algieri[4], exerce les fonctions de premier décorateur du théâtre lyrique, au moins entre 1749 et 1761, mais il est également chargé des représentations de la Comédie Italienne et de l'Opéra Comique. On voit l'influence du célèbre Servandoni, son maître dès 1742, par la perspective oblique et par l'usage de « trompe-l'œil » : il crée « dans le fond de plusieurs décors des architectures recherchées, capables de donner l'illusion d'un très vaste espace »[5]. Il n'est guère étonnant qu'une telle représentation ait eu lieu dans la loge de Fouré, lui-même « architecte-constructeur et élève de Servandoni »[6] réputé pour ses talents de machiniste. Il est même possible que les deux hommes aient collaboré dans cette représentation. L'invention par Servandoni, premier peintre décorateur de l'Académie royale de musique, de la perspective oblique et non plus frontale traditionnelle, vise la vraisemblance. Il remplace « les châssis de coulisse régulièrement espacés de chaque côté de la scène »[7] par « des châssis plus irrégulièrement découpés, que complèteront d'autres éléments plantés en scène là où leur présence sera jugée nécessaire »[8]. De cette façon, il permet à tous les spectateurs et non plus seulement à ceux du parterre

---

[1] C. S. Favart, *Mémoires et correspondances littéraires dramatiques et anecdotiques de C. S. Favart,* publiés par A. P. C. Favart, Paris, Colin, 1808, t. I, p. 67.

[2] E. Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne*, *op. cit.*, t. 2, p. 101 : Rochard de Bouillac (Charles-Raymond) issu d'une honorable famille parisienne, avocat au parlement et substitut du procureur général en 1733 se laisse entraîner par son goût pour le théâtre. Il change de carrière et débute en 1740 à la Comédie Italienne, après un bref passage à l'Académie royale de musique. Il y reste jusqu'en 1764, date à laquelle il prend sa retraite.

[3] P. Frantz, M. Sajous d'Oria, *Le Siècle des théâtres. Salles et scènes en France 1748-1807, op. cit*., p. 22.

[4] J. de La Gorce, *Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France 1645-1765*, Paris, Éditions du patrimoine, 1997, p. 22.

Piètre ou Pietro Algieri, « premier peintre et décorateur de l'Opéra, de 1749 à 1750 », auparavant « décorateur du théâtre de Dresde » a fait « de magnifiques décorations pour *Zoroastre* et *Dardanus* ». Il travaille également pour la Comédie Italienne pour laquelle il réalise « les décors des divertissements des *Fées rivales* » (G. Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre. La mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène,* Paris, Hachette et Cie, 1893, p. 495).

[5] J. de La Gorce, *Féeries d'opéra…*, *op. cit.*, p. 22. Parmi les nombreuses gravures reproduites dans cet ouvrage, certaines nous permettent d'imaginer le temple de *Samson*, d'autant que l'on réutilise les mêmes décors rénovés ou adaptés à un spectacle nouveau (p. 28). En effet, on trouve un « projet pour un décor d'architecture » (p. 39) qui pourrait ressembler à un décor de temple. De même, on découvre le temple de l'Amour, construit avec huit châssis et des colonnes, temple qui n'est autre que le « décor du prologue des Amours des dieux » de J.-J. Mouret, ballet héroïque repris à Paris en 1757 (p. 57). Mais peut-être est-ce encore le projet pour un palais magique (p. 61) qui nous renseigne le mieux sur ce type de décoration : les « colonnes isolées » et les « plafonds » peuvent en effet être utilisés pour une scène d'effondrement.

[6] E. Campardon, *Les Spectacles de la Foire*, *op. cit.*, t. I, p. 332 : Fouré s'est déjà fait remarqué en 1757 dans « un spectacle mécanique d'architecture » nommé « le Spectacle marin ». Si cette première entreprise avorte, il acquiert toutefois une solide réputation en 1760 avec « une grande pièce à machines intitulée : les Molossiens vengés par Jupiter, ou la Métamorphose de Lycaon ».

[7] P. Sonrel, *Traité de scénographie*, Paris, Librairie théâtrale, 1984, p. 77.

[8] *Ibid.*

de jouir de l'illusion[1], que vient renforcer l'augmentation des proportions : les remparts de ville ou les salles de palais, par exemple, donnent l'impression d'atteindre des mesures gigantesques[2]. On ne peint plus la colonne en entier mais ses soubassements, « tout le reste de l'architecture, dont on évalue la grandeur par le fragment qu'on en voit, sembl[ant] se perdre dans la hauteur des cintres »[3], ajoute P. Sonrel. Servandoni joue donc des effets de perspective et réduit les invraisemblances : « pour les châssis, il en place au fond du plateau, de plus élevés de manière à pouvoir y peindre des objets plus grands qui ne jurent plus avec la taille des acteurs ; de plus, quand il s'agit de monuments, ou d'arbres, il n'en peint que la partie inférieure pour que l'échelle humaine soit respectée ; au spectateur de reconstituer par l'imagination le reste du décor »[4]. Le décor n'est donc plus une toile de fond, les acteurs circulent à l'intérieur du palais[5]. De même, les quelques indices que nous avons réussi à mettre au jour à propos des représentations de province rendent compte de cette importance toujours plus forte accordée au grand spectacle[6], expliquant peut-être que Romagnesi ne soit pas cité par Ribié[7]. Pierre Sonrel fait d'ailleurs du décor « le personnage principal » du mélodrame en notant que presque tous les titres des mélodrames du début du XIX^e^ siècle à Paris portent « la désignation du lieu où l'action est censée se dérouler »[8]. L'évolution de la pièce italienne en l'espace de presque un siècle, entre 1717 et 1806, établit, à travers l'étude des témoignages, que la dimension du spectacle occupe une place croissante et vise de plus en plus l'illusion théâtrale.

En effet, l'évolution des conditions matérielles rend les scènes plus vastes, permettant aux auteurs de « déployer leurs tableaux »[9] sur les scènes des théâtres de boulevard au début du XIX^e^ siècle. L'analyse des didascalies et des témoignages peut donc nous montrer comment les conditions scéniques, favorisent pour les pièces de Beaumarchais, Ribié et Henry, l'« immersion [du public] dans

---

[1] J.-J. Roubine, « Fabriques de l'illusion (XVII^e^-XVIII^e^ siècles) », dans *Le Théâtre en France*, *op. cit.*, p. 375.

[2] N. Decugis, S. Reymond, *Le Décor de théâtre en France du Moyen Âge à 1925*, Paris, Compagnie des arts graphiques, 1953, p. 90.

[3] P. Sonrel, *Traité de scénographie*, *op. cit.*, p. 77.

[4] E. Haeringer, *L'Esthétique de l'opéra en France au temps de Jean-Philippe Rameau,* Oxford, The Voltaire Foudation, 1990, p. 173.

[5] P. Sonrel, *Traité de scénographie*, *op. cit.*, p. 77.

[6] Cette spécificité de la scène finale apparaît d'ailleurs dans les représentations en province puisqu'on a retrouvé à Bayonne la prison et le temple de Samson en 1777, un décor exceptionnel fait d'un édifice « en bois brisé », et non d'une toile de fond peinte (M. Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e^ siècle : personnel et répertoire*, Paris, CNRS, 1986, p. 81). Mais l'auteur présumé serait selon M. Fuchs, Voltaire, or il n'y a pas l'épisode des portes de la prison dans l'opéra de Voltaire. Par conséquent la pièce jouée en Province ne pouvait être que celle de Romagnesi, ainsi que le confirme la *Revue de Béarn* : le livre des comptes fait figurer parmi les frais extraordinaires de la représentation du 2 avril 1775, le « louage du temple » (*Revue de Béarn,* 1884, *op. cit.*, p. 48-49).

[7] « Ici, le texte n'a que peu d'importance, il s'ordonne en fonction des effets. Le vrai langage du mélodrame est celui de l'action et des images. Dans une telle forme de spectacle visuel, la mise en scène, à elle seule, supporte tout le poids du spectacle et explique la chute ou la réussite d'une pièce. Un mélodrame conjugue l'enchantement des yeux et les émois de l'âme ». (J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes…, op. cit.*, p. 371.)

[8] P. Sonrel, *Traité de scénographie, op. cit.*, p. 83.

[9] P. Frantz, M. Sajous d'Oria, *Le Siècle des théâtres…, op. cit.*, p. 22.

la fiction »[1], immersion rendue nécessaire par l'émotion visée par le drame à partir de 1760. Les décors et les costumes jouent un rôle pictural majeur, qui se double d'une véritable fonction dramaturgique, renforçant l'effet de vraisemblance. Mais sans doute est-ce l'animation de ces tableaux qui, selon les théories de Diderot, accroît encore le plus l'émotion.

En ce sens, Ribié, directeur rappelons-le du Théâtre de la Gaîté, est l'auteur d'un spectacle entièrement nouveau auquel les critiques de l'époque rendent hommage. « L'administration du théâtre de la Gaieté n'a rien épargné pour monter cet ouvrage avec beaucoup d'éclat, tant pour les décors que pour les costumes », reconnaissent les *Petites Affiches de Paris*[2]. Même jugement de la part du *Mémorial dramatique :* « Cet ouvrage n'est pas sans effet, surtout l'écroulement du temple des Philistins. La pièce est bien montée et le décor est fort beau »[3]. *Le Courrier des spectacles* ne tarit pas d'éloges :

> On conçoit quel effet produit tout ce fracas. La manière dont cette pièce est montée fait honneur au zèle et à l'intelligence de M. Ribié.
> Les décorations différentes des cinq actes sont les plus belles que ce théâtre puisse offrir, et l'ensemble qui a régné parmi les acteurs n'a presque rien laissé à désirer[4].

Pour la première fois en effet, apparaît, et ce dans les trois critiques recueillies, le verbe « monter », ce qui confirme la prééminence du spectacle sur le texte. En outre, c'est le spectacle dans son ensemble qui est jugé, la scénographie et le jeu des acteurs formant un tout, plus que des éléments particuliers comme c'était encore le cas pour les deux pièces du Théâtre Italien. Bien que le metteur en scène n'existe pas officiellement avant 1835[5], on en loue les talents dès 1806. L'une des innovations par rapport au Théâtre Italien, où Riccoboni exerçait aussi les fonctions de metteur en scène, réside dans le fait que Ribié ne joue pas de rôle dans la pièce. Sans doute est-ce là le signe d'inventions techniques qui nécessitent la conduite par un seul homme de l'ensemble du spectacle. Le terme de « mise en scène » est d'ailleurs employé au sujet de la pantomime de 1816 : « Cependant le spectacle est brillant ; la pièce est mise en scène avec beaucoup de talent et avec une richesse de costumes et de décorations qui soutiendra parfaitement le succès de la première représentation. »[6]

---

[1] *Ibid.,* p. 29.

[2] *Petites Affiches de Paris ou Journal général d'annonces, d'indication et de correspondances : commercial, politique et littéraire*, *op. cit.*, p. 894.

[3] *Mémorial dramatique ou Almanach théâtral* pour l'an 1807, 20 février, p. 198.

[4] *Courrier des spectacles, journal des théâtres et de littérature,* 22 février 1806, p. 3309.

[5] A. Veinstein, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1955, p. 11. L'auteur admet que la mise en scène au sens large, en tant qu'« ensemble des moyens d'interprétation scénique : décoration, éclairage, musique, et jeu des acteurs » (p. 9), est reconnue dès 1820. Mais le metteur en scène existe déjà au XVIII[e] siècle si l'on se réfère au règlement de l'Opéra établi à Marly en 1714 – lequel confie à l'auteur les soins de la répétition ou lui réserve le droit d'interdire qu'un autre s'en charge – ainsi qu'au règlement de la troupe italienne de 1716, Riccoboni étant chargé de la distribution des rôles (p. 177).

[6] *Gazette de France*, 4 août 1816, p. 856.

Par conséquent, c'est moins un effet théâtral particulier que l'on retient, même si l'effondrement du temple est encore mentionné, que le « tableau » rendu par la scène, tableau composé à l'aide des décors et des costumes dans la pièce de Henry :

> Au surplus, cette pantomime offre un spectacle magnifique et des tableaux très théâtraux ; celui du temple renversé est surtout d'un grand effet. Quant aux costumes, ils sont riches et somptueux[1].

> Cette pantomime offre un spectacle magnifique et de beaux tableaux, mais l'action en est mal conduite. Elle a eu peu de succès, malgré la richesse des costumes et la beauté des décorations[2].

Tout comme dans la première moitié du XVIII^e^ siècle, on ne pouvait séparer les commentaires sur les décors des commentaires sur les machines, décors et costumes forment au début du XIX^e^ siècle un tout harmonieux[3]. Bien que nous ne disposions pas de description précise de ces costumes dans les deux pièces des boulevards, les analyses de J.-M. Thomasseau peuvent nous éclairer :

> Les metteurs en scène savaient aussi jouer discrètement sur le symbolisme des couleurs et des formes, en établissant des relations souvent assez précises entre le caractère des personnages et la manière dont ils étaient habillés. […] Ainsi, dans la plupart des mélodrames, les traîtres étaient habillés en sombre ou en rouge, alors que les héroïnes, en robe pastel, vaporeuses à souhait, paraissaient ainsi plus vulnérables encore[4].

Cette attention portée aux couleurs participe à la fois de l'esthétique du tableau et d'une volonté de vraisemblance, si conventionnelle soit-elle. Ce critère de l'illusion, de plus en plus fort au début du XIX^e^ siècle, concerne également les costumes, auxquels avait été trop souvent préféré l'apparat de toilettes somptueuses. Déjà introduits à la Foire par Madame Favard[5] ou sur la scène officielle par des précurseurs comme Lekain ou la Clairon[6], ils deviennent obligatoires au XIX^e^ siècle.

Si les remarques sur les costumes des représentations de 1806 et 1816 restent très allusives et insistent sur leur effet spectaculaire, l'article polémique du *Journal des débats* s'attarde toutefois sur leur capacité à créer l'illusion :

> Mais s'il [Henry] veut absolument être acteur et créateur, ne lui serait-il pas facile de suppléer à ce qui lui manque, en appelant l'art au secours de la nature ? Nous avons de ce genre des fabricants très habiles : avec du crin, de la ouate et du carton, ils en auraient fait un Hercule, et l'illusion eût

---

[1] *Journal de Paris,* 4 août 1816, p. 3.

[2] Le *Mémorial dramatique ou Almanach théâtral pour l'an 1817*, Paris Hocquet, 1817, p. 307-310.

[3] « Voilà ce qui s'appelle un ouvrage achevé ; les décorations sont fraîches, les costumes très riches » *(Journal de Paris*, 5 août 1816).

[4] J.-M.Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes…, op. cit.*, p. 416-417.

[5] G. Baty note le caractère novateur de la Foire en matière de jeu : « Madame Favard ose la première chercher dans le costume le caractère du rôle ; c'est à elle que revient tout l'honneur d'une réforme qu'on a attribuée à Clairon. » (G. Baty, *Le Masque et l'encensoir. Introduction à une esthétique du théâtre,* Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1926, p. 170).

[6] J.-J. Roubine, chapitre « Fabriques de l'illusion (XVII^e^-XVIII^e^ siècles) », dans *Le Théâtre en France*, *op. cit.*, t. 1, p. 393 à 397 : Des voix s'élèvent de plus en plus contre l'irréalisme extravagant par rapport à la vérité historique ou par rapport à la vraisemblance, ce qui entraîne d'ailleurs une évolution du jeu théâtral en faveur d'une gestuelle plus diversifiée et mieux appropriée aux gestes et aux situations. Voir également sur cette question : Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre, op. cit.*, livre II, chapitre 6 « le costume », p. 463- 474.

> été complète. Jamais sujet n'en eût plus besoin que celui dont il s'est emparé. Le moyen de ne pas rire en voyant des armées succomber sous un homme grêle qui a l'air d'un convalescent ![1]

Qu'il soit justifié ou non, ce reproche à l'adresse de Henry témoigne de l'importance des costumes dans la recherche de la vraisemblance. Ce critère favorise l'adhésion du public et conditionne l'accueil réservé à la pièce. Le même article mentionne d'ailleurs, non sans ironie, les accessoires tels que la mâchoire d'âne et la perruque[2], deux éléments incontournables de l'histoire de Samson auxquels on accorde une attention toute particulière. Ce souci du détail technique prouve qu'au début du XIX^e^ siècle les épisodes symboliques de la Bible sont perçus en termes de réalisation dramaturgique, et non plus comme des éléments textuels. La dimension scripturaire et métaphorique – longuement développée par les Pères de l'Église – laisse place à une dimension visuelle et concrète.

La « chambre nuptiale de Dalila » sur laquelle s'ouvre l'acte III illustre au mieux cette tendance. Représenter une réalité aussi triviale que le « lit nuptial », en l'occurrence quand il s'agit d'un épisode biblique, n'est pas anodin. Témoin en est le rapprochement des deux acteurs sur la scène : Samson « tombe à ses genoux et lui peint sa passion avec tant d'ardeur qu'elle en est effrayée »[3]. En mimant la fougue amoureuse, en transposant le discours amoureux en discours gestuel dans un décor on ne peut plus explicite, le chorégraphe et dramaturge fait des personnages bibliques de simples êtres charnels présentés dans toute leur sensualité. Or, à en croire les témoignages, un tel décor n'émeut pas les esprits. Il est parfaitement justifié par la vraisemblance et par l'adéquation au jeu de scène. Espace intime dans lequel Phanor s'immisce, la chambre représente également les sentiments de la jeune femme forcée d'accomplir un acte que tout son être récuse. Ce déchirement intérieur est d'ailleurs symbolisé par les accessoires : les fleurs que répandent les jeunes filles en signe de bonheur s'opposent au « poignard »[4] que remet Phanor à Dalila. La scène donne à voir l'invisible par le phénomène d'inversion qui transforme, aux yeux du public, les fleurs en symbole mortuaire, l'amour sincère en force destructrice. Les décors ne sont plus seulement considérés comme des éléments scéniques mais comme des outils de la dramaturgie.

Par ailleurs, les pièces de Beaumarchais et de Henry, qui accordent le plus de soin à la description des décors, donnent de nombreuses précisions sur le jeu d'acteur. Elles sont écrites dans une perspective scénique évidente de sorte que les décors, intégrés à l'action, sont envisagés dans leur

---

[1] *Journal des débats,* 5 août 1816.

[2] « Depuis huit jours il n'était bruit que du ballet-pantomime de *Samson*, et toutes les loges de la Porte Saint-Martin étaient retenues par la meilleure compagnie de Paris. Verra-t-on la mâchoire d'âne ? –Est-ce l'auteur, est-ce l'administration, qui sont chargés de la fournir ? –Quel est l'artiste qui a composé la perruque ? J'ai bien peur que le dénouement ne soit tiré aux cheveux. Telles sont à peu près les gentillesses qu'improvisait chaque jour cette multitude d'agréables qui prennent leur goût chez Andinot et leur esprit chez Brunet. » *(Ibid.)*

[3] L. Henry, *Samson,* III, p. 13.

[4] *Ibid.,* III, p. 12.

utilité pratique. Ceux-ci apparaissent comme des signes, à l'instar de tout le système de signes de la mise en scène.

La pantomime de 1816 s'ouvre sur un décor traditionnel représentant le palais et les murs de la ville, conformément à l'atmosphère belliqueuse qui règne sur le théâtre. En réalité, l'originalité de ce décor tient dans l'usage que l'acteur en fait. La « campagne »[1] qui ouvre l'acte II, espace extérieur propre à accueillir les combats, est en effet propice au « déroulement échevelé de l'action »[2]. Ainsi s'explique le décor montagneux qui permet à Samson de poursuivre « les fuyards de rocher en rocher » et ménage suffisamment de cachettes pour créer l'effet de surprise et de terreur, que procure la vue de chaque nouveau soldat philistin : « à mesure qu'il les détruit, il s'en présente toujours de nouveaux, et la montagne se trouve hérissée de ces barbares »[3]. Un tel décor peut donner l'illusion d'une multitude de figurants, l'illusion du combat d'un seul homme contre une armée entière, et accroît l'impression de danger. Le public frémit sans doute à chaque surgissement du danger encouru par le héros, victime dès la scène du mariage des intentions criminelles de ses ennemis[4]. En ce sens, les éléments du décor favorisent l'adhésion de l'assistance en faveur du Bien et rejoindraient la dimension moralisatrice du mélodrame.

Cette atmosphère angoissante inspire l'opéra de Beaumarchais : le « bois sombre » du premier acte avec en arrière-fond « les temples de Mars et de Vénus, et des autres dieux de Syrie » laisse présager une action inquiétante. L'animation de ce décor par les sons guerriers et les déplacements rapides des soldats en fuite renforce cette impression : « L'ouverture annonce un bruit de guerre et d'alarmes : on voit dans le fond des soldats en fuite »[5]. En raison de l'évolution du jeu de l'opéra, les indications scéniques sur le jeu des acteurs, rares dans le livret de Voltaire, se multiplient, cinquante ans plus tard, dans celui de Beaumarchais qui le présente comme une « tragédie-opéra »[6]. Les chœurs ne sont plus immobiles[7] puisque le rideau s'ouvre sur le « chœur des soldats effrayés et courant »[1],

---

[1] *Ibid.,* II, p. 9.

[2] J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes…, op. cit.*, p. 377.

[3] L. Henry, *Samson*, II, p. 9.

[4] Le *Samson* de Henry est la pièce qui se rapproche le plus de l'atmosphère mélodramatique, atmosphère angoissante, selon J.-M. Thomasseau, notamment en raison des « déplacements furtifs et rapides » (J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes…, op. cit.*, p. 377). Or le complot qui s'organise autour de Samson au début de la pièce se manifeste certainement de cette façon : « il est aisé de s'apercevoir qu'ils trament contre sa vie » (L. Henry, *Samson*, I, p. 7).

[5] Beaumarchais, *Samson,* I, 1, p. 1437.

[6] *Ibid.* Inversement, l'opéra de *Tarare* a d'abord été considéré comme un mélodrame. Ce flou générique nous indique que la scène d'Opéra ressemble de plus en plus à une scène de théâtre, quant au jeu des acteurs. B. Didier rappelle en effet que le mélodrame, héritier du drame, met l'accent sur le langage des gestes, conformément aux théories de Diderot, ce qui explique la prolifération des didascalies (B. Didier, « Beaumarchais aux origines du mélodrame », *Mélodrames et romans noirs*, textes réunis par S. Bernard-Griffiths et J. Sgard, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 122-124). Paul Ginisty fait d'ailleurs naître le mélodrame des théories de Diderot et de Beaumarchais puisqu'il vient du drame sentimental de la fin du XVIII[e] siècle (P. Ginisty, *Le Mélodrame*, *op. cit.,* p. 11).

[7] E. Haeringer, *L'Esthétique de l'opéra…, op. cit.*, p. 158 : « On ne supporte plus dans cette deuxième moitié du siècle que des interprètes restent immobiles sur la scène, face au public dans leur tour de chant ; cette raideur était jugée intolérable

fuyant devant Samson. Le mouvement est constant : ce chœur initial est remplacé par un « nouveau chœur de soldats effrayés »[2]. Cette panique contraste avec l'immobilisme du « chœur de prêtres et de prêtresses prosternés aux autels »[3]. Cette première scène, particulièrement travaillée sur le plan des mouvements des acteurs, fait l'effet d'un tableau mouvant qui met en place une atmosphère angoissante digne du mélodrame. Après l'accalmie de l'histoire amoureuse, accalmie lyrique qui occupe à peu près la moitié du livret, les combats s'intensifient et prennent le pas sur les danses, signe que le livret recherche la vraisemblance et l'unité entre l'action et les divertissements. En effet, à la scène 5 de l'acte II, après la révélation du secret, Samson « combat » en vain contre les Philistins « armés »[4] qui « l'emmènent »[5] prisonnier. La tension atteint son paroxysme à la scène 3 de l'acte III, au moment où Samson, seul avec les Philistins, est sur le point d'être sacrifié à leur haine barbare puisque, sur ordre du Roi, « les soldats s'approchent de Samson, les haches levées pour le frapper »[6]. La dernière scène dénoue le drame par un double sacrifice qui recoupe à la fois des enjeux individuels et collectifs.

En multipliant les didascalies, Beaumarchais, tout empreint de ses théories sur le drame – ce qui démontre une nouvelle fois la porosité des frontières chez un même auteur entre le théâtre et l'opéra – vise un jeu plus réaliste sur la scène de l'Opéra. Tandis que Voltaire exploite abondamment le hors scène pour suggérer les combats, Beaumarchais privilégie l'action, conformément à l'évolution du jeu de l'Opéra. Le statisme des chanteurs n'est plus de mise et on attend de plus en plus de mouvements sur la scène, si bien que le numéro de chanteur rejoint, dans les limites qui lui sont permises, le jeu de l'acteur. De ce fait, en dépit de la reprise à l'identique des paroles de Voltaire, Beaumarchais crée une œuvre entièrement nouvelle dont l'originalité se réalise sur la scène. Les décors, envisagés dans leur rôle dramatugique, favorisent la cohérence du spectacle au point que l'on assiste parfois à un transfert de fonctions, les acteurs eux-mêmes devenant des éléments du décor, formant par leurs gestes de véritables tableaux.

Si l'on ne peut exactement parler, dans le cadre des pièces du *corpus*, de « tableaux » tels que les définit Diderot, c'est à dire des scènes muettes suspendues, intercalées dans le discours, pour en renforcer l'émotion, certains passages de l'opéra de Beaumarchais et de la pantomime de Henry,

---

quand il s'agissait des chœurs. » Le critique précise que, dans ses *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*, Noverre « conseille de reléguer le chœur dans les coulisses et de le remplacer sur la scène par des danseurs. Il souligne l'importance que, dorénavant, le chœur doit prendre dans le spectacle lyrique comme élément actif du ballet : il doit appuyer l'action des autres interprètes, former autour d'eux une sorte de décor vivant » (p. 159).

[1] Beaumarchais, *Samson*, I, 1, p. 1437.

[2] *Ibid.,* I, 1, p. 1438.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.,* II, 5, p. 1446.

[5] *Ibid.,* II, 5, p. 1447.

[6] *Ibid.,* III, 3, p. 1449.

ressemblent à de véritables peintures par les effets de suspension du geste. Il convient donc de mettre en évidence la façon dont les auteurs s'approprient les théories du drame pour susciter une émotion toujours plus grande.

Alors que Diderot préfère les tableaux aux coups de théâtre[1], les deux procédés sont superposés dans les deux pièces concernées. En digne successeur de Diderot, comme il le rappelle dans la préface d'*Eugénie*[2], Beaumarchais vise à émouvoir son public. Il ne se prive pas, nous l'avons vu, de reprendre une scène topique de Diderot, celle de « la femme échevelée » se précipitant aux pieds de l'être aimé, pour faire de Dalila une héroïne pathétique. Or elle intervient au cœur d'un tableau presque figé, celui des « soldats s'approch[ant] de Samson, les haches levées pour le frapper »[3], qu'elle transforme en coup de théâtre. En effet, le geste des soldats paraît comme suspendu, durant plusieurs secondes, dans une ambiance extrêmement tendue que traduisent sans doute les effets sonores de la musique. Nous sommes face à un tableau, comme en témoigne l'attitude menaçante ainsi décrite, tableau qui suppose une action ralentie grâce au verbe « s'approcher ». Ce geste, qui achève l'avant-dernière scène, est maintenu au début de la scène finale jusqu'à l'irruption de Dalila. L'héroïne interrompt l'action des soldats et sauve la vie de Samson dans un véritable coup de théâtre : son suicide sur scène modifie le cours de la pièce en donnant au héros un regain de vigueur qui lui permet de mourir en vainqueur.

Nous retrouvons le même procédé dans la pantomime de Henry dans un passage similaire. Dalila, seule sur scène, lève le poignard sur son époux endormi avant de le lâcher :

> Dalila s'arme du poignard que lui a remis Phanor, et va pour frapper son époux ; le remords s'empare de son âme, elle hésite, tremble, et le fer échappe de sa main[4].

Le tableau, qui suspend l'action, s'accompagne d'un coup de théâtre : il ne permet pas simplement de catalyser l'émotion, il crée un effet de suspense qui accroît la tension dramatique. Durant quelques secondes, la vie de Samson est comme suspendue à un fil. On imagine le bras de Dalila levé au-dessus de son époux, comme l'indique la périphrase verbale « aller pour ». L'action se fige dans une sorte de hors temps avant le rebondissement. Le point virgule et les deux propositions suivantes traduisent une pause, un mouvement arrêté, vraisemblablement relayé par une expression du visage traduisant le remords et l'hésitation. Le bras perd alors de son assurance et la chute de l'arme marque le refus de l'héroïne d'accomplir le crime. Ce passage, qui se déroule en trois temps –

[1] Diderot, *Entretiens sur le fils naturel*, *Œuvres*, *op. cit.*, t. IV, p. 1136.

[2] Beaumarchais, « Essai sur le genre dramatique sérieux », *Œuvres, op. cit.*, p. 123 : « Est-il permis d'intéresser un peuple, au théâtre, et de faire couler ses larmes sur un événement tels qu'en le supposant véritable et passé sous ses yeux entre des citoyens, il ne manquerait jamais de produire cet effet sur lui ? Car tel est l'objet du genre honnête et sérieux. »

[3] Beaumarchais, *Samson*, III, 3, p. 1449.

[4] L. Henry, *Samson,* III, p. 14.

l'héroïne lève le bras, s'arrête, laisse tomber l'arme – avec une certaine lenteur nous donne à voir le mouvement intérieur, la transformation qui s'opère en Dalila[1].

Les deux pièces reprennent les théories de Diderot, l'effet pictural de la suspension du geste, mais en l'associant au coup de théâtre. De cette façon, la pause dramatique suspend l'action avant de la relancer. Non seulement la tension dramatique est accrue mais elle met en relief le rôle crucial du personnage de Dalila dans le cours de l'action.

Par ailleurs, Diderot emploie la notion de « tableau »[2] à la fois pour désigner le décor, la toile de fond sur laquelle se déroule tout un acte, et pour caractériser une scène muette destinée à émouvoir le public, ce que Pierre Frantz appelle « Tableau stase » et « tableau comble »[3]. L'un comme l'autre poursuivent le même but, celui de renforcer, par la puissance des éléments visuels, l'émotion du public. Tandis que Diderot distingue le décor et la scène muette, Beaumarchais semble lier ces deux éléments à l'acte III de son livret dans un tableau statique particulièrement touchant, totalement opposé au mouvement qui animait le décor du premier acte : « Le théâtre représente l'intérieur du temple de Mars : Samson paraît enchaîné au pied de la colonne principale ; devant lui est l'autel où il doit être immolé »[4]. Contrairement à Voltaire qui évoque seulement les chaînes du héros[5], Beaumarchais compose une véritable gravure. Le dramaturge semble en effet travailler cette image d'Épinal en plaçant autour de Samson des éléments aussi symboliques que l'autel et la colonne. L'un rappelle sa fin prochaine, l'autre annonce sa victoire. Par son immobilité contrainte, l'acteur fait alors partie du tableau qui se déploie tout au long de ce troisième acte, tableau à la fois pathétique, en raison de l'impuissance du héros, et glorieux, par sa position centrale et la promesse du renversement du temple. Mais ce tableau animé, dans la première scène, par les lamentations de Samson, se transforme en une toile de fond, à la fois touchante et significative, devant laquelle défilent les autres personnages : l'ensemble des Philistins, peuple et soldats, prêtres et prêtresses, et la « troupe d'hébreux enchaînés »[6]. Cette mise en scène imaginée par Beaumarchais est du plus bel effet puisqu'elle rappelle la dimension collective du destin de Samson et renforce le pathétique de la

[1] J.-M. Thomasseau nous confirme ce type de jeu sur les scènes de boulevard au début du XIX^e^ siècle : « Pour ce faire, le rythme des gestes était, d'une manière plus expressionniste que réaliste, beaucoup plus décomposé que dans la vie courante, et conférait au mélodrame cette noble lenteur de la tragédie, tout en donnant l'illusion d'une action précipitée. Chaque geste et chaque attitude étaient en somme, des mouvements figés mais qui gardaient l'élan du mouvement réel. » (Thomasseau, Jean-Marie, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes…, op. cit.*, p. 454.)

[2] Diderot, *Entretiens sur le fils naturel, Œuvres, op. cit.*, « Une scène muette est un tableau ; c'est une décoration animée. » (p. 1152-1153) ; « La scène s'ouvre par un tableau charmant » (p. 1155), s'ensuit la description d'un décor.

[3] P. Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e^ siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 157 et 167. « Le tableau-comble est né au croisement de l'énergétique sensualiste de Diderot et de l'esthétique du sublime. Il organise la plupart du temps l'ensemble des personnages autour d'une pantomime centrale, souvent silencieuse, qui manifeste un comble du pathétique et un comble du sublime » (p. 168).

[4] Beaumarchais, *Samson,* III, p. 1447.

[5] Voltaire, *Samson,* V, 1, p. 35 (entre les vers 677 et 678).

[6] Beaumarchais, *Samson*, III, 2, p. 1448.

situation. On retrouve ce procédé de transformation d'un tableau animé en une toile de fond dans le mélodrame de Henry où le décor champêtre, hostile lors du combat de la mâchoire d'âne, se transforme en décor pastoral grâce à Dalila, venue déclarer son amour. Le contraste est d'autant plus saisissant et lourd de sens que les corps des soldats jonchent sans doute encore les rochers. L'arrière-plan de la scène obscurcit avec justesse la légèreté joyeuse du cortège, qui part célébrer les funestes noces. Cette superposition des tableaux à des moments charnières des pièces accroît l'intensité dramatique que renforcent les mises en abyme.

La mise à distance du public qui favorise l'identification préconisée par Diderot avec le « quatrième mur » semble en quelque sorte adaptée par Henry avec la mise en abyme. Nous avons déjà étudié les effets de la mise en abyme sur le jeu de Madame Quériau pour accroître le pathétique. Ce n'est donc pas un hasard si la scène emblématique, retenue par les critiques de l'époque, n'est plus la scène de la soif, qui concernait le seul jeu de Samson sur la scène italienne, mais celle de la tonte des cheveux de Samson par Dalila[1]. Vraisemblablement, le geste est dramatisé et rendu plus solennel par la mise en abyme. La scène se présente en effet comme un spectacle dans le spectacle puisque Dalila n'agit pas de son propre chef, mais sous les ordres de Phanor qui assiste au sacrifice avec l'ensemble des Philistins. Cette convergence des regards focalise toute l'attention du public sur le geste de Dalila qui laisse deviner son déchirement[2]. En l'occurrence, Henry charge cette image d'Épinal de Samson endormi sur les genoux de sa maîtresse de pathétique : ce n'est pas un barbier, conformément à la Bible, qui vient raser les cheveux du naziréen mais Dalila elle-même. Le *Journal des débats*, qui ne cesse de dénigrer la pièce, reconnaît la qualité de cette scène. Il parvient toutefois à la discréditer en décrivant la réaction du public :

> Il a été mieux inspiré pour la scène des cheveux. Il était en effet assez difficile de tondre Samson sur la scène, sans le rendre ridicule. M. Henry a supposé que la force de son héros se trouvait dans une de ses boucles, et il a eu soin de la défaire avant de l'endormir ; mais au moment où Dalila approche les terribles ciseaux, les quolibets et les lazzis ont recommencé de plus belle. Un homme du parterre s'est écrié : « Défends la queue ! » et cette mauvaise plaisanterie a détruit tout l'effet de la catastrophe […][3].

Cette intervention grivoise d'un spectateur prouve qu'une scène destinée à susciter l'émotion la plus vive, peut fort bien aboutir au résultat inverse. Selon Engel, le jeu de la pantomime court le risque de transformer « une image, qui peut être grande, noble ou terrible à l'imagination » en une

[1] « L'acteur qui a dansé le rôle de Samson a déployé une vigueur remarquable. Il a dissimulé avec adresse le ridicule du « lit nuptial et de la coupe somnifère ». Mlle Quériau a coupé avec une grâce digne de Michalon la fatale boucle de cheveux » (*Gazette de France*, 4 août 1816, p. 856).

[2] On peut supposer, en conformité avec le jeu mélodramatique décrit par J.-M. Thomasseau, que « l'attitude prenait la forme d'une composition picturale dans laquelle l'acteur, par la disposition de son corps et de ses membres, décrivait une émotion particulière en s'arrêtant au plus fort de l'intensité émotionnelle, pour laisser le soin au spectateur de goûter cette émotion » (J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes…, op. cit.*, p. 454).

[3] *Journal des débats,* 5 août 1816.

image « basse, triviale et grotesque »[1]. En l'occurrence, cette anecdote a moins trait au jeu des acteurs, suffisamment expressif, qu'au rôle essentiel du public. Ce décalage entre l'intention et le résultat confirme l'impuissance de l'auteur de pantomime à fixer le sens, lequel naît de la communication entre les acteurs et le public. Le genre est entièrement dépendant de la représentation porteuse à elle seule de toute la signification que lui confère le public. Cette subjectivité justifie d'ailleurs des témoignages aussi contradictoires.

Ce ralentissement de l'action crée un effet d'autant plus marqué dans une pièce où le mouvement, tant par les déplacements que par les épreuves de force, occupe une place essentielle. Et ce geste suspendu crée de nouveau un tableau des plus pathétiques quand il concerne Samson, dépourvu de sa force.

> Leur tumulte éveille Samson qui, se voyant entouré d'ennemis, s'élance sur une statue dans le dessein de la prendre pour les exterminer ! Mais, ô prodige ! il ne peut l'ébranler. Les Philistins attentifs à ses moindres mouvements, et remarquant qu'il a perdu ses forces fondent sur lui, le chargent de chaînes […][2]

Henry use de nouveau de la mise en abyme en faisant des Philistins les observateurs prudents et impassibles de la scène. La suspension du geste met en exergue l'impuissance de Samson : l'incise exclamative traduit un arrêt de l'action. Le spectateur visualise cette fois l'incompréhension, la surprise, puis la prise de conscience de Samson.

On peut souligner ici l'effet de tension apparent entre une mise en abyme créatrice d'une certaine distanciation et l'émotion pathétique qu'elle suscite. En réalité, la contradiction, déjà présente chez Diderot, disparaît si l'on considère la fonction cathartique du tableau suspensif : « il exclut le spectateur du spectacle, aussi fortement qu'il est possible ; mais c'est pour le toucher au cœur, l'émouvoir violemment, aimanter son imagination si puissamment qu'elle envahisse le spectacle », explique Pierre Frantz[3]. Certes, il s'agit moins de moments de vertu que de moments attendus, de scènes bibliques particulièrement célèbres travaillées pour en renforcer le spectaculaire. Néanmoins, en dévoilant les rouages de la représentation, ne met-on pas à distance l'épisode biblique, notamment la perfidie de Dalila, pour faire émerger la vertu, conformément à l'idéal du drame ? L'expérience traumatique de la trahison, celle de la tonte des cheveux qui conduit Samson à l'impuissance, fait l'objet d'une mise à distance qui remplit de ce fait une fonction cathartique. Or la *catharsis* serait d'autant plus efficace qu'elle s'accompagne non plus de terreur mais de *pathos* : en inspirant de la sympathie au spectateur, le personnage de Dalila retravaillé comme un personnage scénique, semble guider le public vers la vertu. Le spectacle délivre alors un message très différent de celui du texte

[1] Engel, *Idées sur le geste et l'action théâtrale* 1795, présentation Martine de Rougemont, Genève, Slatkine reprints, 1979 (réimpression de l'édition de Paris, 1795), livre II, lettre 30, p. 40.

[2] L. Henry, *Samson,* III, p. 15.

[3] P. Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 5.

biblique. Le tableau, sous l'effet de la mise en abyme dans le cadre de la pantomime, éloigne en quelque sorte le public de l'image de la femme perfide dépeinte dans l'Ancien Testament. La mise en tableau semble donc proposer une relecture de la Bible, non plus guidée par les discours des Pères de l'Église mais par l'émotion et le cœur de tout un chacun, par la sensibilité de l'homme.

Ces tableaux visent en effet à générer le pathétique, à émouvoir les spectateurs « au-delà de l'écran des mots, pour chercher l'intonation, le cri inarticulé, et surtout le geste »[1]. Le narrateur de la *Lettre sur les sourds et muets* de 1751, qui assiste au spectacle en se bouchant les oreilles, remet en cause le pouvoir de la parole[2] auquel il oppose la vérité de la langue des sens : « il y a bien de la différence entre peindre à mon imagination, et mettre en action sous mes yeux. On fait adopter à mon imagination tout ce qu'on veut ; il ne s'agit que de s'en emparer. Il n'en est pas ainsi de mes sens. »[3] Il rejoint l'abbé Batteux pour lequel le geste pallie les défauts de la parole. Au « langage d'institution » qu'est la parole, celui-ci oppose les gestes et le ton, langue originelle et naturelle : « La parole nous instruit, nous convainc, c'est l'organe de la raison ; mais le ton et le geste sont ceux du cœur : ils nous émeuvent, nous gagnent, nous persuadent. »[4] C'est pourquoi si la pantomime telle que Diderot la conçoit touche aussi efficacement le public, elle le doit à l'effet de nature et de vérité qu'elle dégage, comme le résume C. Nétillard : « Cette énergie et cette efficacité des cris, des gestes et des tableaux s'expliquent par la survivance en eux de la langue primitive de l'humanité. »[5]

Ainsi, les pièces de Beaumarchais, Ribié et Henry, en dépit de leurs genres différents se rejoignent par une scénographie similaire fondée sur l'art du tableau, qui permet au spectateur une appréhension plus directe de la scène, par le seul sens visuel. Par conséquent si, au début du siècle, la scène ménage encore une certaine distance respectueuse à l'égard du texte saint puisqu'en recourant à l'artifice, elle distingue encore la Bible de l'art profane, elle tend en revanche progressivement à une assimilation du texte biblique par les outils scéniques. Ainsi, par le détour de la scène, on retrouverait la proximité perdue avec le texte des origines. Les outils de la scène ne sont pas de simples accessoires ; en témoignent l'attention accordée aux reprentations des miracles.

[1] J. Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763*, *op. cit.,* p. 441.

[2] P. Frantz, *L'Esthétique du tableau*, *op. cit.*, p. 24.

[3] Diderot, *Entretiens sur le fils naturel, Œuvres, op. cit.*, p. 1179.

[4] C. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, (éd. Jean-Rémy Mantion) Paris, Aux Amateurs de livres, 1989 (1re édition 1746), p. 231.

[5] C. Nétillard, « Langage d'action au théâtre », dans *Le Rêve de d'Alembert, Le Fils naturel et les écrits annexes*, sous la direction de Tritter Jean-Louis, Paris, ellipses, 2000, p. 123.

b- Les machines dans la représentation des miracles

On dénombre seulement deux miracles dans l'histoire biblique de Samson : l'apparition de l'ange aux futurs parents et le miracle de la source jaillie de la mâchoire d'âne. Toutefois, leur traitement diffère au fil du siècle et selon les lieux de représentation effectifs ou convoités, la scène de l'Opéra demeurant interdite.

Hormis dans les cantiques de Pellegrin, dans toutes les autres pièces du corpus, pour les besoins de la scène, seule la vie de Samson adulte est représentée. C'est donc lui qui reçoit la parole divine, et non plus ses parents. Cette présence se manifeste, sur la scène des Italiens, par l'invention d'une intervention divine et spectaculaire. Il s'agit d'une voix entendue par Samson durant son sommeil, une voix hors scène que les auteurs du Théâtre des Italiens puis des boulevards jusqu'en 1806, matérialisent par un miracle tout aussi imaginaire que symbolique : l'olivier à l'ombre duquel Samson s'est endormi se transforme en laurier pour marquer l'éveil du guerrier. Ce changement de décor qui rend visible la présence de Yahvé se réalise sur un fonds musical accompagnant les vers chantés par la voix divine, laquelle ordonne à Samson de prendre le chemin de la gloire. Tel est le songe de Mouret dont la partition figure dans le *Cinquième recueil des divertissements du Nouveau Théâtre italien*[1] paru en 1732. Il est certain que la scène 3 de l'acte I de la pièce de Romagnesi a été représentée sur cette musique, comme le précise la mention « cantate »[2], inscrite au dessus du passage composé d'un récitatif d'alexandrins, d'un air en octosyllabes s'achevant par un décasyllabe. Le divertissement musical, qui s'apparente davantage à la cantatille[3], a donc ici pour fonction de mettre en valeur le miracle du laurier, symbole de la transformation du chasseur en héros, grâce à son « style guerrier, en ré majeur avec symphonie et trompettes »[4]. Ce passage versifié est repris du texte italien

[1] J.-J. Mouret, *Cinquième recueil des divertissements du Nouveau Théâtre italien*, p. 293-297. Le manuscrit de la B.M. d'Avignon (M. Ms-303) contient, avant la partition reliée proche de l'oratorio de Voisenon, plusieurs partitions destinées aux différents instruments de l' « ariette dans Samson », « cantatille » ou « canto », trois termes qui désignent ce même passage. Il est fort vraisemblable que le divertissement ait donc été joué en Avignon (Mouret ayant fait ses études en Avignon), peut-être aux alentours de 1767, ainsi que le mentionne le titre, mais nous n'avons pu trouver de trace précise de cette représentation. Le terme de divertissement est un terme quelque peu général sous lequel Mouret a regroupé tous les morceaux musicaux composés pour la Comédie Italienne mais qui peuvent revêtir des formes fort différentes les unes des autres.

[2] J.-A. Romagnesi, *Samson,* I, 3, p. 8. Le terme de « cantate » figure dans la pièce française mais pas dans la pièce italienne qui adopte toutefois, ainsi que nous l'avons déjà signalé, la forme versifiée lors de ce même passage (Riccoboni Luigi, *Sanson,* I, 2, p. 8-10). Si le terme de cantate figure dans la pièce, c'est sans doute moins en raison de la forme symphonique, qui est essentielle pour les musiciens qui la jouent, qu'en raison du sujet. Le miracle qui symbolise la naissance de Samson à son statut de héros s'inscrit en ce sens dans les actions héroïques propres à la cantate, comme nous l'avons définie ci-devant. Si nous ne trouvons aucune critique de ce morceau, le *Mercure de France* d'avril 1730, repris par Desboulmiers mentionne malgré tout « une voix qui chante les vers suivants ». Le journaliste précise en outre que « tout ce qui est exprimé dans ces vers arrive à mesure qu'on les chante ». (J.-A. Jullien dit Desboulmiers, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien depuis son établissement en France jusqu'à nos jours*, Paris, Lacombe, 1769, vol. III, p. 303.)

[3] La cantatille est une « cantate fort courte, dont le sujet est lié par quelques vers de récitatif, en deux ou trois vers en rondeau pour l'ordinaire avec des accompagnements de symphonie » (J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique, op. cit.,* « cantatille », t. V, p. 684). L'ariette se caractérise comme un grand morceau de musique d'un mouvement assez gai, vif et marqué, qui se chante avec des accompagnements de symphonie (S. Bouissou, *Vocabulaire de la musique baroque, op. cit.,* p. 52). En réalité ces deux derniers termes ne sont pas si antinomiques qu'ils pourraient le sembler puisque la symphonie les unit.

[4] R. Viollier, *Jean-Joseph Mouret, le musicien des grâces 1682-1738*, Paris, Floury, 1950, p. 190.

de Riccoboni, laissant supposer à cet endroit un accompagnement musical, dont Constant Mic rappelle le caractère inhérent à la *commedia dell'arte*[1]. Même si son rôle ne se manifeste réellement qu'en 1718 avec *Le Naufrage du Port à l'Anglais,* Mouret, nommé officiellement dès 1717, a-t-il pu proposer des morceaux musicaux lors des représentations du *Sanson* italien ? Il est difficile de le savoir dans la mesure où les témoignages de l'époque portent davantage sur le jeu des acteurs et la conduite de l'intrigue. Quoi qu'il en soit, le divertissement musical vient accompagner un moment particulièrement important et spectaculaire.

En revanche, cette présence du merveilleux chrétien au début du XIX^e^ siècle n'a plus la même portée. La pantomime de Henry de 1816 fait apparaître physiquement un ange sur la scène pour matérialiser l'esprit divin qui investit Samson de sa force, au moment du combat de la mâchoire d'âne. Le *Journal des débats* du 5 août 1816 ne manque pas de fustiger l'initiative : « M. Henry n'a fait intervenir le ciel qu'une seule fois, et c'est pour montrer un ange qui apporte une mâchoire d'âne sur un nuage. Voilà certes l'idée la plus grotesque et la création la plus malheureuse ». Cette apparition vise essentiellement le spectaculaire car l'ange est apparu, la veille, à la fin de la pièce dans une sorte de *crescendo* de machineries, selon le *Journal de Paris* :

> […] l'Hercule hébreu s'élance vers la colonne qui soutient cet édifice, l'ébranle, la renverse, le temple s'écroule et ensevelit sous ses ruines les Philistins. L'ange exterminateur paraît dans les airs et embrase la ville[2].

Nous comprenons aisément que l'apparition de l'ange est un prétexte destiné à utiliser la machine de gloire[3] dont dispose le Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Peut-être ce déplacement se justifie-t-il d'ailleurs par des contraintes matérielles, par les difficultés que posait l'emploi quasi simultané de deux machines. Le fait est que le chorégraphe choisit, dès le lendemain de la Première, de séparer l'apparition de l'ange de l'effondrement du temple, version définitive retenue par le texte édité. Mais on peut également se demander si la première représentation ne revêtait pas un sens trop religieux, l'ange exterminateur donnant rétrospectivement un sens moral à l'ensemble de la pièce, sens que le public des boulevards n'était pas enclin à recevoir. Quoi qu'il en soit, cette anecdote nous révèle que la machinerie n'est plus considérée comme un divertissement incontournable. Elle est soumise à la nécessité de vraisemblance, or, en dépit de la source biblique, il est évident que l'apparition de l'ange suscite une certaine incrédulité au début du XIX^e^ siècle. Peut-être même cette incrédulité vient-elle de

---

[1] C. Mic, *La Commedia dell'arte…, op. cit.*, p. 165. Courville insiste de son côté sur l'importance de cet aspect : les instruments de musique appartiennent aux accessoires habituels qu'utilisent les acteurs. Il ajoute que « tout bon comédien de ce théâtre-là pratique la musique aussi bien que la danse » (X. de Courville, *Un Apôtre...,op. cit.,* p. 176). En dépit, d'ailleurs, de leur faible longueur et de moyens limités – l'orchestre se limitant à une timbale, une trompette, neuf violons, trois basses auxquels s'ajoutent parfois une musette et deux flûtes –, Renée Viollier met en relief le rôle majeur de ces divertissements aux « effets expressifs ou bouffons très remarquables » (R. Viollier, *Jean-Joseph Mouret…, op. cit.,* p. 181). Le choix d'un compositeur tel que Mouret par les Italiens n'est d'ailleurs pas le fruit du hasard : sa verve, son esprit et sa gaieté leur correspondent parfaitement, précise la critique.

[2] *Journal de Paris*, 4 août 1816.

[3] P. Sonrel, *Traité de scénographie*, *op. cit.*, p. 75.

la source biblique : l'usage trop ostentatoire d'une machine employée pour faire descendre les dieux de l'Olympe ainsi que la manifestation physique d'une instance divine qui devrait demeurer cachée, selon l'inconscient collectif, sont perçus comme grotesques. Le merveilleux chrétien ne doit donc pas utiliser les mêmes outils que le merveilleux païen au risque d'encourir la suspicion. Les machines ne font donc plus l'objet d'un émerveillement unanime au début du XIX^e^ siècle. On loue seulement leurs effets spectaculaires quand leur usage est indispensable au déroulement de l'action, comme lors de l'effondrement du temple[1].

Or, à l'Opéra, scène en grande partie dédiée aux sujets de la mythologie, merveilleux chrétien et merveilleux païen entrent en concurrence notamment par l'usage habile des machines dans la scène des miracles du livret de Voltaire. L'embrasement du théâtre[2] qui reprend l'incendie des queues de renards et le jaillissement de la fontaine[3], qui est une manifestation divine, accompagnent le commandement de Samson, non sans susciter quelque émoi. Non seulement, comme nous l'avons vu, ils tendent à assimiler Samson à Hercule, mais ils tendent également à expliquer les miracles divins comme une supercherie destinée à impressionner les Philistins. Certes, il peut bel et bien s'agir d'une intervention surnaturelle, preuve de l'élection de Samson, mais la retranscription du miracle par les machines de l'Opéra, lorsqu'on connaît l'opinion de Voltaire sur le sujet, semble loin d'être anodine. N'est-ce pas là de nouveau une façon de nier l'existence même de ces miracles, de les reléguer au rang d'artifice théâtral ? N'oublions pas que les machines sont en ce début de XVIII^e^ siècle encore souvent décriées pour le peu d'illusion qu'elles produisent. Nougaret ne manque pas de noter avec une pointe d'ironie, les problèmes techniques rencontrés par les machinistes, leurs coups de sifflet pour donner le signal, autant de détails qui ôtent l'illusion théâtrale pourtant si ardemment recherchée[4]. Certes, pour couvrir ces bruits, l'opéra recourt à la musique et on imagine sans peine des symphonies de la terreur accompagnant chaque intervention des machines. Toutefois, comme le précise Pierre Sonrel, le rideau ne se baisse pas entre les actes de sorte que les machines sont actionnées sous les yeux du public[5]. Bien entendu, on pourrait faire la même remarque au sujet des changements de décor à vue au sein

[1] « Les Philistins l'entourent en insultant à sa faiblesse ; mais l'Hercule israélite recueille ses forces, ébranle une colonnade et s'ensevelit avec ses ennemis sous les ruines du temple. On conçoit quel effet produit tout ce fracas. La manière dont cette pièce est montée fait honneur au zèle et à l'intelligence de M. Ribié. » (*Courrier des spectacles, journal des théâtres et de littérature,* 22 février 1806, p. 3309.)

« Jusqu'à la dernière scène, la pièce a couru les plus grands risques : une magnifique décoration, représentant la chute du temple, a seule conjuré l'orage, et l'auteur a été nommé au milieu de bruyants applaudissements mêlés d'un certain nombre de sifflets. » (*Journal des débats,* 5 août 1816.)

[2] Voltaire, *Samson,* II, 2, p. 18 (entre les vers 283 et 284) : *(Tout le théâtre paraît embrasé)*.

[3] *Ibid.,* II, 2, p. 18 (entre les vers 272 et 273) : *(On voit des fontaines jaillir dans l'enfoncement)*.

[4] P.J.B. Nougaret, *De l'Art du théâtre…, op. cit.*, t. I, chapitre X « Des décorations », p. 336.

[5] P. Sonrel, *Traité de scénographie*, *op. cit.*, p. 71.

d'un acte : là encore les machines sont actionnées et tendent à rompre l'illusion théâtrale. Il s'agit en réalité de conventions auxquelles le public est accoutumé[1].

Mais, la représentation de miracles chrétiens, dans un contexte polémique – ainsi que nous l'avons précédemment souligné –, fait véritablement figure de provocation. Sans doute est-ce d'ailleurs la raison pour laquelle les sujets bibliques sont si rarement produits sur la scène à grand spectacle de l'Opéra. En outre, rappelons-le, il s'agit de miracles volontairement dévoyés : l'un est détourné de sa fonction salvatrice, maintenir Samson en vie, l'autre est purement inventé à partir de l'embrasement des queues de renards. Ils sont simplement destinés à impressionner le roi des Philistins et à relever son défi :

> Votre dieu serait-il plus puissant que mes dieux ? »[2]

En ce sens, ils sont d'emblée discrédités, relégués au rang de la supercherie, Yahvé ne pouvant s'abaisser à répondre à une telle provocation. Samson apparaît alors comme le machiniste qui orchestre le spectacle par les répliques à l'impératif qui précèdent chacun des miracles. La reprise en polyptote du verbe « voir »[3] met en abyme le spectacle des miracles et en souligne l'artifice. Elle donne l'impression que Voltaire, en utilisant les machines à quelques répliques d'intervalle, s'est livré à un exercice destiné à satisfaire les attentes du public de l'Opéra. En effet, ce passage des machineries ressemble à un morceau autonome, un divertissement destiné au roi des Philistins, qui engage et termine tout aussi brutalement la séquence par sa supplique :

> Suspends, suspends cette rigueur[4],

Le roi n'est pas la seule figure du spectateur, les chœurs le secondent d'autant mieux qu'ils restent statiques, à l'image du parterre. Ils ne se contentent pas d'exprimer leur effroi mais commentent le spectacle que leur offrent les machines :

> Ciel ! ô ciel ! à sa voix on voit jaillir cette onde
> Des marbres amollis ![5]

Ils répètent les paroles de Samson :

> Marbres, obéissez ; que l'onde la plus pure
> Sorte de ces rochers, et retombe en torrents.

Vraisemblablement, le double commentaire vise à dramatiser, par l'effet d'annonce, et à intensifier, par le constat, l'action des machines. Mais il tend aussi à en renforcer l'artifice. Le

---

[1] Peyronnet, Pierre, *La Mise en scène au XVIII^e^ siècle*, Paris, A.-G. Nizet, 1974, p. 64 : l'auteur souligne que les machines trompent mal les spectateurs. Le miracle de la fontaine, mis en scène, à l'aide des machines, sur la scène des Italiens comme sur celles des boulevards, n'a pas suscité de commentaire particulier.

[2] Voltaire, *Samson,* II, 2, p. 18 (vers 268).

[3] À la scène 2 de l'acte II, le « voyez » (vers 269) initial de Samson qui annonce le spectacle à venir est repris par le chœur qui acquiesce (« on voit », vers 273) et par Samson lui-même qui surenchérit par « vous avez vu » (vers 279).

[4] *Ibid.,* II, 2, p. 18 (vers 293).

[5] *Ibid.,* II, 2, p. 18 (vers 273-274).

principe, utilisé par Servandoni à la suite de Bérain, repose sur des « rubans sans fin pour suggérer le cours de l'onde se déversant dans les vasques ou tombant des rochers »[1], explique J. de La Gorce. Il s'agit de « bandes de toile, qu'on imagine volontiers argentées, autour de quatre cylindres qu'un machiniste dissimulé au regard du public ne devait pas manquer d'actionner à l'aide d'une manivelle »[2]. Devant l'incrédulité du roi, c'est un second numéro que Samson annonce, numéro plus complet puisqu'il fait intervenir l'élément sonore en s'adressant aux « feux des cieux »[3], discours que vient de nouveau relayer le commentaire hyperbolique du chœur :

> Tout s'embrase, tout se détruit ;
> Un dieu terrible nous poursuit.
> Brûlante flamme, affreux tonnerre,
> Terribles coups ![4]

En ce sens, Voltaire écrit son livret en fonction des contraintes scéniques que pose l'utilisation des machines : le tonnerre intervient pour couvrir le bruit d'une machine plus puissante que celle qui fait jaillir des filets d'eaux[5]. L'effet scénique moins important du miracle de la fontaine, placé au second plan « dans l'enfoncement »[6], en regard du grand spectacle qui le suit et qui envahit toute la scène, viserait de nouveau à déconsidérer le « vrai » miracle attesté par les Écritures. Contrairement à Riccoboni et à Romagnesi qui font de ce miracle de la fontaine une scène centrale mise en valeur par un jeu d'acteur très travaillé, Voltaire l'utilise comme un procédé spectaculaire de second ordre. Comme l'explique Catherine Kintzler, au sujet de Saint-Évremond qui déconseille d'exploiter les sujets bibliques au théâtre, « la trop forte empiricité de la scène est en effet une machine à détruire la croyance, en l'exposant à toutes sortes d'accidents ridicules »[7]. Ainsi, en détournant le miracle divin de la fontaine de sa fonction initiale, sustenter la soif du *nazir*, en le juxtaposant à un miracle adapté à partir de l'épisode non moins improbable des queues de renards, Voltaire obéit aux conventions scéniques de l'Opéra. Il crée le grand spectacle avec un effet de *crescendo*, en remplaçant de discrets jets d'eaux par une machinerie qui enveloppe toute la scène et à laquelle s'ajoute la dimension sonore. Mais, de nouveau, il joue avec adresse des codes puisqu'il invite, par la mise en abyme de cette scène de machineries, le spectateur averti à considérer avec incrédulité les faux miracles des religions, ce qui

[1] J. de La Gorce, *Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France 1645-1765*, *op. cit.*, p. 28.

[2] *Ibid.,* p. 32

[3] Voltaire, *Samson,* II, 2, p. 18 (v. 281).

[4] *Ibid.,* II, 2, p. 18 (v. 287- 290).

[5] P. Sonrel, *Traité de scénographie*, *op. cit.*, p. 73-74 : « Le moment était choisi pour que le bruit de ces transformations soit couvert par le tonnerre qui roulait dans les coulisses et les trompettes de l'orchestre qui menaient grand vacarme. »

[6] Voltaire, *Samson,* II, 2, p. 18 (entre les vers 272 et 273).

[7] C. Kintzler, « « Entrer dans la pensée du peintre » : études sur Coypel, de Troy et David », *Peinture et Musique : Penser la vision, Penser l'audition,* Kintzler Catherine (éd), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002, p. 56.

n'est pas sans rappeler le dénouement de *Mahomet*[1]. Voltaire use ainsi des contraintes scéniques de l'Opéra, de l'obligation de grand spectacle, pour servir ses idées.

« Plus on veut frapper les yeux par un appareil éclatant, plus on s'impose la nécessité de dire de grandes choses ; autrement on ne serait qu'un décorateur et non un poète tragique »[2], écrit-il en 1730 peu avant la création de *Samson*, confirmant que le choix d'un sujet biblique renouvelle l'opéra. La pompe du grand spectacle se justifie à double titre, à la fois par la grandeur sacrée, point sur lequel nous reviendrons, et par la transmission d'idées philosophiques. Voltaire envisage un spectacle digne de la scène de l'Opéra sans pour autant se livrer à la facilité du spectacle gratuit[3]. Refusant obstinément, dans ses discours théoriques d'accorder la première place à l'artifice scénique, lequel doit être subordonné au texte[4], il exploite l'intérêt scénique inhérent à cet épisode biblique pour relier le texte et l'artifice théâtral. Si le projet est gouverné par un goût certain pour le spectaculaire[5], la scène de l'Opéra, libérée de ses spectateurs depuis 1699[6] au profit de l'utilisation des machines, fournit un cadre d'expérimentation idéal aux théories dramaturgiques. Tout comme il le fait si bien à partir des codes esthétiques du genre de l'opéra, Voltaire utilise les codes de la scène de l'Opéra à ses propres

---

[1] Voltaire, *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète, Voltaire Électronique,* t. XX, V, 4 : Mahomet fait administrer un poison à Séïde (V, 1, v. 1480-1481). La substance mortelle agit trois scènes plus loin, au moment où Séïde s'apprête à poignarder Mahomet. Ce dernier, devant l'affaiblissement croissant de son ennemi, fait passer cette mort pour un véritable miracle aux yeux du peuple : *Dieu, qui m'a confié sa parole et sa foudre ; / Si je me veux venger, va vous réduire en poudre./ Malheureux ! Connaissez son prophète et sa loi, / Et que ce Dieu soit juge entre Séïde et moi. / De nous deux, à l'instant, que le coupable expire. »* (vers 1592 à 1596)

[2] Voltaire, *Brutus, Voltaire électronique,* t. V, paragraphe 31.

Henri Lion précise d'ailleurs que la préoccupation de Voltaire pour l'action et le spectacle transparaît dans *Brutus* où il donne des indications précises de mise en scène, notamment en matière de costumes (H. Lion, *Les Tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, *op. cit.*, p. 49).

[3] La mise en scène spectaculaire requise à l'Opéra semble contradictoire avec le projet de Voltaire qui entend atteindre la sobriété de la tragédie antique. Si en tant que spectateur, le librettiste n'est pas indifférent à ce « spectacle aussi bizarre que magnifique où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit » (Voltaire, *Œdipe,* préface de l'édition de 1730, paragraphe 190), en tant que dramaturge, il déplore les abus d'un spectaculaire gratuit : « Au reste, quand je parle d'une action théâtrale, je parle d'un appareil, d'une cérémonie, d'une assemblée, d'un événement nécessaire à la pièce, et non pas de ces vains spectacles plus puérils que pompeux, de ces ressources du décorateur qui suppléent à la stérilité du poète, et qui amusent les yeux quand on ne sait pas parler à l'oreille et à l'âme » (Voltaire, *Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *Voltaire électronique, op.cit.,* paragraphe 47).

[4] C'est bel et bien l'adéquation entre le texte écrit et l'artifice scénique que revendique Voltaire et que l'on retrouve au cœur de ses préoccupations tout au long de sa carrière dramatique : « Si le cœur n'est pas ému par la beauté des vers, par la vérité des sentiments, les yeux ne seront pas contents de ces spectacles prodigués ; et loin de les applaudir, on les tournera en ridicule, comme de vains suppléments qui ne peuvent jamais remplacer le génie de la poésie » (Voltaire, *Olympie, Voltaire Électronique,* t. 52, paragraphe 16 : « Remarques à l'occasion d'Olympie »).

[5] Au moment où il compose *Samson*, en 1733, Voltaire rentre d'Angleterre et, selon Henri Lion, le théâtre anglais n'aurait pas été sans influence sur son écriture dramatique (H. Lion, *Les Tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, Paris, Hachette, 1895, p. 37 et suivantes). C'est un goût de l'action et de l'illusion théâtrale que revendique la « dissertation sur la tragédie ancienne et moderne » en tête de *Sémiramis*. Voltaire reproche aux spectateurs présents sur scène de gêner le jeu des acteurs et de « priver la France de beaucoup de chefs-d'œuvre qu'on aurait sans doute hasardés si l'on avait eu un théâtre libre, propre pour l'action » (Voltaire, *Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *Voltaire électronique,* t. 30, partie II, paragraphe 44). C'est la principale raison pour laquelle « la plupart des pièces ne sont que de longues conversations ; toute action théâtrale est souvent manquée et ridicule », ajoute-t-il (*Ibid.,* paragraphe 47). Les conditions matérielles du spectacle sont donc d'une importance capitale. C'est pourquoi il réclame un théâtre « très vaste », conçu « de sorte qu'un personnage, vu par les spectateurs, puisse ne l'être point par les autres personnages, selon le besoin » (*Ibid.)*.

[6] J.-J. Roubine, « Fabriques de l'illusion (XVII^{e}-XVIII^{e} siècles) », dans *Le Théâtre en France*, *op. cit.*, p. 360.

fins, et ce en accord avec ses idées. Par des touches personnelles à peine perceptibles, il transforme les décors traditionnels de l'Opéra en signes visuels[1], suffisamment explicites pour le spectateur qui ne cernerait pas immédiatement la portée polémique des vers. La perception visuelle précède alors l'analyse rationnelle. Le spectateur, sollicité de toutes parts, ne peut analyser aussi précisément que nous avons pu le faire à la lecture les implications du texte. Il y est donc conduit par des moyens différents. Bien avant le mélodrame, Voltaire exploiterait le symbolisme des décors ; aussi n'est-ce pas un hasard s'il soutient ensuite les théories de Diderot. La réussite est d'autant plus parfaite lorsque l'usage des machines sert les idées du librettiste, lorsque l'artifice scénique devient langage visuel dans la scène des miracles. Si solliciter les sens visuels quand le texte réclame une analyse rationnelle et critique apparaît comme un véritable paradoxe, celui-ci semble résolu dans *Samson*. Faisant des outils scéniques des éléments signifiants, les utilisant à la fois pour les besoins du spectacle attendu et au service de ses propres idées, Voltaire réalise bel et bien la représentation d'un opéra philosophique. La scène fait alors office d'un double langage qui renforce les idées défendues dans le livret.

Au vu du caractère épineux de la question pour un sujet biblique, il n'est guère étonnant que l'usage spectaculaire des machines soit considérablement réduit dans l'opéra de Beaumarchais. « Le merveilleux même est très bon si l'on veut n'en point abuser »[2], rappelle-t-il en tête de *Tarare*. Les machines sont simplement utilisées pour les changements de décor et pour la scène finale de l'effondrement du temple. Non seulement il élude la scène des miracles mais il évite autant que possible les changements à vue, les limitant à la mise en place des décors en début d'acte[3].

---

[1] En dépit de leur apparente banalité, notée par P. Peyronnet (Peyronnet, Pierre, « Voltaire « metteur en scène » de ses propres œuvres », *Revue d'histoire du théâtre*, n°30, janvier-mars 1978, p. 39) ou par le tableau des décors de Laura Naudeix (L. Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764),* Paris, Champion, 2004, p. 534 à 547), les décors de *Samson* font sens.

Dans la première didascalie, « Le théâtre représente une campagne. Les Israélites, couchés sur le bord du fleuve Adonis, déplorent leur captivité » (I, 1, p. 11), la position du chœur tend à les assimiler aux bergers de la pastorale, le fleuve « Adonis » nous faisant songer au *locus amoenus*. Or assimiler le peuple élu à des bergers de la pastorale ne peut-il être ressenti comme une véritable provocation ? Cette légèreté semble jeter le discrédit sur les Écritures, traitées comme un sujet mythologique quelconque. Toutefois ce cadre pastoral est investi, dès la deuxième scène, grâce au décor simultané, par des éléments religieux : « Les prêtres des idoles dans l'enfoncement autour d'un autel couvert de leurs dieux » (I, 2, p. 12). Ce changement de décor s'accompagne certainement d'un mouvement d'ensemble : les Hébreux se lèvent et s'apprêtent à quitter le théâtre, retenus dans leur geste par le grand-prêtre des idoles. Le passage de la station couchée à la station debout rend la scène plus offensive et traduit la confrontation religieuse, objet de tout le livret. Si la première scène donne l'impression d'un opéra traditionnel dans le goût de la pastorale, la seconde scène détrompe donc les attentes du public et laisse envisager une pièce plus tendue. Le geste extrêmement violent de Samson, le renversement des autels à la scène 3, traduit sur le plan visuel le message idéologique contenu dans le livret. Les autels deviennent un élément essentiel du décor puisqu'ils stigmatisent sur le plan visuel le message plus implicite que nous avons mis au jour par l'analyse textuelle du livret. De nouveau, les autels sont sollicités à l'acte III qui « représente un bocage et un autel, où sont Mars, Vénus, et les dieux de Syrie »[1]. Si le début de la didascalie suppose un décor pastoral classique, conforme à l'atmosphère de galanterie, l'apparition d'un autel dévolu à des divinités païennes l'investit d'emblée d'une portée religieuse. Or, si on se réfère au tableau des décors de Laura Naudeix, de tels accessoires sont rares sur la scène de l'Académie royale de musique. En ce sens, la censure qui reproche à Voltaire la présence de Mars et de Vénus pourrait ne pas être aussi infondée qu'elle ne le paraît au premier abord. Les dieux de la mythologie figurent indifféremment aux côtés des dieux de Syrie de l'Ancien Testament. Un tel décor illustrerait peut-être de façon trop criante les idées de Voltaire en plaçant l'Ancien Testament au même rang que la mythologie.

[2] Beaumarchais, *Aux abonnés de l'Opéra, op. cit.,* p. 505.

[3] La scène 4 de l'acte II, où « le temple de Vénus paraît dans toute sa splendeur » (p. 1443), en est un exemple significatif. Plutôt que le changement de décor à vue prévu par Voltaire, Beaumarchais n'utilise pas la machinerie au milieu d'un acte et

Par cette analyse dramaturgique qui retrace l'évolution du traitement d'un épisode biblique de 1717 à 1816, nous remarquons qu'en l'espace d'un siècle, on passe de l'émerveillement à la recherche de la vraisemblance et de l'émotion. Si le goût du spectaculaire traverse toute cette période, les machines qui autrefois suscitaient la curiosité, qui étaient perçues comme des divertissements, visent désormais davantage l'effet d'illusion, à une époque friande de diaporamas et autres illusions d'optique. La généralisation de l'usage des costumes participe de cette volonté de créer un spectacle total et cohérent. Or, en faisant d'un épisode biblique une représentation d'où le merveilleux est de moins en moins convoqué, une représentation que la raison et les sens peuvent appréhender, ne tend-on pas à en faire un événement purement historique ?

Si, dans la première partie du XVIII^e^ siècle, Riccoboni et Voltaire, pour des raisons opposées au demeurant, cherchent à mettre en avant l'artifice, le premier par un respect religieux du texte biblique, le second par une volonté polémique, l'évolution de leurs pièces montre que leurs successeurs ont choisi une voie différente. En modifiant parfois le texte, pour Romagnesi, parfois les didascalies, pour Beaumarchais, parfois simplement les outils matériels de la scénographie, pour Ribié, tous ont tenté de rendre les deux pièces initiales plus vraisemblables. Les représentations de la seconde partie du siècle qui se poursuivent jusqu'au début du siècle suivant visent, par leur travail sur l'illusion, à diluer en quelque sorte l'atmosphère biblique. Les interventions divines ne recueillent d'ailleurs plus les suffrages d'un public parfois incrédule et souvent exigeant. Le grand spectacle ne doit plus être source d'émerveillement ou de féerie, toujours synonyme de distance, mais au contraire doit permettre à tout un chacun de participer au spectacle qui se déroule devant ses yeux. Ainsi, de façon détournée, en renforçant l'illusion théâtrale biblique par des artifices toujours plus perfectionnés, les spectateurs peuvent se sentir touchés par l'épisode biblique. Les moyens scéniques « confèrent au théâtre sa spécificité artistique. Ce sont eux qui, avec les conditions du lieu dramatique et de la réunion du public dans ce lieu, produisent l'émotion dont ce public a besoin »[1]. Cette émotion est renforcée par la musique qui remplace ou complète les décors.

3- Musique, danse et pantomime : des tableaux sonores

Compte tenu de la fonction imitative dévolue à la musique au XVIII^e^ siècle, le lien entre art musical et art pictural ne fait nul doute. Selon Nougaret en effet, la musique imite les bruits et le

exploite les progrès réalisés par les éclairages. Il s'agit en effet d'un jeu de lumière puisque la didascalie initiale, au début du deuxième acte, précise que le temple « formé d'un seul pavillon » se trouve déjà « au fond » (p. 1442). Pierre Sonrel rappelle que la lumière commence à remplir un rôle vraiment actif à la fin du XVIII^e^ siècle grâce aux travaux de l'architecte Patte en 1782. Celui-ci propose désormais un éclairage de haut en bas comme le soleil, créant un effet plus naturel. C'est à partir de cette date que le décor, sorti de la pénombre, commence de ce fait à jouer un rôle (P. Sonrel, *Traité de scénographie*, *op. cit.*, p. 111). En outre, l'usage du rideau lors des entractes recommandé par Marmontel en 1763 pour maintenir l'illusion (J.-J. Roubine, « Fabriques de l'illusion (XVII^e^-XVIII^e^ siècles) », dans *Le Théâtre en France*, *op. cit.*, t. 1, p. 364) n'est pas établi avant le XIX^e^ siècle (Sonrel Pierre, *Traité de scénographie*, *op. cit.*, p. 71).

[1] A. Veinstein, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1955, p. 244.

mouvement de la nature[1], elle donne à voir. C'est « grâce au rappel d'impressions visuelles concomitantes à certaines impressions sonores »[2], que surgissent les images, explique L. de La Laurencie. La musique construit de véritables tableaux sonores, en créant une atmosphère adéquate à l'action d'une part, en conduisant les ballets et la pantomime d'autre part.

a- Un exemple significatif de musique dramatique : l'opéra de Rameau entre épique et lyrique

Dans le cadre de la tragédie lyrique, la musique est certes omniprésente. Mais son rôle ne se limite pas à l'accompagnement des chants, elle complète également le décor. E. Haeringer valorise cette fonction expressive de la musique par son pouvoir immédiat sur le spectateur :

> La musique touche les sens, à proprement parler ; elle est contact immédiat ; elle s'apparente plus au langage du décor, des couleurs, des machines qu'à celui, plus logique, des mots : elle est un art de représentation. La musique met en scène ce qu'elle a à dire : elle est spectacle. Il faut qu'elle montre[3].

La symphonie participe de la création du décor puisque, comme le précise l'abbé Du Bos, toute sa valeur dépend de sa « ressemblance […] avec le bruit qu'elle prétend imiter »[4]. Dans *Samson*, dont la partition musicale a disparu[5], les symphonies, « pièces de musique instrumentale, plus ou moins étendues, qui figurent, à divers titres, dans le cours de l'action »[6], manifestent sur le plan musical les deux thèmes majeurs du livret que sont la terreur et l'amour. En effet, les symphonies descriptives illustrent des péripéties ou peignent des phénomènes naturels. On imagine alors des symphonies de tonnerre[7] ou de terreur, encadrant des « symphonies apaisantes »[8]. On devine aisément les premières à la suite des miracles, l'air du chœur faisant état de l'« affreux tonnerre »[9]. Notons que cette scène, bien que constituée de récitatifs, est particulièrement riche de morceaux musicaux forts puisque la symphonie du tonnerre intervient juste avant les chœurs qui fournissent également l'occasion d'un passage orchestral. De plus, on peut supposer que le jaillissement de la fontaine et

---

[1] J.-B. Nougaret, *De L'Art du théâtre…*, *op. cit.*, p. 127-128.

[2] L. de La Laurencie, *Le Goût musical en France*, *op. cit.*, p. 13.

[3] E. Haeringer, *L'Esthétique de l'opéra en France au temps de Jean-Philippe Rameau, op. cit.*, p. 36.

[4] Du Bos, abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, op. cit.*, t. II, p. 430.

[5] Nous n'avons connaissance de la musique perdue de Rameau qu'à travers les propos que Madame du Châtelet adresse à P.L. Moreau de Maupertuis le 23 octobre 1734 : « Il y a une ouverture, une chaconne, des airs de violon, un troisième et un cinquième acte admirables. » (Voltaire, *Correspondence*, lettre de Madame du Châtelet à P.L. Moreau de Maupertuis le 23 octobre 1734, t. 87, p. 75 (D.797).)

[6] Selon P.-M. Masson (*L'Opéra de Rameau, op. cit.*, p. 313), c'est le phénomène « le plus familier aux auditeurs de l'opéra ».

[7] Elles sont le « signe redoutable de la puissance des dieux ». Elles sont « destinées à figurer un bruit retentissant », ajoute Paul-Marie Masson, et s'accompagnent très souvent d'un « bruit matériel » en coulisse (*Ibid.,* p. 328).

[8] *Ibid.,* p. 334.

[9] Voltaire, *Samson*, II, 2, p. 18 (vers 289).

l'embrasement du théâtre s'accompagnent aussi d'une symphonie marquant la terreur, proche de celle du tremblement de terre dans l'acte des Incas des *Indes galantes,* que P. M. Masson considère comme l'une des « créations les plus puissantes de Rameau »[1]. N'est-ce pas toujours cette sorte de symphonie que l'on retrouve dans le dernier acte, au moment où Samson parvient à faire s'écrouler le temple, manifestation du pardon divin ? En effet, de nouveau le chœur clame sa terreur : « Tout tombe, tout périt. O ciel ! ô Dieu vengeur ! »[2]. De ce fait, l'ensemble orchestral remplit une double fonction : il crée une atmosphère adéquate aux miracles et à l'effondrement du temple tout en couvrant le bruit des machines[3]. Quant aux manifestations de la colère de Samson et aux scènes de combats, elles sont certainement accompagnées de symphonies traduisant la violence « pour en renforcer l'animation et le tumulte »[4], à l'instar des « bruits de guerre qui ont fait l'admiration des contemporains » dans le quatrième acte de *Dardanus*. C'est un autre type de symphonie qui voit le jour dans les deux actes centraux, où nous est présentée une nature riante, agréable, peuplée de fleurs et d'oiseaux. Voltaire prend la peine de mentionner une « harmonie douce » à l'acte III, tandis que Samson jouit d'un repos bien mérité à l'ombre d'un bocage, bercé par des « sons harmonieux » et les « murmures des eaux »[5]. On en déduit une symphonie « aquatique » qui suggère « le mouvement des eaux paisibles »[6]. La douceur de la musique marque bien ici la rupture avec les actes précédents et annonce une nouvelle tonalité par l'introduction de l'amour. On peut également supposer que l'acte III se termine par « quelques gazouillis de flûtes »[7] imitant les « concerts » des oiseaux, leur « doux ramage »[8] auxquels Dalila rend hommage dans l'air final. À la scène 4 de l'acte suivant, une prêtresse ordonne aux oiseaux de chanter, nous laissant imaginer de nouveau cette sorte de symphonie.

Au vu de ce rapide tour d'horizon, les symphonies les plus nombreuses, qui mettent en avant la violence de la musique « mâle » de Rameau et privilégient la tonalité épique, sont habilement mises en relief par le contraste des symphonies douces réservées aux scènes d'amour, contraste repris par l'alternance des chœurs masculin et féminin.

---

[1] P.-M. Masson, *L'Opéra de Rameau*, *op. cit.*, p. 331.

[2] Voltaire, *Samson,* V, 4, p. 39 (vers 799).

[3] P. Sonrel, *Traité de scénographie, op. cit.* : « Le moment était choisi pour que le bruit de ces transformations soit couvert par le tonnerre qui roulait dans les coulisses et les trompettes de l'orchestre qui menaient grand vacarme » (p. 73-74), ou bien, dans le cadre de la tragédie lyrique, par « les crescendos sonores et prolongés des finales » (p. 113).

[4] P.-M. Masson, *L'Opéra de Rameau*, *op. cit.*, p. 336.

[5] Voltaire, *Samson,* II, 2, p. 23 (vers 387).

[6] P.-M. Masson, *L'Opéra de Rameau, op. cit.*, p. 332.

[7] *Ibid.,* p. 333.

[8] Voltaire, *Samson,* III, 5, p. 27 (vers 504 et 506).

Les chœurs sont en effet l'occasion de faire alterner voix féminines et voix masculines, correspondant respectivement aux thèmes de l'amour et de la guerre[1]. C'est ce contraste que Voltaire retient dans le ballet inspiré d'*Armide* dont il est encore satisfait des années plus tard :

> J'avais fait il y a quelques années des paroles pour ce Rameau qui probablement n'étaient pas trop bonnes […]. J'ose croire encore que malgré le faible des paroles, cet opéra était le chef-d'œuvre de Rameau, il y avait surtout un certain contraste de guerriers qui venaient présenter des armes à Samson ; et de putains qui le retenaient, lequel faisait un effet fort profane et fort agréable[2].

La dimension spectaculaire de cette opposition entre les voix féminines et masculines, qui se répondent tour à tour, semble doublée d'une portée symbolique. Elle peut correspondre au combat intérieur de Samson, le combat entre l'amour et la guerre, entre Vénus et Mars, entre la passion et le devoir. Cela se justifie par les paroles des Philistines qui reprennent celles des Hébreux : les impératifs « combattez et régnez »[3] deviennent « demeurez, présidez »[4], les uns font allusion à « la gloire »[5] des combats, les autres aux « conquêtes »[6] des cœurs. Les filles de Gaza perdent la bataille : tandis que Samson se résout à quitter les fêtes d'Adonis, elles disparaissent définitivement de la scène. Le plus souvent, les chœurs d'Hébreux et de Philistins symbolisent le combat réel des peuples qui se déroule pour l'essentiel hors du théâtre. Dans la mesure où les chœurs restent statiques, on peut supposer que l'ampleur de leurs voix transpose sur le plan sonore, la violence des actions sur le plan visuel. On doit également reconnaître aux chœurs masculins et mixtes une fonction esthétique puisque leurs répliques, le plus souvent extrêmement courtes, permettent de rythmer musicalement les scènes et de contrebalancer ainsi les longueurs du récitatif tant redoutées par Voltaire. En effet, le rôle du chœur est une question centrale dans l'opéra de Voltaire. Il revêt une portée esthétique tant sur le plan musical que littéraire. D'une part, les chœurs permettent, selon le librettiste, de mettre en valeur le talent de Rameau[7] puisqu'ils sont uniquement joués sur des airs. Loin de générer l'ennui, ils soulignent au contraire des moments de grande intensité dramatique, lesquels correspondent dans *Samson* à des

---

[1] Selon E. Haeringer, « ces grands ensembles forment un tableau qui crée une atmosphère générale que l'on place sur la scène » et « caractérisent une scène à la manière d'un décor ; la diversité de ces sortes de tableaux chez Rameau est la preuve même qu'il a parfaitement réussi dans son projet » (E. Haeringer, *L'Esthétique de l'opéra…, op. cit.*, p. 33).

[2] Voltaire, *Correspondence,* lettre de Voltaire à René-Louis de Voyer de Paulmy, marquis d'Argenson, à Beringhem ce 4 [juin 1739], t. 90, p. 391 (D. 2024). L'effet de contraste reste toutefois limité du fait du déséquilibre entre les chœurs féminins et masculins, déséquilibre lié à la place seconde concédée à l'amour. Les chœurs féminins des Israélites, des filles de Gaza et des prêtresses, n'occupent en effet que vingt vers sur l'ensemble du livret, soit à peine un cinquième de la totalité des passages choraux. Sans doute leur place stratégique au milieu du livret compense-t-elle et masque-t-elle un peu cette faible proportion.

[3] Voltaire, *Samson,* III, 4, p. 25 (vers 457).

[4] *Ibid.,* III, 4, p. 25 (vers 462).

[5] *Ibid.,* III, 4, p. 25 (vers 457).

[6] *Ibid.,* III, 4, p. 25 (vers 463).

[7] Voltaire, *Correspondence*, lettre de Formont à Cideville, à Rouen, le 20 novembre 1733, t. 86, p. 429 (D.682) : « L'opéra de Rameau a beaucoup repris faveur et comme ce qui plaît dans son opéra sont les [duo] trio, chœurs, airs de caractère etc., il ne mettra dans son opéra que très peu de récitatif, et tâchera de ménager au musicien les occasions d'exercer la sorte de talent qu'il a.»

scènes d'action. D'autre part, leur présence correspond au souhait de renouvellement du genre, à la volonté de l'ennoblir en retrouvant la grandeur antique, les chœurs rappelant la mélopée des Anciens.

Par une voie détournée, par la puissance épique accordée à la musique orchestrale de Rameau dans les passages symphoniques et choraux, Voltaire confère à l'histoire biblique une dimension imposante. Cette ambition, qui pourrait paraître contradictoire avec sa conception des Écritures, la sert en réalité. Il ne s'agit pas de cette façon de restaurer un sacré chrétien mais un sacré antique, point sur lequel nous reviendrons. En ce sens, on rejoindrait la thèse de B. Didier selon laquelle Voltaire choisit de « mettre en scène le sacré sous sa forme la plus archaïque, avec sa violence, son irrationalité, son intransigeance »[1]. Dans la première moitié du XVIII[e] siècle, la musique d'opéra, qui soutient, par sa puissance d'évocation, le décor et l'action limitée des chanteurs, est spectaculaire à double titre. D'un côté, elle crée l'atmosphère adéquate et renforce les décors, complétant ainsi le tableau visuel, de l'autre, elle remplace les mouvements des acteurs, suggère leurs actions, mettant ainsi en place un véritable tableau sonore.

De façon plus générale, la musique dramatique, sur la scène de théâtre, occupe cette même fonction. La transformation de la pièce de Romagnesi en mélodrame par Ribié accroît la place de la musique. Il s'agit, selon J.-M. Thomasseau, d'une musique instrumentale « conventionnelle, sans lyrisme, d'un évident symbolisme expressif et descriptif, destinée à soutenir et à rythmer vigoureusement l'action pour ébranler nerveusement le spectateur »[2]. Ce sont ses « ressources affectives », tout comme dans le cas de l'opéra, précise J.-J. Roubine, qui sont requises dans les représentations de mélodrame, féérie et pantomime : en ouverture ou en interlude, elle permet de « plonger le public dans le climat du drame, lui signaler d'avoir à se tenir prêt pour compatir aux terribles malheurs qui vont se produire sous ses yeux »[3]. Bien plus, la musique fait office d'un double langage qui vient éclairer le sens à donner à la scène :

> Le compositeur de la musique de scène est toujours nommé sur les brochures ; sa partition se compose des entrées, des sorties, des pages qui soulignent les situations pathétiques et du ballet, art fait de traditions et d'expérience, car à chaque personnage correspond un judicieux emploi des ressources de l'orchestre : la flûte plaintive convient à la douleur de l'héroïne persécutée, la contre-basse accompagne le tyran, le comique est précédé d'une mélodie vive et animée[4].

Non seulement la musique dramatique complète l'artifice théâtral en imitant la nature ou les actions cachées des personnages, mais elle crée aussi une atmosphère, peut traduire l'état d'esprit des personnages et, de ce fait, remplacer la parole. En effet, la notion d'imitation évolue au XVIII[e] siècle

[1] B. Didier, « Représentations du sacré dans le livret d'opéra : *Samson* », art. cit., p. 243.

[2] J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes*, *op. cit.*, p. 421.

[3] J.-J. Roubine, « La grande magie », dans *Le Théâtre en France*, *op. cit.*, p. 122.

[4] P. Ginisty, *Le Mélodrame, op. cit.*, p. 218.

puisqu'elle dépasse le seul domaine du visible et s'étend aux sentiments eux-mêmes[1]. Rousseau, dans son *Essai sur l'origine des langues,* souligne ce pouvoir d'imitation de la musique qui agit directement sur les sentiments :

> Les sons dans la mélodie n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentiments ; c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvements qu'ils expriment, et dont nous y reconnaissons l'image[2].

La musique jouit de ce caractère d'immédiateté car elle « peut imiter directement le phénomène émotif »[3], remarque Catherine Kintzler dans sa préface à l'*Essai sur l'origine des langues* en analysant ainsi l'article « imitation » du *Dictionnaire de la musique*[4] de Rousseau : « Si les beaux-arts doivent être des arts d'imitation, leur objet principal est de suggérer la voix intérieure seule capable d'émouvoir le cœur humain »[5]. La musique permet donc de traduire ce qui demeure dans le non-dit, « le refoulé »[6]. Ce pouvoir de la musique implique la coopération de l'auditeur-spectateur qui « doit savoir entendre ses propres passions, et, grâce justement à une certaine imprécision de l'imitation, à la polysémie musicale, il pourra lire son propre cœur »[7].

b- Le ballet : du divertissement à la danse d'action

Selon Paul Bénichou, la théorie de la musique naturelle et expressive, en vogue au XVIII^e^ siècle et au cœur des débats sur l'opéra, résulte de l'idée d'une fusion première entre les trois arts : poésie, chant et danse, tous les moyens d'expression entrant en jeu simultanément[8]. Les principaux acteurs de ce mouvement sont Rameau, Cahusac et Noverre qui veulent accorder à la danse « une place de plus en plus considérable ; l'unité de l'opéra français doit se faire avec elle, grâce à elle ; le langage des gestes associé à celui de la poésie, à celui des notes de musique et à celui des décors créera un cinquième langage qui sera la fusion de tous les autres », rappelle E. Haeringer[9].

---

[1] Cet éclatement de la notion d'imitation, au cœur de l'esthétique des Lumières, s'explique, selon Béatrice Didier, par un « élargissement du concept de nature qui, en désignant à la fois le monde extérieur et les sentiments humains, remet en cause la distinction entre objectivité et subjectivité ». (B. Didier, *La Musique des Lumières, op. cit.*, p. 29.)

[2] J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale,* Paris, GF-Flammarion, 1993 (C. Kintzler éd.), chap XV « Que nos plus vives sensations agissent souvent par des impressions morales », p. 111.

[3] *Ibid.,* p. 34.

[4] *Ibid.*, citation de l'article « imitation » : « il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes mouvements qu'on éprouve en les voyant. ».

[5] *Ibid.,* p. 37.

[6] B. Didier, *La Musique des Lumières, op. cit.*, p. 28.

[7] *Ibid.*

[8] P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain : 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne,* Gallimard, 1996, p. 60.

[9] E. Haeringer, *L'Esthétique de l'opéra…*, *op. cit.*, p. 155.

En réalité, le goût prononcé que l'on affiche pour la danse, l'intérêt que les théories du drame notamment portent à la pantomime, font que la parole articulée perd du terrain au profit du langage de l'émotion. En effet, l'abbé Batteux fait des passions « le principal objet de la musique et de la danse »[1]. Ces deux modes d'expression du sentiment entretiennent un rapport de dépendance, ou du moins de complémentarité, dans la mesure où la danse traduit ce qu'exprime la musique : « La musique est à la danse ce que les paroles sont à la musique », écrit Noverre[2]. Contrairement au chant, qui suppose une transmission par la parole, le geste, associé à la musique, relève d'une autre forme de langage, qui n'est plus de l'ordre de l'esprit mais de celui des sens. L'expressivité de la voix laisse place à celle du corps. Si, dans les adaptations scéniques de l'épisode biblique de Samson, l'effet de ce « cinquième langage » est encore limité dans les ballets insérés dans des pièces qui font toujours intervenir la parole, comme l'opéra ou le mélodrame, il devient essentiel dans le cas de la pantomime.

La question de l'insertion de ballets dans un opéra biblique s'est déjà posée pour *Jephté* en 1732. Dans sa préface, Pellegrin justifie leur présence dans les fêtes, une coutume que les Écritures attribuent à la nation juive comme aux autres nations. Il ajoute seulement cette restriction : « on a pris soin d'en bannir l'indécence »[3]. Dans le cadre du *corpus,* ces divertissements obligés sur la scène de l'Opéra comme sur la scène des boulevards créent-ils un décalage avec le sujet biblique ou parviennent-ils à maintenir une certaine harmonie ?

Bien qu'aucune didascalie n'en témoigne, l'opéra de *Samson* de Voltaire, dans sa version imprimée, comprend un seul ballet, à la scène 3 de l'acte III, scène de séduction qui correspond à la première apparition de Dalila[4]. Ce ballet se poursuit par un autre divertissement, celui de la cantatille de Dalila[5]. L'immobilité après les danses, la position des chanteurs qui s'apparente à celle de spectateurs, et la présence des instruments sur scène tendent à faire ressortir l'artifice d'une scène propre à l'esthétique de l'opéra. Néanmoins, ce ballet féminin s'intègre à l'action dans la mesure où, selon l'argument défendu par Voltaire, il s'inscrit dans le cadre de la fête d'Adonis. De plus, il justifie la réussite de l'entreprise de séduction, s'apparentant à une sorte de rituel païen destiné à envoûter

[1] C. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, *op. cit.*, p. 235.

[2] Noverre, *Lettres sur la danse et les ballets, op. cit.*, p. 142.

[3] *Jephté, tragédie tirée de l'Écriture Sainte représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le vingt-huitième jour de février 1732,* J-B-C Ballard, 1732, p. V (livret reproduit dans l'édition récente : M. Pignolet de Montéclair, *Jephté,* Paris, Les Arts florissants, 1992).

[4] On le situe ainsi d'après la réplique à valeur didascalique, « Enchaînons de fleurs » (Voltaire, *Samson*, III, 3, p. 23 (vers 400)), associée à la ronde des filles de Gaza autour de Samson endormi, lequel « se réveille, entouré des filles de Gaza » (*Ibid.,* III, 3, p. 23 (entre les vers 405 et 406). Cette hypothèse nous est confirmée par le manuscrit qui mentionne la didascalie, « on danse », à cet endroit précis (Voltaire, *Supplément aux œuvres de M. de Voltaire, Samson,* II, 3 (ms Arsenal et Ms Leningrad f° 261).

[5] « Dalila se met à côté de Samson. Le chœur se range autour d'eux. Dalila chante cette cantatille, accompagnée de peu d'instruments qui sont sur le théâtre » (Voltaire, *Samson*, III, 3, p. 24 (entre les vers 422 et 423)).

Samson[1]. En ce sens, le ballet, s'inscrit doublement dans le merveilleux de l'esthétique de l'opéra : au niveau de l'intrigue, il participe du rituel incantatoire à l'origine de l'*inamoramento* du héros, au niveau intertextuel, il est directement inspiré d'*Armide*. Par là même, il n'empiète pas sur la réalité des combats. Contrairement à Pellegrin[2], Voltaire prend soin de ne pas faire danser les guerriers, même s'ils poursuivent le divertissement, dès la scène suivante, par le contraste des costumes et des accessoires[3], qui relaie l'opposition sonore des chœurs. On peut aisément imaginer que les couleurs vives ou peut-être la blancheur des costumes féminins tranchent avec les couleurs sombres des costumes de guerriers. Si ce n'est là qu'une hypothèse, il n'en demeure pas moins que l'irruption des épées au milieu des fleurs produit un effet visuel certain. Voltaire demeure donc réticent à l'égard des ballets traditionnels de l'opéra qu'il relègue à une dimension décorative, à l'instar de l'amour[4]. Il les réserve aux moments lyriques de célébration amoureuse et leur préfère, pour les combats, le pouvoir de suggestion des chœurs. S'il accepte de donner une place à l'amour, du moins n'entend-il pas contaminer la dimension épique de son opéra par des divertissements aussi légers et futiles. En ce sens, il semble considérer le ballet comme un passage obligé de pur divertissement auquel il est contraint de se conformer.

Beaumarchais, en revanche, sert le goût du public pour les danses. Lui-même les considère comme un modèle de variété pour la musique scénique dans sa « Lettre modérée » en tête du *Barbier de Séville* :

> Il est un autre art d'imitation, en général beaucoup moins avancé que la musique, mais qui semble en ce point lui servir de leçon. Pour la variété seulement, la danse élevée est déjà le modèle du chant. […] Pendant que le musicien redit vingt fois ses phrases et monotone ses mouvements, le danseur varie les siens à l'infini[5].

Tout en veillant à leur cohérence, il ménage des ballets plus nombreux et plus dispersés que ceux du livret de Voltaire. Ils rythment les deux premiers actes et sont parfaitement intégrés à l'action,

---

[1] Dalila : « Dieu des plaisirs, daigne ici nous instruire/ Dans l'art charmant de plaire et de séduire ;/ Prête à nos yeux tes traits toujours vainqueurs./ Apprends-nous à semer de fleurs/ Le piège aimable où tu veux qu'on l'attire. » Chœur : « Dieu des plaisirs, daigne ici nous instruire/ Dans l'art charmant de plaire et de séduire » (*Ibid.,* III, 1, p. 22 (vers 359 à 365)).

Les prêtresses se livrent également à une véritable incantation devant Samson endormi : « Plaisirs flatteurs, amollissez son âme,/ Songes charmants, enchantez son sommeil » (*Ibid.,* III, 3, p. 23 (vers 391-392)). Elles sont relayées par cette réplique des filles de Gaza : « Tendre Amour, éclaire son réveil./ Mets dans nos yeux ton pouvoir et ta flamme » (*Ibid.,* III, 3, p. 23 (vers 393-394)).

[2] Pellegrin, *Jephté, op. cit.,* p. XIV à XVI : les ballets de *Jephté* sont successivement répartis dans les quatre premiers actes et concernent les guerriers, les Israélites, les chefs de tribu, les bergers et bergères.

[3] Le procédé est d'ailleurs préconisé quelques années plus tard par Noverre au sujet des décorations : « Les couleurs des draperies et des habillements doivent trancher sur la décoration ; je la compare à un beau fonds, s'il n'est tranquille, s'il n'est harmonieux, si les couleurs en sont trop vives et trop brillantes, il détruira le charme du tableau. » (Noverre, *Lettres sur la danse et les ballets, op. cit.*, lettre VI, p. 96-97.)

[4] L'un et l'autre sont d'ailleurs intimement liés. Si l'on se penche sur la version manuscrite, version qui offre une part plus importante à la tonalité lyrique et à l'amour puisque Dalila y apparaît dès le deuxième acte, version plus conforme à l'esthétique de l'opéra, un seul ballet supplémentaire apparaît à la scène 4 de l'acte V: le manuscrit signale qu'« on danse » (Ms Arsenal f° 23, Ms Leningrad f°272). Il est justifié par la fête de cérémonie des Philistins dans le temple et par l'air d'une prêtresse qui rend hommage à Vénus.

[5] Beaumarchais, « Lettre modérée », *Le Barbier de Séville, Œuvres, op. cit.*, p. 286.

ce que facilitent par ailleurs les mouvements des chœurs sur la scène. Les soldats quittent la scène 2 de l'acte I en dansant[1]. On suppose que les jeux et les plaisirs, joués par des enfants, qui accompagnent Dalila à la scène 3 de l'acte I, le font avec des sauts ou des pas de danses. De même à la scène 3, « les danseurs se retirent et se dispersent »[2]. Un ballet à part entière termine la scène 4 de l'acte I, la scène de séduction, au même endroit que celui de Voltaire. Tandis que les acteurs principaux se sont assis, de nouveau à l'instar des spectateurs, les danseurs occupent désormais le devant de la scène. La didascalie précise que le ballet des pasteurs et des bergères se déroule pendant la reprise du chœur « avec tout l'orchestre »[3]. Deux nouveaux ballets, à la scène 4 de l'acte II[4], célèbrent l'amour des amants qui viennent de clore la scène précédente par un duo amoureux. Notons que Beaumarchais reprend en quelque sorte l'effet de contraste que Voltaire ménageait entre les soldats et les filles de Gaza, puisque ces deux ballets sont précédés d'« un combat entre deux gladiateurs », lequel s'achève par l'intervention d'« une jeune fille [qui] apaise leur fureur et les couronne tous deux »[5]. Par la suite, en raison de l'intensification de la dimension épique, ballet et combat sont assimilés en une « danse de guerriers armés de haches »[6] qui s'apprêtent, à la fin de la scène, à frapper Samson. Ce dernier exemple prouve à quel point les danses sont désormais imbriquées dans l'action. Certes, Beaumarchais maintient les ballets en tant que morceaux autonomes de divertissement à l'endroit où ils sont le plus justifiés, c'est-à-dire, au moment de l'éveil du sentiment amoureux entre les deux protagonistes. Néanmoins, il les disperse davantage et entremêle avec soin les danses et l'action, si bien que, par endroits, les danses sont véritablement fondues dans les actions. Il obéit aux principes de Noverre qui fait éclater la distinction entre danse et pantomime « en préconisant une danse d'action, où les gestes du danseur se rapprocheront davantage de ceux du mime et où, par conséquent, les épisodes dansés de l'opéra se rattacheront étroitement à l'action »[7]. Cette expressivité de la danse est notamment rendue possible par des gestes de plus en plus naturels[8]. En atténuant le caractère artificiel des ballets comme

[1] Beaumarchais, *Samson*, I, 2, p. 1439.

[2] *Ibid.,* I, 4, p. 1440.

[3] *Ibid.,* I, 4, p. 1441.

[4] *Ibid.,* II, 4, p. 1443-1444.

[5] *Ibid.,* II, 4, p. 1443.

[6] *Ibid.,* III, 3, p. 1449.

[7] B. Didier, *La Musique des Lumières, op. cit.*, p. 251.

Noverre conçoit davantage le ballet comme la « danse en action » défendue par Cahusac dès 1740 : « La parole n'est pas plus expressive que le geste. La peinture qui retrace à nos yeux les images les plus fortes ou les plus riantes, ne les compose que des attitudes, du mouvement des bras, du jeu des traits du visage, qui sont les parties dont la danse est composée comme elle » (L. de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse,* édité par N. Lecomte, L. Naudeix, J.-N. Laurenti, Paris, Desjonquères / Centre nationale de la danse, 2004, Chap. VI « Preuves de la possibilité de la danse en action », p. 229.)

[8] Noverre attribue notamment ces progrès à Chassé qui « substitua aux tonnelets guindés des draperies bien entendues » (Noverre, *Lettres sur la danse et les ballets, op. cit.*, Lettre VIII, p. 189).

le préconisent les écrits théoriques du XVIII[e] siècle, en opérant « la réunion de tous les arts charmants »[1], Beaumarchais maintient l'intérêt du public.

Si Voltaire justifie indéniablement l'intervention de son ballet, il n'en demeure pas moins qu'il le traite encore davantage comme un divertissement gratuit, réservé à l'intrigue secondaire qu'est l'intrigue amoureuse. En limitant les danses sur une scène qui en est pourtant friande, en les réservant au domaine du merveilleux, il poursuit ainsi son projet d'ennoblissement du genre. Nettement attaché à la galanterie, le ballet, tel qu'il est mis en scène en 1736, est inconciliable avec la grandeur de la tragédie antique. Par conséquent, le choix de Voltaire ne vise pas à épargner la sensibilité des esprits dévots, mais s'inscrit dans un désir de retrouver le sacré antique, notion sur laquelle nous reviendrons. Beaumarchais, quant à lui, jouit des progrès du siècle dans la conduite des ballets, dans la réhabilitation de la danse comme langage expressif, devenu de plus en plus naturel. En ce sens, le problème de l'incompatibilité entre le sujet biblique et ce nouveau mode d'expression reconnu par tous ne se pose plus. Cet entrelacement entre les ballets et l'action est d'ailleurs facilité par le jeu moins statique des chanteurs de l'Opéra.

Alors que les danses et le jeu pantomimique des acteurs sont encore nettement distincts dans le mélodrame de Ribié en 1806, ils semblent intimement mêlés dans la pantomime de Henry en 1816. Le ballet du mélodrame, inséré[2] quelque peu artificiellement pour justifier une représentation sur une scène des boulevards, est annoncé par une « foule empressée »[3], celle des danseurs, qui entoure le roi. La scène 3 de l'acte II est donc essentiellement consacrée à ce ballet au cours duquel les acteurs deviennent spectateurs. La mention de l'auteur du ballet, Hus le jeune, dans le titre de la pièce, témoigne de l'importance que le morceau revêt. C'est en revanche le nom du compositeur de la musique qui figure dans le titre de la pièce de Henry : le comte de Gallemberg. Cette précision révèle la place majeure qu'occupe la musique sur une scène entièrement muette, le seul langage étant celui du corps. Ajoutons par ailleurs que le titre de la pièce porte la mention « pantomime en trois actes, mêlée de danses », justifiant d'autant plus la place essentielle de la musique dans le spectacle. Ainsi le lien entre le ballet et la pantomime, tout entière fondée sur le geste, est le plus abouti car il s'agit d'un art du geste et on ne sait jamais précisément où s'arrête la pantomime et où commence la danse. La pièce compenserait alors l'absence de paroles par ce double langage gestuel. Mais si l'on en juge par la répartition des rôles, les purs acteurs sont très minoritaires. Nous comptons environ quarante-cinq

[1] Beaumarchais, *Aux abonnés de l'Opéra, op. cit.*, p. 502.

[2] J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes…, op. cit.*, p. 439, distingue trois façons d'insérer le ballet dans le mélodrame « sans paraître inopportun. Il convenait seulement de trouver un prétexte plausible ; il ne manquait que rarement dans ces drames où tout est prétexte. On pouvait aussi et très facilement supprimer le ballet dans les représentations de province. Les auteurs prévoyants imaginaient pour ce faire de nouvelles transitions. » On le trouve donc au début ou à la fin de la pièce ou encore inséré dans l'action comme « un élément nécessaire au déroulement de l'intrigue » (p. 440).

[3] C. Ribié, *Samson ou la destruction des Philistins,* II, 2, p. 17.

danseurs contre seulement cinq rôles principaux[1]. Ce sont donc eux qui contribuent au grand spectacle. Si l'un des ballets, certainement le plus important, est clairement mentionné par une « fête générale » à la fin de l'acte II, tous les autres sont, semble-t-il, mêlés aux gestes et aux déplacements des acteurs. En effet, le *Journal de Paris* du 4 août 1816 les juge trop nombreux et trop longs tout en reconnaissant qu'« ils sont dessinés avec beaucoup de goût, variés, bien adaptés aux différents caractères des personnages qui y figurent, et exécutés avec une précision remarquable »[2]. Le 5 août, le même journal surenchérit au sujet des « ballets charmants » :

> Les Philistins dansent comme les Français ; je regrette seulement que la vérité historique oblige Samson à se servir d'une arme aussi singulière pour mettre les ennemis en fuite[3].

La critique porte sur un symbole de l'histoire sainte : la mâchoire d'âne. Moins prévoyant que Riccoboni qui abandonnait ce vil instrument pour un glaive, infiniment plus noble, Henry danse avec une mâchoire d'âne, accessoire peu conforme au ballet traditionnel. Notons que ce témoignage nous apporte également une information intéressante : les scènes de combats sont davantage dansées que mimées. Cet élément expliquerait le reproche de longueur que l'on retrouve dans divers journaux de l'époque[4]. Henry est d'abord un danseur et, plus qu'une pantomime, sa pièce ressemble à une « œuvre chorégraphique »[5], à une succession de ballets reliés entre eux par des morceaux de pantomimes. En ce sens, les ballets, que l'on considérerait comme des intermèdes dans une pantomime classique, semblent occuper la première place dans *Samson*.

---

[1] Cette répartition ne correspond pas à celle de la troupe permanente du Théâtre de la Porte-Saint-Martin : les premiers danseurs et danseuses sont au nombre de 4 tandis que les acteurs et actrices sont au nombre de 16. L'ouvrage de Paul Ginisty qui s'appuie sur les registres de l'époque en donnant les noms et adresses des membres permanents de cette troupe, nous permet de reconnaître seulement Defrêne parmi les acteurs de la Porte-Saint-Martin tandis que M. Clairançon (le premier prince philistin mentionné) et Mme Darcourt (première bergère également mentionnée) sont les premiers danseurs et danseuses de la troupe de la Porte-Saint-Martin (*Le Mélodrame, op. cit.,* p. 206-207).

[2] *Journal de Paris,* 4 août 1816, p. 3.

[3] *Journal de Paris*, 5 août 1816.

[4] La *Gazette de France* ne manque pas de critiquer Henry « qui voit partout des motifs de pirouettes et d'entrechats » en précisant : « Sa pantomime est surchargée de danses ; les pas y sont prodigués avec une profusion qui fatigue, et l'action, en revanche, est ménagée avec une parcimonie qui ne fait pas honneur à l'imagination de M. Henry. Son ballet manque d'intérêt, et les mêmes situations y sont souvent reproduites » (*Gazette de France*, 4 août 1816, p. 855-856). L'article est on ne peut plus clair : les danses sont plus nombreuses que la pantomime. C'est sans doute ce qui explique l'impression d'ennui qui se dégage. Le *Journal des débats* ne se montre pas plus élogieux : « On n'y trouve ni intérêt, ni action, ni variété. Les danses sont longues et monotones, et les entr'actes ne finissent pas. […] On dit que cette pantomime a fait les délices de Naples ; ce n'est pas en faire un grand éloge. Les Italiens ont en fait de ballets, le goût le plus détestable ; ils y font paraître des dieux à côté de Polichinelle, et rien n'est plus commun que d'y voir des rois et des reines danser la gavotte avec un diadème » (*Journal des débats,* 5 août 1816). Ces réserves manifestent sans aucun doute un goût plus prononcé en faveur de la pantomime, jugée plus expressive ou plus naturelle que la danse, ce qui expliquerait le succès unanime remporté par Madame Quériau.

[5] *Des grands et des petits théâtres de la Capitale, op. cit.*, p. 107 : selon le règlement de 1807, « toute pantomime devient œuvre chorégraphique du moment où cette pantomime est jouée par des danseurs et danseuses mêlant des pas à l'action ».

Le succès mitigé du spectacle pourrait se justifier par le décalage entre le grand spectacle pantomimique attendu et le ballet héroïque et sérieux qui en découle. Peut-être ce succès ambivalent est-il lié à la disparité du public : « Le théâtre de la Porte-Saint-Martin, se ressentant de son aristocratique origine, a toujours eu le bonheur de se voir hanté par les deux mondes, le grand et le petit, sans que cela parut anormal » (E. Moreau, E. Plouvier, E. Dufour, A. d'Anglemont Privat, Ed. Rigo et A. Renault, *Les Théâtres de Paris. La Porte-Saint-Martin, op. cit.*, p. IV). Dans ces conditions, il est fort possible qu'une partie du public, fréquentant notamment l'Opéra, ait goûté l'ensemble du spectacle, tandis que l'autre partie, plus habituée aux théâtres des boulevards, l'ait décrié, jugeant la pantomime trop peu importante.

Henry tente donc de réaliser la fusion de la pantomime et de la danse dans une pièce muette où seule la musique accompagne et interprète le geste, et inversement. Il propose un spectacle tout entier composé par la danse d'action, en somme un « ballet-pantomime » pour reprendre la distinction de Henri Lagrave[1] qui établit d'ailleurs le lien avec les ballets de l'opéra à la fin du siècle[2], comme nous avons pu l'analyser dans le livret de Beaumarchais. Le choix du genre semble donc correspondre au sujet biblique qui ménage bel et bien des images marquantes. Il s'inscrit en même temps dans la lignée des sujets en vogue à la fin du XVIII^e^ siècle, sujets qui favorisent le dépaysement et le spectacle :

> Dans les dernières années, ce sont bien les pièces mythologiques, guerrières, historiques et exotiques qui dominent les programmes ; le genre a évolué vers ce qu'on pourrait appeler la grande pantomime, c'est-à-dire la pantomime à grand sujet et à grand spectacle[3].

De ce fait, au début du XIX^e^ siècle, Henry met en images, telles des vignettes juxtaposées, les passages les plus spectaculaires de l'histoire biblique de Samson. En l'absence de paroles, l'ensemble de la pièce, se présente comme une succession de tableaux pour reprendre la métaphore picturale filée par Noverre :

> Le ballet bien composé est une peinture vivante des passions, des mœurs, des usages, des cérémonies, et du costume de tous les peuples de la terre ; conséquemment, il doit être pantomime dans tous les genres, et parler à l'âme par les yeux. Est-il dénué d'expression, de tableaux frappants, de situations fortes, il n'offre plus alors qu'un spectacle froid et monotone[4].

Or, selon Nougaret, l'émotion est d'autant plus renforcée que la danse et la pantomime se rejoignent dans la composition du tableau :

> Le spectateur est peu touché des sauts, des entrechats ; il n'est nullement charmé des mouvements variés d'une foule de danseurs, si tout cela n'a un but, et ne satisfait notre âme en peignant des passions. Il faut ensuite que ces diverses peintures se lient, se confondent au tableau principal, en se rapportant à la circonstance qui les amène[5].

Par conséquent, si l'on excepte la pièce de Ribié qui, en digne héritière du Théâtre Italien, maintient le ballet dans sa fonction de divertissement, dans l'ensemble, les danses sont de plus en plus étroitement liées, à la fin du XVIII^e^ siècle et au début du XIX^e^ siècle, à l'action théâtrale, notamment par la progression de la pantomime. Si elles traduisent un souci d'unité de la part des auteurs, elles créent moins chez le public l'illusion que l'émotion. Bien entendu, les deux effets ne sont pas contradictoires : plus les progrès de la scénographie engendrent l'illusion, plus le public se sent investi par le spectacle et plus l'émotion que lui procure le langage gestuel est vive.

---

[1] H. Lagrave, « La pantomime à la foire, au théâtre-italien et aux boulevards (1700-1789). Première approche : historique du genre », art. cit., p. 408-430.

[2] *Ibid.,* p. 422.

[3] *Ibid.,* p. 428.

[4] Noverre, *Lettres sur la danse et les ballets, op. cit.*, lettre II, p. 18.

[5] [J.-B. Nougaret], *De L'Art du théâtre, op. cit.*, p. 205.

c- Un nouveau langage : le langage des sens

Certes, la pantomime de Henry de 1816, tout entière muette, ne correspond pas à l'idéal de Diderot puisqu'elle n'alterne pas tableaux silencieux et langage parlé. Néanmoins, le dialogue s'établit entre dimension visuelle et dimension sonore par la musique qui relaie la gestuelle. La pantomime serait alors le point d'aboutissement des théories sur le drame dans la remontée aux origines : musique et gestes se superposent pour faire émerger le sens. Plus n'est besoin du truchement de la parole.

La langue des sens, qu'il s'agisse de la musique ou du geste, ne renvoie pas à une quelconque sensation superficielle. Saisie instinctivement, elle pénètre directement le cœur de l'individu. Elle génère l'émotion la plus vive, liant ainsi étroitement sensualité et sensibilité. En effet, Chabanon libère la musique de son strict caractère d'imitation de la nature et l'assimile au langage instinctif, celui des animaux, des enfants et des sauvages[1]. Ce plaisir ressenti indépendamment de toute compréhension rationnelle, de tout lien établi avec l'imitation aristotélicienne, prouve que la musique « agit immédiatement sur nos sens »[2].

Ce passage de la sensualité à l'émotion, du corps au cœur trouve son explication dans la définition que l'on donne de la sensibilité au XVIII[e] siècle. Si l'on se réfère à l'article correspondant de Fouquet dans l'*Encyclopédie*, on constate que le terme s'applique aussi bien à la perception physique qu'à la disposition morale. Il désigne « dans un corps vivant, une propriété qu'ont certaines parties de percevoir les impressions des objets externes, et de produire en conséquence des mouvements proportionnés au degré d'intensité de cette perception »[3], et, dans le domaine moral, une « disposition tendre et délicate de l'âme qui la rend facile à être émue, à être touchée »[4]. François Duchesneau explique dans son article, « Diderot et la physiologie de la sensibilité », que les parties organiques de l'homme « convergent dans leurs interrelations dynamiques de façon à produire un effet global complexe, correspondant à l'unité indéfiniment variée du moi psychologique. Le psychisme correspond alors à un ensemble de phénomènes qui émergent d'organes divers interagissant selon des rapports immanents de sensibilité »[5].

Par le corps, par les sens, l'individu est atteint au plus profond de son âme de sorte que le langage gestuel parle directement à son cœur, comme le rappelle l'abbé Batteux : « Le ton et le geste

---

[1] Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans se rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre, op. cit.*, partie I, p. 38-50.

[2] *Ibid.,* partie I, p. 52.

[3] Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,* t. XV : Sensibilité p. 38.

[4] *Ibid.,* p. 52.

[5] F. Duchesneau, « Diderot et la physiologie de la sensibilité », dans *Sciences et esthétiques, Dix-huitième siècle*, n°31, 1999, p. 214.

arrivent au cœur directement et sans aucun détour »[1]. C'est pourquoi les dimensions sonore et visuelle sont intrinsèquement liées dans les théories dramatiques de Diderot : « l'intonation et le geste se déterminent réciproquement »[2]. Cela signifie que « le ton de la voix dérivera de la motricité corporelle », selon Jean Starobinski, mais également que les scènes muettes rendent plus intenses les paroles qui précèdent ou suivent, l'excès de sentiment se traduisant seulement par le langage du corps[3].

Ce serait donc de leur origine commune que s'établirait le lien entre le geste et l'accent, entre la pantomime et la déclamation, deux attributs essentiels du jeu de l'acteur. Dans son *Salon* de 1767, Diderot fait de la « langue d'accents », « la langue de la nature »[4], une langue infinie tant les variations sont nombreuses et dépendent de chaque locuteur : « chacun a sa langue propre, individuelle, et parle comme il sent, est froid ou chaud, rapide ou tranquille, est lui et n'est que lui, tandis qu'à l'idée et à l'expression il paraît ressembler à un autre »[5]. L'accent révèle l'intimité, les émotions de celui qui parle et, de ce fait, dit plus que ne peuvent le faire les mots qui appartiennent à la langue universelle. Jean Starobinski l'interprète comme « la présence survivante d'un mode expressif antérieur, qui vient hanter et diversifier la parole fixée, le discours articulé »[6]. S'appuyant sur le *Dictionnaire de Musique* de Rousseau, il ajoute :

> L'accent est le caractère le plus éloquent de la première langue, du langage de la première communauté humaine ; le génie le fait renaître dans l'opéra (selon Rousseau), dans le théâtre (selon Diderot)[7].

C'est ainsi que l'on peut établir le rapport entre la gestuelle de l'acteur et l'art du chanteur, entre la scène théâtrale et la scène musicale. En plaçant l'accent comme l'équivalent sonore du geste, en intégrant la parole au langage d'action, Diderot compose une double partition, pour reprendre la métaphore musicale de Claire Nétillard, entre langage d'action et langage discursif de sorte que règne l'harmonie entre les deux[8].

La musique symphonique complète la toile du décor et permet de toucher simultanément la vue et l'ouïe. Bien plus, elle joue un rôle essentiel dans l'action, soit qu'elle la suggère, quand les chanteurs sont contraints à l'immobilité, soit qu'elle participe, de communion avec les danseurs, à la

---

[1] C. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, *op. cit.*, Section troisième « sur la musique et sur la danse », p. 229-249.

[2] Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel, op. cit.*, t. IV, p. 1146.

[3] J. Starobinski, « L'accent de la vérité », dans *Diderot*, sous la direction de Starobinski Jean, Paris, Comédie-Française, 1984, p. 14.

[4] Diderot, *Salon de 1767, Œuvres,* Robert Laffont, t. IV, p. 624 : « Vernet ».

[5] *Ibid.,* p. 623.

[6] J. Starobinski, « L'accent de la vérité », art. cit., p. 12.

[7] *Ibid.,* p. 13.

[8] C. Nétillard, « Langage d'action au théâtre », art. cit., p. 118-134.

construction d'un tableau animé. Les tableaux sonores s'inscrivent donc dans un spectacle total, fondé sur la correspondance entre les arts. De façon plus générale, C. Kintzler souligne cette parenté indéniable entre la vision et l'audition, en comparant la perspective picturale et la tonalité musicale : « en révélant respectivement la profondeur dans le tableau et la tonalité dans la pièce de musique, l'ombre et la dissonance font valoir la structuration de l'expérience visuelle et de l'expérience musicale »[1].

Les progrès de la scénographie servent une illusion théâtrale croissante au risque de ne plus représenter les miracles bibliques ou de faire paraître les deux personnages de l'Ancien Testament dans une chambre nuptiale. Les effets les plus spectaculaires sont réduits, quand ils ne servent que le divertissement gratuit, et sont remplacés par des décors de plus en plus illusionnistes. La musique complète le tableau par sa fonction imitative et suggestive à la fois, relayée par une expressivité toujours plus grande du geste. Par conséquent, la dramaturgie, maintient les sens des spectateurs en éveil et leur donne l'impression de participer au spectacle. En outre, la puissance d'illusion tend davantage à toucher le spectateur dans ses émotions plus que dans sa réflexion. Si Voltaire, dans son opéra philosophique, parvient habilement à allier les deux dimensions, la grandeur épique de la musique de Rameau est envisagée dans sa capacité à remuer l'âme des spectateurs. Scénographie et musique travaillent donc, par le recours aux sens, à renforcer l'illusion, et par conséquent, l'émotion du spectateur, rejoignant, de ce fait, l'interprétation théâtrale. Le langage scénique, qui s'écarte de la parole véhiculée par l'Église, donne à appréhender l'épisode biblique de Samson par une autre voie, plus directe, celle des émotions et des sens. Le courant de sensibilité qui traverse le XVIII^{e} siècle n'éloigne pas les spectateurs de la Bible en la discréditant, mais au contraire les en rapproche en favorisant l'émergence d'une nouvelle forme de sacré.

[1] C. Kintzler (éd), *Peinture et Musique : Penser la vision, Penser l'audition,* Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002, p. 12.

Chapitre 3 : Un nouveau sacré

Les procédés de la scène profane entraînent une rupture avec la notion de sacré, reliée au XVIII[e] siècle à celle de sainteté chrétienne. Le décalage est d'autant plus important que certaines des pièces du *corpus*, parmi lesquelles l'opéra de Voltaire, intègrent des éléments du paganisme antique. Or, en dépit de ces oppositions, l'épisode biblique de Samson n'est pas malmené sur la scène qui, bien au contraire, en exploite le grandiose et le pathétique. S'il ne s'agit plus de provoquer, de la part du public une sainte terreur comme dans les tragédies religieuses, on ne peut toutefois nier la permanence d'une forme de sacré dans cette nouvelle approche de l'Ancien Testament. Celle-ci est fondée sur la superposition de la scène et d'un texte biblique associé, dans les mentalités, à un texte religieux. S'opère donc une sorte de syncrétisme entre une scène, qui recourt à des moyens profanes, à des éléments païens, et un texte fondateur, qui ne s'émancipe pas complètement de son appartenance chrétienne. De cette contamination du sacré chrétien par le profane, semble alors émerger une nouvelle conception du sacré, non plus tout entière rattachée à Dieu, mais liée à l'homme. Même si elle n'est pas explicitement formulée en tant que telle, elle est perceptible à partir des cérémonies laïques auxquelles s'apparentent les représentations de la fin du siècle des Lumières et du début du XIX[e] siècle, et à partir des théories sur le langage, qui réhabilitent la langue des sens comme langue originelle. Aussi convient-il d'interroger la manière dont la scène, par les conditions de représentations et par la convocation des sens des spectateurs, permet le passage d'un sacré chrétien institutionnel, à une forme de sacré plus personnelle, centrée sur l'individu.

1- Un « transfert de sacralité » : le rituel de la scène

Le « transfert de sacralité »[1] désigne très spécifiquement, sous la plume de Mona Ozouf, le remplacement du culte religieux par la fête révolutionnaire, une fête rendue nécessaire par « le besoin du sacré » dans une époque de perte des valeurs chrétiennes. À partir de « la pulsation toujours perceptible du calendrier liturgique »[2], l'auteure établit que ces manifestations civiques s'instaurent sur les cérémonies catholiques, qu'elles imitent et simplifient.

Si de tels propos sont particulièrement intéressants pour analyser le chœur de *Samson*, mis en musique par Gossec en 1791, ils permettent également de considérer l'ensemble des représentations du *corpus* du point de vue de la présence latente de la vie religieuse. Du fait qu'elles partagent un même

[1] M. Ozouf, *La Fête révolutionnaire, 1789-1799,* Paris, Gallimard, 1976, p. 317-340.

[2] *Ibid.,* p. 319.

matériau biblique, la scène et l'Église entretiennent des rapports complexes. En réalité, cette complexité relève davantage de la réception, des mentalités d'un public qui ne rompt pas avec la tradition religieuse, comme le montrent certaines coïncidences entre les représentations profanes et le calendrier liturgique. Nous nous interrogerons donc, en nous plaçant du point de vue de la réception, sur les rapports ambigus que les adaptations scéniques de la Bible entretiennent, tout au long du XVIII[e] siècle, avec l'institution religieuse. Cette influence religieuse sous-jacente expliquerait l'émergence, à la fin du XVIII[e] siècle et au début du XIX[e] siècle, d'une nouvelle forme de cérémonie et, par là même, d'une nouvelle conception du sacré que nous tenterons d'approcher à travers la cérémonie laïque et le rituel mélodramatique.

a- Temps et lieu de représentation : les indices d'une influence liturgique

La séparation de la Bible et de l'Église ne peut s'opérer que très progressivement tant les esprits sont conditionnés par un calendrier liturgique qui rythme l'organisation sociale, notamment celle des spectacles dont il détermine les périodes de fermeture. Si le théâtre s'est éloigné des parvis des églises au niveau spatial, il reste néanmoins soumis à l'Église au niveau temporel.

Dans la mesure où « Samson » est un sujet biblique, ses représentations font l'objet d'une exception. Elles se déroulent sur la scène profane lors de la saison théâtrale, mais également sur une scène paraliturgique, celle du Concert Spirituel, lors de la fermeture de l'Académie royale de musique. S'accomplit alors une subtile superposition de l'espace scénique profane et de la temporalité religieuse. Sans doute cette sorte de syncrétisme est-elle favorisée par une pratique religieuse décroissante dont la scène comblerait progressivement le vide. Il ne s'agit pas d'une projection du sens religieux, qui, nous l'avons vu, ne concerne spécifiquement que les pièces de Pellegrin et de Brossard du début du siècle, mais plutôt d'une projection des cérémonies religieuses qui déterminent un calendrier des spectacles.

Bien que la tragi-comédie de Riccoboni n'ait été représentée, à notre connaissance, que sept fois, elle semble amorcer une tendance puisque les quatre premières représentations ont lieu peu avant la clôture de Pâques[1]. Compte tenu du nombre de reprises du *Samson* de Romagnesi au Théâtre Italien, le phénomène est plus parlant à partir de 1730. Force est de constater, grâce au relevé des dates de 1730 à 1761, une plus grande fréquence des représentations aux alentours des fêtes pascales. Huit années, sur les douze qui portent ce spectacle à l'affiche, tendent à respecter le calendrier religieux, et 29 spectacles sur les 41 répertoriés, soit plus de la moitié, se déroulent entre la fin du mois de février et

[1] Elles se déroulent les 28 février et 13 mars (jour de clôture) 1717, puis les 10 et 13 mars 1718 (C. D. Brenner, *The théâtre italien,* p. 48 et 53).

le milieu du mois d'avril. Ajoutons que Romagnesi ne fait pas jouer par hasard une pièce prête depuis 1727, un mois précisément avant la fermeture du théâtre pour les fêtes religieuses. Il s'agit certainement d'une stratégie destinée à s'assurer une forte fréquentation : le contexte religieux sensibilise les spectateurs à la pièce biblique qui devient en quelque sorte une pièce de circonstance. Bien entendu, le succès ne s'explique pas de ce seul fait, il est lié pour l'essentiel à la qualité d'un spectacle qui correspond aux goûts du public. Mais on peut supposer que le choix de dates aussi révélatrices que celles de la période pascale n'est pas anodin. Les Italiens utilisent le calendrier liturgique, qui imprègne les esprits et régit l'organisation de la société, pour attirer le public.

Le mouvement se poursuit en province si l'on en croit le témoignage rétrospectif de Lepeintre : « quoiqu'on n'y trouve ni régularité ni vraisemblance, elle a eu de tout temps un succès prodigieux, surtout en province où on la jouait toujours à chaque carême avant la Révolution »[1]. En effet, même si nous n'avons pu établir un relevé précis de toutes les représentations de province, hormis celle de Bayonne le 2 avril 1775 et celle de Lille le 9 mars 1789[2], force est de constater qu'elles se déroulent aux alentours de Pâques. La tradition semble encore se perpétuer au début du XIX^e^ siècle : la même pièce aménagée par Ribié est jouée le 18 mars 1802 à Rouen[3]. Est-ce un hasard, ou plutôt une coutume, si à Paris, au Théâtre de la Gaîté, la majorité des représentations a lieu aux mois de mars et d'avril 1806[4] ? Il s'avère donc que, par tradition, ou peut-être du fait du Concordat, on continue encore au début du XIX^e^ siècle à jouer cette pièce en période pascale ; ce qui n'est pas sans rappeler les multiples interprétations exégétiques de l'épisode de Samson à la lueur de la vie et de la mort du Christ. Peut-être des réminiscences persistent-elles au moment où on célèbre la résurrection de Jésus-Christ. Certes, on pourra objecter qu'une représentation s'est déroulée à Lille en dehors des fêtes pascales le 21 novembre 1800[5] ou que la pièce de Henry a été jouée quasi exclusivement en août 1816, sans doute pour des contingences matérielles, l'artiste se trouvant en France au cours de cette période. Sans pouvoir dresser de règle absolue en raison de notre connaissance partielle des spectacles de province et des quelques exceptions relevées, nous devons toutefois admettre une certaine tendance des représentations bibliques à s'inscrire dans le calendrier liturgique.

Ainsi peuvent s'expliquer certains accents traditionnels, teintés de religiosité, dans le compte rendu du *Mercure de France*. Bien qu'on ne s'attende pas à une représentation religieuse sur le

[1] C. Nodier, P. Lepeintre, Lemazurier et autres gens de lettres, *Bibliothèque dramatique ou répertoire universel du Théâtre français*, Paris, Dabo-Butschert, 1825, t. IV, p. 361 : article « Romagnesi » de P. Lepeintre.

[2] *La Feuille des Flandres,* 6 mars 1789, n° 63 (BM Lille : Ms 32634 1788.8).

[3] *Journal de Rouen,* 18 frimaire an XI.

[4] Elles se produisent les 20, 21, 22, 23, 25 et 26 février, puis les 1, 2, 7, 9, 11, 13 mars 1806 (*Courrier des spectacles, journal des théâtres et de littérature*, 1806, p. 3307 à 3326). Elles reprennent ensuite le 20 avril et s'achèvent les 1, 5 et 17 mai *(Journal de l'Empire,* 1806).

[5] *Tables annuelles des ouvrages lyriques et dramatiques représentés sur le théâtre de Lille,* (BM Lille : Ms C320).

Théâtre Italien, il semblerait que le contexte religieux, dont chaque individu est fortement imprégné, transparaisse sous la plume du critique. Non seulement il s'applique à supprimer toutes les scènes comiques de son discours pour conférer à la pièce un caractère essentiellement tragique, mais il émet également certaines réticences au sujet de cette tirade de Dalila :

> Acab de notre cœur les mouvements rapides,
> Naissent des passions qui leur servent de guides,
> Sur nos faibles esprits leur empire absolu ;
> Malgré tous nos efforts a toujours prévalu !
> Pour l'un indifférents, pour l'autre pleins de flammes,
> Nous ne disposons point du penchant de nos âmes,
> Sous les traits de l'amour lorsque nous fléchissons,
> Ce Dieu nomme l'objet, et nous obéissons[1].

Ces vers évoquent explicitement Vénus ou Cupidon, une divinité païenne, pour traduire la toute puissance de la passion amoureuse qu'éprouve Dalila envers Samson. Or, l'auteur de l'article formule le grief suivant : « On croit que ces vers seraient encore plus beau dans le système païen. On a trouvé que l'amour déifié ne convient pas à une Philistine. »[2] Le contexte de forte imprégnation religieuse expliquerait aussi cette comparaison entre le héros biblique et le personnage scénique :

> Pour Samson, on convient qu'il est tel que l'Écriture le dépeint, c'est-à-dire, aveuglé par un fol amour, on peut même dire que l'auteur rectifie son caractère autant que le respect qu'on doit avoir pour l'Histoire sacrée le peut permettre[3].

On justifie d'ailleurs les invraisemblances de la pièce par le nécessaire respect dû aux Écritures :

> Samson (poursuivit-on) ne doit pas lui révéler son secret, surtout, lui ayant déjà voulu donner le change, ses premiers mensonges doivent rendre suspecte à Dalila la vérité qu'il va lui dire, sa juste défiance doit la porter à en faire l'épreuve, et cette épreuve doit le livrer à la fureur des Philistins, et entraîner tous les Hébreux dans sa perte, on dit à la décharge de l'auteur que son caractère est encore plus défectueux dans l'Histoire ; mais c'était à l'auteur à substituer le vraisemblable théâtral au fait historique ; on convient que cela était très embarrassant […][4]

En revanche, la transformation de Dalila est approuvée et donne lieu à des commentaires quelque peu moralisateurs : « insoutenable » autrefois dans la pièce de Riccoboni, elle « ne tombe dans le malheur que par faiblesse »[5], en héroïne « vertueuse et fidèle »[6] qu'elle est devenue. Le journaliste accuse même l'auteur de ne pas « rendre sa Dalila vertueuse jusqu'au bout »[7] au prix de quelques entorses au texte saint.

---

[1] J.-A. Romagnesi, *Samson,* II, 1, p. 20.

[2] *Mercure de France*, avril 1730, p. 797.

[3] *Ibid.,* p. 805.

[4] *Ibid.,* p. 805-806.

[5] *Ibid.,* p. 794.

[6] *Ibid.,* p. 805.

[7] *Ibid.,* p. 806.

De tels jugements semblent correspondre au refus de rapporter les passages comiques, ce qui tendrait à relativiser l'héritage italien au profit d'une présentation proche d'une tragédie biblique. Ces choix opérés par le journaliste correspondent probablement aux attentes d'un public lorsque s'annonce une fête religieuse. Si le calendrier liturgique explique en partie les dates choisies pour les représentations de *Samson,* il convient également de rappeler que Pâques correspond à la fermeture du théâtre. Or la reprise de *Samson*, pièce à succès, permet d'achever la saison théâtrale avec panache. Sans doute ces deux raisons coïncident-elles : en profitant de la circonstance religieuse pour donner la seule pièce biblique de leur répertoire, les comédiens en renforcent le succès.

Cette corrélation entre représentation profane d'un sujet biblique et fête religieuse est d'ailleurs intentionnelle au Concert Spirituel où sont joués les oratorios et hiérodrames issus de l'opéra de Voltaire. La scène du Concert Spirituel, au nom évocateur, dépend d'autant plus du calendrier liturgique que sa programmation vise à remplacer l'Opéra lors des fermetures que lui impose l'Église, soit « les trois semaines de Pâques, la Pentecôte, la Toussaint, Noël et toutes les fêtes des Vierges et veilles »[1]. Notons qu'au Concert Spirituel coexistent des œuvres de forme religieuse très marquée, tels les *Te Deum* ou les motets, et des oratorios qui adoptent une forme dramatique proche de l'opéra. Les frontières ne sont donc pas clairement dressées entre l'art religieux ancien et les formes profanes nouvelles, dont font partie les oratorios du *corpus* adaptés à partir du *Samson* de Voltaire. Cette concomitance d'œuvres aussi diverses est rendue possible du fait que « le milieu ecclésiastique n'exercera jamais aucun droit de regard et laissera les genres s'y mélanger »[2]. Mais le caractère profane de l'oratorio est affirmé en France par son interdiction au sein de l'église, comme le rappelle l'article « oratorio » de l'*Encyclopédie* :

> […] sujets pris de la religion et qu'on met en musique pour être exécutés dans quelque église durant le Carême, ou en d'autres temps. Cet usage, assez commun en Italie, n'est pas admis en France, où l'on ne trouve pas que la composition de ces pièces soit convenable à la majesté du lieu destiné à leur exécution[3].

L'Église se méfie du pouvoir que peut exercer la musique sur les sens, témoins en sont les polémiques qui agitent Saint-Cyr à la fin du XVII^e^ siècle[4] : la condamnation de la musique est « fondée sur la défiance envers le pouvoir des sons et la nature sensuelle de la musique »[5]. De même, on se méfie de sa capacité à toucher les sentiments, comme le rappelle Belinda Canone :

> Mais, contrairement au discours qui, lorsqu'il agit par le moyen des sentiments, se propose quand même comme finalité de suggérer des idées, la musique, elle, ne propose que des sentiments

[1] Bail du 22 janvier 1725 cité par C. Pierre, *Histoire du Concert spirituel, op. cit.,* p. 15.

[2] J.-Y. Patte, M. Rioux, *Le Concert spirituel 1725-1790 : l'invention du public*, Naxos et Marco-Polo, H.N.H. International limited, 1996, p. 19.

[3] Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie, op. cit.,* t. XI, p. 575.

[4] Voir A. Piéjus, « La musique entre danger et vertus », *Le Théâtre des demoiselles, op. cit.,* p. 619-632.

[5] *Ibid.,* p. 619.

> comme moyen et comme fin. Pour cette raison, on conçoit qu'elle puisse être perçue comme une dangereuse séductrice aux desseins troubles et incompréhensibles[1].

Les cantiques de Pellegrin, destinés à l'école de Madame de Maintenon, présentent d'ailleurs un faible intérêt artistique en raison du caractère extrêmement répétitif d'une musique à fonction mnémotechnique ; seuls importent les vers et leur portée moralisatrice.

Par conséquent, en changeant de lieu, en plaçant la musique au cœur de l'œuvre, l'oratorio italien, étymologiquement lié à la prière, perd son contenu religieux tout en conservant les mêmes sujets. Louis-Sébastien Mercier évoque non sans ironie, l'état d'esprit qui habite chacune des représentations :

> On chante le *Miserere* et le *De profondis* à grand chœur, mais cela ne touche personne, religieusement parlant. Lorsque la même voix qui a chanté la veille le rôle d'Armide ou d'Iphigénie chante un verset d'un psaume du roi David, le roi David a l'air un peu profane. Quinault et le psalmiste, dans la bouche de la même actrice, font sourire l'imagination. Tous ces motets deviennent des représentations vraiment théâtrales. On bat des mains, et l'on parle d'un cantique sacré comme d'une ariette dans le goût italien. Quelque aguerri que soit l'observateur aux singulières contradictions de nos coutumes, il ne se fait pas à l'idée de voir les membres excommuniés de l'Opéra chanter sous des parures mondaines ces psaumes que les prêtres chantent le même jour en habits sacerdotaux dans les temples, où la multitude recueillie se prosterne et adore[2].

De l'avis de l'auteur, même les compositions religieuses encore jouées dans les églises, telles que les psaumes ou les motets, perdent toute dimension sacrée dès qu'elles sont interprétées par les chanteurs de l'Opéra. La dimension esthétique en est désormais le principal intérêt. Une étape de plus est franchie avec l'hiérodrame qui succède à l'oratorio. Exclusivement conçu pour le Concert Spirituel, « destiné à distraire et à divertir un public mondain », il est « habité d'un esprit profane qui le détourne de son essence religieuse »[3]. Mais quel que soit l'esprit profane qui règne dans ce lieu de divertissement, quelles qu'en soient les conditions de réception, toutes les adaptations de *Samson* jouées au Concert Spirituel le sont nécessairement au moment de fêtes religieuses. Même l'énigmatique représentation de l'oratorio de Lefroid de Méreaux de 1778 se déroule en présence de Voltaire un jour de Pâques.

En raison de cette prééminence du calendrier religieux, les adaptations scéniques de l'histoire de Samson, qu'il s'agisse d'un spectacle théâtral ou musical, ne parviennent pas à amorcer une rupture complète avec l'Église. Bien que les esprits s'émancipent progressivement du dogme chrétien, les pratiques religieuses continuent à rythmer la vie de la société. Anne Coudreuse rappelle que la déchristianisation ne doit pas être surestimée au XVIII^e^ siècle, même après 1750, puisqu'à la veille de

[1] B. Cannone, *Philosophies de la musique (1752-1780)*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, p. 109.

[2] L.-S. Mercier, *Tableau de Paris,* édition de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994 (reproduction de l'édition d'Amsterdam, 1783), t. II, p. 71.

[3] I. Guitton, « Un avatar de l'oratorio en France à la veille de la Révolution : l'hiérodrame », art. cit., p. 414.

la Révolution, 95% des ruraux font leurs Pâques et vont à la messe du dimanche[1]. De ce décalage entre une tradition, qui perdure dans les mœurs, et une désacralisation, qui s'opère sur scène, naît une sorte de syncrétisme entre le spectacle de la scène profane et la cérémonie religieuse de sorte que certaines représentations, révolutionnaires ou mélodramatiques, s'apparentent à de véritables rituels profanes.

b- La fête révolutionnaire : héritage catholique, héritage maçonnique

Le chœur de Gossec exécuté lors de la translation des cendres de Voltaire, est une adaptation scénique particulière : elle se destine moins au spectacle de divertissement qu'elle ne s'inscrit dans un contexte cérémoniel pris en charge par l'assistance, au même titre que les œuvres maçonniques telles que *l'Apothéose de Voltaire* ou *Le Renversement du temple de Dagon* de Nogaret. Fête révolutionnaire et culte maçonnique, qui reprennent le personnage de Samson lors de deux cérémonies funèbres en hommage au grand homme, l'une en 1778, l'autre en 1791, célèbrent en effet des valeurs laïques comme l'égalité ou la communion entre les hommes. Par le contournement de la religion institutionnelle, notamment par l'élaboration d'un nouveau calendrier[2], émergent ainsi de nouvelles valeurs à partir de l'Ancien Testament. L'épisode biblique n'est plus seulement placé sous les yeux du public, il requiert sa participation dans le cadre d'une cérémonie profane, inspirée toutefois du culte catholique. Ainsi, le chœur de Gossec, joué en pleine période révolutionnaire, peut illustrer le « transfert de sacralité » analysé par Mona Ozouf.

Interprété lors de la translation des cendres de Voltaire au Panthéon le 11 juillet 1791, « l'une des fêtes les plus éclatantes de la Révolution »[3], le chœur de *Samson* « Peuple, éveille-toi, romps tes fers ! » mis en musique par Gossec sous le titre de *Chœur patriotique*, a été retenu comme l'une des

---

[1] A. Coudreuse, *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle,* Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 285. L'auteure s'appuie sur les chiffres de Jean Delumeau, *Le Catholicisme entre Luther et Voltaire* (chap. V).

[2] La Révolution et la Franc-Maçonnerie s'emploient à se libérer du calendrier liturgique en adoptant leur propre calendrier, comme le précise Roger Cotte dans la discussion qui suit son intervention p. 578 : « le calendrier révolutionnaire commence à l'équinoxe d'automne, le calendrier maçonnique à l'équinoxe du printemps ; la Maçonnerie ne reconnut pas l'an I. La tradition maçonnique fait remonter le calendrier à la création du monde. Il y a deux versions. La version la plus généralement adoptée, qui est celle du Grand-Orient, consiste à ajouter 4000 ans au calendrier chrétien. […] Mais l'ancienne Grande Loge ajoutait 6000 ans… » (R. Cotte, « De la musique des loges maçonnique à celle des fêtes révolutionnaires », dans *Les Fêtes de la Révolution. Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974)*, sous la direction de J. Ehrard et P. Viallaneix, Paris, Société des Études Robespierristes, 1977, p. 565-574).

Toutefois, ce calendrier s'appuie sur le calendrier originel, tout comme les cérémonies s'établissent à partir des cérémonies religieuses antérieures. J. Brengues souligne le caractère institutionnel de la fête maçonnique dans les Constitutions d'Anderson de 1723, selon lesquelles « la Grande Loge doit tenir une communication trimestrielle vers la Saint-Michel, la Noël et l'Annonciation, repères temporels essentiellement religieux ». Ainsi s'explique la condamnation par l'Église du principe concurrentiel de la fête maçonnique, jugée impie (J. Brengues, « Apport de la Franc-Maçonnerie à la fête révolutionnaire », dans *Les Fêtes de la Révolution. Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974)*, *op. cit.*, p. 554).

[3] M. Carlson, *Le Théâtre de la Révolution française,* Gallimard, 1966 (1^re édition : Cornelle University, 1966), p. 118.

œuvres « les plus remarquables »[1] de la cérémonie. En ce sens, il a connu une notoriété certaine pendant la période révolutionnaire. Dans la mesure où les chants de la Révolution « célèbrent les bienfaiteurs de l'Humanité, les grands citoyens, les journées qui ont affranchi le peuple du despotisme et de la tyrannie, les victoires des armées triomphantes »[2], il est repris deux mois plus tard, lors de la fête qui suit la ratification de la Constitution par le Roi le 18 septembre 1791, sous le titre provisoire d'*Ode française*[3]*,* et le 3 octobre de la même année pour l'achèvement des travaux de la nouvelle constitution[4]. Selon C. Pierre, on le joue encore le 14 juillet 1795, jour de célébration de la Révolution française[5]. Associé au texte qui fonde la République, il en devient le symbole au point que cent ans plus tard on le retrouve lors d'une cérémonie commémorative :

> Il reparut, au bout d'un siècle, lors du centenaire de la première République (22 septembre 1892) ; on lui donna alors, par ignorance, le titre de *Réveil du peuple*, qui appartient à la chanson célèbre de la réaction thermidorienne[6].

Les changements de titres sont particulièrement significatifs de cette association entre le chœur de *Samson* et la naissance d'une nation française. Il semblerait que cette œuvre soit le signe de la communion d'un peuple autour d'une valeur essentielle, récemment et chèrement acquise : la liberté. L'épisode biblique évoque bel et bien la liberté des Hébreux. De façon peut-être inconsciente, en cette période révolutionnaire de renouveau, on s'appuie sur le monde des origines décrit dans la Bible. Sorti de son contexte biblique, le chœur de *Samson* devient le symbole de la liberté du peuple français, symbole dans lequel tout un chacun peut se reconnaître. Voltaire, par ses œuvres dérangeantes, par un opéra en particulier qui combat les valeurs monarchiques et religieuses de l'Ancien Régime, fait figure de père de la République et de la nation française. Le 3 octobre, on reprend d'ailleurs l'*Hymne à Voltaire* composé pour la cérémonie de translation des cendres, signe que le nom de Voltaire est intimement associé à la naissance de la République, comme le prouvent ces propos de Palloy : « La translation des cendres de Voltaire dans les murs de cette ville doit être regardée comme un des premiers faits de notre liberté. »[7] Sans doute la reprise collective du chœur par la foule, que relate M. Carlson[8], le 18 septembre 1791, témoigne-t-elle assez du pouvoir qu'exercent les paroles de ce chœur sur le peuple français. Cette adhésion unanime, signe de la transformation du

---

[1] J.-G. Prod'homme, *François-Joseph Gossec, Euterpe,* n°8, 1949, p. 82.

[2] C. Pierre, *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*, Paris, Imprimerie nationale, 1899, p. XXVI.

[3] C. Role, *François-Joseph Gossec (1734-1829) : un musicien à Paris de l'Ancien Régime à Charles X*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 169. Cette précision est apportée par l'auteur qui reprend une information de Constant Pierre dans *Les Origines du Conservatoire.*

[4] *Ibid.,* p. 169.

[5] C. Pierre, *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française, op. cit.,* p. XXVIII.

[6] J.-G. Prod'homme, *François-Joseph Gossec, op. cit.,* p. 82.

[7] Palloy, « Lettre au président du club des Jacobins de Paris pour le buste de Mirabeau à l'assemblée nationale », le 9 juillet 1791, f° 3128 des *Documents relatifs à la translation au Panthéon des cendres de Voltaire et Rousseau* (BNF : mss Na 312).

[8] M. Carlson, *Le Théâtre de la Révolution française, op. cit.,* p. 122 : « Après la cérémonie la foule entonna l'hymne de Voltaire : « *Peuple, éveille-toi…* » ».

« public de théâtre » en « peuple » soulignée par W. Marx[1], révèle au grand jour le sens politique de l'opéra de Voltaire.

Si le chœur de *Samson* n'est pas repris à notre connaissance lors de l'apothéose maçonnique du 28 novembre 1778[2] en hommage au grand homme récemment disparu, il est toutefois présent sous forme écrite. Louis Amiable termine ainsi sa description du tableau du frère Goujet, soit l'apothéose de Voltaire, qui apparaît en pleine lumière après le discours d'éloge :

> Plus haut se voyait la Renommée, qui publiait le triomphe de Voltaire, et sur la banderole de sa trompette on lisait ces vers de l'opéra de *Samson* :
> Sonnez, trompette, organe de la gloire,
> Sonnez, annoncez sa victoire[3].

De nouveau, les vers de cet opéra, censuré en son temps, deviennent significatifs de l'œuvre voltairienne. Bien entendu, le lien avec l'oratorio de Méreaux est évident puisque ces mêmes vers y figurent déjà, ont donc été entendus au Concert Spirituel et fort probablement lors d'un concert maçonnique en avril 1778. Bien que Lefroid de Méreaux soit membre de « L'Olympique de la parfaite estime » de 1783 à 1786 seulement[4], on peut supposer qu'il entretient auparavant des liens étroits avec la Franc-Maçonnerie, ce qui expliquerait l'existence de ce concert. À l'évidence, le choix du chœur révolutionnaire par Gossec s'inscrit dans cette continuité. Roger Cotte rappelle que l'on voit couramment des « œuvres maçonniques adaptées à des cérémonies révolutionnaires »[5], d'autant que la Révolution entraîne la cessation des activités maçonniques. Il précise que cette influence des concerts de loge sur les fêtes révolutionnaires est surtout visible pour les compositions données après 1785 dans les loges[6]. L'influence s'explique du fait que presque tous les compositeurs employés par les autorités révolutionnaires sont des initiés[7]. Rappelons à ce sujet que François-Joseph Gossec fait partie de la loge de La Réunion des arts pour laquelle il a composé quarante-quatre œuvres[8].

---

[1] W. Marx, « Le couronnement de Voltaire ou Pétrarque perverti », *Histoire, Économie et Société,* n°2, 2001, p. 199- 210. W. Marx compare les deux cérémonies en hommage à Voltaire que sont le couronnement du 30 mars 1778 et la panthéonisation de 1791, p. 209.

[2] Pierre Chevallier renvoie aux *Mémoires secrets* de Bachaumont, à la *Correspondance* de Grimm et à l'*Almanach des Francs-Maçons* de 1785 pour le récit détaillé de la cérémonie (P. Chevallier, *Histoire de la Franc-Maçonnerie française,* Fayard, 1974, p. 276).

[3] L. Amiable, *Une Loge maçonnique d'avant 1789 : La R.. L.. des neufs sœurs,* Paris, Félix Alcan, 1897, p. 87.

[4] R. Cotte, *La Musique maçonnique et ses musiciens,* Le Mans, Éditions du Borrégo, 1991, p. 182.

[5] R. Cotte, *Les Musiciens francs-maçons à la Cour de Versailles et à Paris sous l'Ancien Régime, op. cit.,* p. 515.

[6] *Ibid.,* p. 565-566.

[7] *Ibid.,* p. 568.

[8] G. Gefen, *Les Musiciens et la franc-maçonnerie,* Arthème Fayard, 1993, p. 142.

J. Brengues met en évidence le lien entre les fêtes révolutionnaires et le culte maçonnique. Il constate l'« imprégnation maçonnique dans le siècle qui trouva naturellement son expression au moment de l'explosion révolutionnaire » (p. 559) et en donne quelques exemples comme la fête de l'Être suprême ou celle de la fraternité. La conduite extérieure du Grand Maître et certaines fêtes maçonniques publiques en Angleterre expliquent peut-être les transmissions de caractères maçonniques aux fêtes profanes (J. Brengues, « Apport de la Franc-Maçonnerie à la fête révolutionnaire », art. cit.).

Afin d'unir les hommes autour de valeurs communes, les fêtes maçonniques et révolutionnaires sollicitent la participation de tous les membres, ce qui donne au spectacle des allures de culte. Comme le précise W. Thibaut, en insérant ce chœur dans la *Marche lugubre*, « Gossec avait composé un chœur sur des paroles extraites de l'opéra de Voltaire, *Samson*, où retentissaient les appels qu'attendaient les assistants »[1]. Elle suscite l'élan collectif, à l'instar des chants révolutionnaires qui proposent comme sujet « l'enthousiasme d'un peuple délivré de la tyrannie »[2]. En ce sens, le chœur favorise la cohésion entre les hommes, laquelle se manifeste par une participation générale de l'assistance à la fête, selon le modèle prôné par Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert* : « Donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous soient mieux unis. »[3] La participation du peuple à la fête révolutionnaire est primordiale, la passivité du spectateur étant inconcevable pour celui qui a joué un rôle dans la Révolution, fait remarquer Mona Ozouf qui établit ainsi le lien entre la fête révolutionnaire et la « fête primitive, fête primordiale »[4] rousseauiste. C'est bel et bien dans la lignée de la fête antique des Grecs, celle de Lacédémone, que Rousseau situe cette fête idéale : « Sans pompe, sans luxe, sans appareil, tout y respirait avec un charme secret de patriotisme qui les rendaient intéressantes, un certain esprit martial convenable à des hommes libres. »[5]

Certes, la fête révolutionnaire, qui se déroule dans la rue, conduite par le peuple animé des valeurs de patriotisme et de liberté, rappelle cette fête idéale prônée par Rousseau. Pourtant la fête révolutionnaire, telle qu'elle est réalisée, ne correspond pas au spectacle fondé sur « rien »[6]. « La possibilité d'une fête complètement déthéâtralisée »[7] reste une utopie de l'époque révolutionnaire, qui entend « rassembler les hommes pour rien, les mettre en présence sans le secours de la moindre méditation » afin de « changer le public en peuple »[8], explique Mona Ozouf. En effet, la translation des cendres de Voltaire fait l'objet d'une véritable mise en scène qui convoque tout à la fois des éléments visuels et sonores. Ce n'est autre que le peintre David qui est chargé de « l'ordonnance artistique de la cérémonie »[9]. Or non seulement, la fête est théâtralisée dans sa forme, mais du fait qu'il s'agit d'une cérémonie funèbre, elle semble ritualisée. On alterne sans cesse entre un cérémonial, presque religieux, et le grand spectacle d'après la description précise qu'en dresse M. Carlson :

---

[1] T. Walter (éd)., *François-Joseph Gossec chantre de la Révolution française*, Institut Jules d'Estrée, 1970, p. 29.

[2] G. Snyders, *Le Goût musical en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, *op. cit.,* p. 105.

[3] Rousseau, *Lettre à d'Alembert, Œuvres Complètes,* Paris, Gallimard, 1995, p. 115.

[4] M. Ozouf, *La Fête révolutionnaire 1789-1799, op. cit.,* p. 11.

[5] Rousseau, *Lettre à d'Alembert, op. cit.,* p. 123.

[6] *Ibid.,* p. 115.

[7] M. Ozouf, *La Fête révolutionnaire 1789-1799, op. cit.,* p. 246.

[8] *Ibid.,* p. 247.

[9] H. Radiguer, « La musique française de 1789 à 1815 » dans *François-Joseph Gossec, Chantre de la Révolution française, op. cit.,* p. 29.

> Les représentants des écrivains et des artistes occupaient les places d'honneur au centre du cortège, avant le catafalque. Une députation des théâtres parisiens ouvrait la marche, suivie de quatre hommes portant une statue de Voltaire par Houdon ; ils étaient encadrés d'étudiants des Beaux-Arts en costumes à l'antique, tenant des bannières où on lisait les titres des principaux ouvrages du maître. Puis venaient les académiciens entourant un coffret d'or qui contenait une édition complète des œuvres de Voltaire, don de Beaumarchais. Ce dernier s'avançait en tête de la délégation des auteurs ; il portait une bannière sur laquelle on lisait : « la famille de Voltaire, c'est-à-dire les gens de lettres. » Le char funèbre, aux roues de bronze, était tiré par douze chevaux blancs. Une statue de l'Immortalité le surmontait, couronnant d'étoiles la tête de l'écrivain. Sur les quatre face de la bière étaient sculptés des Muses en pleurs, chacune tenant une torche renversée ; aux angles figuraient des masques du théâtre classique ; tous ces ornements étaient en bronze et reliés entre eux par des guirlandes de laurier[1].

Le chœur de Gossec est ensuite joué devant l'Opéra, signe de son appartenance au domaine du spectacle, puis de nouveau au Théâtre de la Nation où l'on assiste à une véritable mise en scène : « À l'arrivée du cortège un rideau s'écarta, laissant apparaître, dans le vestibule illuminé, une statue du philosophe. »[2] Puis des membres de la troupe, costumés en héros de tragédies de Voltaire, lui font des offrandes[3]. Le faste du spectacle ne fait aucun doute, le décor et les costumes sont convoqués au même titre que les comédiens. Rappelons à ce sujet combien les frontières entre l'opéra et la fête révolutionnaire sont poreuses. P. Besnier note que les chants révolutionnaires, insérés dans la représentation à l'Opéra, constituent des moments essentiels du spectacle[4]. En outre, le 3 octobre 1791, le chœur est exécuté par les artistes de l'Opéra et de la Garde nationale[5]. Le théâtre et les fêtes publiques deviennent un lieu de communion entre les hommes, comme l'évoque déjà Diderot : « Jugez de la force d'un grand concours de spectateurs, par ce que vous savez vous-même de l'action des hommes les uns sur les autres, et de la communication des passions dans les émeutes populaires. »[6] En ce sens, on assiste à un spectacle total, un spectacle dans la rue, qui abolit les frontières entre la scène et la salle, ainsi que le souhaitait Diderot dans sa théorie sur le drame. Or, cette forme de communion n'est pas étrangère au rituel auquel on peut associer la translation des cendres de Voltaire.

Au rituel, correspondent la veillée funèbre du 10 juillet et la procession qui accompagne le cortège le 11. H. Radiguer décrit cet acte symbolique : « le cercueil reposa pendant toute la nuit parmi les lauriers et les torches, sur les ruines de la Bastille »[7]. En outre, la célébration fait l'objet d'une véritable procession. Si la « panthéonisation de Voltaire » se définit bel et bien comme « une répétition générale de laïcisation », il n'en demeure pas moins que, à l'instar des grandes fêtes civiques, elle n'a pas « rompu entièrement avec le modèle religieux dont elle recopie inlassablement la forme

[1] M. Carlson, *Le Théâtre de la Révolution française, op. cit.,* p. 120.

[2] *Ibid.,* p. 121.

[3] *Ibid.*

[4] P. Besnier, « L'opéra comme fête révolutionnaire », dans *Les Fêtes de la Révolution. Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974)*, *op. cit.,* p. 428.

[5] C. Role, *François-Joseph Gossec (1734-1829) : un musicien à Paris de l'Ancien Régime à Charles X, op. cit.,* p. 169.

[6] Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel, op. cit.,* p. 1157.

[7] H. Radiguer, « La musique française de 1789 à 1815 », art. cit., p. 29.

processionnelle »[1]. Mona Ozouf poursuit la comparaison en précisant que la fête révolutionnaire est « coupée de stations pour la relève des porteurs »[2]. Bernard Plongeron ne manque pas de souligner cette ambiguïté qui anime la fête révolutionnaire où s'exprime la « confusion du civil et du religieux »[3]. Bien qu'on refuse toute contamination chrétienne, celle-ci existe bel et bien en particulier lors des célébrations révolutionnaires à prétention religieuse[4], caractère que peut revêtir la translation des cendres de Voltaire au même titre d'ailleurs que celui de fête à sens politique. Si la distinction n'est pas clairement établie, la contamination est toutefois évidente. Sans doute le succès de ce genre de fête réside-t-il précisément dans cette confusion entre le plaisir festif et la solennité du culte. Peut-être même ce plaisir prend-il clairement des allures de transgression puisque la cérémonie religieuse ancienne traditionnelle, évidée de son sens, porte les valeurs républicaines nouvelles. Or l'impression de transgression atteint son comble dans le cas d'une célébration de la mémoire de Voltaire, par un opéra à sujet biblique qui récuse notamment le culte religieux. En reprenant le thème biblique, le chœur de Gossec met davantage en évidence l'écart entre une forme ancienne de cérémonie et une portée idéologique radicalement différente.

Cette contagion est d'autant plus manifeste que l'Église, qui réagit contre l'exploitation des sens et les dérives festives assez tôt dans le siècle, supprime un certain nombre de fêtes, laissant ainsi une place vacante au culte révolutionnaire[5]. En effet, quelques années avant la Révolution, le spectacle envahit la fête religieuse au point que le peuple assiste moins à la procession de la Fête-Dieu « par un élan de foi » que par « simple curiosité de badauds »[6]. Plus généralement, toutes les cérémonies liturgiques, auxquelles le « beau monde » assiste « pour ne pas scandaliser les laquais »[7], sont désormais animées par cet esprit profane[8]. La musique militaire, particulièrement sonore, entérine la

---

[1] M. Ozouf, *La Fête révolutionnaire 1789-1799, op. cit.*, p. 95.

[2] *Ibid.*

[3] B. Plongeron, « La fête révolutionnaire devant la critique chrétienne (1793-1802) », dans *Les Fêtes de la Révolution. Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974), op. cit.,* p. 538.

M. Ozouf, *La Fête révolutionnaire 1789-1799, op. cit.*, p. 95 : En apparence, on assiste à un affranchissement du religieux pour les fêtes parisiennes mais M. Ozouf ajoute dans une note qu'« en province bien des cérémonies sont encore à la fois religieuses et civiques ».

[4] B. Plongeron, « La fête révolutionnaire devant la critique chrétienne (1793-1802) », art. cit., p. 541.

[5] A.-M. Foynat, « Jansénisme et aufklärung catholique devant la fête chrétienne à la fin de l'Ancien Régime », dans *Les Fêtes de la Révolution. Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974)*, *op. cit.,* p. 99 à 113. Comme l'indique A-M Foynat, ce sont les dérives du grand spectacle, « l'excès du décorum », qui entraînent de telles décisions : « Critiquer l'extériorité des pratiques, c'est mettre en valeur le contraste entre la fête en tant que spectacle, où le visuel et le sensuel détruisent son sens profond, et la véritable piété, qui serait caractérisée par une pratique intérieure, réel lieu et justification de la fête chrétienne. » (p. 102)

[6] J. Starobinski, *L'Invention de la liberté 1700-1789,* Genève, Skira, 1987 (1re édition : 1964), p. 87.

[7] L.-S. Mercier, *Tableau de Paris, op. cit.,* t. I, p. 361.

[8] « Il y a plus de cent mille hommes qui regardent le culte en pitié. On ne voit dans les églises que les personnes qui veulent bien les fréquenter. Elles sont remplies certains jours de l'année : les cérémonies y attirent la foule ; les femmes composent toujours les trois-quarts au moins de l'assemblée. On va dans le carême entendre les prédicateurs un peu renommés, pour juger leur style, leur éloquence et leur débit. » (*Ibid.,* p. 368.)

contamination avec la procession religieuse. La Fête-Dieu, mentionnée par Jean Starobinski[1], se déroule selon le *Tableau de Paris* de Mercier, au son d'une « musique militaire entrecoupée de fréquentes et majestueuses décharges »[2]. Elle confère au grand spectacle sa solennité. La dimension visuelle est soutenue par une musique « d'une allure martiale »[3] qui accompagne les paroles de Voltaire et suscite l'émotion la plus vive :

> Gossec traita ces vers en trio de voix d'hommes accompagné par les instruments à vent accoutumés, avec timbales et, pour la première fois, les petites et grandes trompes antiques (*tuba corva* et buccin) qui retentissaient et semaient l'effroi dans la foule, dans la *Marche lugubre*[4].

La musique retient l'attention, en particulier par la nouveauté des trompes antiques sous l'influence du néoclassicisme : « Inspirées des bas-reliefs de la colonne Trajane que Gossec avait utilisés pour la première fois le 20 septembre 1790 dans sa *Marche lugubre* composée en l'honneur des victimes de l'affaire de Nancy. Leur sonorité stupéfiante ébranla fort heureusement l'assistance »[5]. Notons qu'elle s'harmonise particulièrement bien avec la tonalité épique des paroles et avec les costumes antiques de la procession. Le choix d'instruments antiques participe donc à la création d'une fête « dans le goût de l'Antiquité » pour reprendre l'expression de Voltaire qui qualifie ainsi sa première version de *Samson*. En ce sens, cette cérémonie servirait le projet de Voltaire d'ennoblir sa pièce par un grandiose digne de l'Antiquité.

Or cette musique militaire est également présente dans le culte maçonnique. Roger Cotte établit un lien de continuité entre la musique maçonnique et la musique révolutionnaire qui requièrent les mêmes instruments. En effet, à la veille de la Révolution, les Colonnes d'Harmonie sont composées de « deux clarinettes, deux cors et deux bassons, avec éventuellement multiplication des pupitres, et soutien des timbales et de la basse profonde du serpent »[6]. L'absence d'orgue signe d'ailleurs la différence avec la musique d'église. Hormis la musique, le grand spectacle des cérémonies révolutionnaires trahit l'influence de la Franc-Maçonnerie. L'hommage rendu à Voltaire le 28 novembre 1778 est qualifié de « cérémonie à grand spectacle, qui atteste, une fois de plus, le goût des Maçons pour les manifestations et la mise en scène confiée cette fois encore à l'abbé Cordier de Saint-Firmin »[7]. De façon générale, le rituel maçonnique est empreint de dramaturgie :

> Les rituels comportent toujours une partie dialoguée faite de questions et de réponses, accompagnées de notations gestuelles, ensemble dont la structure s'apparente ainsi à celle d'un

[1] J. Starobinski, *L'Invention de la liberté 1700-1789, op. cit.,* p. 87.

[2] L.-S. Mercier, *Tableau de Paris, op. cit.,* t. I, p. 364.

[3] J.-G. Prod'homme, *François-Joseph Gossec, op. cit.,* p. 82.

[4] *Ibid.* Ces instruments à vent sont des trombones, signale C. Pierre (*Musique des fêtes et cérémonies, op. cit.,* p. XLVI). C. Role souligne également ce rôle essentiel de la musique : « D'un rythme allant, ponctué par les cuivres, le texte martial et la mélodie font beaucoup pour le succès d'une œuvre entendue à plusieurs reprises durant la Révolution. » (art. cit., p. 169.)

[5] F.-R. Tranchefort (dir.), *Guide de la musique sacrée et chorale : de 1750 à nos jours*, Fayard, 1993, p. 315.

[6] R. Cotte, « De la musique des loges maçonniques à celle des fêtes révolutionnaires », art. cit., p. 568.

[7] P. Chevallier, *Histoire de la Franc-Maçonnerie française, op. cit.,* p. 276-277.

> texte dramatique affublé d'indications scéniques. On en connaît l'importance dans la dramaturgie du siècle, de Diderot à Beaumarchais. La rituélie maçonnique est une mimologie, à la fois jeu de rôles – gestes et voix – et spectacle pour les Maçons des colonnes. Elle prend place entre la comédie du monde évoquée dans *Le Paradoxe sur le Comédien*, le théâtre de salon et le théâtre proprement dit[1].

La translation des cendres de Voltaire relève donc d'une certaine dose de syncrétisme qui réunit le grand spectacle proche de l'Opéra et l'ancienne cérémonie religieuse, tout en portant les traces du rituel maçonnique. Nous ne sommes pas très éloignés des processions en l'honneur des saints. Mais ce qui distingue de façon essentielle la cérémonie religieuse du culte révolutionnaire, hormis les valeurs contradictoires véhiculées, c'est sans doute, sur le plan formel, l'emprunt à l'Antiquité, souligné par Mona Ozouf, emprunt formel qui « fournissait des modèles de grandeur »[2]. Le choix de Voltaire, considéré comme père de la Révolution, est en ce sens conforme aux attentes. Assurément, la référence antique renvoie au temps des origines, celui d'avant l'ère chrétienne. C'est pourquoi, le modèle de la fête antique païenne est retenu, bien plus que celui de la procession catholique, même si, dans les esprits, le parallélisme entraîne quelques confusions. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les hommes de la Révolution éprouvent le besoin d'élaborer un calendrier nouveau[3].

Dans le cadre des cérémonies funèbres en l'honneur de Voltaire, *Samson* est utilisé symboliquement à la fois par la Franc-Maçonnerie et par les révolutionnaires. Il s'agit dans les deux cas d'un culte laïque rendu au grand homme avec tout l'apanage du grand spectacle. Se superposent ainsi le contexte cérémoniel et la dimension scénique de façon à créer la cohésion, la communion entre les hommes tout à la fois spectateurs et acteurs. Cette volonté d'unir les hommes autour de valeurs communes, se poursuit sous l'Empire, lors de la représentation mélodramatique.

c- Un rituel mélodramatique

Comme nous l'avons déjà souligné, le *Samson* de Ribié, en dépit du titre, n'est pas un véritable mélodrame au sens où il ne met pas en scène une situation stéréotypée, qui défendrait des valeurs conservatrices par le retour à l'ordre final fondé sur l'éviction du traître. En revanche, on peut parler de mélodrame par la mise en scène, par le jeu requis et par le contexte de la représentation, et lui

[1] J. Brengues, M. Mosset, D. Roche, « Le monde maçonnique des Lumières », *Histoire des Francs-Maçons en France* sous la direction de Daniel Ligou, Toulouse, Privat, 1987, p. 118. On ne peut ici s'empêcher d'ouvrir une parenthèse sur le petit opéra de Nogaret. S'il participe plutôt de la musique de spectacle que du rituel, la présence du chœur suppose sans doute une participation active du public. En outre, il est fort peu probable que le spectacle maçon se déroulait sur une scène véritable, ce qui nous rapprocherait encore davantage du théâtre tel que l'envisage Diderot.

[2] M. Ozouf, *La Fête révolutionnaire : 1789-1799, op. cit.,* p. 329.

[3] « La Révolution française et la Franc-Maçonnerie cherchaient ainsi chacune pour sa part à créer un espace et un temps nouveaux c'est-à-dire un monde nouveau. » (J. Brengues, « Apport de la Franc-Maçonnerie à la fête révolutionnaire », art. cit., p. 563.)

appliquer ainsi la notion de « rituel mélodramatique » que Julia Przybos assimile à « un rituel social »[1] dans la lignée des travaux de Durkheim :

> La structure figée des pièces et la fréquentation assidue des théâtres du Boulevard par une partie importante de la population urbaine mettent à nu le comportement répétitif des individus. Mais qui dit comportement répétitif, pense souvent comportement rituel. L'anthropologie durkheimienne voit dans la répétition périodique du rite une de ses caractéristiques essentielles. Loin de se borner à découvrir le contenu des rites, Émile Durkheim pose le problème du comportement répétitif dans un rituel[2].

L'auteure souligne notamment le rôle essentiel joué par les claqueurs dont les interventions au sein des spectateurs visent à « estomp[er] la différence qui sépare l'illusion théâtrale du réel »[3]. Le public participe à son tour au spectacle de manière collective. Le spectateur n'est plus isolé comme le dénonce Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert*, il fait partie intégrante du public. Bien que ce public ne soit pas unique et que la salle de spectacle sépare encore dûment les catégories sociales, il semblerait qu'au lendemain de la Révolution, on s'interpelle facilement entre groupes sociaux. En ce sens le mélodrame s'adresse « à l'ensemble du corps social »[4] qui forme une véritable communauté, le temps du moins de la représentation[5]. Jean-Marie Thomasseau rappelle cette communion vécue par le public au début du XIX^e^ siècle :

> L'Empire est une des rares époques de l'histoire du théâtre où une authentique communion existe entre le public, l'auteur et les acteurs. Rarement dans l'histoire du théâtre, communion fut plus profonde et plus profitable. La salle est un lieu géométrique où, sans distinction de classe, les émotions se multiplient dans la candeur et l'enthousiasme. La représentation du mélodrame, avec ses rites, son cérémonial, reste une célébration exaltante[6].

Dans ces conditions, les réactions de la salle conçue comme un tout, confèrent au mélodrame sa dimension de rituel. C'est ainsi que l'on revient au rite primitif, à cette fête primitive telle que la rêve Rousseau, ou à la représentation théâtrale de Diderot, dont le point d'aboutissement est identique en dépit des voies différentes proposées : la communion entre les hommes. J.-M. Thomasseau précise que les malheurs sont perçus comme une « initiation qui permettra, à la dernière scène du dernier acte, de retrouver l'harmonie irénique de l'eden perdu »[7].

---

[1] J. Przybos, *L'Entreprise mélodramatique, op. cit.,* p. 189.

[2] *Ibid.,* p. 79.

[3] *Ibid.,* p. 187. J. Przybos rappelle également cette participation des claqueurs et dames-claques au rituel dans son article « Mélodrame et rituel » dans *Il Melodrammatico. Quinto seminario internazionale centro interfacultà Sorelle Clarke dell'Università di Bologna Bagni di Lucca, 6-7-8 nov. 1989,* sous la direction de Michela Mengoli, Bologna, Edizioni analisi, 1992, p. 103.

[4] J. Przybos, *L'Entreprise mélodramatique, op. cit.,* p. 41.

[5] *Ibid.,* p. 190 : « Il ne faudrait pas en conclure cependant que tous ces nobles sentiments subsistent en dehors du théâtre dans l'existence journalière des spectateurs. On sait trop que cette union fraternelle est des plus fragiles. »

[6] J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes, op. cit.,* p. 476.

[7] J.-M. Thomasseau, « Dialogues avec tableaux à ressorts : mélodrame et drame romantique », dans *Le Mélodrame, Europe,* novembre-décembre 1987, p. 65.

Conformément au rite initiatique, la représentation suppose un sacrifice fondateur justifiant la violence[1], élément caractéristique du mélodrame[2]. Cette violence, si l'on reprend l'analyse de René Girard, n'est autre que le cœur même du sacré dans la mesure où elle est générée par des forces extérieures :

> Le sacré, c'est tout ce qui maîtrise l'homme d'autant plus sûrement que l'homme se croit plus capable de le maîtriser. C'est donc, entre autres choses mais secondairement, les tempêtes, les incendies de forêts, les épidémies qui terrassent une population. Mais c'est aussi et surtout, bien que de façon plus cachée, la violence des hommes eux-mêmes, la violence posée comme extérieure à l'homme et confondue, désormais, à toutes les autres forces qui pèsent sur l'homme du dehors. C'est la violence qui constitue le cœur véritable et l'âme secrète du sacré[3].

En effet, selon le texte biblique, la force de Samson est considérée comme un attribut divin et tous ses actes de bravoure surviennent lorsqu'il est animé de l'esprit de Dieu. Or, c'est bel et bien le critère mélodramatique de la violence, inscrit dans son titre même, que le *Samson ou la destruction des Philistins* de Ribié respecte le mieux[4]. À la lecture des critiques, la mise en scène de 1806 met l'accent sur les gestes, sur les combats, les actes de bravoure de Samson, bien plus que ne semble le faire la pièce initiale de 1730, révélant de ce fait les attentes du public. Nous pouvons en cela rapprocher le mélodrame de Ribié de la pantomime de Henry qui, dix ans plus tard, se caractérise elle aussi par l'action mouvementée et par la multiplicité des combats.

Si l'on reprend l'analyse de René Girard, on répète l'expérience fondatrice « en reproduisant une origine qui est perçue comme la source de toute vitalité et de toute fécondité : c'est à ce moment-là, en effet, que l'unité de la communauté est la plus étroite, que la crainte de retomber dans la violence interminable est la plus intense »[5]. C'est en représentant la violence que le sacrifice, à l'instar de la pièce de théâtre, permet de la canaliser, de l'exorciser. Dans le contexte post-révolutionnaire, la

---

[1] R. Girard, *La Violence et le sacré,* Paris, Bernard Grasset, 1972. Si l'existence du bouc émissaire n'est pas attestée dans les représentations de la tragédie grecque, comme le précise J.-P. Vernant (Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* - II, Paris, La Découverte, 2001 (1re édition : Paris, librairie François Maspero, 1972), p. 21), nous pouvons toutefois maintenir l'analyse puisque dans l'esprit des hommes du dix-huitième siècle, le théâtre antique avait valeur de rituel, était lié à une cérémonie religieuse.

[2] J. Przybos, *L'Entreprise mélodramatique, op. cit.,* p. 48-49 : l'auteure s'appuie ici sur les travaux de René Girard, *La Violence et le sacré.*

[3] R. Girard, *La Violence et le sacré, op. cit.,* p. 51.

[4] On peut d'ailleurs supposer que le jeu mélodramatique ménage une place plus importante aux scènes de combats que la pièce de Romagnesi, même si aucune didascalie n'a été ajoutée dans ce sens, témoin en est ce compte rendu proposé par le *Courrier des spectacles* : « Ce guerrier épris d'amour pour Dalila, fille du roi des Philistins, n'en signale pas moins tous les jours son courage contre les ennemis de sa patrie. Instruit que son père a été fait prisonnier de guerre, il s'arme pour le délivrer, et pénètre dans la tour où ce vieillard est enfermé. Les Philistins se réunissent, et enferment à la fois le père et le fils. Samson ne se déconcerte point ; il enlève les portes d'airain, place son père sur l'un des battants, et emporte le tout sur ses épaules. Les Philistins le suivent, l'arrêtent, et le chargent de liens. Samson adresse à Dieu une prière fervente, secoue sa crinière, brise ses chaînes, et s'armant de la redoutable mâchoire d'un roussin d'Arcadie, détruit ou met en fuite toute l'armée des Philistins. Dalila étonnée de tant de prodiges, obtient de lui la révélation de son secret : elle apprend que toute sa force consiste dans ses cheveux et les lui coupe pendant son sommeil. Un Arlequin, bouffon du roi des Philistins, s'empare de la chevelure du héros, pare sa tête noire de ce trophée, attaque un dindon qui se trouve auprès de lui, le renverse, le tue, et le porte en triomphe à la cuisine. Cependant on amène Samson dans le temple de Dâgon. Les Philistins l'entourent en insultant à sa faiblesse ; mais l'Hercule israélite recueille ses forces, ébranle une colonnade et s'ensevelit avec ses ennemis sous les ruines du temple. » (*Courrier des spectacles, journal des théâtres et de littérature,* 22 février 1806, p. 3309.)

[5] R. Girard*La Violence et le sacré*, *op. cit.,* p. 181.

violence est encore fortement présente dans les esprits si bien que le mélodrame, en réaction contre la Terreur, selon J.-M. Thomasseau, « apparaît comme un remède à l'angoisse, une création à la fois mythique et compensatrice »[1]. C'est également la Révolution que Julia Przybos place comme élément référentiel de cette violence :

> Tout en se gardant bien de parler ouvertement du passé traumatique et sans jamais mentionner la violence révolutionnaire, les mélodrames recréent sur les tréteaux – sous une forme hautement codifiée et symbolique – l'histoire tumultueuse des années révolutionnaires et post-révolutionnaires. À l'aide de ces effets forts et spectaculaires, les pièces présentent les moyens qui permettent à la communauté de canaliser et d'évacuer l'hostilité. Le mélodrame donne somme toute à voir le processus qui permet de sortir du cercle vicieux de la violence[2].

Le plus souvent, ajoute l'auteure, le cataclysme de la Révolution transparaît grâce « aux stéréotypes culturels que sont les anciens mythes ou les forces de la nature »[3]. En ce sens, le choix d'un épisode biblique, d'un texte fondateur, qui véhicule l'image de la destruction d'un ordre ancien, despotique, n'est pas anodin. La destruction finale du temple rappelle les faits révolutionnaires. Sans doute le texte fondateur légitime-t-il la violence qui vient de se déchaîner, en particulier pendant la Terreur, puisqu'il marque la destruction nécessaire d'un monde ancien pour l'avènement d'un monde nouveau. La justification peut sembler d'autant plus crédible que la violence de Samson est gouvernée par l'esprit divin qui l'investit. Peut-être se tisserait de cette façon le lien que le mélodrame établit habituellement avec la Providence. Contrairement aux autres mélodrames, *Samson* est une pièce qui ne propose pas un dénouement heureux, qui ne s'achève pas par un retour à l'ordre établi mais qui se clôt par la fin du règne des Philistins. Or, dans la mesure où le public connaît l'épisode, en cerne l'explication, il peut interpréter ce dénouement particulièrement violent comme une fin heureuse, marquant la libération du peuple élu et la mise en place progressive de l'ère chrétienne. Ainsi, l'acte de Samson, qui peut symboliser la violence révolutionnaire, n'apparaît plus comme un acte de destruction mais comme un acte fondateur nécessaire à la construction de l'ère moderne. Par conséquent, adapter sur scène l'histoire de Samson au lendemain de la Révolution, permettrait, à travers le rituel mélodramatique, de donner un sens à l'Histoire et d'intégrer implicitement les événements honnis dans une logique de progrès de l'humanité.

La cohésion du public autour du spectacle de la violence, qui prend une coloration nouvelle dans le contexte post-révolutionnaire, s'accroît d'autant plus par le rôle pathétique de Dalila. C'est la conjonction de la violence spectaculaire, des scènes pathétiques et des procédés scéniques qui entérine, selon J.-M. Thomasseau, le passage à la dimension rituelle : les auteurs de mélodrame donnent « leur préférence aux procédés visuels et pathétiques qui visaient à créer l'atmosphère rituelle et religieuse indispensable à la célébration mélodramatique. La pompe de la mise en scène rappelait et magnifiait la

[1] J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes, op. cit.,* p. 24.

[2] J. Przybos, *L'Entreprise mélodramatique, op. cit.,* p. 121.

[3] *Ibid.,* p. 82.

pompe du culte perdu et oublié »[1]. Selon l'assimilation par Diderot des comédiens à des « prédicateurs laïques »[2], ce ne sont plus les religieux mais les héros du mélodrame qui orchestrent la cérémonie et suscitent les émotions du public :

> La violence démesurée des sentiments et des actions permet au spectateur toujours surpris et étonné, et dont la sensibilité est seule concernée, d'osciller continuellement entre l'horreur et la pitié, la crainte et l'espérance[3].

La cérémonie est alors vécue par tout un chacun de l'intérieur, comme le souligne Alain Ménil, qui distingue la *catharsis* du pathétique ressenti dans le drame :

> […] à la pitié des Classiques, Diderot substitue en effet un processus de sympathie et d'identification, qui inclinera de fait le pathétique vers un certain *pathos* ; et à une compréhension expressive de la représentation, succède une approche impressive[4].

Le drame, tel que Diderot l'envisage dans son *Discours sur la poésie dramatique*, fait appel au plaisir de répandre les larmes, rappelle Anne Coudreuse :

> Il ne s'agit plus, comme dans la tragédie, de *catharsis* par la terreur et la pitié, mais d'empathie du spectateur avec le personnage qui lui permet de comprendre, grâce à la valeur émotive du tableau théâtral, que la vertu est un « sacrifice de soi-même »[5].

Par conséquent, si l'objectif visé reste de l'ordre de la purgation des passions, de la morale, le procédé employé est plus efficace dans la mesure où il atteint l'homme dans son intériorité :

> L'ensemble du dispositif théâtral est orienté vers une dramaturgie des passions : au lieu que le classicisme maintient l'exigence d'une *catharsis*, le drame joue des ressorts émotionnels, afin de conduire le spectateur à cette passion exemplairement morale qu'est la pitié[6].

Or, la valeur morale que l'on attribue au drame, puis au mélodrame, qui se manifeste par les larmes, n'est pas sans rappeler la pratique religieuse. A. Coudreuse souligne que le *pathos*, dont les écrivains du XVIII^e^ retiennent l'aspect « folklorique » sans adhérer à l'idéologie, est érigé dans le christianisme comme valeur spirituelle : la souffrance entraîne la rémission des péchés et induit la compassion[7]. Dans ces conditions, « le développement du *pathos* peut s'expliquer par un transfert de sacralité »[8]. Ce goût des larmes si répandu au XVIII^e^ siècle serait donc lié à l'attitude, à la pratique du fidèle :

> Ainsi laïcisé, le *pathos* qui a longtemps servi de support à la diffusion du christianisme, devient paradoxalement une arme que les philosophes peuvent retourner contre lui. La tentation du *pathos* constitue au siècle des Lumières une tentative pour fonder une morale libérée des dogmes

---

[1] J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes, op. cit.,* p. 66.

[2] Diderot, *Paradoxe sur le comédien, op. cit.,* p. 1401 : « Entre tous ceux qui ont exercé l'utile et belle profession de comédiens ou de prédicateurs laïques…. ». répét. intro

[3] J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes, op. cit.,* p. 30.

[4] A. Ménil, *Diderot et le drame. Théâtre et politique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 49.

[5] A. Coudreuse, *Le Refus du pathos au XVIII^e^ siècle, op. cit.,* p. 33.

[6] A. Ménil, *Diderot et le drame. Théâtre et politique*, *op. cit.,* p. 65.

[7] A. Coudreuse, *Le Goût des larmes au XVIII^e^ siècle, op. cit.,* p. 285.

[8] A. Coudreuse, *Le Refus du pathos au XVIII^e^ siècle, op. cit.,* p. 12.

religieux, sur des valeurs compatibles avec la philosophie matérialiste, et en particulier sur la sensibilité[1].

De cette sensibilité commune, naît l'harmonie entre les participants, assimilée par J. Goimard à une « hystérie collective »[2], soit-elle limitée à la durée du spectacle[3]. De l'aveu des autorités, « la représentation des mélodrames était utile à l'esprit public, en ce qu'elle alimentait l'effervescence du peuple et fascinait les yeux de la multitude »[4]. Nous pouvons l'inscrire dans ce « culte de l'énergie »[5], dont Michel Delon a établi l'importance et qui se manifeste, entre autres, dans les arts, par la participation active du public en proie aux émotions. Du fait du jeu des comédiens et des procédés scénographiques utilisés, la représentation mélodramatique, qui concerne aussi bien la pièce de Ribié que celle de Henry, favorise la communion du public, tel un rituel social fondé sur une mise en scène de la violence ancestrale, mais également sur le *pathos* catholique. On assiste donc à un « transfert de sacralité » dans la mesure où l'effet recherché par la scène est identique à celui de la cérémonie religieuse, mais il est atteint par des procédés issus du rite païen.

Par conséquent, le sacré, tel qu'il peut apparaître dans le rituel mélodramatique naîtrait d'un rite social, sur le modèle antique, et non plus d'un rite fondé sur « la transcendance chrétienne »[6], fortement ébranlée par les Lumières et la Révolution, comme le rappelle Julia Przybos. Selon cette analyse, le sacré établi sur le mystère de Dieu, sur le « numineux »[7] selon l'expression de R. Otto, aurait disparu dans les représentations de la fin du XVIII^{e} siècle au profit d'un sacré social, centré sur l'homme, tel que l'envisage Durkheim[8]. On peut penser à juste titre que les adaptations scéniques de Samson à partir de la Révolution correspondent à cette thèse. Mais qu'en est-il des représentations antérieures ? Si le langage scénique permet à l'épisode vétérotestamentaire de s'émanciper de ses sens allégoriques chrétiens, le sacré religieux, centré sur la divinité, disparaît-il aussi brutalement ? Le public en oublie-t-il pour autant cette « conjonction tangible du visible et de l'invisible, de l'ici-bas et

[1] *Ibid.,* p. 12.

[2] J. Goimard, « Le mélo, de l'image au concept », art. cit., p. 108.

[3] Selon Rousseau, le *pathos* « n'établit qu'une communauté factice et imaginaire qui se dissout dès la fin du spectacle » (A. Coudreuse, *Le Refus du pathos au XVIII^{e} siècle, op. cit.,* p. 133).

[4] M. Albert, *Les Théâtres des boulevards (1789-1848),* Genève, Slatkine reprints, 1978 (réimpression de l'édition de 1902), p. 219 : Albert Maurice se fonde sur les propos d'un Ministre de la police.

[5] M. Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*, Paris, P.U.F., 1988, p. 114 (voir plus particulièrement les chapitres II et III).

[6] J. Przybos, *L'Entreprise mélodramatique, op. cit.,* p. 189. Elle ajoute : « Évoquant l'apparition de l'imagination mélodramatique sous la Révolution, Peter Brooks constate fort à propos que le sacré défini par Rudolf Otto, comme tout autre numineux, et conçu comme entité à part et valeur supérieure à l'homme a irrévocablement disparu. Ajoutons pour notre part que lorsque disparaît le sacré religieux fondé sur la transcendance, le sacré social prend forcément la relève. Or celui-ci présuppose la soumission de l'individu à une société déifiée. »

[7] R. Otto, *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel,* traduit par André Jundt, Paris, Payot, 1949.

[8] R. Tessier, *Le Sacré,* Paris, Éditions du Cerf, les éditions Fides, 1991.

de l'au-delà », cette « rencontre entre la nature et la surnature »[1], en un mot le sacré lié à la présence de Yahvé ? L'hypothèse semble difficile à valider au vu de l'analyse des pièces du *corpus* et de la singularité de l'épisode de Samson. La puissance divine est omniprésente, ce qui, nous l'avons montré, soulève de nombreuses questions de représentations. Si le sacré s'ouvre indéniablement à la dimension humaine d'une cohésion sociale, déjà annoncée par les théories de Diderot, il n'en occulte pas la place du divin intrinsèque à l'histoire de Samson, reflétant la polysémie ou du moins la complexification du terme de « sacré ».

Dans les esprits, l'Ancien Testament est encore perçu comme un texte religieux quel que soit le traitement scénique que l'on en fait ; témoin en est la prégnance du calendrier liturgique. Les formes de cultes ou de rites qui émergent progressivement dans la dernière partie du siècle viennent, d'une certaine façon, combler le vide laissé par l'Église. C'est donc de cette tension entre traitement profane et sujet sacré (au sens de « religieux »), qu'apparaît une forme nouvelle de sacré, un sacré « laïque » au sens social du terme, fondé sur la communion des hommes, en harmonie avec les valeurs humaines prônées par les Lumières.

2- Le retour au sacré originel

Si le traitement scénique de Samson révèle cette nouvelle forme de sacré, libérée de la pensée chrétienne, c'est avant tout en raison d'une nouvelle conception du langage. La scène, souvent dénoncée comme antre de l'illusion, devient, grâce aux théories sur le langage des sens, un lieu de vérité et de transparence, conformément à l'esthétique primitiviste largement diffusée au XVIII[e] siècle[2]. On voit s'opérer progressivement depuis le début du siècle une réhabilitation des sens. Tandis que la raison avait porté atteinte à la sacralité chrétienne de l'Ancien Testament, l'association de la sensibilité et du sensualisme conditionne l'adhésion du public à la scène et établit un lien immédiat entre le spectacle et le cœur. De ce fait, par une voie détournée, la scène propose un nouveau mode d'appréhension du texte biblique qui renforcerait le lien direct et individuel entre le spectateur et le texte biblique. En effet, la langue des sens s'apparente à une langue instinctive propice à suggérer l'émotion, la communication immédiate avec le cœur, par le retour aux origines. Ne pourrait-elle alors être considérée comme la langue de la vérité, une langue supérieure à la parole, par l'adéquation entre le signe et le sens ?

[1] Ces expressions de Marcel Gauchet définissent le sacré (L. Ferry et M. Gauchet, *Le Religieux après la religion*, Paris, Grasset, 2004, p. 65).

[2] Voir C. Grell, *Le Dix-huitième siècle et l'antiquité en France 1680-1789*, Oxford, Voltaire Foundation, 1995.

a- L'harmonie retrouvée : texte fondateur et langue originelle

Comme nous l'avons analysé ci-dessus, la musique, considérée comme langue des origines, est placée au même rang que la pantomime gestuelle de l'acteur. Parallèlement, l'étude des représentations scéniques nous a montré la place de plus en plus prééminente du geste, sous l'influence du jeu mélodramatique au point que la pantomime, dernière pièce du *corpus*, substitue le geste à la parole. Selon les théories de l'abbé Batteux, de Condillac ou encore de Diderot, ce langage qui fait appel au pouvoir des sens, est un langage instinctif et naturel, un langage de l'émotion issu des origines primitives de l'homme. C. Kintzler précise que « la musique et les langues primitives sont faites pour séduire et pour émouvoir » de sorte que la musique-poésie originaire, de nature émotive, relève ensuite de l'ordre de la communication immédiate[1]. La force d'expressivité de l'interprète, par la gestuelle, par la déclamation ou par le chant, découle donc de cette langue des origines que les théories sensualistes relient à celle du corps. La parole vient du geste, précise Condillac :

> La parole, en succédant au langage d'action, en conserva le caractère. Cette nouvelle manière de communiquer nos pensées ne pouvait être imaginée que sur le modèle de la première. Ainsi, pour tenir la place des mouvements violents du corps, la voix s'éleva et s'abaissa par des intervalles fort sensibles. Ces langages ne se succédèrent pas brusquement : ils furent longtemps mêlés ensemble, et la parole ne prévalut que fort tard. Or chacun peut éprouver par lui-même qu'il est naturel à la voix de varier ses inflexions, à proportion que les gestes le sont davantage[2].

La représentation d'un texte biblique par le pouvoir des sens trouve son explication d'une part dans l'émancipation progressive du texte biblique de son contexte chrétien, d'autre part dans l'évolution des théories sur l'art dramatique. C'est donc une autre transmission du texte biblique que propose la scène théâtrale, une transmission plus directe puisqu'elle ne passe plus par les mots et l'esprit, mais par la vue et l'ouïe. Par conséquent, en rappelant au spectateur une langue ancestrale, langue oubliée mais qui demeure inscrite au plus profond de sa chair, la scène, théâtrale et/ou musicale, donne à appréhender une vérité, celle des émotions et non celle de la raison. De l'émotion suscitée, de la communication directe avec le cœur, résulte une légitimité certaine de cette langue des sens originelle, jugée dès lors supérieure à la parole institutionnelle, froide et rationnelle.

Du fait de cette pureté originelle, le geste et la musique sont perçus comme garants de la vérité du cœur, à l'opposé d'une langue parlée, qui, par ses effets de rhétorique, peut s'avérer trompeuse. D'ailleurs, selon Rousseau, « la langue française corrompt la Bible même […] parce que cette langue est à la fois pudibonde et obscène, ultradécente et totalement équivoque »[3], souligne Jean-François Perrin. Alors que la langue originelle des sens est une langue universelle et transparente qui suscite les

---

[1] C. Kintzler, *Jean-Philippe Rameau…, op. cit.,* p. 149.

[2] Condillac, « De la prosodie des premières langues », *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Paris, J. Vrin, 2002 (1re édition : 1746), Seconde partie, section 1ère, Chap. 2, p. 104-105.

[3] J.-F. Perrin, « L'aliénation dans l'équivoque : licence et obscénité littéraire selon Rousseau », dans *Du Genre libertin au XVIIIe siècle,* sous la direction de Jean-François Perrin et Philip Stewart, Paris, Desjonquères, 2004, p. 293.

émotions, la langue parlée, institutionnelle, varie en fonction des cultures et s'adresse à la raison. Le langage du corps est aussi puissant car il fait partie intégrante de la nature humaine. Il ne révèle pas une vérité rationnelle mais s'inscrit dans l'essence même de l'humanité, ainsi qu'en témoigne ce commentaire de l'abbé Batteux à propos des gestes et du ton :

> Ils contiennent une langue que nous savons tous en naissant, et dont nous nous servons pour annoncer tout ce qui a rapport aux besoins et à la conservation de notre être : aussi est-elle vive, courte, énergique. Quel fond pour les arts dont l'objet est de remuer l'âme, qu'un langage dont toutes les expressions sont plutôt celles de l'humanité même, que celle des hommes ![1]

Cette langue conduit directement à l'essentiel car elle relève de la nature même de l'espèce. Pour reprendre le commentaire de Claire Nétillard, ce serait par le caractère universel de la langue primitive qui a cours sur la scène de théâtre, que le spectateur retrouverait « l'humanité commune dans son être particulier »[2]. Tout comme le geste, la musique l'emporte sur la langue parlée conventionnelle, en raison de son lien avec la nature la plus profonde, précise déjà l'abbé Du Bos en 1719 :

> Tous ces sons, comme nous l'avons déjà exposé, ont une force merveilleuse pour nous émouvoir, parce qu'ils sont les signes des passions, institués par la nature dont ils ont reçu leur énergie ; au lieu que les mots articulés ne sont que des signes arbitraires des passions. Les mots articulés ne tirent leur signification et leur valeur que de l'institution des hommes, qui n'ont pu leur donner cours que dans un certain pays[3].

En somme, les théories du XVIII^e^ siècle sur le langage réhabilitent les sens au détriment de la raison. Langue de la nature, la langue des sens ne peut tromper l'homme car elle trouve sa source au plus profond de son être. Or, cette communication directe, cette adéquation entre extérieur et intérieur, entre les sens et le sentiment, entre le signifié et le signifiant, font référence au *logos*. Selon Arnaud Rykner, le *logos* est atteint en silence par les seules expressions du visage[4] dans le théâtre de Diderot, avec lequel les dernières pièces du *corpus* entretiennent des liens certains. Cette adéquation entre le geste émis et l'effet produit n'est pas sans rappeler la notion de « hiéroglyphe » de la *Lettre sur les sourds et muets*, notion qui réunit à elle seule extériorité et intériorité, paraître et être, par la conformité du signe et du sens :

> Il passe alors dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit ? j'en ai quelquefois senti la présence ; mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois ; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, et l'oreille les entend ; et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent. Je pourrais dire en ce sens que toute poésie est emblématique[5].

---

[1] C. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, *op. cit.,* p. 232.

[2] C. Nétillard, « Langage d'action au théâtre », art. cit., p. 124.

[3] Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, op. cit.,* t. I, p. 426.

[4] A. Rykner, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996, p. 199.

[5] Diderot, *Lettres sur les sourds et muets, Œuvres*, *op. cit.,* t. IV, p. 34.

Dans son *Discours sur la poésie dramatique,* Diderot applique ce concept, certainement emprunté à Condillac comme le suggère Pierre Frantz, au théâtre, le geste de l'acteur en étant l'un des hiéroglyphes[1]. En effet, Condillac utilise le terme d'hiéroglyphe au sujet de la formation de l'écriture : les mots à l'origine auraient imité ce qu'ils désignaient en « dessin[ant] les images des choses »[2], créant ainsi une symbiose entre le signe et le référent. Ce serait d'ailleurs cette origine figurative de l'écriture qui expliquerait le style figuré fort répandu dans les langues anciennes[3]. Nous ne pouvons que relier cette toute puissance du langage au cratylisme platonicien, à cette adéquation parfaite entre le signifiant et le signifié, qui correspond d'ailleurs au temps mythique d'une langue universelle où tous les hommes se comprenaient. Rousseau établit cette analogie avec le *Cratyle* de Platon à propos de la langue musicale originelle qu'il tente de reconstituer, cette langue qui « négligerait l'analogie grammaticale pour s'attacher à l'euphonie, au nombre, à l'harmonie et à la beauté des sons »[4].

Par son corps, le comédien fait donc accéder le public à un ordre supérieur, à une vérité qui lui demeurait jusque là inconnue. Non seulement en éveillant ses émotions, il favorise le sentiment d'appartenance de l'homme à une communauté avec laquelle il partage des valeurs universelles, celles du cœur, mais il le conduit également à la connaissance de lui-même, en faisant appel à son intimité la plus profonde. C'est bel et bien, comme l'analyse Claire Nétillard à propos de la *Lettre sur les sourds et les muets*, l'imitation de la force de la nature et non plus l'imitation de la belle nature qui permet de réactiver cette force en nous[5]. Par conséquent, l'homme accède à une vérité qui le dépasse, qui le transcende grâce au « miroir transfigurant » de l'œuvre d'art, pour reprendre l'expression de Laurent Mattiussi[6].

Tout comme le geste, selon B. Didier, « la musique libère un inconscient individuel, mais aussi collectif », elle est « régénératrice » et correspond au culte de l'énergie des Lumières[7] : elle contribue au renouveau des êtres et des nations car elle « ramène justement les forces les plus profondes et les plus obscures de l'être », elle « ramène l'être primitif, elle restaure le langage premier »[8]. Ainsi, grâce au « miracle même de la musique, le spectateur se trouve dans un état second où il se découvre vraiment lui-même, où il pénètre dans une autre réalité », si bien que l'opéra est

---

[1] P. Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, *op. cit.,* p. 29.

[2] Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, *op. cit.,* p. 154.

[3] *Ibid.,* p. 158.

[4] J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues…, op. cit.,* p. 66.

[5] C. Nétillard, « Langage d'action au théâtre », art. cit., p. 129-130.

[6] L. Mattiussi, « La figuration scénique et son modèle liturgique : Mallarmé, Valéry », *Littérature, rites et liturgie,* sous la direction d'E. Godo, Paris, Imago, 2002, p. 174 : « L'œuvre d'art est un miroir transfigurant dans lequel l'homme, appelé à dépasser la médiocrité de son individualité ordinaire, découvre et reconnaît une image de la suprême figure intime qui le hante et le constitue essentiellement ».

[7] B. Didier, *La Musique des Lumières, op. cit.,* p. 399.

[8] *Ibid.,* p. 400.

« chargé d'exprimer l'irrationnel, et même peut-être ce que nous appellerions l'inconscient »[1]. En ce sens, la musique renvoie le spectateur à lui-même, elle pénètre en lui et l'interroge, notamment à travers le lien qui unit le rythme et le temps, sur son essence même et sur le sens de son existence, ajoute B. Didier[2]. Elle relie d'ailleurs cette dimension de la musique à la théorie des hiéroglyphes de Diderot en montrant que la musique ne livre pas de sens de l'existence, au sens philosophique ou religieux du terme, mais qu'« elle donne à celui qui l'écoute le sentiment de son existence »[3]. La sensation auditive peut susciter ou apaiser les passions, entraînant la prise de conscience de son existence par l'auditeur, l'« appréhension de soi comme une totalité où le cœur et la raison n'ont plus à s'opposer »[4].

Loin de diviser comme peut le faire la religion, le théâtre au contraire semble unir les êtres dans une compréhension mutuelle et immédiate du fait du retour à la langue originelle, garante par sa forme-sens de la vérité, de l'essence humaine. L'acteur et le spectateur seraient alors intimement liés. La communion ne serait pas simplement réservée à la salle, elle concernerait l'ensemble des membres de la représentation à l'image de la fête que nous avons précédemment évoquée. Les théories du langage du XVIII^{e} siècle réhabilitent donc les arts de la scène, parfois mis à l'écart par une religion méfiante envers des sens jugés trompeurs. Le geste et la musique sont désormais considérés comme antérieurs à la langue parlée, à la langue conventionnelle, et sont assimilés à la langue de la Nature, une langue capable de réactiver les émotions les plus pures enfouies au plus profond de l'être, une langue par conséquent garante de la vérité.

Le choix de Samson, un homme qui se laisse gouverner par ses sens, paraît d'ailleurs tout indiqué dans le recours au *logos*. Joseph Cohen rappelle l'interprétation allégorique de Gunkel selon laquelle Samson, homme de la nature, lutterait contre l'homme de la culture, les Philistins, lesquels forment un peuple civilisé en 1200 avant JC, au moment de l'histoire de Samson. Sédentaires, cultivateurs, constructeurs de temples et de villes fortifiées, ils s'opposeraient aux Israélites, peuple de bergers vivant dans les montagnes. Les actes de Samson montrent qu'il ne connaît pas la civilisation : il déchire le lion avec ses mains, enlève les portes de Gaza avec ses bras, brise ses liens, détruit le temple avec son corps, combat avec une mâchoire d'âne. Homme de la nature, il est alors capable de vaincre l'homme de la culture, qui a perdu sa force physique, et devient un modèle pour les jeunes gens de sa tribu. L'esprit de Dieu, comme auteur de ses exploits, serait un élément secondaire. Enfin, conformément à l'homme de la nature, Samson est naïf, ce qui expliquerait qu'il livre le secret de sa force à la perfide Dalila. En somme, tous ces éléments prouveraient que « les récits de Samson, selon

[1] *Ibid.,* p. 259.

[2] *Ibid.,* p. 398.

[3] *Ibid.,* p. 399.

[4] *Ibid.*

Gunkel, étaient à l'origine profanes, ils furent remaniés déjà très tôt, dans un sens religieux ; mais on peut toujours y déceler la lutte de la nature contre la culture »[1].

Sans doute convient-il de souligner que Riccoboni fait abandonner à Samson sa mâchoire d'âne au profit d'un glaive[2], confirmant ainsi les accents religieux de la pièce de 1717. Voltaire, en revanche, multiplie les hymnes à la nature et substitue à la mâchoire d'âne une arme tout aussi primaire : une massue[3]. En outre, les actes de violence perpétrés par le « barbare »[4] Samson sont qualifiés de « carnage »[5], deux termes que Beaumarchais maintient[6] tout en atténuant leur portée puisque Samson paraît sous les atours de l'homme civilisé « ceint d'une épée »[7]. Ce changement d'accessoire sous la plume de Beaumarchais ne relève donc pas simplement d'un souci esthétique, d'une volonté d'exposer un noble instrument sur la scène de l'Opéra, il correspond à l'effacement des traces les plus marquantes de la polémique religieuse. Hormis le cas à part du livret de Beaumarchais lié à la sévérité de la censure, toutes les autres adaptations de Samson sur la scène théâtrale après 1717, conservent la mâchoire d'âne comme instrument symbolique de la lutte contre les Philistins. Bien plus, au début du XIX^e^ siècle, c'est le décor d'une nature sauvage, celui d'une grotte au milieu des montagnes, qui ouvre le deuxième acte de la pantomime de Henry. De même, le jeu mélodramatique mis en scène par Ribié insiste davantage sur les actions du héros, sur ses tours de force que sur la scène de la soif, comme le rappelle le *Courrier des spectacles*[8]. Par conséquent, les accessoires et les décors, les choix opérés par la mise en scène traduisent, plus ou moins consciemment, l'adhésion ou non à la version initiale de Samson. La tendance s'affiche très nettement en faveur d'un retour au mythe antique, amorcé par Voltaire et confirmé au début du XIX^e^ siècle.

L'interprétation de Gunkel nous paraît d'autant plus intéressante que la civilisation signifie la naissance d'une religion institutionnelle et non plus naturelle. Samson pourrait être alors le symbole de cette régénérescence d'une religion de la Nature, une religion fondée sur l'homme, à une époque où la religion de la culture, religion fondée sur une organisation hiérarchique et dogmatique, est mise à mal. Dans ces conditions, les écritures scéniques de Samson opèrent un retournement. Il ne s'agit pas de déconsidérer la Bible mais de la traiter comme un texte des origines, un texte auquel convient on ne peut mieux la langue originelle. La transmission d'un épisode biblique par la scène théâtrale ou

[1] J. Cohen, *La Légende de Samson (Juges XIII-XIV), op. cit.,* t. II, p. 231-234 : Hermann Gunkel, *Reden und Aufsätze,* 1913.

[2] Riccoboni, Luigi, *Sanson,* III, 6, p. 77.

[3] Voltaire, *Samson,* II, 2, p. 17, entre les vers 243 et 244.

[4] *Ibid.,*II, 1, p. 17, v. 241.

[5] *Ibid.,*II, 1, p. 16, v. 231.

[6] Beaumarchais, *Samson,* I, 1, p. 1437, v. 1 et 7.

[7]*Ibid.,* I, 4, p. 1439, entre les vers 64 et 65.

[8] *Courrier des spectacles, journal des théâtres et de littérature,* 22 février 1806, p. 3309.

musicale correspond donc à ce retour aux sources. C'est donc paradoxalement par le détour de la scène profane que le texte biblique retrouve sa vérité première, son caractère ancestral et de ce fait, peut-être, une nouvelle crédibilité à une époque où le discours religieux perd de son pouvoir. S'expliquent alors les adaptations scéniques de Samson, nombreuses et diverses, adaptations non satiriques à l'encontre de la Bible, au moment où la religion perd du terrain. C'est en raison de cette déficience du religieux que l'on a besoin de retrouver des sources plus stables, de remonter aux origines qui précèdent l'ère chrétienne. Or par le recours à cette langue originelle, ne confère-t-on pas une nouvelle dimension sacrée à l'épisode biblique ? Si le statut de vérité révélée de l'Ancien Testament tend à s'effacer au XVIII^e^ siècle par les travaux des exégètes qui lui assignent une dimension historique, il est resacralisé par son passage à la scène grâce au sacré que porte la langue des sens. C'est de la jonction entre le texte biblique fondateur et le langage profane des sens que naît un nouveau sacré en lien avec le goût de l'Antiquité. Selon les théories primitivistes largement diffusées à cette époque, la référence à l'Antiquité réunit en effet les théories sur le langage des origines et la notion de rituel. Le recours à la langue des sens comme réactualisation du *logos*, associé à une volonté plus ou moins consciente de retrouver le monde des origines, de revivre une expérience fondatrice originelle, n'est pas anodin lorsque le texte ainsi transmis est l'épisode vétérotestamentaire de Samson.

b- Réflexions sur le sacré : le tournant du XVIII^e^ siècle

Comme nous l'avons précisé en introduction, le « sacré » est inséparable au XVIII^e^ siècle de la religion. Il désigne tout ce qui réfère à Dieu et, dans la France catholique, il est synonyme de « saint ». Même si la distinction entre « sacré » et « saint » commence à s'opérer au XVIII^e^ siècle[1], la Bible comme objet de culte et détentrice de la parole divine participe des deux. Or, si les adaptations scéniques de l'épisode de Samson portent en elles une autre dimension du sacré, c'est qu'elles proposent une approche nouvelle de l'Ancien Testament. Elles l'écartent de sa dimension chrétienne pour en faire un texte fondateur des origines de l'humanité sur le modèle antique. Sans doute l'histoire de Samson s'y prête-t-elle on ne peut mieux en se rapprochant du mythe qui relève à la fois de la question des origines et des rites, comme l'atteste la récente étude de Christophe Lemardelé[2]. Faisant état des différentes strates rédactionnelles du texte, il confirme que le naziréat est le fruit d'une adaptation des rédacteurs de la Bible qui auraient introduit tardivement le récit de la vie de Samson

[1] On note d'ailleurs une évolution par rapport au XVII^e^ siècle qui assimile les deux notions puisqu'on trouve la définition suivante à l'article « sacré » : « qui est saint, qui a été offert et dédié à Dieu solennellement avec cérémonie, bénédiction, et onctions », « tout ce qui appartient à Dieu et à l'Église ». Inversement « saint » se définit par rapport à « sacré » pour l'une de ses acceptions : « choses sacrées ou qui appartiennent à l'Église » (Furetière, *Dictionnaire universel, op. cit.,* t. III). Les deux définitions, qui utilisent les mêmes termes apparaissent donc comme interchangeables.

[2] C. Lemardelé, « Samson le *nazir* : un mythe du jeune guerrier », art. cit. La définition du mythe convoquée ici est celle d'un « récit d'origine ancienne, proche du conte et comportant des éléments religieux […] non inscrit dans le temps de l'histoire ». L'auteur ajoute qu'il s'agirait d'un « mythe étiologique » en raison de « l'introduction d'éléments rituels dans le récit » (p. 286).

dans le livre des Juges[1]. Il ajoute, en soulignant les points communs que Samson entretient avec d'autres guerriers mentionnés dans la Bible et en mentionnant un autre sens de « nazir », qu'un lien peut être établi avec un rite de passage de jeunes guerriers. Dans la culture païenne, on retrouverait également la forme rituelle de l'initiation. Selon J. Cohen qui s'appuie sur les travaux de Pierre Gordon, l'histoire de Samson correspondrait à un rituel, rite des XIII^e^ et XII^e^ siècles avant J.-C., qui consiste en une descente dans le monde souterrain, une mort initiatique suivie d'une résurrection, se déroulant dans une grotte de la montagne sacrée. Au sortir de la grotte, le soleil réapparaît. Chacun des épisodes de l'histoire de Samson par ces rites antiques, de sorte que « Samson est un grand initié, le maître du feu »[2]. Par conséquent, les adaptations scéniques de Samson du XVIII^e^ siècle, en s'affranchissant de l'interprétation des Pères de l'Église, reviendraient en quelque sorte aux origines préchrétiennes de l'histoire de Samson, à sa transmission sur un mode autre que celui de l'écrit.

Au vu de ces éléments, la référence à l'Antiquité, forme esthétique dans le cadre des fêtes révolutionnaire ou marque idéologique, est d'autant plus judicieuse dans le cas de Samson. Peut-être est-ce la raison pour laquelle les pièces du *corpus* paraissent en avance sur leur temps par la désacralisation précoce qu'elles opèrent, grâce au mélange des tons et au grand spectacle. L'épisode de Samson est un cas particulier qui se prête particulièrement bien à cette transformation du texte biblique en texte mythique fondateur. Dépouillé de la sphère religieuse chrétienne, il fait appel à une autre dimension sacrée, au sens religieux du terme puisqu'il s'agit d'un rite ancestral, dimension qui perdure peut-être inconsciemment dans les esprits réunis grâce à la communion des cœurs pour la durée du spectacle, ce qui fait naître le sacré social.

Mais comme l'analyse Michel Delon, « l'Antiquité est moins un modèle historique qu'une référence abstraite, l'idée d'une origine, d'une énergie primitive »[3]. Le goût pour l'antique, diffusé à partir de 1750[4], ne correspond donc pas à un simple désir de dépaysement mais porte en lui la nostalgie des origines, de la pureté du monde d'avant l'ère chrétienne, au moment même où les valeurs prônées par l'Église depuis des millénaires sont mises à mal. Jean Starobinski rappelle que la référence à l'Antiquité, et plus précisément au mythe solaire, permet de relier la Révolution à l'origine, au

[1] Diverses explications ont été données à ce sujet. Selon S. Reinach, Samson prend sa source dans une légende cananéenne dont le texte biblique conserve encore les traces et qui expliquerait ses incohérences. L'un des arguments consiste à faire du motif de la force, qui réside dans les cheveux du héros, une force magique. Il s'agirait d'un trait pimitif auquel le rédacteur sacerdotal a donné l'explication du naziréat. Ainsi s'expliquerait que le renversement du temple soit lié, de manière incohérente, à l'invocation à Dieu et non à la repousse des cheveux du héros. La Bible aurait donc sanctifié une légende païenne. Samson est le seul épisode de l'Ancien Testament, avec la naissance d'Ève, que S. Reinach interprète comme un mythe. (S. Reinach, *Cultes, mythes et religions*, Paris, Robert Laffont, 1996, (1re édition : 1905), p. 661-673. Bien que ces travaux aient été remis en question par G. Dumézil (G. Dumézil, *La Religion romaine archaïque avec un appendice sur La religion des Etrusques,* Paris, Payot, 1987 (1re édition : Payot, 1974), p. 32), nous pouvons les citer ici pour évoquer la particularité de l'histoire de Samson et les liens qui ont été établis avec l'univers païen.

[2] Cohen, Joseph, *La Légende de Samson (Juges XIII-XIV), op. cit.,* t. II, p. 213-219.

[3] M. Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*, *op. cit.,* p. 116.

[4] J. Starobinski, *1789. Les Emblèmes de la raison,* Paris, Flammarion, 1973, p. 5.

commencement du monde[1]. Or, « Samson », selon le dictionnaire de l'abbé Barral, signifie « petit soleil »[2]. Un tel choix peut être symbolique à l'époque des Lumières où se mettent en place les fondements d'un monde nouveau, dépouillé de ses valeurs traditionnelles, qui a besoin de dépasser les discours religieux caducs pour accéder à une forme de sacré laïcisée. Dès la fin de l'Antiquité, en effet, les théologies solaires et syncrétistes évoluent et se transforment en philosophies rationalistes, assimilant le Soleil et l'intelligence :

> Dans le traité *Sur le Soleil Roi* de l'empereur Julien, aussi bien que dans l'*Hymne au Soleil* de Proclus, les hiérophanies solaires cèdent la place à des idées, et la religiosité disparaît complètement à la suite de ce long processus de rationalisation[3].

En ce sens, l'épisode de Samson symbolise la victoire de l'intelligence sur l'obscurantisme des religions chrétiennes. Par là même, le choix de Voltaire est particulièrement révélateur et le chœur révolutionnaire de Gossec en propose l'aboutissement adéquat. La dimension scénique est alors d'autant plus significative qu'elle renoue avec le temps sacré, temps cyclique que Mircea Eliade attribue à la fête religieuse qui rejoue les origines du monde[4]. En ce sens, le temps de la représentation, sorte de hors-temps magique, fait revivre à chaque spectacle l'événement symbolique fondateur du monde nouveau post-révolutionnaire. Par conséquent, sur le plan du sens comme sur celui de la forme, les adaptations scéniques de Samson correspondent à cette forme de sacré renouvelé qui, mis en place par Voltaire dès 1736, prend son essor à la fin du XVIII^e^ siècle avec le chœur de Gossec et se concrétise dans le rituel mélodramatique du début du XIX^e^ siècle.

En dépouillant l'épisode de Samson de tout l'appareil exégétique, qui tente de lui donner une cohérence chrétienne ou tout du moins yahviste, en le résumant à une série de passages spectaculaires, l'adaptation scénique lui rend son caractère magique de légende ancienne, la dimension mythologique dont il est issu, ainsi que la perçoit du moins Voltaire[5]. Le langage des sens, supérieur à celui de la raison, fait pénétrer les spectateurs non pas dans l'univers biblique, tel qu'il est décrit par les religieux, mais dans l'univers mythique des origines. Or le choix de Samson n'est pas anodin, puisqu'il s'agit de l'épisode biblique le plus problématique dans ce rapport avec le paganisme, contraire à la morale et à l'idéologie chrétiennes. Il se prête tout particulièrement à l'altération du sacré chrétien qui parcourt le XVIII^e^ siècle. En simplifiant « la légende de Samson » pour reprendre l'expression de Joseph Cohen, en taisant l'épisode de l'ange que seul Pellegrin rapporte, on revient simplement aux sources de l'histoire et on en fait un mythe adaptable à la scène.

---

[1] *Ibid.,* p. 34.

[2] [Barral, Abbé], *Dictionnaire portatif, historique, géographique et moral de la Bible, op. cit.,* « Samson ».

[3] M. Eliade, *Le Sacré et le profane,* Gallimard, 1965 (1^re^ édition : Hamburg, 1957), p. 136-137.

[4] *Ibid.,* p. 63-69-73.

[5] G. Dumézil a notamment établi que le système trifonctionnel indo-européen, qui permet de définir les mythes correspondants, ne fonctionne pas dans la Bible (G. Dumézil, *Mythe et épopée. Histoires romaines*, Gallimard, 1973, p. 338-361).

De ce fait, se résoudrait le paradoxe entre le recul de la religion au XVIII[e] siècle et l'intérêt accru que l'on porte à la Bible. Si les adaptations scéniques de Samson traduisent une émancipation à l'égard de la religion d'État, elles ne dépouillent pas pour autant l'Ancien Testament de son caractère sacré. Le passage à la scène profane suppose, par sa forme, un retour aux origines et, par conséquent à l'ère préchrétienne où sacré et socialité étaient intrinsèquement liés notamment par la fête et le rite. Ainsi, en rapportant la notion de sacré au sacré païen antérieur à l'ère chrétienne, on la distingue de la notion de sainteté de sorte que l'Ancien Testament serait alors considéré comme sacré, mais non plus comme saint. En s'écartant de la sanctification qui relève de la seule tradition chrétienne, on tend à rapprocher la Bible des mythes païens fondateurs. Au XVIII[e] siècle, l'Ancien Testament n'est plus considéré comme un texte relevant seulement de l'Église mais de l'histoire de l'humanité. Dans un siècle animé par les querelles religieuses – signe d'un affaiblissement du pouvoir religieux –, dans un siècle qui revendique la tolérance et des valeurs proprement humaines, l'Ancien Testament devient alors un texte fondateur, un texte universel, facteur de cohésion entre les hommes.

Par ce caractère communautaire, unificateur et social du spectacle, on fait passer la notion de sacré du domaine divin au domaine humain à une époque qui place l'homme en son centre. Mona Ozouf justifie le « transfert de sacralité » du fait que la période révolutionnaire rompt avec la religion chrétienne mais non pas avec la sacralité originelle, fondamentalement humaine. Preuve en est le culte de l'Être Suprême :

> Une fois éliminés le tragique, le dolorisme, l'appareil sombre de la religion, chacun pense alors qu'on retrouve ce socle du culte, où le fondement religieux cède la place au fondement socio-moral, mais sur lequel on doit pouvoir rebâtir une sacralité, dans la mise à jour d'une humanité homogène. […] La religion épurée, affranchie des dogmes, devrait permettre en revanche de sceller l'unité de la communauté humaine dans le sentiment de la sacralité de l'humain[1].

Ainsi, la fête révolutionnaire, de laquelle participe le chœur de Gossec, remplit la fonction « de montrer la transcendance du genre humain à l'homme même et d'instituer l'humanité en son humanité »[2]. Si la démonstration s'attache spécifiquement à la fête révolutionnaire, on peut toutefois la relier aux adaptations scéniques de Samson dans la mesure où, non seulement elles proposent à l'homme de retrouver cette harmonie primitive, mais elles l'interrogent également sur sa nature, sur sa place dans le monde à l'heure où les certitudes prônées depuis des millénaires par les Pères de l'Église sont remises en cause. Les adaptations scéniques de Samson ne répondraient pas qu'à une simple fonction de divertissement même si elles éludent la tragédie au profit du grand spectacle et du rire[3]. Le

[1] M. Ozouf, *La Fête révolutionnaire, 1789-1799, op. cit.,* p. 336. L'auteur cite pour étayer sa démonstration un passage de Cabanis (P. J. G. Cabanis, *Lettre posthume et inédite de Cabanis à M. F.* sur les causes premières*, Paris, Gabon, 1824) : « La seule vraie religion, écrit Cabanis, est celle qui ennoblit l'homme, en lui donnant une idée sublime de la dignité de son être et des belles destinées auxquelles il est appelé par l'ordonnateur humain ».

[2] M. Ozouf, *La Fête révolutionnaire, 1789-1799, op. cit.,* p. 338.

[3] M. Herr récuse d'ailleurs l'idée d'une tragédie biblique ayant pour seule fonction le divertissement : « C'est au contraire une forme essentielle d'expression, un lieu privilégié où l'on expose des vérités universelles et où se font jour, fatalement, les idées, sentiments et attitudes mentales de l'époque. La Bible se trouve justement au cœur des problèmes essentiels, problèmes

sentiment du sacré survient au moment où le héros se montre dans toute sa vulnérabilité, au moment où il est écrasé par le divin. Il peut s'agir de sa mort ou de la perte de sa vue, exemples choisis par Norbert Sclippa[1] pour illustrer la tragédie d'*Œdipe*, mais dont nous pouvons tout aussi bien transposer l'analyse à Samson. Un tel spectacle « dans lequel le héros tragique participait du divin, servait aussi à renforcer les liens de l'individu avec la communauté »[2]. C'est pourquoi, Égisthe et Médée ne nous font pas horreur et entraînent le processus d'identification : « ils ont renouvelé notre sens de ce qu'il y a de sacré en nous, nous ont rappelé notre participation à l'harmonie cosmique, « au-delà du bien et du mal » »[3]. D'une part, cette analyse établit le lien avec le rituel ; d'autre part, elle nous laisse penser que le modèle de la tragédie antique, revendiqué par Voltaire comme un absolu à atteindre, porte en lui, grâce au sacré qu'il implique, l'ambition cachée du projet d'ennoblissement du genre. Michèle Mat-Hasquin souligne que Voltaire fait valoir cet héritage en raison du rôle que la tragédie jouait dans la cité, notamment comme « cérémonie religieuse, destinée à l'édification des spectateurs »[4].

En choisissant la forme de l'opéra, Voltaire fait figure de précurseur dans cette évolution de la notion de sacré. Il s'agit non plus d'un sacré chrétien mais d'un sacré ancestral, antérieur à l'établissement des religions qui renoue avec la pensée déiste du philosophe. En effet, Voltaire défend « l'idée d'un dieu rémunérateur et vengeur »[5] qu'il tend à « laïciser autant que possible »[6]. J. Domenech précise que cette conception de la divinité « connaît plus d'affinités avec la philosophie antique qu'avec le christianisme »[7] :

éternels qui sont aussi des problèmes d'actualité. À travers l'histoire (ou les histoires) biblique, on remet en cause la foi, la religion, toute une conception de la vie et du monde. Le public d'alors ne connaît sans doute la Bible que partiellement et à sa manière, mais il a, à son égard, un rapport particulièrement émotif. » (M. Herr, *Les Tragédies bibliques au XVIII^e siècle, op. cit.,* p. 10.)

On rejoint ainsi la thèse de F. Byer selon laquelle la Bible parle à tout un chacun et délivre une « énigme autant littéraire qu'existentielle » (F. Boyer, « Le texte biblique et la mise à l'épreuve du lecteur », *Recherches de science religieuse*, t. 89, 2001, p. 337).

[1] Selon Norbert Sclippa au sujet de la tragédie antique : « L'humain n'est révélé, une fois la tragédie consommée, que par rapport au divin qui l'écrase, et dans le moment même de cet écrasement. […] Cependant, ce moment de la tragédie où l'humain est victime révèle aussi ce qu'il y a de sublime et de divin en lui. » (N. Sclippa, *La Loi du père et les droits du cœur. Essai sur les tragédies de Voltaire,* Genève, Droz, 1993, p. 15-16.)

[2] *Ibid.,* p. 17.

[3] *Ibid.,* p. 18. René Pomeau précise d'ailleurs que le déisme de Voltaire « est inspiré par le sentiment cosmique du divin » (R. Pomeau, *La Religion de Voltaire, op. cit.,* p. 218).

[4] M. Mat-Hasquin, *Voltaire et l'antiquité grecque,* Oxford, The Voltaire Foundation, 1981, p. 148.

Précisons que la tragédie grecque est définie par Pierre Vidal-Naquet comme une « lecture civique du mythe et plus précisément de l'épopée ». En effet, le héros homérique saisi de fureur, doté d'une force surhumaine, qui parcourt le champ de bataille en tuant n'est pas valorisé par la tragédie du V^e siècle qui transforme ces valeurs héroïques en valeurs « civiques et collectives » (J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *La Grèce ancienne 3- Rites de passage et transgressions,* éditions du Seuil, 1992, p. 94-95). Le même auteur nuance également la place de la dimension religieuse qui n'était pas séparée du social et du politique (J.-P. Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* - II, *op. cit.,* p. 22).

[5] J. Domenech, *L'Éthique des Lumières. Les fondements de la morale dans la philosophie française du XVIII^e siècle*, Paris, J. Vrin, 1989, p. 128.

[6] *Ibid.,* p. 134.

[7] *Ibid.,* p. 128.

> La référence à la philosophie antique constitue le meilleur moyen d'établir une conception du dieu rémunérateur et vengeur authentique, crédible et indépendante des dogmes chrétiens qu'il [Voltaire] tourne en dérision[1].

Cette position de Voltaire s'inscrit dans le débat sur les religions primitives qu'étudie Chantal Grell[2], soulignant l'hostilité du philosophe « à l'idée d'un polythéisme originel »[3]. Dans *La Philosophie de l'histoire,* Voltaire met en exergue la religion « très pure » des païens qui « consistait dans l'aveu de l'existence d'un Dieu suprême, de sa providence et de sa justice » [4]. Il affirme ce monothéisme primitif et universel :

> Il est encore incontestable que les Romains, comme les Grecs, adoraient un dieu suprême. Leur Jupiter était le seul qu'on regardât comme le maître du tonnerre, comme le seul que l'on nommât le Dieu très grand et très bon, *Deux optimus, maximus.* Ainsi, de l'Italie à l'Inde et à la Chine, vous trouverez le culte d'un dieu suprême, et la tolérance dans toutes les nations connues[5].

Bien que ce texte théorique soit postérieur à la création du livret de Samson, ce dernier fait état de cette pensée lors de la scène de la révélation du secret dans le temple de Vénus. La référence au monde des origines n'est pas seulement le fait que Voltaire établit l'antériorité des dieux païens sur la Bible, elle suggère qu'une divinité antérieure et toute puissante, facteur de tolérance et de paix, préexistait au Dieu vengeur de l'Ancien Testament. Cet élément à lui seul pourrait justifier de l'acharnement de la censure contre l'opéra de Voltaire alors même que celui de Pellegrin avait été autorisé. *Jephté* mettait au contraire en évidence l'idée d'un dieu clément en adéquation avec les attentes du public, dans une perspective chrétienne[6]. Toute la provocation de Voltaire consiste à détourner Yahvé des fondements du christianisme au service d'un sacré primordial duquel découle le déisme. Ainsi, la haine de Voltaire se déchaîne davantage contre le dogme que contre la Bible : il la tourne en dérision dans ses écrits mais en fait un opéra digne de l'image qu'il se fait de l'Antiquité. S'il joue de la scène pour discréditer les miracles, c'est surtout pour en mettre en exergue l'invraisemblance et pour saper les fondements du christianisme, d'autant plus que la question est au cœur de la pensée déiste, ainsi que le rappelle E. Cassirer :

---

[1] *Ibid.,* p. 136.

[2] C. Grell**,** *Le Dix-huitième siècle et l'antiquité en France 1680-1789*, *op. cit.,* t. II, p. 881-976.

[3] *Ibid.,* p. 930. Michèle Mat-hasquin fait aussi remarquer que « Voltaire s'est servi des sages de l'ancienne Grèce pour étayer ses thèses », découvrant dans leurs écrits « les preuves de l'existence d'une religion naturelle, fondée sur la croyance en un Être suprême unique, rémunérateur et vengeur ». (M. Mat-Hasquin, *Voltaire et l'antiquité grecque, op. cit.,* p. 273.)

[4] Voltaire, *La Philosophie de l'histoire*, préface de C. Volpilhac-Auger, Paris-Genève, Slatkine, 1996 (1re édition : 1765), p. 209. Cette croyance qui était celle des élites se distingue de celle des peuples et prêtres dont il dénonce les « usages honteux », les « doctrines ridicules », les sacrifices. À propos de la religion des Grecs et des Romains, il explique le polythéisme de la manière suivante : « ils adoptèrent ou permirent les cultes de tous les autres peuples, à l'exemple des Grecs ; […] au fond, le sénat et les empereurs reconnurent toujours un dieu suprême, ainsi que la plupart des philosophes et des poètes de la Grèce. La tolérance de toutes les religions était une loi naturelle, gravée dans les cœurs de tous les hommes : car de quel droit un être créé pourrait-il forcer un autre être à penser comme lui ? Mais quand un peuple est rassemblé, quand la religion est devenue une loi de l'Etat, il faut se soumettre à cette loi : or les Romains par leurs lois adoptèrent tous les dieux des Grecs, qui eux-mêmes avaient des autels pour les dieux inconnus, comme nous l'avons déjà remarqué. » (p. 275).

[5] *Ibid.,* p. 276.

[6] J.-N. Laurenti, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de musique (1669-1737), op. cit.,* p. 340-342.

> Le déisme est d'abord un système rigoureusement intellectualiste qui veut bannir les mystères, les miracles, les secrets de la religion pour la porter à la claire lumière du savoir[1].

Loin de faire l'objet d'un traitement burlesque, l'opéra de *Samson* ne prête pas à rire mais éveille, au contraire, de grands sentiments. En outre, il propose comme alternative au christianisme, religion d'intolérance et de destruction, le déisme, une religion de la Nature symbolisée par le temple de Vénus. Toute la provocation de Voltaire vise donc la religion chrétienne en détournant un texte qui en sert les fondements au profit de la défense du déisme. C'est moins le dieu vengeur qui est remis en cause que les religions institutionnelles porteuses de haine. Par conséquent, la théorie de B. Didier, selon laquelle Voltaire « a voulu ressusciter la grandeur tragique de la terreur sacrée, grâce à la Bible »[2], se justifie, dans le cadre de l'opéra philosophique, par cette référence au déisme. Dans l'hypothèse d'un hommage rendu au déisme, l'opéra philosophique n'entre pas en opposition avec l'opéra sacré. Le grandiose du spectacle se rapproche en quelque sorte de l'esthétique du sublime, qui, comme le rappelle S. Menant, reliant l'esthétique et la philosophie, rejoint l'aspect le plus important du théisme, à savoir la croyance en une morale universelle[3]. C'est d'ailleurs par le sublime que s'établit, d'après la riche étude de Michel Delon, le lien avec l'énergie et le spectacle. Tandis que le Beau s'apparente à l'esthétique classique et suppose une certaine passivité du spectateur, le sublime « désigne une brusque libération de l'énergie qui devient le principe fondamental de la communication dans une perspective sensualiste »[4]. Le spectateur atteint donc le sublime par la langue-action, porteuse d'énergie. Or Michel Delon souligne que « le sublime garde longtemps comme le *je ne sais quoi* une coloration religieuse »[5], devient un moyen d'accéder à un sacré, au sens de perception de l'essence divine de l'homme.

Si Voltaire choisit le genre de l'opéra, s'il entend l'ennoblir, c'est sans doute qu'il cerne toutes les promesses que peut offrir un spectacle total dans l'appréhension du sacré[6]. Par l'intermédiaire des sens et surtout par le secours de la musique, « capable de sublimer la parole au point de la rendre accessible aux puissances de l'Au-delà »[7], l'opéra utilise, selon Jacques Chailley, une langue divine.

---

[1] E. Cassirer, *La Philosophie des Lumières, op. cit.,* p. 185.

[2] B. Didier, « Représentations du sacré dans le livret d'opéra : *Samson* », art. cit., p. 241.

[3] S. Menant, *L'Esthétique de Voltaire*, Paris, SEDES, 1995, p. 47.

[4] M. Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*, *op. cit.,* p. 74.

[5] *Ibid.,* p. 71.

[6] Selon J.-M. Bailbé, l'opéra, grâce à l'adéquation de la musique et du récit biblique, conduit au sacré « susceptible d'éclairer les profondeurs de notre être » : « Le sacré doit répondre à un besoin en quelque sorte collectif de communication fondé sur le réalisme de la vision, et le dépassement que doit provoquer le rythme de l'imaginaire. Le récit biblique paraît devoir offrir un terrain sûr pour le compositeur et assurer le respect unanime des spectateurs. » (J.-M. Bailbé, « Le sacré dans l'art lyrique autour de l'opéra français du XIX^{e} siècle », dans *Littérature et opéra : colloque de Cerisy, 1985*, textes recueillis par P. Berthier et K. Ringger, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1987, p. 117-118).

[7] J. Chailley, « L'Opéra et le sacré », *Dramaturgie et collaboration des arts au théâtre,* actes du 4^{e} séminaire international Paris-Fontainebleau-Versailles 24/11 et 4/12 1988, textes réunis et présentés par I. Mamczarz, Leo S. Olschki editore, 1993, p. 23.

Fruit d'une « lente et longue désacralisation », il est « de tous les arts du spectacle, celui qui aura su le mieux conserver le souvenir de ce qu'étaient les émotions de nos plus lointains ancêtres, et dans ses meilleurs jours nous les faire partager avec intensité »[1]. La langue des sens, que nous avons précédemment étudiée, est donc reconnue, à partir du XVIII^e^ siècle, comme la meilleure voie d'accès au sacré ancestral, libéré des rites et du dogme chrétiens[2].

Les adaptations scéniques de Samson, par l'interprétation, la musique, voire la mise en scène qui éveillent les sens des spectateurs, entraînent donc le passage du sacré chrétien au sacré des origines de l'humanité. L'homme, dans son corps, et non plus dans sa foi ou dans sa raison, ressent ce sacré initial que la tragédie antique exploitait déjà.

Si la Bible perd son caractère sacré, elle en perd la dimension chrétienne et non la dimension originelle de texte fondateur. La réflexion sur le sacré passe par une réflexion sur la conception de la Bible au XVIII^e^ siècle, une Bible qui n'appartient plus exclusivement à l'Église et qui, de ce fait, est transmise par l'intermédiaire d'un autre langage, celui des sens. Les adaptations scéniques semblent résoudre le paradoxe en inventant un autre mode de transmission de la Bible, un mode de transmission plus immédiat, plus personnel, libéré des croyances chrétiennes. C'est au temps profane des origines qu'est désormais assimilé l'Ancien Testament, le langage inventé doit retrouver cette langue sacrée des origines en faisant intervenir le corps, les gestes au théâtre, la voix au concert. Ainsi les adaptations scéniques de la Bible, qui semblaient opérer une apparente désacralisation, en s'ancrant dans le siècle par une multitude de sens profanes, aboutissent à une resacralisation du texte des origines par le langage des sens, propre à donner aux spectateurs l'intuition du sacré originel antérieur à l'ère chrétienne, dont l'opéra de Voltaire donne le premier l'intuition.

La resacralisation de l'épisode biblique par la représentation scénique résulte d'une évolution du spectacle vers une cérémonie laïque qui requiert la participation du public, instaurant ainsi le sentiment d'appartenance à une communauté. Cette évolution s'explique à la fois par les théories sur le drame de la seconde partie du XVIII^e^ siècle et par la réhabilitation du langage des sens comme langue originelle. La scène, qui transmet une vérité par le langage des sens, par le langage de l'immédiateté, un langage originel, devient le mode d'accès le plus direct, le plus adéquat au texte fondateur de l'humanité. Elle favorise de la sorte l'intuition d'appartenir à une communauté, celle des hommes. Il ne s'agit plus d'instaurer une quelconque distance respectueuse à l'égard de la Bible, mais

[1] *Ibid.,* p. 25.

[2] Selon A. Bouvier Cavoret, cette langue des sens est la condition de la sacralité : « […] le sacré, à présent comme au temps de Périclès, est le lieu même du théâtre, et que tout spectacle, comme le dit Roger Vailland, crée un espace où advient une sacralité fondé sur le matériau qu'il est seul à utiliser : le corps humain, la voix humaine ». (A. Bouvier Cavoret, « Introduction », *Le Théâtre et le sacré*, sous la direction d'Anne Bouvier Cavoret, Paris, Klincksieck, 1996, p. 11.)

au contraire de la rappeler à chacun comme une réminiscence lointaine, commune à chaque individu et propre à favoriser l'harmonie et la cohésion des âmes.

Tandis que les pièces du corpus s'émancipent progressivement de la pensée chrétienne, certaines d'entre elles adoptent des accents déistes manifestes. Sans être généralisé, le mouvement atteste que la Bible, jusque là considérée comme sainte, peut désormais générer d'autres formes de sacré. La force du sentiment associée au langage des sens, inscrite dans l'expressivité croissante du langage scénique et dans l'illusion scénographique, donne alors accès à une nouvelle conception de la Bible qui conduit à redéfinir le sacré dès la fin du XVIII^{e} siècle, un sacré déjà perceptible dans l'opéra de Voltaire en 1736. La scène entraîne donc le passage d'un sacré institutionnel à un sacré personnel et collectif tout à la fois, qui prend sa source dans l'Antiquité. Placé au cœur du spectacle, l'homme aurait l'intuition de ce nouveau sacré qu'il reçoit à la fois de manière verticale par la scène elle-même, et de manière horizontale par l'ensemble du public dont il fait partie. En effet, le langage scénique étant le plus transparent pour appréhender un texte des origines, commun à tout un chacun, permet à chaque spectateur, en s'adressant directement à ses sens, de prendre individuellement conscience de sa nature humaine, et, en sollicitant la participation de l'ensemble du public, d'avoir le sentiment d'appartenance à la communauté des hommes. Si ces deux dimensions du sacré découlent l'une de l'autre, il semble qu'elles se soient aujourd'hui divisées entre le clan des théologiens, soutenu par Rudolf Otto, qui soutient la thèse du « numineux »[1], et le clan des sociologues et anthropologues mené par Durkheim qui défend l'idée d'une dimension sociale du sacré[2].

[1] R. Otto, *Le Sacré…, op. cit*.

[2] Voir au sujet de ces différentes conceptions du sacré l'ouvrage de Robert Tessier, *Le Sacré, op. cit.*

Conclusion

Cette recherche autour des adaptations de l'épisode biblique de Samson à la scène nous a permis d'aborder la question des rapports entre la Bible et l'univers scénique profane selon une perspective nouvelle, celle d'une évolution du sacré de 1702 à 1816. Nous avons pu voir tout d'abord comment, dans le contexte historique et religieux du XVIII^{e} siècle, cet épisode vétérotestamentaire s'actualise grâce à une théâtralisation qui l'éloigne progressivement du texte source, par l'intermédiaire de textes relais et de textes matrices, pour en faire un sujet scénique à part entière, intégré dans les moules de genres profanes très différents des formes traditionnelles de la scène religieuse. Cette appropriation du champ biblique par la sphère scénique permet à l'histoire de Samson de s'émanciper toujours davantage de sa dimension chrétienne pour s'actualiser dans le Siècle tant sur le plan de l'institution que de l'art. Les enjeux profanes qu'impliquent les pièces du *corpus* témoignent de la façon dont l'épisode biblique échappe à l'emprise de l'Église au point de devenir un élément constitutif de l'opéra philosophique de Voltaire. Ainsi écarté de sa littéralité et de l'interprétation que lui ont conférée les Pères de l'Église, l'épisode biblique s'intègre progressivement à d'autres courants spirituels et offre une proximité nouvelle avec le public, ce qu'entérine la représentation. Celle-ci, loin de rendre la vie de Samson prosaïque, en renforce au contraire la sacralité par une interprétation et une mise en scène qui font appel à la sensibilité et aux sens du spectateur. C'est donc de ce syncrétisme entre un texte biblique encore ancré, pour le public, dans la tradition chrétienne, et un spectacle total, que naît une nouvelle forme de sacré, un sacré « laïque », lequel ne relève plus du dogme chrétien mais est vécu par le public de l'intérieur, dans une communion partagée. En ce sens, c'est la réception qui permet à l'épisode biblique d'être resacralisé.

Le *corpus* fait donc bel et bien apparaître une transformation du sacré. L'actualisation de l'épisode biblique, ses enjeux profanes révèlent une déperdition progressive du sacré sous sa forme chrétienne, et sa renaissance simultanée, grâce au public, sous une forme nouvelle. La scène fait alors office de miroir réfléchissant et déformant tout à la fois, à travers lequel s'opère cette transformation. Il s'agit d'un processus, d'un mécanisme subtil qui fait intervenir tous les enjeux simultanément dans un rapport de complémentarité.

En effet, conformément à la démarche diachronique que nous avons adoptée, la synthèse des enjeux d'ordre textuel, historique, esthétique, spirituel et scénique permet de faire émerger une évolution du sacré. Au début du siècle, les œuvres restent encore très proches d'une forme de sacré chrétien. *L'Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament* de Pellegrin en particulier utilise les procédés scéniques, limités au réemploi d'airs musicaux, comme une entreprise de séduction et un

moyen mnémotechnique. Elle poursuit notamment une visée morale, conforme au caractère prescriptif de la religion catholique, à l'instar de la cantate de Brossard dont la valeur esthétique s'affirme toutefois davantage en tant que telle. Dans les deux cas, ces pièces composées entre 1702 et 1708 sont encore fortement marquées par l'esthétique des sermonnaires du siècle classique.

En revanche, le tournant est amorcé dès 1711 avec la cantate composée par E. Jacquet de La Guerre sur un texte de Houdar de La Motte, dont la pensée moderne transparaît précisément à travers le refus de moralisation. En 1717, la tragi-comédie italienne de Luigi Riccoboni confirme la tendance tout en se situant à un moment de transition : si la création de cette pièce est sans doute conforme à la volonté de l'auteur de moraliser le théâtre, intention que rappellent les accents jansénistes de la traduction de Nicolas Fréret, si elle entretient encore quelque lien avec la tragédie religieuse, elle permet cependant à l'histoire de Samson d'accéder au répertoire scénique grâce au mélange des tons et au jeu spectaculaire des Italiens. En effet, cette pièce hybride, « ce monstre », ainsi que le nomme son auteur, inaugure une succession d'œuvres théâtrales qui n'ont cessé d'écarter la Bible de son cadre religieux.

Aussi assiste-t-on, à partir de 1730, date de la première reprise par Romagnesi – pièce jouée, rappelons-le, jusqu'en 1761 –, à l'élaboration d'œuvres principalement centrées autour de la passion amoureuse entre Samson et Dalila, en rupture avec la dimension chrétienne du sujet. En faisant ainsi glisser la vie héroïque du *nazir* vers une dimension toute profane, Romagnesi engage un véritable tournant. Mais c'est surtout Voltaire, qui le poursuit et l'accentue dans les années 1734 à 1736, en rompant avec la religion chrétienne. Loin de se contenter de polémiquer, il utilise habilement le texte biblique comme fondement de la religion naturelle, rappelant une forme de sacré antique que le spectacle grandiose est censé reproduire. Les pièces suivantes d'ailleurs, sans toujours reprendre cette portée idéologique, donnent à vivre ce sacré ancestral par une communion directe entre la scène et la salle ou entre les spectateurs. Si les spectateurs gardent l'idée d'une transcendance divine, il ne s'agit plus en effet du Dieu des chrétiens mais du Dieu universel capable de réunir les hommes dans la paix et le bonheur. Tel est l'objectif poursuivi par la scène qui remplit cette fonction de communion en devenant, sous l'évolution du jeu de scène et de la mise en scène, un lieu cérémoniel, un lieu de rituel, dont témoignent de façon significative les dates de représentations des spectacles à partir de 1730.

Par conséquent, dans la seconde moitié du XVIII^{e} siècle, se multiplient les spectacles participatifs comme l'opéra de Nogaret en 1782, le chœur de Gossec en 1791 ou le rituel mélodramatique en 1806. Même lorsqu'elles ne requièrent pas une coopération directe du public, ces représentations offrent un terrain propice au partage grâce à l'émotion et à l'harmonie induites par cette parole *logos* qu'est le langage des sens, musical et/ou corporel. C'est ainsi que sont concernés les oratorios, de même que l'opéra de Beaumarchais en 1782 ou la pantomime de Henry de 1816. Toutes

ces représentations, chacune à un degré plus ou moins marqué, contribuent à la mise en place de cette forme de sacré nouvelle indépendante du dogme et de la liturgie catholiques.

De façon générale, la transformation se réalise dans un mouvement de rééquilibrage réciproque qui permet de passer d'un sacré à l'autre : plus les auteurs s'éloignent du texte biblique par des formes toujours plus spectaculaires et s'émancipent de l'esprit religieux auquel il appartient initialement par des implications profanes très marquées, plus le public, dans un mouvement inverse, resacralise l'histoire de Samson grâce à l'impact que produisent sur lui les progrès réalisés par la scène.

Sur le plan de la création et de la représentation des pièces, cette évolution se manifeste à différents niveaux qui, tous, concrétisent cette mutation du sacré.

Dans le domaine de la réécriture, c'est seulement entre 1702 et 1717, hormis l'exception de la pièce de Montorcier autour de 1805, que la Bible est l'hypotexte principal : elle fait alors l'objet d'une réécriture relativement fidèle, à peine nuancée par les lois du genre. À partir de 1730, les œuvres sont le fruit de pièces relais et de pièces matrices qui les éloignent, comme autant d'écrans successifs du texte source et de sa dimension chrétienne. En effet, même si l'oratorio de l'abbé Voisenon et le cinquième acte de Saint-Amans ébauchent une tentative de retour au religieux, il ne s'agit pas pour autant d'un retour à la source et la tentative est suffisamment maladroite pour en dénoncer le caractère artificiel. Dans le cas du cinquième acte corrigé par Saint-Amans en 1814, l'objectif principal est de faire jouer l'opéra de Voltaire sur la scène de l'Opéra.

Ces écrans multiples ont pour résultat de limiter l'épisode biblique aux éléments les plus symboliques et les plus caricaturaux, tels que la révélation du secret (matérialisée ou non par la tonte des cheveux) ou l'effondrement du temple. Dans cet appauvrissement de l'esprit religieux, il est significatif que seuls les cantiques de Pellegrin de 1702 maintiennent l'épisode de l'ange, venu annoncer la naissance miraculeuse d'un fils à une mère stérile et le naziréat de Samson. Si Henry fait réapparaître le personnage de l'ange en 1816, c'est avant tout pour le transformer en élément merveilleux et spectaculaire tout à la fois puisqu'il offre à Samson la mâchoire d'âne : l'intervention divine est devenue prétexte à l'utilisation des machines. Cette évolution s'explique d'ailleurs par les deux étapes intermédiaires que sont la voix divine dans les deux pièces du Théâtre Italien de 1717 et de 1730, puis la foudre, qui manifeste la colère du Ciel tout en accroissant le spectaculaire dans l'opéra de Voltaire, idée fidèlement reprise par Voisenon et Beaumarchais.

En réalité, au-delà de cette persistance d'épisodes emblématiques de l'histoire de Samson, au-delà de ce recul de l'esprit chrétien au profit de l'intérêt de la scène, l'évolution la plus forte a trait aux

personnages. Nous avons pu voir comment à partir de 1730 le personnage de Dalila est considérablement ennobli sous l'influence des goûts du public pour les héroïnes tragiques. En effet, tandis qu'au début du XVIII^e^ siècle, tout l'intérêt des pièces repose sur le seul personnage de Samson, dès la pièce de Romagnesi, c'est le couple de Samson et de Dalila qui éveille l'attention et conduit à faire évoluer le destin héroïque de Samson en une passion tragique. C'est ainsi que s'opère un glissement depuis le personnage masculin vers le personnage féminin qui, non seulement occupe une place tout aussi importante que son homologue, mais s'attire de surcroît la sympathie du public, comme en témoignent les réactions de la salle aux représentations de la pièce de Henry en 1816. Cet intérêt que le public porte désormais à la Philistine au détriment du naziréen, élu de Dieu, fournit une nouvelle preuve de cet éloignement du sacré chrétien. Dalila n'est plus perçue comme une femme perfide dans un univers manichéen gouverné par la morale chrétienne, elle apparaît elle-même comme une victime. L'histoire de Samson glisse de cette façon vers un sujet tragique ou mélodramatique selon l'époque, engendrant de nouvelles scènes telles que le suicide ou les pleurs de Dalila.

Ainsi s'explique notamment qu'au XIX^e^ siècle, sur les douze pièces que nous avons recensées, plus de la moitié met en exergue le personnage de Dalila dès le titre, dans lequel il figure seul à trois reprises. C'est d'ailleurs sous le titre de *Dalila* que le public attend la toute première version du célèbre opéra de Camille Saint-Saëns[1]. Inversement, pas plus de trois pièces sont intitulées *Samson*, les autres déforment ou complètent le nom dans une visée parodique, signe que le personnage n'est plus perçu dans sa dimension chrétienne. En outre, seulement un tiers des pièces du XIX^e^ siècle met en scène les combats de Samson et encore sont-ils retranscrits, pour une moitié d'entre elles, par l'hypotypose qui, de surcroît, traite ces actions spectaculaires aussi bien sur le mode sérieux que comique[2] : la tendance à dépouiller le personnage masculin de ses attributs divins est donc confirmée. Bien plus, dans la cantate d'E. Vergne[3], Dalila est devenue le personnage principal : toute la pièce est focalisée sur la difficulté qu'elle éprouve à trahir son bien-aimé comme le lui demande le roi Nachor. Tandis que le personnage féminin occupe les quatre scènes de la pièce, le personnage masculin n'apparaît que dans les deux dernières qui marquent sa défaite : toute la cantate est centrée sur le seul épisode de la révélation du secret de sorte que l'effondrement du temple, au même titre que l'héroïsme du *nazir,* est passé sous silence. De même, en dépit du titre de *Samson* de l'opéra de Duprez[4], ce sont

[1] « *Samson* n'est autre chose que la *Dalila* annoncée depuis assez longtemps », précise Louis Gallet à l'occasion des premiers extraits de C. Saint-Saëns joués lors des concerts du Châtelet (*Revue et gazette musicale,* 28 mars 1875, p. 100).

[2] Les quatre pièces concernées sont l'opéra de *Samson et Dalila* de C. Saint-Saëns, le drame biblique *Samson*, de Jean-Baptiste Wekerlin, le drame lyrique *Le Chant de Samson* de B. Huyet et le monologue, *Le Samson marseillais*, d'E. Riffey et L. Maillot. Les deux dernières œuvres rappellent les actes de bravoure de Samson par l'hypotypose, destinée, dans la pièce de B. Huyet, à encourager les hommes à partir au combat. Dans *Le Samson marseillais*, l'hypotypose est détournée de sa tonalité épique grâce au travestissement burlesque.

[3] E. Vierne, *Dalila*, cantate à trois voix avec accompagnement de piano, musique de Raoul Pugno, 1869.

[4] A. Dumas, et E. Duprez, *École spéciale de chant. Première séance de l'année 1856. Exécution de fragments de l'opéra (inédit) de Samson*, Vaugirard, imprimerie Choisnel, 1856 (BNF, Louvois, manuscrit : Ms 7434). Selon G. Duprez, le

les femmes qui conduisent l'action puisque le sort du héros dépend de sa mère – personnage nouveau qui relaie celui d'Emanuel, le père de Samson – et de la dangereuse séductrice. Elles induisent une intrigue secondaire puisque de leur relation privilégiée dépend la survie de l'homme qu'elles aiment et pour lequel elles sont prêtes au sacrifice.

Bien entendu, l'évolution du jeu de scène, lié au genre choisi, favorise cette mutation du sacré au XVIII^e^ siècle. Le passage du spectaculaire à l'émotion engendre un intérêt croissant en faveur de Dalila. Les actions de bravoure de Samson, les manifestations de sa force inconsidérée laissent place, au fil du siècle, notamment grâce aux théories de Diderot sur le drame, au jeu nuancé d'une Dalila en proie au doute, partagée entre l'obéissance qu'elle doit au roi – devenu d'ailleurs en 1816 son parent – et son amour pour l'ennemi de son peuple. Or, si, dans la première partie du siècle, c'est davantage Samson qui attise l'émotion du public dans la scène pathétique et spectaculaire de la soif, c'est ensuite Dalila qui, à partir de 1782, bouleverse les spectateurs grâce au jeu mélodramatique. Son jeu, qui suscite les larmes, la transforme en héroïne digne de pitié, prisonnière d'une passion interdite. C'est également l'esthétique du tableau qui prend le pas sur les machines de sorte qu'est privilégiée la force émotionnelle.

En ce sens, le sacré passe désormais davantage sous la forme de scènes-tableaux soutenues par le langage des sens, par un langage qui n'a plus besoin du filtre de la parole. La danse et la pantomime, associées à la musique, prennent le pas sur les tirades et permettent désormais d'établir une communication plus directe avec le spectateur. Si la pantomime de Montorcier répond au critère formel de la pantomime, il convient toutefois d'ajouter qu'elle n'appartient pas à l'esthétique de son temps et n'aurait su retenir l'intérêt du public. En transposant quasi littéralement l'histoire de Samson sur la scène, l'auteur ne transforme pas le personnage de Dalila, relégué dans un rôle secondaire, et privilégie un jeu souvent caricatural, plus spectaculaire qu'émotionnel. Aussi cette pièce fait-elle figure d'exception dans notre *corpus* et nous conforte-elle, par le refus que lui opposent les Nouveaux Troubadours, dans l'idée d'une évolution de l'histoire et du jeu attendus entre le début du XVIII^e^ siècle et le début du XIX^e^ siècle. La transposition, qui a cours jusqu'en 1711, ne peut plus être le mode de réécriture de l'épisode biblique pour lequel le public réclame désormais des adaptations et des transformations. Le personnage de Dalila qui, converti en héroïne tragique, modifie la trame narrative et oriente la représentation vers la force de l'émotion, apparaît donc comme un repère important dans le processus de transformation du sacré. L'intérêt croissant que lui portent les auteurs et le public permet de renouveler l'histoire biblique de Samson et de lui conférer une autre forme de sacré à une époque qui tend à discréditer l'Ancien Testament.

---

compositeur, c'est A. Dumas qui eut l'idée de transformer la première version sous forme d'oratorio en opéra, devenant ainsi le collaborateur d'E. Duprez : « Notre spirituel écrivain [Alexandre Dumas] aida même mon frère, auteur des premières paroles, à développer son sujet en forme de pièce, et devint de la sorte mon collaborateur » (G. Duprez, *Souvenirs d'un chanteur,* Paris, Calmann Lévy, 1880, p. 216).

En tant que résultat, la transformation du sacré se manifeste par l'émergence d'un nouveau sacré, un sacré personnel et collectif, libéré de l'institution et du dogme religieux, grâce à la rencontre entre le sujet vétérotestamentaire de Samson et la scène. Si ce sacré personnel n'est pas sans rappeler le courant mystique de la fin du XVII^e^ siècle, il se manifeste toutefois de façon très différente dans les adaptations scéniques de Samson qui ne visent pas explicitement une communication directe avec Dieu. Le public qui assiste au spectacle est moins animé par un esprit de piété que par un désir de divertissement. L'émergence de cette nouvelle forme de sacré s'inscrit précisément au XVIII^e^ siècle et se confirme au début du XIX^e^ siècle en raison de l'évolution des procédés scéniques en faveur de la sensibilité et du langage des sens. À l'heure où la religion catholique est au cœur des conflits et où la Bible fait l'objet de travaux érudits, le *corpus* met en avant la façon dont le sacré se métamorphose, la façon dont il se dépouille progressivement de ses attributs chrétiens pour retrouver sa forme originelle, une forme qui n'est pas le fruit d'une parole extérieure mais qui envahit l'homme de l'intérieur dans un sentiment d'appartenance à l'univers. Ce nouveau sacré ne naît donc pas du néant : il est le résultat de la métamorphose du sacré chrétien.

En ce sens, la scène du XVIII^e^ siècle, en lien avec les thèses primitivistes, rend l'épisode vétérotestamentaire de Samson à ses origines païennes. C'est pourquoi les pièces du *corpus* jouent un rôle précurseur en faisant pressentir, par le langage scénique, que l'Ancien Testament est un texte sacré en tant que texte universel, en tant que texte fondateur, et non en tant que texte saint. La métamorphose du sacré dans l'histoire de Samson touche donc au statut de l'Ancien Testament entre « mythe ethno-religieux » et « mythe littéraire »[1]. La scène du XIX^e^ siècle le traitera en effet comme un épisode fondateur qui participe d'une culture commune et qui favorise la connivence des spectateurs. Dans la plupart des pièces recensées, les noms des personnages diffèrent de ceux du titre si bien que les personnages bibliques deviennent de simples références culturelles. Dans le même esprit, l'action est transposée dans une autre époque, une époque postérieure aux temps bibliques, rendant possible les allusions à l'épisode de Samson, parfois explicitement cité, parfois simplement suggéré par la reprise de certains attributs, tels que les cheveux, ou de scènes emblématiques, telles que la trahison. Mis à distance par des références métatextuelles ou par des procédés de la parodie, voire du travestissement burlesque, l'Ancien Testament n'est donc plus considéré comme un texte garant de la foi ou de la parole divine mais bel et bien comme un texte fondateur que le public prend plaisir à reconnaître. Tout comme le mythe, il peut donner lieu à des réécritures qui ne sont plus perçues comme sacrilèges mais dont on apprécie au contraire les effets de rappel et de décalage. Qu'il s'agisse de veine sérieuse ou de veine comique, que le spectacle favorise le *pathos* ou le rire, les trois

[1] Voir notamment P. Sellier, *Essai sur l'imaginaire classique…, op. cit.,* p. 17-32 et J.-L. Backès, *Le Mythe dans les littératures d'Europe,* Paris, Éditions du Cerf, 2010.

quart des pièces recensées au XIX^e^ siècle jouent de la métatextualité – à laquelle s'ajoute souvent une métathéâtralité qui renforce la rupture de l'illusion théâtrale – pour traiter l'épisode biblique : cette mise à distance de la référence biblique favorise alors la connivence du public qui constitue, au même titre que le partage de l'émotion, une forme de communion.

Le XVIII^e^ siècle est le point nodal à partir duquel s'opère ce mouvement de bascule en raison d'une confrontation latente entre deux conceptions différentes de la Bible. Apparentée au mythe par les philosophes des Lumières, traitée à partir de 1730 par les auteurs et par les compositeurs comme un sujet scénique, elle demeure encore dans l'esprit du public profondément ancrée dans la tradition chrétienne. Or, c'est de la superposition de ces deux approches de la Bible que la représentation scénique fait naître un sacré laïque fondé sur la communion entre les hommes, rappelant un sacré ancien.

Sans doute pourrait-on établir un lien entre ce sacré, qui accomplit sa métamorphose au XVIII^e^ siècle, et le sacré laïque tel qu'il peut avoir cours dans la société occidentale contemporaine. De nombreux travaux soulignent que notre époque est considérablement investie par le sacré en dehors des lieux de culte. Régis Debray évoque l'existence d'un « sacré républicain », le sacré étant le fondement de la société, « n'importe quel point idéal de convergence qui puisse conglomérer une multitude éparse »[1]. François-André Isambert, s'appuyant sur les travaux de Durkheim, fait de la fête un lieu d'« expérience du sacré » qui recourt à « l'exaltation collective »[2]. En effet, cette recherche trouve essentiellement un écho dans la définition du sacré social, dans la lignée de Durkheim, par opposition à celle du sacré religieux[3], Durkheim considérant le sacré, antérieur à la divinité, comme facteur principal de solidarité, sans lequel la société serait inexistante. Le fait est qu'aujourd'hui on admet l'existence du sacré indépendamment des religions : le sacré est notamment perçu dans sa fonction anthropologique, comme fondement de l'humanité[4]. C'est pourquoi, le théâtre et le genre

[1] R. Debray, *Ce que nous voile le voile. La République et le sacré,* Paris, Gallimard, 2004, p. 45.

[2] F.-A. Isambert, *Le Sens du sacré. Fête et religion populaire,* Paris, Les éditions de Minuit, 1982, p. 13 : la fête est la forme par laquelle « le peuple exprimerait sa sensibilité religieuse, au-delà des limites spatiales et institutionnelles fixées par les Églises et à l'encontre des prescriptions morales qu'elles édictent ».

[3] André Dabezies reprend cette distinction entre le clan des sociologues pour lequel « ce sacré exprime une conscience très forte de l'appartenance sociale à une tribu ou une nation » et le clan des historiens du fait religieux (tels que R. Otto ou M. Eliade) qui l'explique « comme une conscience proprement religieuse, au minimum comme un désir profond, sinon universel, de rencontrer une réalité supérieure, divine ou du moins transcendante à ce monde matériel ». (A. Dabezies, « Les mythes, le sacré et la fascination », *Fin d'un millénaire. Rayonnement de la littérature comparée, actes du colloque organisé du 25 au 27 novembre 1999 par le Centre de Recherche en Littérature Comparée de l'Université Marc Bloch- Strasbourg,* sous la direction de P. Dethurens, O.-H. Bonnerot, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 112.)

[4] Cette idée est notamment celle de Roger Caillois : « le sacré tient moins à une manifestation objective qu'à une pure attitude de conscience, moins à la cérémonie qu'au comportement profond. C'est avec raison, dans ces conditions, que l'on emploie le mot sacré en dehors du domaine proprement religieux pour désigner ce à quoi chacun voue le meilleur de lui-même, ce que

lyrique, qui reposent sur l'être humain, qui font intervenir « le corps, le geste, la voix, le regard »[1], peuvent être perçus comme des manifestations du sacré, héritage sans doute lointain de la danse ancestrale des rituels[2]. C'est vraisemblablement ce lien étroit entre le théâtre et un sacré différent du sacré chrétien qui explique les rapports ambigus que l'Église entretient, jusqu'au XVIII[e] siècle du moins, avec le théâtre. Selon C. Levis Strauss, « les œuvres d'art, quand la religion meurt, cessent d'être simplement belles pour devenir sacrées »[3].

Nous avons en effet voulu montrer comment concrètement, grâce à la scène et à son mode d'expression privilégié, celui du corps, le sacré s'émancipait progressivement de son ancrage chrétien pour adopter un caractère à la fois individuel et social, fondé sur le sentiment de l'existence et sur l'esprit communautaire. Le sacré serait donc moins le sentiment du divin qu'une intuition collective d'appartenance à l'univers. Toutefois, on peut penser que cette transcendance divine, du moins celle du Dieu de l'Univers, participe de cette forme de sacré renouvelé : le sentiment de l'existence humaine peut être issu de la part de divin, de ce qui dépasse l'homme, une part qu'il conserve en lui depuis les origines et fonde son essence, cette part qui lui fait reconnaître la langue des sens. Dans cette perspective, les approches sociologiques du sacré, énoncées ci-dessus, ne sont pas incompatibles avec l'idée d'une part divine de l'homme qui ferait du sacré l'essence de l'humanité, ainsi que le conceptualise Luc Ferry[4]. L'Ancien Testament n'éveillerait donc plus une terreur sacrée liée à la toute-puissance de Yahvé mais interrogerait l'homme sur sa nature et sa place dans l'univers.

chacun tient pour la valeur suprême, ce qu'il vénère, ce à quoi il sacrifierait au besoin de sa vie. » (R. Caillois, *L'Homme et le sacré,* Gallimard, 1950, p. 170).

Elle est également reprise par C. Geffré qui fait de l'homme « le lieu originaire du sacré » (C. Geffré, « Le Christianisme et les métamorphoses du sacré », *Le Sacré. Études et recherches*, sous la direction de Enrico Castelli, Paris, Aubier, 1974, p. 150).

[1] A. Dedet et C. Petr, « Le théâtre contre le sacré. À propos de Roger Vailland », *Le Théâtre et le sacré,* sous la direction d'A. Bouvier Cavoret, Paris, Klincksieck, 1996, p. 236.

[2] P. Bourcier, *Danser devant les dieux. La notion du divin dans l'orchestique,* Paris, Danse en Sorbonne, 1989, p. 11.

[3] C. Lévi-Strauss, *L'Homme nu,* Paris, Plon, 1971, p. 584.

[4] L. Ferry, *L'Homme Dieu ou le sens de la vie,* Paris, Bernard Grasset, 1996.

Annexes : auteurs et compositeurs

Simon-Joseph Pellegrin[1], auteur des cantiques de 1702, librettiste, dramaturge et poète, fait son entrée dans le monde parisien qu'il ne quittera qu'à sa mort en 1745, après avoir été aumônier sur un navire jusqu'en 1703. Sous le patronage de Madame de Maintenon, il compose pour l'école de Saint-Cyr, nombre de noëls, hymnes, psaumes et cantiques sur des airs d'opéras, selon l'usage du temps. Il vit non sans difficultés de sa plume, notamment grâce à ses talents reconnus de versificateur (œuvres de commande : madrigaux, compliments, épigrammes), ce qui lui vaut cette petite pièce du poète Remi : « Le matin, catholique, et le soir, idolâtre, / Il dînait de l'autel et soupait du théâtre ». Cette activité inadéquate pour un homme d'Église lui coûte une excommunication par le Cardinal de Noailles. Grâce à ses protecteurs, il continue son labeur sous des pseudonymes (le nom de son frère le chevalier, celui de Marie-Anne Barbier ou d'Antoine de la Roque, deux auteurs avec lesquels il a déjà collaboré). Il devient célèbre à l'Opéra grâce au livret de *Jephté* mis en musique par Montéclair en 1732. C'est ainsi qu'il s'attire l'attention de Rameau pour qui il crée *Hippolyte et Aricie,* premier opéra du grand compositeur après l'échec de *Samson*. Il connaît moins de succès sur les planches de théâtre. Le *Mercure de France* qualifie régulièrement ses œuvres dramatiques de médiocres, et critique sa fâcheuse facilité de versificateur que d'autres jugent « prodigieuse »[2].

[1] S. Sadie, *The New Grove dictionary of opera*, *op. cit.,* vol 3, p. 939 ; *The New Gove dictionary of Music and Musicians*, *op. cit.*, vol. 14, p. 344 ; M. Benoît, *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Poitiers, Fayard, 1992, p. 545 ; T. de Lajarte, *Bibliothèque musicale du théâtre de l'opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, Genève, Slatkine reprints, 1969, p. 165.

[2] *Calendrier historique des théâtres de l'opéra, et des comédies française et italienne et des Foires*, Paris, Cailleau, 1751, p. 53.

Sébastien de Brossard[1], auteur d'une cantate composée avant 1708 (date de la mort de son librettiste supposé : son neveu, André de Mezenge), reste un homme d'Église. Ordonné prêtre en 1684, il n'en assouvit pas moins sa passion pour la musique, fondant, dès l'année suivante, une Académie de musique à Strasbourg où il est vicaire de la cathédrale. Il ne se contente pas seulement de musique religieuse, il s'intéresse à l'art profane depuis 1689 et fait exécuter par ses académiciens de nouveaux opéras français. Mais sous l'influence de Bossuet (il composera la musique funèbre de ses funérailles), son protecteur, qu'il rejoint à la cathédrale de Meaux comme maître de chapelle en 1698, son travail musical fait l'objet d'un revirement : il n'écrira désormais que des œuvres religieuses et se consacrera à des travaux d'érudition, parmi lesquels son célèbre *Dictionnaire de musique*. Selon Yolande de Brossard, Bossuet lui-même a rapporté d'Italie des airs et des cantates que le maître de chapelle a transcrits.

Élisabeth Jacquet de la Guerre[2], qui transforme les poèmes de Houdar de la Motte en cantates en 1711, fait partie des rares musiciennes du XVIII^e^ siècle. Elle est la première femme française à publier une collection de pièces de clavecin. Son talent exceptionnel lui vaut d'ailleurs l'admiration de Louis XIV, auprès de qui l'introduit Madame de Montespan. Ayant quitté la Cour à son mariage, elle donne régulièrement, dès son veuvage en 1704, des concerts à Paris. Elle compose surtout de la musique vocale, expérimente les genres italiens, notamment sonates et cantates. Quant au texte de *Samson*, il ne paraît qu'en 1754, dans les « Cantates tirées de l'Écriture Sainte » des *Œuvres de Monsieur Houdar de la Motte* publiées à titre posthume. Aujourd'hui célèbre pour avoir relancé la querelle des Anciens et des Modernes par son *Iliade en vers* français, Houdar de La Motte[3] acquiert en son temps la reconnaissance par ses ouvrages lyriques. Il écrit également des pièces de théâtre, notamment des tragédies, telle *Inès de Castro,* qui participent à sa renommée. Ecclésiastique défroqué, néanmoins toujours croyant, il met *l'Ancien Testament* en cantates pour la fameuse claveciniste et pour Clérambault.

Luigi Riccoboni[4], auteur de la pittoresque tragi-comédie de *Sanson* portée sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne en 1717, mêle en quelque sorte lui aussi carrière ecclésiastique et artistique.

---

[1] E. Lemaître, *Guide de la musique sacrée et chorale profane. L'âge baroque 1600-1750*, Fayard, 1992, p. 211-213 ; M. Honneger, *Dictionnaire de la musique. Les hommes et leurs œuvres*, Paris, Bordas, 1970, vol. I, p. 148 ; M. Brenet, *Sébastien de Brossard prêtre, compositeur, écrivain et bibliophile…, op. cit. ;* Y. de Brossard, *Sébastien de Brossard. Théoricien et compositeur, encyclopédiste et maître de chapelle, op. cit.*.

[2] *Dictionnaire de la musique*, *les compositeurs*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 391 ; S. Sadie, *The New Grove dictionary of opera*, *op. cit.,* vol. II, p. 868-869 ; E. Lemaître, *Guide de la musique sacrée*, *op. cit.,* p. 473-474 ; M. Honneger, *Dictionnaire de la musique. Les hommes et leurs œuvres*, *op. cit.,* vol. I, p. 534.

[3] T. de Lajarte, *Bibliothèque musicale du théâtre de l'opéra, op. cit.,* vol. I, p. 161 ; M. Benoît, *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, p. 382.

[4] X. de Courville, *Un Artisan de la rénovation théâtrale…*, *op. cit.,* p. 21-44 ; E. Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Genève, Slatkine reprints, 1970 (1^re^ édition : 1880), vol. II, p. 82-85 ; T. S. Gueullette, *Notes et souvenirs sur le théâtre italien au XVIII^e^ siècle, op. cit.*.

Forcé par son père comédien, doyen de la troupe du duc de Modène, de renoncer à ses études chez les jésuites et à sa vocation première, il devient comédien contre son gré dès l'âge de quatorze ans. Déplorant la corruption du théâtre, ses supplications auprès du Duc de Modène pour le libérer de cette carrière et ses démarches pour intégrer un couvent de Franciscains demeurent vaines. Marié par deux fois à des actrices, il scelle à jamais son destin avec le théâtre et dirige deux troupes. C'est sous le pseudonyme de Lelio qu'il fait son entrée en France, à la tête d'une nouvelle troupe composée des meilleurs acteurs d'Italie[1]. Ils jouent alors sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne, rénovée pour leur arrivée. Désireux de retenir un public qu'un engouement passager attire, Lelio représentera ses vieilles pièces à succès dont le *Sanson,* traduit en français pour l'occasion mais toujours joué en italien, le 28 février 1717. Finalement déçu par les planches sur lesquelles il ne peut jouer le théâtre noble dont il rêve, il se retire de la scène en 1727 mais laisse derrière lui plusieurs ouvrages théoriques qui assurent aujourd'hui sa renommée : des *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres d'Europe*, une *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine*, et un traité intitulé *De la Réformation du théâtre*.

Jean-Antoine Romagnesi[2], jeune acteur né en 1690 à Namur, n'intègre la Comédie Italienne que le 13 avril 1725. Issu d'une famille d'origine italienne, fils d'un couple de comédiens, il épouse la carrière de comédien après avoir fugué du foyer et déserté de l'armée. Ayant joué de petits rôles en province avec sa mère, il entre dans la troupe de Jean-Baptiste Constantini, dit Octave, en 1712, pour quatre ans. À vingt-six ans, il tient alors les rôles de premier amoureux sur les foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent. Après un essai non concluant à la Comédie-Française, suivi de tournées en province, il fait ses débuts aux Italiens dans une pièce de Marivaux. Il y est reçu glorieusement ; il ne se contentera pas d'être un bon acteur, il écrira un grand nombre de pièces destinées au Théâtre Italien. Parmi celles-ci, figure *Samson,* mis en vers et représenté pour la première fois exactement treize ans après le premier *Sanson* : le 28 février 1730.

Compositeur du divertissement de la pièce italienne, Jean-Joseph Mouret[3], que l'on surnomme à titre posthume le « musicien des grâces », est une figure incontournable dans le monde musical de la première moitié du XVIII^{e} siècle. De 1716 à 1737, il cumule les postes. Compositeur en titre et directeur de musique de la nouvelle Comédie Italienne, il a d'abord fait ses preuves chez la duchesse du Maine comme surintendant de la musique, créant des divertissements plus connus sous le nom des *Grandes nuits de Sceaux*. On le retrouve également chantre à la chambre du roi en 1720 et directeur

[1] G. Attinger, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, *op. cit.*, p. 325 (liste des membres de la troupe).

[2] Babault, *Annales Dramatiques ou dictionnaire général des théâtres*, *op. cit.*, vol. VIII, p. 155 ; E. Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe italienne…, op. cit.*, p. 40 ; T.S. Gueullette, *Notes et souvenirs..., op. cit.*, p. 40-42 ; La Porte et Clément, *Anecdotes dramatiques op. cit.*, vol. II, p. 444.

[3] Roland-Manuel, *Histoire de la musique*, *op. cit.,* vol. I, p. 1650-1651 ; S. Sadie*The New Grove dictionary of opera*, *op. cit.,* III, p. 488 ; M. Benoît, *Dictionnaire de la musique*, *op. cit.,* p. 481-482.

artistique du Concert Spirituel entre 1728 et 1734. Il quitte la scène peu avant sa mort, éclipsé par le succès de Rameau.

Alain-René Lesage[1], romancier et dramaturge est l'auteur de nombreuses pièces du théâtre de la Foire, certes moins célèbres que *Turcaret* ou *Le Diable boiteux*, qu'il a cependant publiées en dix volumes dans *Le Théâtre de la Foire* en collaboration avec d'Orneval. Ce dernier a en effet composé maintes pièces pour ce même théâtre, dont *L'Opéra-comique assiégé* avec Lesage.

Denis Carolet[2] enfin n'est pas sans rapport avec le succès italien qu'il exploite dans le titre de sa parodie d'*Achille et Déidamie* en 1735. Il écrit une centaine de pièces et parodies pour la Foire qu'il publie dans le tome IX du *Théâtre de la Foire* précédemment cité. Il est surtout connu pour ses opéras comiques et sa parodie de *Médée et Jason*.

Si l'on ne présente plus Voltaire, de nombreuses biographies très complètes s'en étant déjà chargées, on peut simplement rappeler un point moins connu de sa carrière : ses tentatives sur la scène lyrique. Il compose notamment deux œuvres de commande destinées aux fêtes de Versailles en 1745, en collaboration avec Rameau : une comédie-ballet, *La Princesse de Navarre* et un opéra, *Le Temple de la Gloire*. Outre le livret de *Samson*, il s'est essayé de son propre chef deux autres fois au livret d'opéra, pour *Tanis et Zélide* en 1733 et *Pandore* en 1740. Les compositeurs, moins connus, que l'opéra avorté de *Samson* a inspirés, nécessitent une rapide présentation que nous établissons selon l'ordre chronologique des pièces du *corpus*. Le premier d'entre eux, Nicolas-Jean Le Froid de Méreaux[3] est à l'origine de l'oratorio paru au Concert Spirituel en 1774. Organiste d'église, il compose d'abord de la musique religieuse avant de créer quelques ouvrages aux Italiens puis à l'Opéra. Giuseppe (Jean-Joseph) Cambini[4] est le suivant. Violoniste au Concert Spirituel, il devient compositeur et connaît un immense succès de 1773 à 1789, particulièrement fécond dans la musique instrumentale. Les motets et oratorios de sa composition, joués au Concert Spirituel entre 1774 et 1780, font donc figure d'exception dans son œuvre. Sa partition de l'oratorio de *Samson* joué en 1779 est malheureusement perdue. Directeur de l'orchestre du Théâtre des Beaujolais, puis de celui du Théâtre de Louvois, ses œuvres lyriques connaissent d'ailleurs peu de succès. Il met enfin son talent au service de la Révolution à partir de 1794, publiant des hymnes et odes révolutionnaires. François-

[1] C. Bahier-Porte, *La Poétique d'Alain-René Lesage, op.cit.,* p. 21-88.

[2] A. de Léris, *Dictionnaire portatif des théâtres*, *op. cit.*, p. 405 ; S. d'Amico, *Enciclopedia dello spettacolo,* Roma, Le Maschere, 1956, t. III, p. 84-85.

[3] S. Sadie, *The New Grove dictionary of opera*, *op.cit.,* vol. III, p. 340 ; T. de Lajarte, *Bibliothèque musical du théâtre de l'opéra*, *op.cit.,* II, p. 52.

[4] M. Benoît, *Dictionnaire de la musique*…, *op.cit.,* p. 102 ; S. Sadie, *The New Grove dictionary of opera*, *op.cit.,* I, p. 698-699, *The New Grove dictionary of music and musicians*, *op.cit.,* III, p. 639-641; T. de Lajarte, *Bibliothèque musicale*..., *op.cit.,* II, p. 48.

Joseph Gossec[1] qui compose la musique du chœur révolutionnaire de *Samson*, s'est rendu célèbre par son talent musical remarquable. Introduit avec l'aide de Rameau en 1751 dans l'orchestre de La Pouplinière comme violoniste et bassiste, il dirige ensuite le théâtre privé du Prince de Condé à Chantilly avant de fonder le Concert des Amateurs. Co-directeur du Concert Spirituel en 1773, on le retrouve onze ans plus tard à la tête de l'École royale de chant à l'Opéra puis comme professeur au Conservatoire de Paris où il achève sa carrière. Écrivant aussi bien pour l'église que pour le théâtre, il crée à la fin de sa carrière des chœurs et des hymnes pour les fêtes nationales. Giovani Valentini[2] a mis à son tour en musique le texte voltairien qui, joué en 1783, n'a été représenté qu'une fois. Compositeur napolitain, il est à l'origine de plusieurs opéras-comiques joués à Venise entre 1779 et 1786. Deux de ses premiers opéras *La Nozze in contrasto* et *La Statua matematica* le font connaître dès 1780 sur les scènes européennes, le premier remporte d'ailleurs un vif succès à Leipzig en 1784. Stanislas Champein[3] est l'auteur de la seule partition musicale disponible de l'opéra de Voltaire dans son entier. Réputé pour la musique d'église qu'il fait jouer à la Chapelle de Versailles à ses débuts, il se tourne ensuite, à partir de 1779, vers la musique de théâtre et compose notamment pour la Comédie Italienne. On lui compte 69 opéras dont beaucoup n'ont cependant pas été joués. Seul *Le Portrait* a été porté sur la scène de l'Opéra. Jusqu'à la Restauration, il adapte de vieux opéras, en compose de nouveaux, mais ne remporte qu'un faible succès. Beaumarchais, que l'on ne présente plus, propose au Comité de l'Opéra en 1782 une nouvelle version du livret de Voltaire, accompagnée d'une musique de Philippe-Jacques Mayer[4]. Ce compositeur et harpiste alsacien a d'abord fait des études de théologie avant de devenir musicien et professeur de harpe. On le retrouve en 1761 au Concert Spirituel où, pendant trois ans, il joue ses propres compositions. Louis-Joseph Saint-Amans[5], qui remanie seulement le cinquième acte en 1814 dans l'espoir de faire jouer l'œuvre voltairienne sur les planches de l'Opéra, compose en priorité des opéras comiques. Les ballets ou tragédies qu'il crée pour l'Opéra sont souvent restés sans représentation. Son oratorio de *David et Goliath* est cependant exécuté avec succès en 1777 tout comme *La Destruction du temple de Jéricho* en 1804. Quant à Doumerc Sainte-Marie, son nom n'a pas accédé, semble-t-il, à la postérité ; peut-être s'agit-il d'un amateur qui aurait joué sa petite scène dans un concert privé.

---

[1] S. Sadie, *The New Grove dictionary of opera*, *op.cit.,* II, p. 490-491; Tranchefort, François-René, *Le Guide de la musique sacrée et chorale profane…*, *op. cit .,* p. 310-317 ; T. de Lajarte, *Bibliothèque musicale…*, *op.cit.,* I, p. 266-267 ; T. Baker, N. Slonimsk, *Dictionnaire biographique des musiciens*, *op. cit.,* p. 1521.

[2] Al. Choron et F. Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants*, Paris, Valade et Lenormant, 1810, vol. II, p. 396 ; P. Constant, *Histoire du Concert Spirituel 1725-1790*, *op. cit.*, p. 182 ; S. Sadie, *The New Grove dictionary of opera*, *op.cit.,* vol. IV, p. 885.

[3] S. Sadie, *The New Grove dictionary of opera*, *op. cit.,* vol. I, p. 816-817, *The New Grove dictionary of music and musicians*, *op.cit.,* I, p. 197 ; T. de Lajarte, *Bibliothèque musicale du théâtre de l'opéra*, *op.cit.,* II, p. 48; A. Pougin, « Un musicien oublié », *Le Ménestrel*, n° 34, 25 août 1895, p. 267-269 ; T. Baker, N. Slonimsk, *Dictionnaire biographique des musiciens*, *op.cit.,* p. 728.

[4] S. Sadie, *The New Grove dictionary of music and musicians*, *op.cit.,* vol. XII, p. 245.

[5] S. Sadie, *The New Grove dictionary of opera*, *op.cit.,* vol. IV, p. 125 ; Al. Choron et F. Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens…*, *op.cit.,* II, p. 253.

L'abbé de Voisenon[1], familier des salons mondains et des sociétés badines, est célèbre pour sa vie licencieuse. Amant de Madame Favard et collaborateur du mari, il est à l'origine de nombreuses comédies. Mais son importante activité littéraire suit des voies extrêmement variées, voire opposées. S'il est aujourd'hui connu pour ses contes libertins, il s'est cependant distingué sur la scène lyrique avec quelques oratorios joués au Concert Spirituel dans les années 1760, comme *Les Israélites sur la montagne d'Oreb* en mars 1758.

François-Félix Nogaret[2], poète versaillais, remporte un certain succès à la fin du siècle avec ses pièces légères et grivoises publiées sous les titres du *Fond du sac,* de l'*Aristénète français*, pour ne citer que les recueils les plus connus. Au service du Comte d'Artois dès 1773, bibliothécaire de la comtesse dix ans plus tard, il s'occupe d'œuvres de bienfaisance et fonde une Maison philanthropique destinée à aider les indigents. Membre actif de deux loges maçonniques, il compose régulièrement pour elles, entre 1781 et 1789, des pièces exécutées lors des cérémonies ou fêtes de bienfaisance. Révolutionnaire, puis partisan de l'Empire, il occupe le poste de censeur dramatique pendant les premières années du XIX^{e} siècle. Les principaux compositeurs de ses œuvres lyriques jouées dans le cadre maçonnique, Michel-Julien Mathieu puis François Giroust, deux compositeurs versaillais, ont tous deux successivement créé la musique du *Renversement du Temple de Dagon*, partitions aujourd'hui perdues. François Giroust[3], maître de musique de la chapelle du Roi puis surintendant de la musique du Roi, connaît un vif succès pour ses oratorios tels que *Le Passage de la mer rouge.* Michel-Julien Mathieu, violoniste, compositeur et écrivain, s'engage dans la politique sous la Révolution.

Montorcier à l'image de Doumerc Sainte-Marie reste un personnage inconnu. Nous ne disposons que de quelques informations sur le Nouveau Théâtre des Troubadours que nous avons rapportées au fil du développement.

César Ribié[4], acteur comique aux talents reconnus, souvent en tournée en province ou dans les colonies, dirige ensuite plusieurs théâtres et compose nombre de canevas dramatiques, des pantomimes en particulier. Acteur, impresario, parfois auteur au Théâtre de la Gaîté, il en assure la gérance de 1795 à 1799 comme successeur de Nicolet. Son collaborateur dans le mélodrame de

---

[1] P. Wald Lasowski, « Voisenon », *Les Romanciers libertins du XVIII^{e} siècle,* sous la direction de P. Wald Lasowski, Paris, Gallimard, 2000, p. 1188-1198.

[2] P. Fromageot, Paul, « Félix Nogaret (1740-1831) », *Revue de l'histoire de Versailles,* 1904, p. 1-21, 137-151 ; R. Cotte, « Les petits opéras maçonniques de Félix Nogaret et François Giroust », art. cit., p. 433.

[3] Al. Choron et F. Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, *op.cit.,* vol. I, p. 274.

[4] J.-M. Thomasseau, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes…*, *op. cit.* ; P. Ginisty, *Le Mélodrame*, *op. cit.*, p. 201 *; Revue des comédiens ou critique raisonnée de tous les acteurs, danseurs et mimes de la capitale…, op. cit.*, vol. II, p. 220-221 ; N. Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens du XIX^{e} siècle. Les théâtres et la musique*, Paris, aux Amateurs de livres, 1989, p. 168.

Samson de 1806, Eugène Hus[1], ancien premier danseur et maître de ballet en second à Bordeaux en 1785, occupe la fonction de maître de ballet et chorégraphe au Théâtre de la Gaîté de 1801 à 1806. Il arriverait au Théâtre de la Porte-Saint-Martin en 1807 comme maître de ballet à la place de M. Aumer.

Louis Stanislas Xavier Henri Bonnachon[2], plus connu sous le seul nom de Henry, est à la fois danseur et chorégraphe. Après des études à l'Académie royale de musique, ce Versaillais débute en 1803 comme danseur à l'Opéra de Paris où il propose, deux ans plus tard sa propre chorégraphie. Chorégraphe et producteur de ses propres ballets à la Porte-Saint-Martin en 1807, il devient la même année premier danseur à la Scala de Milan pour la saison du Carnaval. De 1808 à 1834, chorégraphe au talent reconnu à Milan, à Naples, puis à Vienne, il fait deux rapides passages au Théâtre de la Porte-Saint-Martin en 1816 et 1822, donnant au cours du premier la pantomime de *Samson*. Il termine sa carrière à Paris en tant que maître de ballet au Théâtre Nautique puis à l'Opéra. Son confrère, le Comte de Gallemberg[3] (Wenceslas-Robert), compositeur autrichien, s'est fait connaître en Italie comme compositeur de ballets. Il a d'ailleurs déjà composé la musique d'un *Sansone, ballo pantomimico* de Titus Catterino en 1815. Grand seigneur devenu artiste par vocation, au talent reconnu pour la musique de danse, il compose la musique d'un grand nombre de ballets à succès.

[1] M. Fuchs, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e siècle. Personnel et répertoire*, *op. cit.*, p. 31 ; N. Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens du XIX^e siècle. Les théâtres et la musique*, *op. cit.,* p. 171, 367 ; Valleran, *L'Opinion du parterre ou revue des théâtres français, de l'Académie impériale de musique, de l'opéra-comique, de l'impératrice, de l'opéra-bouffon, du vaudeville, de la Porte-Saint-Martin, et de Montansier*, Martinet, 1807, p. 227-228.

[2] M. Bremser, L. Nicholas, L. Shrimpton, *International Dictionary of ballet*, *op. cit.,* p. 658 ; H. Koegler, *The Concise Oxford Dictionary of ballet*, 1977, Oxford-New-York, Oxford university press, 1982, p. 200 ; *Journal de Paris* 7 novembre 1816 ; *Revue des comédiens ou critique raisonnée de tous les acteurs, danseurs et mimes de la capitale*, *op. cit.,* II, p. 49 ; J. de Lasalle, « Souvenirs dramatiques de la Porte-Saint-Martin », art. cit., p. 504.

[3] T. de Lajarte, *Bibliothèque musicale du théâtre de l'opéra, op. cit.,* vol. II, p. 116 ; S. Sadie, *The New Grove dictionary of music and musicians*, *op. cit.,* I, p. 381.

Bibliographie

I- Sources

1- Sources littéraires : œuvres scéniques et lyriques

a/ Œuvres du corpus

Manuscrits

[Anonyme], *Histoire de Samson, Programme des pantomimes saintes tirées de l'Ancien Testament que le sieur Montorcier demande à faire exécuter sur son nouveau théâtre des troubadours*, (BNF, Opéra, C 765).

[Anonyme], *Samson*, paroles et partition (1767), (BM d'Avignon, Ms 303 Musique).

Champein, Stanislas, *Samson* (paroles de Voltaire), partition et paroles, (BNF, Louvois, ms 8288, R 153130 Bob 25351).

Méreaux, Jean-Nicolas Le Froid de, *Samson*, oratoire, exécuté devant M. de Voltaire auteur des paroles, le mardi de pâques 21 avril 1778, partition manuscrite de 1774 (BNF, Opéra, Rés 119).

Saint-Amans, Louis-Joseph-Claude, *Samson*, 5ème acte, 1814 (Archives Nationales : AJ/13/1024).

Voltaire, *Samson*, tragédie lyrique de M. de Voltaire mise en musique par M. Rameau composée en 1735, *Papiers de Voltaire*, t. II, f° 1 à 29 (Bibliothèque Historique de la ville de Paris, Rés. 54).

Voltaire, *Samson*, tragédie de M. de Voltaire mise en musique par Rameau, *Supplément aux œuvres de Voltaire* de la bibliothèque de M. de Paulmy (Antoine-René d'Argenson, marquis de), f° 1 à 25 (BNF, Arsenal, Ms 02755 et microfilm R65812).

Voltaire, *Samson, Supplément aux œuvres de Voltaire,* f° 254 à 274 (Bibliothèque Impériale de Saint Pétersbourg, VM, I, 256-275).

Textes imprimés

Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, *Samson, Œuvres*, Pierre Larthomas éd., Paris, Gallimard, 1988, p. 1436-1450.

Brossard, Sébastien de, *Samson et Dalila* ou *Samson trahi par Dalila*, *Cantates françaises et italiennes*, Versailles, Dorival, 1997, p. 47-48 (impression du manuscrit de la BNF, Louvois, mssVM7 164, microfilm Bob 16208, f°13).

Carolet, Denis, *Samsonet et Bellamie ou Le Racoleur*, parodie critique d'*Achille et Déidamie*, Paris, Maudouyt, Guillaume, 1735.

Doumerc, Sainte-Marie, *Scène française tirée de l'opéra* de Samson *de Voltaire*, mise en musique avec accompagnement de piano (et d'orchestre), Paris, Pacini et Charles Bochsa, sd (BNF, Louvois, Vm7 51098).

Gossec, François-Joseph, *Peuple éveille-toi !*, chœur à trois voix d'hommes, poésie de Voltaire, musique de Gossec, 1791, Constant Pierre éd., copyright by Alphonse Leduc et cie, éditions musicales, Paris, IFMRP, 1939.

Henry, Louis Henry Bonnachon dit, *Samson*, pantomime en trois actes, Paris, Barba, 1816.

Jacquet de La Guerre, Élisabeth, *Samson, Cantates françaises sur des sujets tirés de l'écriture, à une, deux voix, et basse-continue* ; partie avec symphonie, et partie sans symphonie, Paris, Ballard, 1711, livre second, p. 8 (texte de Houdar de la Motte, *Œuvres de M. de la Motte*, Paris, Prault l'aîné, 1754, t. VIII, p. 47-49).

Lesage et d'Orneval, *L'Opéra-comique assiégé, Le Théâtre de la Foire,* t. VII, Paris, Pierre Gandouin, 1731.

Mouret, Jean-Joseph, « Samson », *Cinquième Recueil des divertissements du Nouveau Théâtre Italien*, Paris, chez l'auteur, chez le Sr Boivin, chez le Sr Le Clerc, 1732, p. 293-297.

Nogaret, François-Félix, *Le Renversement du temple de Dagon,* dans *Fictions, discours, poèmes lyriques et autres pièces adonhiramites*, Memphis, Teragon, 1787, t. I, p. 63-76.

Pellegrin, Simon-Joseph, abbé, *Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament avec le fruit qu'on en doit tirer, le tout mis en cantiques sur des airs choisis et autres qui n'ont point encore paru*, Paris, Nicolas Le Clerc, 1702, cantiques LXXXIII à XC, p. 191-211.

Ribié, César, *Samson ou la destruction des Philistins*, mélodrame héroï-comique, Paris, Fages, 1806.

Riccoboni, Luigi (dit Lelio), *Sanson, tragi-comédie italienne*, *Nouveau Théâtre Italien ou Recueil général de toutes les pièces représentées par les comédiens de S.A.R. Monseigneur le duc d'Orléans, régent du royaume*, Paris, 2e édition, A.U. Coutelier, 1718, t. I.

Romagnesi, Jean-Antoine*, Samson*, Paris, L.D. Delatour, 1730.

Rousseau, Jean-Baptiste, *Odes, cantates, épîtres et poésies diverses,* Paris, P. Didot l'aîné, an VII.

Voisenon, Claude-Henri de Fuzée, abbé de, *Samson, Œuvres complètes de M. l'abbé de Voisenon*, Paris, Moutard, 1781, t. III, p. 237-243.

Voltaire*, Samson, Œuvres complètes de Voltaire*, tome II, Paris, Garnier frères, 1877, p. 7-39, (recopié dans le *Voltaire électronique. The complete works of Voltaire, on CD-ROM,* Cambridge : Chadwyck-Healey, University of Oxford : Voltaire Foundation, 1998, t. 9, vers 1 à 800).

Samson, Œuvres de M. de Voltaire, tome sixième contenant des pièces qui ne se trouvaient pas dans cette édition, et d'autres morceaux très curieux qui n'ont jamais paru jusqu'à présent, à Amsterdam et Leipzig, chez Arckstrée et Merkus, 1745, p. 7-54, (Bengesco n° 2126, cote BNF : Z-BENGESCO-469).

Samson, Œuvres diverses de Monsieur de Voltaire, Londres, Jean Nourse, 1746, t. V, p. 256-391, (Bengesco n° 2127, cote BNF Z-BEUCHOT-8).

Samson, Œuvres de M. de Voltaire, Dresde, George-Conrad Walther, 1748, t. III, p. 273-320, (cote BNF : Z-BEUCHOT-10).

Samson, in *Oreste*, Paris, Lambert et Mercier, 1750.

Samson, Tragédie lyrique, Paris, Le Mercier, 1750.

b/ Autres textes

[Anonyme], *Parodies spirituelles en forme de cantates sur des airs choisis de Messieurs Le Camus, Lambert, de Lully et autres*, J. B. Christophe Ballard, 1717.

Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, *Tarare, Œuvres,* Pierre Larthomas éd., Paris, Gallimard, 1988.

Bossuet, *Sermons. Le Carême du Louvre 1662,* Constance Cagnat-Deboeuf éd., Paris, Gallimard, 2001.

Carolet, Denis, *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites 1712-1736,* sous la direction de Françoise Rubellin, Montpellier, Espace 34, 2005.

Dumas, Alexandre et Duprez, Édouard, *École spéciale de chant. Première séance de l'année 1856. Exécution de fragments de l'opéra (inédit) de Samson*, Vaugirard, imprimerie Choisnel, 1856 (BNF, Louvois, manuscrit : Ms 7434).

Ferrier, Paul, *Samsonnet*, opérette en 3 actes et 5 tableaux, musique de Victor Roger, Paris, au Ménestrel, 1890.

Feuillet, Octave, *Dalila*, drame en 3 actes et 6 tableaux, Paris, Michel Lévy frères, 1857.

Fénelon, *Les Aventures de Télémaque,* Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

Grangé, Eugène et Lapointe, Armand, *Dalila et Samson*, histoire en 5 feuillets, mêlée de couplets, Théâtre contemporain illustré, Michel Lévy frères, [1857].

Huyet, Bénigne, *Le Chant de Samson*, drame lyrique, Bordeaux, J. Dupuy et comp., 1852.

Kock, Paul de, *Samson et Dalila*, vaudeville en 2 actes, Paris, Charpentier, 1836.

La Motte, Houdar de, *Cantates tirées de l'Écriture sainte*, *Œuvres*, Paris, Prault l'aîné, 1754, t. VIII.

Lesage et d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra Comique*, Paris, Gandouin, 1731.

Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, traduction par Charles-François Lebrun, Paris, Flammarion, 1997.

Maffei, Scipione, *Il Sansone, Rime e prose,* Venezia, Sebastiano Coleti, 1719.

Milton, *L'Allegro, Il Pensero et Samson agonites*, traduit par Floris Delattre, Paris, Aubier, 1937.

Montéclair, Michel Pignolet de, *Jephté,* tragédie tirée de l'Écriture Sainte représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique le vingt-huitième jour de février 1732, J-B-C Ballard, 1732.

Jephté, Paris, Les Arts florissants, 1992.

Nogaret, Félix, *Le Retour à la sagesse ou la rentrée des hommes dans le temple et des femmes dans le jardin,* Paris, Caillot, 1807.

Perez de Montalvan, Juan, *El Valiente Nazareno, comedia famosa del Doctor Juan Perez de Montalvan, Comedias de Montalvan,* Madrid, en la imprenta del reyno, 1638, p. 90-112.

El Valiente Nazareno, *Comedias*, Valencia, Claudio Macè, 1652, segundo tomo, p. 89-112.

Piron, Alexis, *Piron, complément de ses œuvres inédites*, *prose et vers*, Honoré Bonhomme éd., Paris, Ferdinand Sertorius, 1866.

Pixérécourt, Guilbert de, *Théâtre choisi*, Nancy, chez l'auteur, 1841.

Quentin, L. et Collé, H., *Samson et Dalila*, saynète créée au Grand Concert Parisien et à Bataclan, musique de Ch. F. Domergue, Paris, L. Vieillot (s.d.).

Quinault, Philippe*, Armide, drame héroïque*, en 5 actes et en vers, représenté pour la première fois, à Paris, par l'Académie royale de musique en 1686, Paris, Fages, 1813.

Racine, Jean, *Théâtre complet*, Jacques Morel et Alain Viala éds., Paris, Dunod, 1995.

Rameau, Jean-Philippe, *Œuvres complètes*, publiées sous la direction de Camille Saint-Saëns, édition révisée par Vincent d'Indy, Paris, Durand et fils, 1900.

Zoroastre, version de 1749, *Opera omnia,* Graham Sadler éd., Paris, Guillaume Billaudot, 1999.

Riffey, Eugène et Maillot, Léon, *Le Samson marseillais*, monologue dit par Vaunel à l'Eldorado, Paris, Émile Bertin, 1886.

Saint-Saëns, Camille, *Samson et Dalila*, opéra en 3 actes, poème de Ferdinand Lemaire, Paris, Durand et Schoenewerk, 1890.

Séguy, abbé de Genlis, *Dalila,* dans *Nouvel essai de poésies sacrées*, Meaux, Laurent Courtois, 1756, p. 263.

Tapon Fougas, Francisque, *La Princesse Delhi-la ou des lilas*, petite parodie en 5 actes et en vers burlesques de *Dalila*, grand drame en 3 actes et en prose [O. Feuillet], Bruxelles, chez les principaux libraires de Belgique et de l'étranger, 1857.

Vierne Édouard, *Dalila*, cantate à trois voix avec accompagnement de piano, musique de Raoul Pugno, 1869 (BNF, Louvois, Ms 19710).

Ville-Toustain, *Tragédie nouvelle de Samson le fort*, Rouen, Couturier, (s.d.) [vers 1620].

Voisenon, *Œuvres de théâtre de M***,* Paris, Duchesne, 1753.

Voltaire, *Brutus [1730],* Voltaire électronique, *The complete works of Voltaire, on CD-ROM,* Cambridge : Chadwyck-Healey, University of Oxford : Voltaire Foundation, 1998, t. 5.

Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète [1741], Voltaire électronique, t. 20.

Œdipe [1718], Voltaire électronique, t. 1.

Olympie [1764], Voltaire électronique, t. 52.

Saül [1763], Voltaire électronique, t. 56.

Sémiramis [1746], Voltaire électronique, t. 30.

Tanis et Zélide [1733], Théâtre complet de Monsieur de Voltaire conforme à la dernière édition, Caen, Le Roy, 1788, t. IX (ou *Voltaire électronique*, t. 9).

Wekerlin, Jean-Baptiste, *Samson*, drame biblique en deux parties, poème de M. de Voltaire, Paris, Durand, Schoenewerk et cie, sd [1890].

2- Sources bibliques

[Fontaine, Nicolas], *L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament avec des explications édifiantes, tirées des Saints Pères, pour régler les mœurs de toutes sortes de conditions,* Paris, P. le Petit, (1re édition : 1670).

[Lefèvre d'Étaples], *La Sainte Bible contenant le Vieil et le Nouveau Testament,* traduite de latin en français par les Théologiens de l'Université de Louvain, Lyon, Jean Royaulx, 1620.

[Le Gros, Nicolas], *La Sainte Bible traduite sur les textes originaux, avec les différences de la Vulgate,* Cologne, aux dépens de la Compagnie, 1739.

Lemaistre de Sacy, *La Sainte Bible traduite en français,* Liège, Jean-François Broncart, 1701, t. I, première partie.

La Sainte Bible, Paris, Furne et Cie, 1851.

Ostervald, J.-F., *La Sainte Bible qui contient l'Ancien et le Nouveau Testament,* Paris, Ch. Meyrueis et Cie, 1863.

II- Réception : journaux, correspondance, témoignages

1- Journaux

a/ Journaux cités

Antérieurs à 1800

[Bruzen de la Martinière, Antoine-Augustin], *Anecdotes ou lettres secrètes sur divers sujets de littérature et de politique,* 1734-1735, t. II-III (BNF, Tolbiac, 8-Z-16350).

Courrier de 1734, mardi 30 mars 1734, à Avignon, chez Alexandre Giroud, n° XXVI (BM Avignon, P1000).

Journal de la Cour et de Paris depuis le 28 novembre 1732 jusques au 30 novembre 1733, édité et annoté par Henri Duranton, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1981.

Journal de Trévoux ou Mémoires pour servir à l'histoire des sciences et des arts, février 1709, Genève, Slatkine reprints, 1968.

L'Almanach musical, Genève, Minkoff reprints, 1972 (réimpression des éditions de Paris, 1775-1783) t. VI, année 1781.

La Feuille des Flandres, 6 mars 1789, n° 63 (BM Lille : Ms 32634 1788.8)

Le Mercure de France, avril 1730.

Le Mercure de France, février 1779.

Le Mercure galant. Journal politique, littéraire et dramatique…, août 1707.

Le Nouveau Mercure, avril 1717.

Nouvelles à la main, 1734-1735 (BNF, Richelieu, manuscrit Na fr 20076).

Petit réservoir contenant une variété de faits historiques et critiques, de littérature, de morale et de poésie, Berlin, Jean Neaulne, 1750.

[Royou abbé de], *Journal de Monsieur, frère du Roi,* Paris, Knapen, 1782.

Postérieurs à 1800

Courrier des spectacles, journal des théâtres et de littérature, 22 février 1806.

Gazette de France, 4 août 1816.

Gazette de France, 20 février 1806.

Journal de l'Empire, de février à septembre 1806.

Journal de Paris, décembre 1784, de février à septembre 1806, août 1816.

Journal de Rouen, 18 frimaire an XI.

Journal général des théâtres spécialement consacré à l'art dramatique et à la littérature, n° 11, 19 mai 1816.

Le Journal des débats politiques et littéraires, 5 août 1816.

Le Mémorial dramatique ou Almanach théâtral pour l'an 1807.

Le Mémorial dramatique ou Almanach théâtral pour l'an 1817, Paris Hocquet, 1817.

Petites affiches de Paris ou Journal général d'annonces, d'indication et de correspondances : commercial, politique et littéraire, février 1806.

Revue de Béarn, Navarre et Lannes. Partie historique de la *revue des Basses-Pyrénées et des Landes,* t. 2nd, 1884.

Revue et gazette musicale, mars 1875.

b/ Journaux consultés

Antérieurs à 1800

Almanach musical, Genève, Minkoff reprints, 1972 (réimpression des éditions de Paris, 1775-1783), t. I à VIII.

Annales poétiques depuis l'origine de la poésie française, s. l., chez les Éditeurs et chez Merigot le jeune, 1785, vol. 34.

Calendrier musical universel, suite de l'*Almanach musical,* Genève, Minkoff reprints, 1972 (réimpression des éditions de Paris, 1788-1789), t. IX.

Desfontaines, *Le Nouvelliste du Parnasse ou Réflexions sur les ouvrages nouveaux,* Paris, Chaubert, 1731.

Dubois de Saint-Gelais, *Histoire journalière de Paris (1716-1717),* Paris, Société des bibliophiles français, 1885 (réimpression de l'édition de Paris, 1717).

Fréron, Élie, *L'Année littéraire,* Genève, Slatkine reprints, 1966 (réimpression de l'édition de Paris, Michel Lambert, 1757).

Gazette et avant-coureur de littérature, des sciences et des arts, 1774.

[Joncourt, Élie de], *Journal historique de la République des lettres,* Leydes, chez Theodore Haak et Samuel Luchtmans, 1733.

Journal de Papillon de la Ferté (1756 -1780), Ernst Boysse éd., Paris, Paul Ollendorff, 1887.

Journal de Trévoux, 1704-1705.

Journal littéraire, La Haye, chez T. Johnson, 1717-1718, t. IX-X.

Journal littéraire, La Haye, chez P. Gosse, J. Neaulme, 1730, t. XVI.

L'Année littéraire, Paris, Mérigot, 1782.

[La Barre de Beaumarchais, Antoine], *Lettres sérieuses et badines sur les ouvrages des savants et sur d'autres matières,* La Haye, chez Jean Van Duren, 1730.

La Gazette de France, février-mars 1717.

Le Courrier historique, politique, galant et moral, 1733, 1735 et 1767, à Avignon, chez Alexandre Giroud.

Les Spectacles de Paris ou calendrier historique et chronologique des théâtres, Paris, Veuve Duchesne, 1779.

Les Spectacles de Paris ou suite du calendrier historique et chronologique des théâtres, Paris, Duchesne, 1754.

Nouvelles littéraires contenant ce qui se passe de plus considérable dans la République des lettres, La Haye, chez Henri du Sauzet, 1717, t. V.

Postérieurs à 1800

Annales critiques de littérature et de morale, Paris, Le Clerc, an XIII, 1805-1806, t. IV.

Annuaire théâtral dramatique et musical illustré contenant le personnel des théâtres de Paris et des départements, le prix des places, des faits curieux, des festivals, des anecdotes inédites et des anecdotes rétrospectives, Paris, Tresse, décembre 1853.

Grimod de la Reynière, A.B.L., *Journal des gourmands et des belles ou l'Épicurien français,* Paris, Capelle et Renaud, 1806, t. I.

Journal du soir, de politique et de littérature, des frères Chaignieau, de février à avril 1806.

Journal général des théâtres spécialement consacrés à l'art dramatique et à la littérature, Paris, Poulet, janvier-mai 1816.

L'Abeille littéraire ou journal hebdomadaire de la politique, des sciences, de la littérature et des arts, 1er septembre - 15 décembre 1806.

Le Journal des débats politiques et littéraires, d'août à octobre 1816.

Le Publiciste, février-mars 1806.

Valleran, *L'Opinion du parterre ou revue des théâtres français, de l'Académie impériale de musique, de l'opéra-comique, de l'impératrice, de l'opéra-bouffon, du vaudeville, de la Porte-Saint-Martin, et de Montansier,* Martinet, 1806.

L'Opinion du parterre ou revue des théâtres français, de l'Académie impériale de musique, de l'opéra-comique, de l'impératrice, de l'opéra-bouffon, du vaudeville, de la Porte-Saint-Martin, et de Montansier, Martinet, 1807.

2- Mémoires, correspondances et témoignages

Ouvrages antérieurs à 1800

Argenson, René Louis de Voyer de Paulmy, marquis d', *Notices sur les œuvres de théâtre,* publiées pour la première fois par Henri Lagrave, Genève, Les Délices, 1966.

Bachaumont, M. de, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France, depuis 1762 jusqu'à nos jours ou journal d'un observateur,* Londres, John Adamson, 1789.

Barbier, Edmond-Jean-François, *Chronique de la Régence et du Règne de Louis XV (1718-1763) ou Journal de Barbier,* Paris, Charpentier, 1866.

Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, *Correspondance de Beaumarchais,* Brain N. Norton et Donald C. Spinelli éds., Paris, Nizet, 1972, t. III.

Lettres de combat, Gunnar von Proschwitz éd., Paris, M. de Maule, 2005.

Boindin, Nicolas, *Lettres historiques sur les spectacles de Paris,* Paris, Prault, 1719.

Bouhier, Jean, *Correspondance littéraire du président Bouhier,* n°13, lettres de Mathieu Marais (1733-1735), Henri Duranton éd., Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1987.

Chabanon, Michel Paul Guy, *Tableau de quelques circonstances de ma vie,* publié par Saint-Ange, Paris, A.-Cl. Forget, 1795.

Correspondance de Frédéric II avec Louise-Dorothée de Saxe-Gotha, Marie-Hélène Cotoni éd., Oxford, Voltaire Foundation, 1999.

Correspondance complète de la Marquise du Deffand avec ses amis, Adolphe Mathurin de Lescure éds., Genève, Slatkine reprints, 1971 (réimpression de l'édition de Paris, 1865).

Correspondance littéraire et anecdotique entre Monsieur de Saint-Fonds et le président Dugas de l'Académie de Lyon, publiée et annotée par William Poidebard, Lyon, Mathieu Paquet, 1900.

Dangeau, *Journal du marquis de Dangeau,* Paris, Firmin-Didot, 1859, t. VII.

Decroix, Jacques Joseph Marie, *L'Ami des arts ou justification de plusieurs grands hommes,* Amsterdam, 1776.

Desboulmiers, Jean-Auguste Jullien dit, *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien depuis son établissement en France jusqu'à nos jours,* Paris, Lacombe, 1769.

Documents relatifs à la translation au Panthéon des cendres de Voltaire et Rousseau, (BNF, Richelieu, manuscrit Na 312).

Favart, Charles Simon, *Mémoires et correspondances littéraires dramatiques et anecdotiques* de C. S. Favart, publiés par A. P. C. Favart, Paris, Colin, 1808.

Grimm, Friedrich Melchior, *Correspondance littéraire, philosophique et critique, par* Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., *revue sur les textes originaux comprenant outre ce qui a été publié à diverses époques les fragments suprimés en 1813 par la censure, les parties inédites conservées à la bibliothèque ducale de Gotha et à l'arsenal à Paris,* Maurice Tourneux (éd.), Paris, Garnier frères, 1880 (Nendeln/ Lichtenstein, Klaus reprints, 1968).

Gueullette, Thomas-Simon, *Notes et souvenirs sur le théâtre italien au XVIII^e^ siècle,* publiés par J.-E. Gueullette, Paris, E. Droz, 1938.

La Porte, abbé de, *L'Observateur littéraire,* Amsterdam et Paris, Veuve Bordelet, 1760.

La Porte et Clément, *Anecdotes Dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, 1775.

Léris, Antoine de, *Dictionnaire Portatif des théâtres*, s. l., Jombert, 1754.

Marais, Mathieu, *Journal et Mémoires*, Paris, Firmin Didot, 1868, t. IV.

Mayeur de Saint-Paul, comédien, *Le Chroniqueur désoeuvré ou l'espion du boulevard du temple,* Londres, 1782.

Mémoires secrets du XVIII^e^ siècle. Lettres du Commissaire Dubuisson au Marquis de Caumont 1735-1741, A. Rouxel éd., Paris, P. Arnould, s. d.

Mercier, Louis-Sébastien, *Tableau de Paris,* édition de Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994 (reproduction de l'édition d'Amsterdam, 1783).

Metra, Louis-François, *Correspondance secrète, politique et littéraire,* Londres, John Adamson, 1788.

Origny, Antoine d', *Annales du théâtre italien depuis son origine jusqu'à nos jours*, Veuve Duchesne, 1768, t. I.

Palloy, « Lettre au président du club des Jacobins de Paris pour le buste de Mirabeau à l'assemblée nationale », le 9 juillet 1791, f° 3128 des *Documents relatifs à la translation au Panthéon des cendres de Voltaire et Rousseau* (BNF, Richelieu, manuscrit Na 312).

Parfait, frères, *Dictionnaire des théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756.

Tableaux de Paris et de la Cour de France 1739-1742 : lettres inédites de Carl Gustaf, comte de Tessin, Gunnar Von Proschwick éd., Göteborg, Acta universitatis gothoburgensis, Paris, Jean Touzot, 1983.

Théâtre des arts, Inventaire n° 1790 et 1792, (BM de Rouen, manuscrits : mm 207, mm 209).

[Thierry], *Le Voyageur à Paris, extrait du Guide des Amateurs et des étrangers voyageurs à Paris,* Paris, Gattey, 1789.

Vigée Le Brun, Louise-Élisabeth, *Souvenirs de Madame Vigée Le Brun*, Paris, Charpentier et cie, 1869.

Voisenon, Claude-Henri de Fuzée, abbé de, *Anecdotes littéraires,* Paris, librairie des bibliophiles, 1880.

Voltaire, *Correspondence, The complete works of Voltaire*, Théodore Besterman éd., Genève, University of Toronto press, 1969, t. 85-130.

Ouvrages postérieurs à 1800

Aïssé, Charlotte-Élisabeth, *Lettres de Mademoiselle Aïssé à Madame Calandrini,* A Piedagnel éd., Paris, Librairie des bibliophiles, 1878.

Annales des théâtres de Lille depuis sa fondation jusqu'à nos jours, première partie « de la fondation à 1810 » (BM de Lille, manuscrit : C 319-1).

Babault, *Annales dramatiques ou dictionnaire général des théâtres,* Paris, Le Normant, 1811.

Clairon, Hyppolite, *Mémoires d'Hyppolite Clairon, et réflexions sur la déclamation théâtrale,* Paris, F. Buisson, an VII.

Des Grands et des Petits Théâtres de la Capitale, Paris, Le Normant, 1816.

Duprez, G., *Souvenirs d'un chanteur,* Paris, Calmann Lévy, 1880.

J.D.B, *Essai sur l'état actuel des théâtres de Paris et des principales villes de l'Empire, leurs administrations, leurs acteurs, leur répertoire, les journalistes, le Conservatoire,* Paris, Sc L'Huillier, 1813.

Lablée, Jacques, *Du Théâtre de la Porte-Saint-Martin, de pièces d'un nouveau genre et de la pantomime,* Paris, Blanchard, Vente, Gardy, 1812.

Longchamp et Wagnière, *Mémoires anecdotiques très curieux et inconnus jusqu'à ce jour sur Voltaire,* Paris, Béthune et Plon, 1838.

Moreau, Eugène, Plouvier, Édouard, Dufour, Émile, Privat d'Anglemont, A., Rigo, Ed. et Renault, A., *Les Théâtres de Paris. La Porte-Saint-Martin,* Paris, Martinon, 1855.

[Nougaret, François-Félix], *Sur les spectacles* par l'auteur de *Podalire* et de l'*Aristénète français,* Paris, Le Petit, an X, 1802.

[Rémusat, (Jean-Pierre-)Abel], *Le Coup de fouet ou Revue de tous les théâtres de Paris, des journalistes, des cotteries littéraires, et de plus de 500 acteurs, auteurs et compositeurs de musique très connus,* Paris, chez tous les marchands de nouveautés, fin de l'an X, 1802.

Revue des comédiens ou critique raisonnée de tous les acteurs, danseurs et mimes de la capitale par M*** vieux comédien et par l'auteur de la *lorgnette des spectacles*, Paris, Favre, 1808.

III- Études particulières sur les auteurs ou sur les œuvres du *corpus* : après 1800

Adam, Adolphe, *Derniers Souvenirs d'un musicien*, Paris, Michel Lévy frères, 1859.

Bartlet, Elizabeth, « Beaumarchais and Voltaire's *Samson* », *Studies in eighteenth century culture*, vol. 11, Wisconsin Presse, 1982, p. 33-49.

Borroff, Edith, *An Introduction to Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre,* New York, Institute of Medieval music, s. d.

[Brancas, Louis Léon Félicité, duc de], « Voisenon », *Lettres de L.B. Lauraguais à Madame*** dans lesquelles on retrouve des jugements sur quelques ouvrages ; la vie de l'abbé de Voisenon, une conversation de champfort sur l'abbé Syeyes, et un fragment historique des Mémoires de Mme de Brancas sur Louis XV, et Mme de Chateauroux,* Paris, Buisson, Mongie, an X, 1802, p. 111-121.

Brenet, Michel, *Sébastien de Brossard prêtre, compositeur, écrivain et bibliophile (165..-1730) d'après ses papiers inédits,* Genève, Minkoff, 1998, (réimpression de l'édition de 1896).

Brengues, Jacques, « La guerre des sexes et l'amour-maçon dans la poésie », *Dix-huitième siècle, La Franc-Maçonnerie*, n° 19, 1987, p. 105-117.

Bricqueville, Eugène de, « Un librettiste au siècle dernier : l'abbé Pellegrin », *Mémoires de l'Académie de Vaucluse,* 1886, p. 280-294.

Deux Abbés d'opéra au siècle dernier : Joseph Pellegrin (1663-1745) François Arnaud (1721-1787), extrait de la *Revue de la Société des Études historiques*, Amiens, Delattre-Lenoel imprimeur, 1889.

Brossard, Yolande de, *Sébastien de Brossard théoricien et compositeur, encyclopédiste et maître de chapelle 1655-1730,* Paris, Picard, 1987.

Cessac, Catherine, *Élisabeth Jacquet de la Guerre. Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV,* Actes Sud, 1995.

« Les relations musicales d'Élisabeth Jacquet de La Guerre et de Sébastien de Brossard », *Sébastien de Brossard musicien*, textes réunis par Jean Duron, Versailles, Centre de musique baroque de Versailles et Klincksieck, 1998, p. 43-57.

Chaponnière, Paul, *Piron, sa vie, son œuvre*, Genève, Paris, A. Jullien, Fontemoing, 1910.

Cotte, Roger, *Les Musiciens Francs-Maçons à la Cour de Versailles et à Paris sous l'Ancien régime*, doctorat, Paris IV, 1983.

« Les petits opéras maçonniques de Félix Nogaret et François Giroust », *Le Siècle des Lumières et la Bible*, sous la direction d'Yvon Belaval et Dominique Bourel, Paris, Beauchesne, 1986, p. 431-439.

Courville, Xavier de, *Un Artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni. Luigi Riccoboni, dit Lélio, chef de troupe en Italie (1676-1715),* Paris, Droz, 1943.

Un Apôtre de l'art du théâtre du XVIII^e^. Luigi Riccoboni, dit Lelio (1716-1731), *l'expérience française*, Paris, Droz, 1945.

Premier Historien de la comédie italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux, Paris, Librairie théâtrale, 1958.

Couvreur, Manuel, « Le goût littéraire de Sébastien de Brossard », *Sébastien de Brossard musicien*, textes réunis par Jean Duron, Versailles, Centre de musique baroque de Versailles et Klincksieck, 1998, p. 165-179.

Desnoiresterres, Gustave, « Les Originaux. Voisenon », *Revue françai*se, t. II, 1855, (1er août, p. 269-279 ; 10 août, p. 313-324 ; 20 août, p. 376-384 ; 1er septembre, p. 413-421 ; 10 septembre, p. 467-476).

Di Bella, Sarah, *L'Expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l'histoire du théâtre au XVIIIe siècle suivie de la traduction et l'édition critique de* Dell'Arte Rappresentativa *de Luigi Riccoboni*, Paris, Honoré Champion, 2009.

Didier, Béatrice, « Représentations du sacré dans le livret d'opéra : *Samson* », *Studies on Voltaire and the eighteenth century,* 358, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, p. 237-246.

Dill, Charles, « Pellegrin, opera and tragedy », *Cambridge opera journal,* vol. X, n° 3, novembre 1998, p. 247-257.

Dufrane, Louis, *Gossec, sa vie, ses œuvres,* Bruxelles, Maurice Lamertin, Paris, Fischbacher, 1927.

Dupont, Paul, *Un Poète-philosophe au commencement du XVIIIe siècle. Houdar de La Motte (1672-1731),* Paris, Hachette, 1898.

Duron, Jean, *L'œuvre de Sébastien de Brossard (1655-1730). Catalogue thématique*, Versailles, éditions du centre de musique baroque de Versailles, éditions Klicksieck, 1995.

Ferrier, Béatrice, *La Bible à l'épreuve de la scène : les enjeux de la métamorphose du sacré dans l'histoire de Samson (1702-1816)*, thèse soutenue à l'Université Jean Moulin-Lyon 3, sous la direction de Régine Jomand-Baudry, juin 2007.

« Le *Samson* de Voltaire : un « nouveau genre d'opéra » », *Cahiers Voltaire,* n°8, 2008, p. 7-21.

« Le *Samson* de Voltaire : de Rameau à Méreaux », introduction au livret de N.-J. Lefroid de Méreaux, *Samson, oratoire, livret de Voltaire,* sous la direction de Julien Dubruque, Versailles, édition du centre de musique baroque de Versailles, 2010, p. 4-5.

« Un chef-d'œuvre inconnu de Voltaire et Rameau : l'opéra de *Samson* », *Voltaire à l'opéra* sous la direction de François Jacob, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 51-79.

« Du *gracioso* à Arlequin : le jeu comique dans les adaptations scéniques de Samson », *Les Lumières au-delà des Alpes et des Pyrénées : Communication, transferts et échanges*, Actes du colloque international organisé par Armelle Saint-Martin et Santé Viselli, Presses universitaires de Laval, 2012 (en cours de parution).

Fields, Madeleine, « Voltaire and Rameau », *The Journal of aesthetics and art criticism*, 1962-63, n° 21, p. 457-465.

Fletcher, Dennis, « Voltaire et l'opéra », *L'Opéra au XVIII^e siècle,* actes du colloque organisé à Aix-en-Provence par le Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIII^e siècle, 29-30 avril et 1^er mai 1977, p. 547-558.

Forsans, Ola, *Le Théâtre de Lélio : étude du répertoire du Nouveau Théâtre italien de 1716 à 1729,* Oxford, Voltaire Foundation, 2006.

Fromageot, Paul, « Félix Nogaret », *Revue de l'histoire de Versailles,* 1904, p. 1-21 et p. 137-151.

Girdlestone, Cuthbert, *Jean-Philippe Rameau : sa vie, son œuvre,* Paris, Desclée de Brouwer, 1962 (1^re édition : Londres, 1957).

« Voltaire, Rameau et *Samson* », *Recherches sur la musique française classique*, VI, Paris, A. et J. Picard et compagnie, 1966, p. 133-143.

Gravigny, Jean, *Les Abbés galants et libertins des 17^e et 18^e siècles*, Paris, A. Méricant, [1911].

Green, Thomas Richard, *Early Rameau sources : studies in the origins and dating of the operas and other musical works,* Brandeis University, mai 1992, UMI dissertation serv., 1993.

Grewe, Andrea, « Lesage et le théâtre de la Foire : pour un état présent des connaissances », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschiche/ Cahier d'Histoire des Littératures Romanes,* t. 3-4, 1990, p. 435-453.

Hédouin, Pierre, *Gossec, sa vie et ses ouvrages,* Valenciennes, Veuve Prignet, 1852.

Karoui, Abdeljelil, *La Dramaturgie de Voltaire,* Tunis, Publication de la Faculté des Lettres de la Manouba, 1992.

Kintzler, Catherine, *Jean Philippe Rameau, Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique,* Paris, Le Sycomore, 1983.

« Rameau et Voltaire : les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse », *Revue de musicologie,* t. 67, n° 2, 1981, p. 139-166.

Krucker, Jérôme, « L'œuvre religieuse de Sébastien de Brossard », *Le Concert des muses : promenade musicale dans le baroque français,* textes réunis par Jean Lionnet, Versailles, éditions du Centre de Musique baroque de Versailles, Paris, Klincksieck, 1997, p. 267-284.

Lever, Maurice, *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais,* Paris, Fayard, 2003, t. II.

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Paris, Fayard, 2004, t. III.

Lion, Henri, *Les Tragédies et les théories dramatiques de Voltaire,* Paris, Hachette, 1895.

McIntosh, Valerie Meacham, *The twelve cantatas based on the scriptures by Elizabeth-Claude Jacquet de La Guerre : study and transcription,* Ann Arbor Michigan, UMI company, 1997.

Magnan, André, « « Ces véritables voix humaines… » : Voltaire en histrion d'une tolérance théiste », *Qu'est-ce que la tolérance ? Perspectives sur Voltaire,* sous la direction de Jürgen Siess, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIIIe siècle, 2002, p. 87-101.

Dossier Voltaire en Prusse (1750-1753), Oxford, Voltaire Foundation, 1986.

L'Affaire Paméla. Lettres de Voltaire à Madame Denis, de Berlin, Paris, Paris-Méditerranée, 2004.

Masson, Paul-Marie, *L'Opéra de Rameau*, New York, Da Capo Press, 1972 (1re édition : Paris, 1930).

Mat, Michèle, « Voltaire et l'opéra : théorie et pratique », *L'Opéra au XVIIIe siècle*, actes du colloque organisé à Aix-en-Provence par le Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIIIe siècle, 29-30 avril et 1er mai 1977, p. 534-547.

Menant, Sylvain, *L'Esthétique de Voltaire*, Paris, SEDES, 1995.

Moureau, François, « Dans les coulisses de *Samson.* Voltaire et le nouvelliste », *Voltaire en Europe,* sous la direction de Michel Delon et Catriona J. Seth, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 321-329.

Naves, Raymond, *Le Goût de Voltaire,* Genève, Slatkine reprints, 1967 (réimpression de l'édition de Paris, 1938).

Nicolas Fréret, légende et vérité, Clermond-Ferrand colloque des 18, 19 octobre 1991, sous la direction de Chantal Grell et Catherine Volpilhac-Auger, Oxford, Voltaire Foundation, 1994.

Nodier, Charles, Lepeintre, P., Lemazurier et autres gens de lettres, *Bibliothèque dramatique ou répertoire universel du Théâtre français*, Paris, Dabo-Butschert, 1825.

Omnès, Gabriel, « À propos du chœur patriotique de Voltaire-Gossec », *Mémoires* de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts d'Angers, t. IX, années 1985-1986, p. 87-92.

Pintiaux, Benjamin, *L'Abbé Pellegrin et la tragédie en musique*, thèse soutenue à l'EHESS, sous la direction de Catherine Massip, mai 2007.

Pomeau, René, *Beaumarchais ou la bizarre destinée,* Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

Voltaire en son temps, Paris, Fayard, Oxford, Voltaire Foundation, 1995 (1re édition : 1985-1994).

Pougin, Arthur, « Un musicien oublié : Stanislas Champein », *Le Ménestrel* 34, 25 août 1895, p. 267-269.

« Une lettre de Voltaire à Rameau », *Le Ménestrel*, Paris le 16 septembre 1911, t. 77, p. 290-291.

Prod'homme, Jacques-Gabriel, *François-Joseph Gossec*, *Euterpe* 8, septembre 1949.

Radiguer, H., « La musique française de 1789 à 1815 », *François-Joseph Gossec, Chantre de la Révolution française,* Thibault Walter éd., Institut Jules d'Estrée, 1970, p. 28-67.

Ridgway, Ronald S., « Voltaire's operas », *Studies on Voltaire and the eighteenth century,* n° 189, Oxford, Voltaire Foundation, 1980, p. 119-151.

Rivaud, Jean-Baptiste, « Approche thématique et structurelle des livrets d'opéra de Jean-Philippe Rameau », *Jean-Philippe Rameau,* colloque international organisé par la société Rameau, Dijon 21-24 septembre 1983, actes réunis par Jérôme de La Gorce, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1987, p. 75-87.

Robinson, Philip, *Beaumarchais : homme de lettres, homme de société,* Bern, Peter Lang A.G., 2002.

Role, Claude, *François-Joseph Gossec (1734-1829) : un musicien à Paris de l'Ancien Régime à Charles X,* Paris, L'Harmattan, 2000.

Roster, Danièle, *Les Femmes et la création musicale : les compositrices européennes du Moyen-Âge au milieu du XX^e^ siècle,* traduit par Denise Modigliani, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 94.

Rubellin, Françoise, « Lesage parodiste », *Lesage écrivain (1695-1735),* sous la direction de Jacques Wagner, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, p. 100-121.

Sclippa, Norbert, *La Loi du père et les droits du cœur. Essai sur les tragédies de Voltaire,* Genève, Droz, 1993.

Sgard, Jean, « Le premier *Samson* de Voltaire », *L'Opéra au XVIII^e^ siècle,* actes du colloque organisé à Aix-en-Provence par le Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIII^e^ siècle, 29-30 avril et 1^er^ mai 1977, p. 513-525.

Trotier, Rémy-Michel, « *Samson*, le genre nouveau de Voltaire et Rameau », *Samson, livret de 1762,* de Voltaire et Rameau, présenté par Rémy-Michel Trotier, Paris, éditions de l'Académie Desprez, 2005, p. 7-43.

Rapports de la musique au texte dans Samson *de Voltaire et Rameau. Prolégomènes à l'exercice de reconstitution-reconstruction,* Mémoire de Master 2 de Musique sous la direction de Raphaëlle Legrand, Paris IV, septembre 2006.

Trousson, René, « Trois opéras de Voltaire », *Bulletin de l'institut Voltaire de Belgique,* n° 6, mai 1962, p. 41-46.

Uzanne, Octave, « Notices sur la vie et les œuvres de Voisenon », *Contes* de l'abbé de Voisenon, Paris, A. Quentin, 1878, p. I-LI.

Vander Straeten, Edmond, *Voltaire musicien,* Paris, J. Baur, 1878.

Verèb, Pascale, *A. Piron, poète* (*1689-1773) ou la difficile condition d'auteur sous Louis XV*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997.

Viollier, Renée, *Jean-Joseph Mouret, le musicien des grâces 1682-1738,* Paris, Floury, 1950.

« Les divertissements de Jean-Joseph Mouret pour la « Comédie italienne » à Paris, *Revue de musicologie,* n° 71-72, 1939, p. 65-71.

Voltaire, *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète,* in Todd, Christopher (ed.), *Les Œuvres complètes de Voltaire,* Oxford, Voltaire Foundation, 2002, t. 20B.

Voltaire, *Samson,* Russell Goulbourne (ed.), *Writing for music 1720-1740, Les Œuvres complètes de Voltaire,* Oxford, Voltaire Foundation, 2008, t. 18C, p. 189-328.

Waeber, Jacqueline, « Beaumarchais et Rousseau : sur quelques aspects du renouveau de la pantomime et de l'avènement du mélodrame », *Beaumarchais : homme de lettres, hommes de société,* Robinson Philip éd., Bern, Peter Lang AG, 2000, p. 205-224.

Wahlund, Carl, *Un Acte inédit d'un opéra de Voltaire, publié d'après deux anciennes copies manuscrites de la bibliothèque royale de Stockholm avec des fac-similés,* Upsala, Almquist och Wiksells Boktryckeri, 1905.

Wald Lasowski, Patrick, « Voisenon », *Les Romanciers libertins du XVIII^e siècle,* sous la direction de Patrick Wald Lasowski, Paris, Gallimard, 2000, p. 1188-1198.

Walter, Thibaut, *François-Joseph Gossec chantre de la Révolution française,* Institut Jules d'Estrée, 1970.

IV- Études sur les arts de la scène : théâtre, musique, genres lyriques et ballets

1- Ouvrages antérieurs à 1800

Aubignac, François Hedelin abbé d', *La Pratique du théâtre*, Pierre Martino éd., Genève, Slatkine Reprints, 1996 (1re édition : 1657).

Batteux, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Jean-Rémy Mantion éd., Paris, Aux Amateurs de livres, 1989 (1re édition : 1746).

Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, « Essai sur le genre dramatique sérieux », *Eugénie, Œuvres*, Larthomas Pierre éd., Paris, Gallimard, 1988, p. 119-140.

« Lettre modérée sur la chute et la critique du *Barbier de Séville* », *Le Barbier de Séville, Œuvres,* Pierre Larthomas éd., Paris, Gallimard, 1988, p. 267-287.

Bonnet, Jacques, *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent,* Genève, Slatkine reprints, 1969 (réimpression de l'édition de 1715).

Boyer, Claude, « préface » de *Judith [1695], Théâtre français ou recueil des meilleures pièces de théâtre*, Paris, P. Gandouin, Nyon père, Valleyre, Huart, Nyon fils, Clousier, 1737, vol. IV, p. 295-301.

Brossard, Sébastien de, *Dictionnaire de musique,* Paris, Christophe Ballard, 1703.

Cahusac, Louis de, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse,* Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noël Laurenti éds, Paris, Desjonquères / Centre national de la danse, 2004 (1re édition : 1754).

Cailhava de l'Estendoux, *De L'Art de la comédie,* Paris, Didot, 1772.

Chabanon, Michel-Paul-Guy, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie, et le théâtre*, Paris, Pissot, 1785.

Chevrier, François Antoine, *Observations sur les théâtres dans lesquels on examine avec impartialité l'état actuel des spectacles de Paris,* Genève, Slatkine reprints, 1971, (réimpression de l'édition de Paris, 1755).

Des Essart, Nicolas Toussaint Le Moyne dit, *Les Trois Théâtres de Paris*, Lacombe, 1777.

Desprez de Boissy, *Lettres sur les spectacles*, Paris, Butard, 1769 (1re édition : 1756).

D'Hannetaire, Servandoni Jean-Nicolas, dit, *Observations sur l'art du comédien,* Paris, Veuve Duchesne, 1775, reproduit par Jean-Marie Piemme, *L'Invention de la mise en scène. Dix textes sur la représentation théâtrale 1750-1930*, Bruxelles, Éditions Labor, 1989.

Diderot, Denis, *De La Poésie dramatique, Œuvres*, Laurent Versini éd., Paris, Robert Laffont, 1996, t. IV

Entretiens sur le fils naturel, *Œuvres*, Laurent Versini éd., t. IV.

Lettres sur les sourds et muets, Œuvres, Laurent Versini éd., t. IV.

Paradoxe sur le comédien, *Œuvres*, Laurent Versini éd., t. IV.

Engel, *Idées sur le geste et l'action théâtrale* 1795, présentation Martine de Rougemont, Genève, Slatkine reprints, 1979 (réimpression de l'édition de Paris, 1795).

Gessner, Salomon, « préface » de *La Mort d'Abel, Œuvres,* Paris, chez Antoine-Augustin Renouard, an VII, p. 13-22.

Lacépède, Bernard-Germain, *La Poétique de la musique*, Genève, Slatkine reprints, 1970 (réimpression de l'édition de 1785).

La Motte, Houdar de, « Premier discours sur la tragédie à l'occasion des *Machabées », Œuvres de Monsieur Houdar de La Motte*, vol. IV, Paris, Prault, 1754, p. 23-68.

[Le Brun, Antoine-Louis], *Théâtre lyrique, avec une préface, où l'on traite du poème de l'opéra*, Paris, Pierre Ribou, 1712.

Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française,* Genève, Minkoff reprint, 1972 (réimpression de l'édition de Bruxelles, 1705-1706).

Ménestrier, Claude-François, *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre,* Genève, Minkoff reprint, 1972 (réimpression de l'édition de 1682).

Des Représentations en musique anciennes et modernes, Paris, René Guignard, 1681.

Mercier, Louis-Sébastien, *Du Théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, Van Harrevelt, 1773.

Nougaret, Pierre-Jean-Baptiste, *De L'Art du théâtre où il est parlé des différents genres de spectacles et de la musique adaptée au théâtre,* Paris, Cailleau, 1769.

De l'Art du théâtre où il est parlé des différents genres de spectacles et de la musique adaptée au théâtre, Genève, Slatkine reprints, 1971 (réimpression de l'édition de Paris, Cailleau, 1769).

Noverre, Jean Georges, *Lettres sur la danse et les ballets,* Lyon, Aimé Delaroche, 1740.

Parfait, frères, *Histoire de l'ancien théâtre italien depuis son origine en France, jusqu'à sa suppression en l'année 1697,* Paris, Lambert, 1753.

Pure, Michel de, *Idées des spectacles anciens et nouveaux,* Genève, Minkoff reprint, 1972 (réimpression de l'édition de Paris, Michel Brunet, 1668).

Riccoboni, François, *L'Art du théâtre*, Genève, Slatkine reprints, 1971 (réimpression de l'édition de Paris, 1750).

Riccoboni, Luigi, *De La Réformation du théâtre*, s.l., 1743.

Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine, Bologne, Delormel, 1728.

Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe, Paris, Jacques Guérin, 1738.

Rose, Adrian, « Elizabeth-Claude Jacquet de La Guerre and the secular cantate française », *Early Music,* vol. 13, n° 4, novembre 1985, p. 529-541.

Rousseau, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, *Œuvres complètes,* sous la direction de Bernard Gagnebin et Michel Raymond, Paris, Gallimard, 1995, t. V.

Lettre à d'Alembert, *Œuvres Complètes,* sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1995, t. V.

[Roze de Chantoiseau], *Tablettes de renommée des musiciens, auteurs, compositeurs, virtuoses, amateurs et maîtres de musique vocale et instrumentale, les plus connus en chaque genre,* Genève, Minkoff reprints, 1971 (réimpression de l'édition de Paris, 1785).

Saint-Évremond, Charles de, « De la tragédie ancienne et moderne », *Œuvres en prose*, Paris, Marcel Didier, 1969 (1re édition : 16..), t. IV, p. 166-184.

« Sur les opéras », *Œuvres en prose*, Paris, Marcel Didier, 1969 (1re édition : 16..), t. III, p. 129-164.

Sainte-Albine, Rémond de, *Le Comédien*, Paris, Desaint et Saillant, Vincent fils, 1742.

Voltaire, « avertissement », *Saül [1763], Œuvres complètes de Voltaire, Théâtre,* Paris, Garnier frères, 1877, t. IV.

2- Ouvrages postérieurs à 1800

Histoire de la musique, sous la direction de Roland-Manuel, Paris, Gallimard, 1960-1963.

Histoire des spectacles, sous la direction de Guy Dumur, Paris, Gallimard, 1965.

La Musique religieuse française de ses origines à nos jours, sous la direction de Armand Machabey, *La Revue musicale,* n° spécial 222, 1953-1954.

Le Mélodrame, Europe, novembre-décembre 1987, n° 703-704.

Le Théâtre en France, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1992 (1re édition : 1988-1989).

Le Théâtre lyrique en France au XIXe siècle, sous la direction de Paul Prévost, Metz, édition Serpenoise, 1995.

Le Livret d'opéra, Georges Zaragoza éd., Ivry sur Seine, Phenix éditions, 2002.

L'Opéra au XVIIIe siècle, actes du colloque organisé à Aix-en-Provence par le Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIIIe siècle, 29-30 avril et 1er mai 1977, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982.

Opera and church music 1630-1750, Anthony Lewis et Nigel Fortune éd., London, Oxford university press, 1975.

Vers une théorie de la pratique théâtrale, sous la direction de Patrice Pavis, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

a/ **Études sur le théâtre :**

Albert, Maurice, *Les Théâtres des boulevards (1789-1848)*, Genève, Slatkine reprints, 1969 (réimpression de l'édition de Paris, 1902).

Attinger, Gustave, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre françai*s, Genève, Slatkine reprints, 1993.

Bahier-Porte, Christelle, *La Poétique d'Alain-René Lesage*, Paris, Honoré Champion, 2006.

Bernardin, Napoléon-Maurice, *La Comédie italienne en France et les théâtres de foire et du boulevard (1570-1791)*, Genève, Slatkine reprints, 1969 (réimpression de l'édition de 1902).

Bouteiller, J. E., *Histoire complète et méthodique des théâtres de Rouen*, Rouen, Giroux et Renaux, 1863, t. II.

Campardon, Émile, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne,* Genève, Slatkine reprints, 1970 (réimpression de l'édition de Paris, 1880).

Les Spectacles de la Foire, Genève, Slatkine reprints, 1970 (réimpression de l'édition de Paris, 1877).

Carli, Antoine de, *L'Influence du théâtre français à Bologne de la fin du XVII^e^ siècle à la grande révolution,* Turin, Chantiore, 1925.

Castil-Blaze, *Théâtres lyriques de Paris, L'Académie impériale de musique de 1645 à 1855*, Paris, Castil-Blaze, 1855, t. I.

Chesnais, Jacques, *Histoire générale des marionnettes*, Paris, Bordas, 1980.

Chocheyras, Jacques, *Le Théâtre religieux en dauphiné du Moyen Âge au XVIII^e^ siècle,* Genève, Droz, 1975.

Claris, Edmond, « La pantomime », *La Nouvelle Revue,* n° 20, 1903, p. 319-329.

Clavilier, Michèle et Duchefdelaville Danielle, *Commedia dell'arte, le jeu masqué*, Grenoble, P.U.G., 1994.

Cormouls-Houlès, Sylvie, *Le Théâtre religieux de langue française (1550-1630) : dramaturgie et thématique,* Thèse de doctorat dirigée par Martine de Rougemont en collaboration avec Marie-Madeleine Fragonard, soutenue à Paris III, 2005.

Defays, Jean-Marc, « Le burlesque et la question des genres comiques », *Poétiques du burlesque,* Actes du Colloque international du Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines de l'Université Blaise Pascal, 22-24 février 1996, sous la direction de Dominique Bertrand, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 39-47.

Desvignes, Lucette, « La parodie à la foire et au Théâtre italien d'après les recueils de Lesage et Fuzelier », *Romanistische Zeitscrift für Literaturgeschichte/ Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes,* n° 3-4, 1979, p. 297-318.

Didier, Béatrice, « Beaumarchais aux origines du mélodrame », *Mélodrames et romans noirs*, [Bernard-Griffiths Simone et Sgard Jean], Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 115-124.

Beaumarchais ou la passion du drame, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

Emelina, Jean, « Comment définir le burlesque ? », *Poétiques du burlesque,* Actes du Colloque international du Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines de l'Université Blaise Pascal, 22-24 février 1996, sous la direction de Dominique Bertrand, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 49-66.

Fuchs, Max, *La Vie théâtrale en province au XVIII^e^ siècle. Lexique des troupes de comédiens,* Genève, Slatkine reprints, 1979, vol. I.

La Vie théâtrale en province au XVIII^e^ siècle : personnel et répertoire, Paris, CNRS, 1986, vol. II.

Fumaroli, Marc, *Héros et orateurs,* Genève, Droz, 1996 (1^re^ édition : 1990).

Gaiffe, Félix, *Le Drame en France au XVIII^e^ siècle*, Paris, Armand Colin, 1971.

Gengembre, Gérard, *Le Théâtre français au 19^e^ siècle,* Paris, A. Colin, 1999.

Ginisty, Paul, *Le Mélodrame*, Paris, éditions d'aujourd'hui, 1982.

Goimard, Jacques, « Le mélo, de l'image au concept », *Le Mélodrame, Europe*, n° 703-704, novembre-décembre 1987, p. 101-108.

Goizet, J., *Histoire anecdotique de la collaboration au théâtre*, Paris, bureau du dictionnaire du théâtre, 1867.

Guichemerre, Roger, *La Tragi-comédie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

Herr, Mireille, *Les Tragédies bibliques au XVIII^e^ siècle*, Paris, Genève, Champion, Slatkine, 1988.

Jolibert, Bernard, *La Commedia dell'arte et son influence en France du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle,* Paris, L'Harmattan, 1999.

Jouslin de Lasalle, « Souvenirs dramatiques de la Porte-Saint-Martin », *Revue française* XIII, mai-juillet 1858, p. 297-307.

Kintzler, Catherine, « « Entrer dans la pensée du peintre » : études sur Coypel, de Troy et David », *Peinture et Musique : Penser la vision, Penser l'audition,* Catherine Kintzler éd., Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002, p. 55-73.

Kromsigt, A-L-C, *Le Théâtre biblique à la veille du romantisme* (*1789-1830)*, Zutphen, N.V. Nauta et Co's Drukkerij, 1931.

Lagrave, Henri, « La pantomime à la foire, au théâtre italien et aux boulevards (1700-1789). Première approche, historique du genre », *Romanistische Zeitschrift für literaturgeschichts/ Cahiers d'Histoire des littératures romanes,* 1979, p. 408-430.

Lancaster, Henry Carrington, *French Tragedy in the time of Louis XV and Voltaire 1715-1774*, Paris, Les Belles Lettres, 1950, vol. II.

Lanson, Gustave, « La parodie dramatique au XVIII^e siècle », *Méthodes de l'histoire littéraire et Homes et livres,* Paris-Genève, Slatkine reprints, 1979, p. 261-293.

Lever, Maurice, *Théâtre et Lumières. Les spectacles de Paris au XVIII^e siècle,* Paris, Fayard, 2001.

Loukovitch, Kosta, *L'Évolution de la tragédie religieuse classique en France,* Genève, Slatkine reprints, 1977 (réimpression de l'édition de Paris, 1933).

Magnin, Charles, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris-Genève, Slatkine ressources, 1981.

Mamczarz, Irène, « Problèmes de dramaturgie comparée dans les réflexions théoriques de Luigi Riccoboni », *Dramaturgie et collaboration des arts au théâtre,* sous la direction d' Irène Mamczarz, *Teatro studi e testi*, n° 8, 1993, p. 139-151.

Martin, Isabelle, *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002.

« Une mise au point sur la guerre des théâtres à Paris. Origines et péripéties », *Revue d'histoire du théâtre,* janvier 1998, p. 345-355.

Martinenche, Ernest, *La Comedia espagnole en France de Hardy à Racin*e, Genève, Slatkine reprints, 1970.

Mazouer, Charles, *Le Théâtre français du Moyen Âge,* Paris, SEDES, 1998.

Menant, Sylvain, « Approche sérielle et parodie », *Séries parodiques au siècle des Lumières*, sous la direction de Sylvain Menant et Dominique Quéro, Paris, PUPS, 2005, p. 7-11.

Mic, Constant, *La Commedia dell'arte ou le théâtre des comédiens italiens des 16^e, 17^e, 18^e siècles,* Paris, La Pléiade, 1927.

Perchellet, Jean-Pierre, *L'Héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, Honoré Champion, 2004.

Plagnol-Diéval, Marie-Emmanuelle, « Catéchisme ou théâtre ? Quelques figures bibliques sur scène au XVIII^e siècle », *Bible et littérature,* sous la direction d'Olivier Millet, Paris, Champion, 2003, p. 163-181.

Pougin, Arthur, *Dictionnaire théâtral et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent,* Paris, Firmin-Didot, 1885.

Przybos, Julia, *L'Entreprise mélodramatique*, Paris, José Corti, 1987.

« Mélodrame et rituel », *Il Melodrammatico.* Quinto seminario internazionale centro interfacultà Sorelle Clarke dell'Università di Bologna Bagni di Lucca, 6-7-8 nov. 1989, sous la direction de Michela Mengoli, Bologna, Edizioni analisi, 1992, p. 85-106.

Regnault, François, *La Doctrine inouïe : dix leçons sur le théâtre classique français,* Paris, Hatier, 1996.

Rougemont, Martine de, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1996 (1^re édition : 1988).

Sangsue, Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994.

Scherer, Jacques, *Théâtre et anti-théâtre au XVIII^e siècle*, Oxford, Clarendon Press, 1975.

Souiller, Didier, « La dérision et le sacré dans le théâtre du siècle d'or : le gracioso caldéronien », *Rire des dieux*, sous la direction de Dominique Bertrand et de Véronique Gély-Ghedira, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 179-191.

Soulié, Marguerite, « Le théâtre et la Bible au XVI^e siècle », *Le Temps des Réformes et la Bible*, sous la direction de Guy Bedouelle et Bernard Roussel, Paris, Beauchesne, 1989, p. 635-658.

Spielmann, Guy, *Le Jeu de l'ordre et du chaos. Comédie et pouvoirs à la Fin de règne 1673-1715,* Paris, Honoré Champion, 2002.

Thomasseau, Jean-Marie, « Dialogues avec tableaux à ressorts : mélodrame et drame romantique », *Le Mélodrame, Europe,* novembre-décembre 1987, n° 703-704, p. 61-70.

« Le mélodrame d'inspiration biblique », *Il Melodrammatico.* Qinto seminario internazionale centro interfacoltà Sorelle Clarke dell'Università di Bologna Bagni di Lucca, 6-7-8 novembre 1989, sous la direction de Mengoli Michela, Bologna, Edizioni analisi, 1992, p. 125-142.

Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de Coelina (1800) à L'Auberge des Adrets (1823), université de Lille III, Service de reproduction des thèses, 1974.

Truchet, Jacques, *La Tragédie classique en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.

Théâtre du XVIII^e siècle, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972-1974.

Valentin, Jean-Marie, « Le drame biblique en Allemagne », *Le Grand Siècle et la Bible*, sous la direction de Jean-Robert Armogathe, Paris, Beauchesne, 1989, p. 481-494.

Vendrix, Philippe, *L'Opéra-Comique en France au XVIII^e siècle,* Liège, Mardaga, 1992.

Voltz, Pierre, *La Comédie*, Paris, Colin, 1964.

b/ Études sur la musique et les genres lyriques

Amour, L.-Maurice, « Parodies pieuses d'airs profanes au XVII^e siècle », *Cahiers de l'association internationale des études françaises,* n° 12, juin 1960, p. 15-29.

Anthony, James R., *La Musique en France à l'époque baroque de Beaujoyeulx à Rameau*, traduction de B.T. Batsford, Paris, Flammarion, 1981 (1^ère édition : Londres, 1974).

Barthélémy, Maurice, « La vie et la culture musicales en France vers 1762, d'après un manuscrit du musée de Condé », *« Recherches » sur la musique française classique,* Paris, A. et J. Picard, 1960, p. 137-143.

Métamorphoses de l'opéra français au siècle des Lumières, Arles, Actes Sud, 1990.

Bonnet, George-Edgar, *Philidor et l'évolution de la musique française au XVIII^e siècle,* Paris, Delagrave, 1921.

Bouissou, Sylvie, *Vocabulaire de la musique baroque*, Paris, Minerve, 1996.

Campardon, Émile, *L'Académie royale de musique au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine reprints, 1970 (réimpression de l'édition de 1884).

Cannone, Belinda, *Philosophies de la musique (1752-1780)*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990.

Chabanon, Michel-Paul-Guy, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie, et le théâtre,* Paris, Pissot, 1785.

Chailley, Jacques, « La musique religieuse française au XIII^e^ siècle », *La Revue musicale,* n° spécial 222, 1953-1954, p. 21-29.

Chouquet, Gustave, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours,* Paris, Firmin Didot, 1873.

Combarieu, Jules, *Histoire de la musique des origines au début du XX^e^ siècle,* Paris, Armand Colin, 1950 (1^re^ édition : 1913), t. II.

Couvreur, Manuel, « De quelques usages du chœur chez Quinault et de leurs échos chez Racine et Voltaire », *Campistron et consorts : tragédie et opéra en France (1680-1733), Littératures classiques,* n° 52, automne 2004, p. 315-326.

Darlow, Mark, *Nicolas-Étienne Framery and lyric theatre in eighteenth-century France*, Oxford, Voltaire Foundation, 2003.

Didier, Béatrice, *La Musique des Lumières : Diderot - L'Encyclopédie – Rousseau,* Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

Dufourcq, Norbert, « La musique religieuse française de 1660 à 1789 », *La Revue musicale,* n° spécial 222, 1953-1954, p. 89-109.

« La musique française au XVIII^e^ siècle : état des questions, chronologie – sources et bibliographie – problèmes », *Dix-huitième siècle,* n° 2, 1970, p. 303-319.

Espinach, Michèle, *L'Éducation musicale des demoiselles de Saint-Cyr de 1686 à 1793,* thèse de musicologie sous la direction de Jacques Chailley, Paris IV, 1979.

Favre, Georges, « Gluck et la réforme du drame lyrique », *Histoire de la musique*, sous la direction de Roland-Manuel, Paris, Gallimard, 1963, t. II, p. 40-54.

Favier, Thierry, *Le Motet à grand choeur (1660-1792).* Gloria in Gallia Deo, Paris, Fayard, 2009.

Les Cantiques spirituels savants (1685-1715). Contribution à l'histoire du sentiment religieux en France à la fin du grand siècle, thèse de doctorat de musicologie, sous la direction de Jean Mongrédien, Paris-Sorbonne, 1997.

Foster, D. H., « The oratorio in Paris in the eighteenth century », *Acta Musicologica*, XLVII, 1975, p. 67-133.

Fubini, Enrico, *Les Philosophes et la musique,* Paris, H. Champion, 1983.

Garden, Greer, « Réflexions sur les cantates scéniques d'André Campra et le cas de Pomone de Charles-Hubert Gervais », *Le Théâtre en France après Lully, XVII^e^ siècle*, n° 198, janvier-mars 1998, p. 29-36.

Garros, Madeleine, « La musique religieuse en France de 1600 à 1750 », *Histoire de la musique,* sous la direction de Roland-Manuel, Paris, Gallimard, 1960-1963t. I, p. 1591-1613.

Gastoué, Amédée, *Le Cantique populaire en France. Ses sources, son histoire augmentées d'une bibliographie générale des anciens cantiques et noëls,* Lyon, Janin frères, 1924.

Gérold, Th., « La musique religieuse française du XIVème siècle, *Revue musicale,* n° spécial 222, 1953-1954, p. 44-60.

Girdlestone, Cuthbert, *La Tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire,* Genève, Droz, 1972.

Guichard, Léon, *Musique et lettres au temps du romantisme,* Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1955.

Guitton, Isabelle, « Un Avatar de l'oratorio en France à la veille de la Révolution », *Physiologie et médecine, Dix-huitième siècle,* n° 23, 1991, p. 407-419.

Haeringer, Étienne, *L'Esthétique de l'opéra en France au temps de Jean-Philippe Rameau*, Oxford, Voltaire Foundation, 1990.

Hellouin, Frédéric, « Le courant biblique à l'opéra au commencement du XIX^e^ siècle », *Le Monde musical,* n° 18, 30 septembre 1900, p. 279.

Huot-Pleuroux, Paul, *Histoire de la musique religieuse des origines à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

Kintzler, Catherine, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique,* Paris, Le Sycomore, 1983.

La Laurencie, Lionel de, *Le Goût musical en France*, Genève, Slatkine reprints, 1970 (réimpression de l'édition de Paris, 1905).

Landy, Rémy et Peyronnet, Pierre, « Dramaturgie textuelle et dramaturgie musicale », dans *L'Opéra au XVIII^e^ siècle,* Aix en Provence, Université de Provence, 1982, p. 379-417.

Launay, Denise, *La Musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804*, Paris, Klincksieck, 1993.

Lebois, André, « L'Histoire et la Bible dans l'opéra de *Richard* (Grétry, 1785) à *Joseph* (Méhul, 1807) », *L'Opéra au XVIII^e^ siècle,* Aix en Provence, Université de Provence, 1982, p. 65-69.

Lesueur, Jean-François, *Contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780-1830),* Berne, Peter Lang, 1980.

Lesure, François, « La musique religieuse au XVI^e^ siècle », *Revue musicale,* n° spécial 222, p. 61-76.

Loubinoux, Gérard, « L'écriture musicale du livret, correspondance entre logique compositionnelle et structure littéraire », *Le Livret d'opéra*, Georges Zaragoza éd., Ivry sur Seine, Phenix éditions, 2002, p. 611-631.

Louvat, Bénédicte, « Le théâtre musical au XVII^e^ siècle : élaboration d'un genre nouveau ? », *Théâtre et musique au XVIIe siècle,* sous la direction de Charles Mazouer, *Littératures classiques,* n° 21, 1994, p. 249-264.

Machabey, Armand, « La musique religieuse française au XIV^e^ siècle », dans *La Revue musicale,* n° spécial 222, p. 30-43.

Mazouer, Charles, « Introduction », *Théâtre et musique au XVII^e^ siècle*, sous la direction de C. Mazouer, *Littératures classiques,* n° 21, printemps 1994, Paris, Klincksieck, Société de littérature classique, 1994, p. 5-28.

« Les tragédies bibliques sont-elles tragiques ? », *La Tragédie, Littératures classiques,* n° 16, printemps 1992, p. 125-140.

« Merveilleux et tragique dans les opéras-tragédies de Danchet (1700-1717) », *Le Théâtre en France après Lully, XVII^e^ siècle*, n° 198, janvier-mars 1998, p. 17-27.

Mongrédien, Jean, *La Musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Flammarion (Harmoniques), 1986.

Naudeix, Laura, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764),* Paris, Champion, 2004.

Néraudau, Jean-Pierre, *La tragédie lyrique*, Paris, Cicero, 1991.

Patte, Jean-Yves, Rioux, Martha, *Le Concert spirituel 1725-1790 : l'invention du public*, Naxos et Marco-Polo, H.N.H. International limited, 1996.

Piéjus, Anne, « La tragédie chrétienne : théâtre et musique à Saint-Cyr », *Théâtre et musique au XVII^e^ siècle,* sous la direction de Charles Mazouer, *Littératures classiques,* n° 21, 1994, p. 139-148.

Le Théâtre des demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du grand siècle, Paris, Société française de musicologie, 2000.

Pierre, Constant, *Histoire du Concert Spirituel 1725-1790*, Paris, Société française de musicologie, 1975.

Pougin, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent,* Paris, Firmin-Didot, 1885.

Raugel, Félix, « La musique religieuse française de l'époque révolutionnaire à la mort de César Franck », *La Revue musicale,* n° spécial 222, 1953-1954, p. 111-120.

« Le Concert spirituel (1725-1791) », *Histoire de la musique* sous la direction de Roland-Manuel, Paris, Gallimard, 1960-1963, t. II, p. 57-69.

Robert, Marie, « Inventaire des livres de musique de l'institut Saint-Louis de Saint-Cyr », dans *Versailles et la musique française*, *XVII^e^ siècle,* n° spécial 34, mars 1957, p. 93-105.

Rosenthal, Harold et Warrack, John, *Guide de l'Opéra*, Fayard, 1964 (édition française réalisée par Roland Mancini et jean-Jacques Rouveroux, 1974).

Saby, Pierre, *Vocabulaire de l'opéra*, Paris, Minerve, 1999.

Salazar, Philippe-Joseph, *Idéologies de l'opéra,* Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

Silber, Gordon R., « Poèmes et chansons maçonniques du XVIII^e^ siècle », *Revue des sciences humaines* 145, janvier-mars 1972, p. 167-188.

Smither, Howard E., *A History of the oratorio,* The University of North Carolina press, 1977.

Snyders, Georges, *Le Goût musical en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles,* Paris, CNRS, J. Vrin, 1968.

Tiersot, Julien, « Cantates françaises du XVIII[e] », *Le Ménestrel,* 1893 (n° 17, 23 avril, p. 131-133 ; n° 18, 30 avril, p. 140-142 ; n° 20, 14 mai, p. 157-158 ; n° 21, 21 mai, p. 164-165 ; n° 22, 28 mai, p. 172-173 ; n° 23, 4 juin, p. 180-181 ; n° 24, 11 juin, p. 188-189).

Tunley, David, *The eighteenth century french cantata*, London, Dennis Dobson, 1974.

Valois, Jean de, « La musique religieuse française des origines à 1180 environ », *La Revue musicale,* n° spécial 222, 1953-1954, p. 9-20.

Veit, Patrice, « Musique et cantiques protestants », *Le Siècle des lumières et la Bible,* sous la direction d'Yvon Belaval et Dominique Bourel, Paris, Beauchesne, 1986, p. 289-315.

Vollen, Gene Earl, *The french Cantata*, *a survey and thematic catalog*, Denton, Texas, doct. copyright, janv. 1970.

c/ Études sur les scènes et l'art de la représentation

Allevy, Marie-Antoinette, *La Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle. Édition critique d'une mise en scène romantique,* Genève, Slatkine reprints, 1976 (réimpression de Paris, Droz, 1938).

Appia, Adolphe, *La Musique et la mise en scène,* Bern, Theaterkultur-Verlag, 1963.

Bapst, Germain, *Essai sur l'histoire du théâtre. La mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène,* Paris, Hachette et Cie, 1893.

Barthélémy, Marcel, « Un foyer musical en France au début du XVIII[e] siècle : le Palais Royal », *Cahiers musicaux,* n° 14, novembre 1957, p. 27-35.

Baty, Gaston, *Le Masque et l'encensoir. Introduction à une esthétique du théâtre,* Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1926.

Benoît, Marcelle, *Musiques de cour. Chapelle, Chambre, Écurie 1661-1733*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1971.

Berrouet, Laurence et Laurendon, Gilles, *Magiciens des boulevards. Bateleurs, artistes et bonimenteurs d'autrefois,* Paris, Parigramme, 1995.

Bonnassie, Jules, *Les Auteurs dramatiques et les théâtres de province aux XVIIe et XVIIIe siècles,* Paris, Léon Willem, 1875.

Borrel, Eugène, « L'orchestre du Concert spirituel et celui de l'Opéra de Paris, de 1751 à 1800, d'après *Les Spectacles de Paris », Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson,* Paris, Richard-Masse, 1955, p. 9-15.

Braham, Allan, *L'Architecture des Lumières de Soufflot à Ledoux,* Paris, Berger-Levrault, 1982.

Brenet, Michel, *Les Concerts en France sous l'Ancien-Régime,* New-York, Da Capo Press, 1970 (réimpression de l'édition de Paris, 1900).

Campardon, Émile, *L'Académie royale de musique au XVIII[e] siècle*, Genève, Slatkine reprints, 1970 (réimpression de l'édition de Paris, 1884).

Capon, Gaston et Yve-Plessis, Robert, *Paris galant au dix-huitième siècle. Les théâtres clandestins,* Paris, Plessis, 1905.

Chaillou, David, « L'Opéra de Paris sous le Consulat et l'Empire », dans *Les Arts de la scène et la Révolution française,* sous la direction de Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Vizille, Musée de la Révolution française, 2004, p. 117-128.

Chauveau, Philippe, *Les Théâtres parisiens disparus 1402-1986*, Paris, Éditions de l'Amandier, 1999.

Christout, Marie-Françoise, *Le Merveilleux et le théâtre du silence en France à partir du XVIIe siècle,* La Haye-Paris, Éditions Mouton, 1965.

Dartois, Françoise, « Les spectacles dansés pendant la Révolution et l'Empire », dans *Les Arts de la scène et la Révolution française,* sous la direction de Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Vizille, Musée de la Révolution française, 2004, p. 439-484.

Decugis, Nicole et Reymond, Suzanne, *Le Décor de théâtre en France du Moyen Âge à 1925*, Paris, Compagnie des arts graphiques, 1953.

Duhamel, L., « Le théâtre d'Avignon aux XVIIe et XVIIIe siècles », *Annuaire administratif, historique et statistique de Vaucluse,* Avignon, Millo, 1909.

Eude, Robert, *Petite Histoire du théâtre des arts,* Rouen, IMRO éditions, 1963.

Frantz, Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

« Spectacle et tragédie au XVIIIe siècle », *Tragédies tardives : actes du colloque de Besançon des 17 et 18 décembre 1998,* sous la direction de Pierre Frantz et François Jacob, Paris, H. Champion, 2002, p. 69-78.

« Théâtre et fêtes de la Révolution », *Le Théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1992, t. II, p. 9-33.

Frantz, Pierre et Sajous, d'Oria, Michèle, *Le Siècle des théâtres. Salles et scènes en France 1748-1807,* Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1999.

Gastoué, Amédée, *La Musique à Avignon et dans le comtat du XIV^e^ au XVIII^e^ siècle (avec transcription de pièces anciennes)*, extrait de la *Rivista Musicale Italiana*, Torino, Fratelli Bocca editori, 1904, t. XI, n° 2.

Ginisty, Paul, *La Féérie*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1982.

Ginisty, Paul et Lecomte, Henry, « Les petits théâtres de Paris sous le Consulat et l'Empire (1799-1814) », *Le Correspondant,* 10 mars 1912, p. 948-968, 10 avril 1912, p. 145-167.

Goubault, Christian, *La Musique, les acteurs et le public au théâtre des arts de Rouen 1776-1914,* Rouen, CRDP, 1979.

Gourret, Jean, *Histoire de l'Opéra de Paris 1669-1971. Portraits de chanteurs*, Paris, Les Publications universitaires, 1977.

Jouslin de Lasalle, « souvenirs de la Porte-Saint-Martin », *Revue française,* t. XIII, mai-juillet 1858, p. 297-305, p. 369-376 et p. 504-512.

Jullien, Adolphe, *Histoire du théâtre de Madame de Pompadour dit théâtre des Petits Cabinets,* Paris, J. Baur, 1874.

Les Grandes Nuits de Sceaux. Le Théâtre de la duchesse du Maine, Paris, J. Baur, 1876.

L'Opéra secret au XVIII^e siècle, Paris, Édouard Rouveyre, 1880.

La Gorce, Jérôme de, *Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France 1645-1765*, Paris, Éditions du patrimoine, 1997.

Lefebvre, Léon, *Le Théâtre de Lille au XVIII^e siècle. Auteur et acteurs*, Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1894.

Lyonnet, Henri, *Les Comédiennes*, Paris, Marcel Seheur, 1929.

Martin, Isabelle, « Le décor biblique ou exotique dans la mise en scène de l'éloquence sacrée au XVIII^e siècle », *La Voix dans la culture et la littérature françaises (1713-1875),* actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand, 10, 11, 12 septembre 1997), sous la direction de Jacques Wagner, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 61-68.

Montagnier, Jean-Paul, *Un Mécène-musicien : Philippe d'Orléans, régent (1674-1723),* Bourg-la-Reine, Aug. Zurfluh, 1996.

Nétillard, Claire, « Langage d'action au théâtre », *Le Rêve de d'Alembert, Le Fils naturel et les écrits annexes,* sous la direction de Jean-Louis Tritter, Paris, Ellipses, 2000, p. 118-134.

Noisette de Crauzat, Claude O., « Architecture en France des salles de théâtre et problèmes de mise en scène du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle », *Fontenelle, Actes du colloque tenu à Rouen du 6 au 10 octobre 1987*, sous la direction d'Alain Niderst, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 263-270.

Notice historique sur le théâtre de la Gaîté, nouvelle salle, Paris, Dechaune, 1849.

Paquet, Dominique, « Le jeu de l'acteur à la fin du XVIII^e siècle », *Théâtre et Révolution : actes du colloque « théâtre et Révolution »,* sous la direction de Lucile Garbagni et Marita Gilli, Paris, Les Belles Lettres, 1988, p. 60-82.

Pavis, Patrice, *L'Analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma,* Paris, Nathan, 1996.

Peyronnet, Pierre, « Voltaire « metteur en scène » de ses propres œuvres », *Revue d'histoire du théâtre*, janvier-mars 1978, n° 30, p. 38-54.

La Mise en scène au XVIII^e siècle, Paris, A.-G. Nizet, 1974.

Piéjus, Anne, « Musiques et musiciens de Saint-Cyr au temps de Madame de Maintenon », *Sillages musicologiques. Hommages à Yves Gérard,* sous la direction de Philippe Blay et Raphaëlle Legrand, Paris, Conservatoire national de musique et de danse de Paris, 1997, p. 173-182.

Piemme, Jean-Marie, *L'Invention de la mise en scène. Dix textes sur la représentation théâtrale 1750-1930*, Bruxelles, Éditions Labor, 1989.

Pougnaud, Pierre, *Théâtres. Quatre siècles d'architectures et d'histoire,* Paris, Éditions du Moniteur, 1980.

Rioux, Martha et Patte, Jean-Yves, *Le Concert spirituel 1725-1790 : l'invention d'un public,* Paris, Naxos, 1996.

Roubine, Jean-Jacques, chapitre « Fabriques de l'illusion (XVII^{e}-XVIII^{e} siècles) », *Le Théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1992, t. 1, p. 355-443.

« La grande magie », dans *Le Théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, t. II, p. 95-160.

Rykner, Arnaud, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck,* Paris, José Corti, 1996.

Scherer, Colette et Jacques, « Le métier d'auteur dramatique », *Le Théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Paris, Colin, 1992, t. I, p. 185-233.

Sonrel, Pierre, *Traité de scénographie*, Paris, Librairie théâtrale, 1984.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur,* Paris, Belin, 1996.

Veinstein, André, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique,* Paris, Flammarion, 1955.

Viollier, Renée, « La musique à la cour de la duchesse du Maine : de Châtenay aux grandes nuits de Sceaux (1700-1715), *La Revue musicale,* août-novembre 1939, p. 96-105, décembre 1939, p. 131-138.

Wild, Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^{e} siècle. Les théâtres et la musique,* Paris, Aux Amateurs de livres, 1989.

V- Histoire et histoire des idées

1- Textes antérieurs à 1800

[Barral, abbé], *Dictionnaire portatif, historique, géographique et moral de la Bible,* Paris, Musier, Auxerre, François Fournier, 1756.

Calmet, Augustin R.P.D., *Commentaire littéral sur tous les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament*, Paris, chez Émery, Saugrain l'aîné, Pierre Martin, 1724.

Dictionnaire historique, critique, chronologique, géographique et littéral de la Bible, Paris, Émery Père, Émery fils, Saugrain l'aîné, Pierre Martin, 1722.

Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament et des juifs, Paris, chez Émery père, Émery fils, Saugrain l'aîné, Pierre Martin, 1719.

Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Paris, J. Vrin, 2002 (1re édition : 1746).

Diderot, Denis, *Salon de 1767, Œuvres,* Laurent Versini éd., Paris, Robert Laffont, 1996, t. IV.

Du Bos, abbé, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture,* Paris, Pissot, 1755 (1re édition : 1719).

Houdry, Vincent (R. Père de la Compagnie de Jésus), *La Bibliothèque des prédicateurs,* Lyon, Veuve d'Antoine Boudet, 1723.

Le Guerchois, Marie-Madeleine d'Aguesseau, *Réflexions chrétiennes sur les livres historiques de l'Ancien Testament*, Paris, Desaint, 1773 (1re édition : 1767).

Ostervald, J. F., *Arguments et réflexions sur les livres et sur les chapitres de la Sainte Bible, Première partie qui comprend le Vieux Testament avec un discours préliminaire sur la lecture de l'Écriture Sainte,* Genève, Gabriel de Tournes et fils, 1723.

[Pérau, abbé Gabriel], *Les Secrets de l'ordre des Francs-Maçons, dévoilés et mis au jour par Monsieur P***,* Amsterdam, 1745.

Rousseau, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale [1781],* Catherine Kintzler éd., Paris, Garnier-Flammarion, 1993.

Simon, R. P. Richard, « préface », *Histoire critique du Vieux Testament*, suivant la copie imprimée à Paris, Rotterdam, R. Leer, 1685.

Voltaire, *Catéchisme de l'honnête homme [1763], Voltaire électronique*, *The complete works of Voltaire, on CD-ROM*, Cambridge, Chadwyck-Healey, Oxford, Voltaire Foundation, 1998, t. 57.

Discours en vers sur l'homme [1745], Voltaire électronique, t. 17.

La Bible enfin expliquée [1776], Voltaire électronique, t. 79.

L'Examen important de Milord Bolingbroke [1766], Voltaire électronique, t. 62.

Questions sur l'Encyclopédie [1770-1772], *Voltaire électronique*, t. 37 à 40.

Voltaire, *La Philosophie de l'histoire*, préface de C. Volpilhac-Auger, Paris-Genève, Slatkine, 1996 (1re édition, 1765).

2- **Textes postérieurs à 1800**

Avatars du sacré dans la littérature populaire, sous la direction d'Étienne Garcin et Hubert Desmarets, de *Mélanges de science religieuse,* t. 59, n° spécial 4, Lille, Université catholique de Lille, 2002.

Bible et littérature, sous la direction d'Olivier Millet, Paris, Champion, 2003.

Christianisme et Lumières, sous la direction de Sylviane Albertan-Coppola et Antony McKenna, *Dix-huitième siècle,* n° spécial 34, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

Colloque international Diderot (1713-1784), sous la direction d'Anne-Marie Chouillet, Paris, Aux Amateurs du livre, 1985.

Franc-Maçonnerie et religions dans l'Europe des Lumières, sous la direction de Charles Porset et Cécile Révauger, Paris, Champion, 1998.

Figures bibliques, figures mythiques : ambiguïtés et réécritures, sous la direction de Cécile Hussherr et Emmanuel Reibel, Paris, Éditions rue d'Ulm, 2002.

Histoire de la France religieuse, sous la direction de Jacques Le Goff et René Rémond, Paris, Seuil, 1988, t. II et III.

Histoire spirituelle de la France : spiritualité du catholicisme en France et dans les pays de langue française des origines à 1914, Paris, Beauchesne, 1964.

Inventaire Voltaire, sous la direction de Jean Goulemot, André Magnan, Didier Masseau, Paris, Gallimard, 1995.

La Bible, images, mythes et traditions, sous la direction de Danièle Chauvin, Paris, Albin Michel, 1995.

Le Discours religieux, son sérieux, sa parodie, en théologie et en littérature : actes du colloque international de Metz (juin 1999), sous la direction de Pierre-Marie Beaude et Jacques Fantino, Paris, Éditions du Cerf, 2001.

Le Grand Siècle et la Bible, sous la direction de Jean-Robert Armogathe, Paris, Beauchesne, 1989.

Le Jansénisme et la Franc-Maçonnerie en Europe centrale aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, sous la direction de Daniel Tollet, Presses Universitaires de France, 2002.

Le Monde contemporain et la Bible, sous la direction de Claude Savart et Jean-Noël Aletti, Paris, Beauchesne, 1985.

Le Monde des Lumières, sous la direction de Vincenzo Ferrone et Daniel Roche, Paris, Fayard, 1999.

Le Moyen Âge et la Bible, sous la direction de Pierre Riché et Guy Lobrichon, Paris, Beauchesne, 1984.

Le Mythe en littérature. Essais offerts à Pierre Brunel, sous la direction d'Yves Chevrel et Camille Dumoulié, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

Le Siècle des Lumières et la Bible, sous la direction d'Yvon Belaval et Dominique Bourel, Paris, Beauchesne, 1986.

Le Temps des Réformes et la Bible, sous la direction de Guy Bedouelle et Bernard Roussel, Paris, Beauchesne, 1989.

Le Théâtre et le sacré, sous la direction d'Anne Bouvier Cavoret, Paris, Klincksieck, 1996.

Les Fêtes de la Révolution. Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974), sous la direction de Jean Ehrard et Paul Viallaneix, Paris, Société des Études Robespierristes, 1977.

Les Premiers Temps de l'Église de saint Paul à saint Augustin, sous la direction de Marie-Françoise Baslez, Gallimard et Le Monde et la Bible, 2004.

Naissance de la méthode critique. Colloque du centenaire de l'École biblique et archéologique française de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf, 1992.

Samson et Dalila, Graphè, n° 13, 2004.

Études sur le texte biblique

Ages, Arnold, « Voltaire et Dom Calmet », *Revue de l'université d'Ottawa,* vol 34, n° 3, juillet-septembre 1964, p. 380-385.

« Voltaire's Biblical criticism, a study in thematic repetitions », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, n° 30, 1964, p. 205-221.

Albertan-Coppola, Sylviane, *L'abbé Nicolas-Sylvestre Bergier (1718-1790). Des Monts-Jura à Versailles, le parcours d'un apologiste du XVIII^e^ siècle,* Paris, Honoré Champion, 2010.

Armogathe, Jean-Robert, « Les études bibliques au XVIII^e^ siècle, de la lettre à la figure », *Naissance de la méthode critique, colloque du centenaire de l'École biblique et archéologique française de Jerusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 1992, p. 41-48.

« Introduction », *Le Grand Siècle et la Bible*, sous la direction de J.-R. Armogathe, Paris, Beauchesne, 1989, p. 17-27.

Auvray, Paul, *Richard Simon 1638-1712. Étude bio-bibliographique avec des textes inédits,* Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

« Richard Simon et Spinoza », *Religion, érudition et critique à la fin du XVII^e^ siècle et au début du XVIII^e^,* Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 201-214.

Belaval, Yvon et Bourel, Dominique, « Introduction », *Le Siècle des lumières et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1986, p. 13-21.

Berger, Samuel, *La Bible au seizième siècle. Étude sur les origines de la critique biblique,* Paris, Berger-Levrault, 1879.

Bernus, A., *Richard Simon et son « Histoire critique du Vieux Testament ». La critique biblique au siècle de Louis XIV*, diss., Faculté de théologie de l'Église libre du canton de Vaud, Lausanne, Georges Bridel, 1869.

Bessire, François, *La Bible dans la correspondance de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999.

« Les marges des bibles de Voltaire », *Revue Voltaire,* n° 3, 2003, p. 45-57.

Bori, Pier Cesare, *L'Interprétation infinie,* Paris, Éditions du Cerf, 1991 (1^re^ édition : Bologna, 1987).

Boyer, Frédérick, « Le texte biblique et la mise à l'épreuve du lecteur », *Recherches de science religieuse*, t. 89, 2001, p. 335-352.

Brucker, R. P. Joseph, *L'Église et la critique biblique [Ancien Testament*], Paris, P. Lethielleux, 1907.

Chédozeau, Bernard, « Les grandes étapes de la publication de la Bible catholique en français du Concile de Trente au XVIII^e^ siècle », *Le Grand Siècle et la Bible*, sous la direction de Jean-Robert Armogathe, Paris, Beauchesne, 1989, p. 341-360.

Cohen, Joseph, *La Légende de Samson (juges XIII-XVI). Recherches philologiques et historiques sur la légende de Samson, son origine et sa signification,* thèse sous la direction de Jacques Cazeaux, Lyon II, 1985.

Cotoni, Marie-Hélène, « Présence de la Bible dans la correspondance de Voltaire », *Studies on Voltaire and the eighteenth century,* n° 319, 1994, p. 357-398.

L'Éxégèse du Nouveau Testament dans la philosophie du dix-huitième siècle, Oxford, The Voltaire foundation, 1984.

Debray, Régis, *L'Ancien Testament à travers 100 chefs-d'œuvre de la peinture,* Paris, Presses de la Renaissance, 2003.

Debray, Régis et Bricmont, Jean, *À L'Ombre des lumières, débat entre un philosophe et un scientifique,* Paris, Odile Jacob, 2003.

Deprun, Jean, « Comment l'Être suprême entra dans la Bible », *Le Grand Siècle et la Bible*, sous la direction de Jean-Robert Armogathe, Paris, Beauchesne, 1989, p. 315-323.

Dulieu, Louis, « Jean Astruc », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications* XXVI, n° 2, 1973, p. 113-135.

Garnier, François, « L'imagerie biblique médiévale », *Le Moyen Âge et la Bible,* sous la direction de Pierre Riché et Guy Lobrichon, Paris, Beauchesne, 1984, p. 401-428.

Gibert, Pierre, *Petite Histoire de l'exégèse biblique*, Paris, Éditions du Cerf, 1992.

Kintzler, Catherine, « Du merveilleux et du sublime : nature lacunaire, surnature, contre-nature », *D'Un Opéra à l'autre. Hommage à Jean Mongrédien,* sous la direction de Jean Gribenski, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, p. 413-420.

Lacassagne, Jean-Pierre, « Lectures romantiques de la Bible », *Le Monde contemporain et la Bible,* sous la direction de Claude Savart et Jean-Noël Aletti, Paris, Beauchesne, 1985, p. 211-228.

Lagrée, Jacqueline et Moreau, Pierre-François, « La lecture de la Bible dans le cercle de Spinoza », *Le Grand Siècle et la Bible* sous la direction de J.-R. Armogathe, Paris, Beauchesne, 1989, p. 97-115.

Laplanche, François, *La Bible en France entre mythe et critique XVI^e^-XIX^e^ siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

Lemardelé, Christophe, « Samson le *nazir* : un mythe du jeune guerrier », *Revue de l'histoire des religions,* juillet-septembre 2005, n° 3, p. 259-286.

Ligou, Daniel, « La Bible des Maçons », *Le Siècle des Lumières et la Bible*, sous la direction d'Yvon Belaval et Dominique Bourel, Paris, Beauchesne, 1986, p. 719-755.

Lods, Adolphe, *Jean Astruc et la critique biblique au XVIII^e^ siècle*, Strasbourg-Paris, Istra, 1924.

Mercier, Roger, « La question du langage poétique au début du XVIII^e^ siècle. La Bible et la critique », *Revue des sciences humaines,* n° 146, avril-juin 1972, p. 255-282.

Mortier, Roland, « Voltaire et la Bible ou les ruses du polémiste », *Colloque 76 Voltaire,* Walters Robert L. éd., Ontario, London, 1983, p. 17-27.

Nocquet, Dany, « De quelques intentions du cycle de Samson. Regards historico-critiques sur Jg 13-16 », *Samson et Dalila, Graphè,* n° 13, 2004, p. 53-73.

Pelletier, Anne-Marie, « Voltaire et la Bible : à propos de quelques récits fameux », *Bible et littérature, Revue de littérature comparée,* n° 70, avril-juin 1996, p. 195-211.

Riché, Pierre, « Étudier la Bible », *Le Moyen Âge et la Bible,* sous la direction de Pierre Riché et Guy Lobrichon, Paris, Beauchesne, 1984, p. 141-146.

Riché, Pierre et Lobrichon, Guy, « Conclusion », *Le Moyen Âge et la Bible,* sous la direction de Pierre Riché et Guy Lobrichon, Paris, Beauchesne, 1984, p. 615-618.

Rougemont, Martine de, « Bible et théâtre », *Le Siècle des Lumières et la Bible* sous la direction d'Yvon Belaval et Dominique Bourel, Paris, Beauchesne, 1986, p. 269-287.

Sauvy, Anne, « Lecture et diffusion de la Bible en France », *Le Siècle des Lumières et la Bible*, sous la direction d'Yvon Belaval et Dominique Bourel, Paris, Beauchesne, 1986, p. 27-46.

Schwarzbach, Bertram Eugène, « Dom Augustin Calmet, homme des Lumières malgré lui », *Christianisme et Lumières, Dix-huitième siècle,* n° 34, 2002, p. 451-463.

« L'*Encyclopédie* de Diderot et de d'Alembert », *Le Siècle des Lumières et la Bible,* sous la direction d'Yvon Belaval et Dominique Bourel, Paris, Beauchesne, 1986, p. 759-777.

Voltaire's Old Testament criticism, Genève, Droz, 1971.

Spire, André, « L'Ancien Testament dans la littérature française », *Revue de la pensée juive,* octobre 1949, n° 1, p. 33-56.

Steinmann, Jean, *Richard Simon et les origines de l'exégèse biblique*, Bruges, Desdée de Brouwer, 1960.

Wénin, André, « Le contexte littéraire de l'histoire de Samson », *Samson et Dalila, Graphè,* n° 13, 2004, p. 13-34.

Zink, Michel, « La prédication en langues vernaculaires », *Le Moyen Âge et la Bible,* sous la direction de P. Riché et G. Lobrichon, Paris, Beauchesne, 1984, p. 489-516.

Études historiques, sociologiques, philosophiques et esthétiques

Albertan-Coppola, Sylviane, « L'anti-épicurisme », *L'Épicurisme, Dix-huitième siècle,* n° 35, 2003, p. 309-318.

« L'apologétique catholique française à l'âge des Lumières », *Revue de l'histoire des religions,* n° 1, janvier-mars 1988, p. 151-180.

Amiable, Louis, *Une Loge maçonnique d'avant 1789 : la R.. L.. des neuf sœurs,* Paris, Félix Alcan, 1897.

Apostolidès, Jean-Marie, *Le Roi-machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV,* Paris, Éditions de Minuit, 1981.

Backès, Jean-Louis, *Le Mythe dans les littératures d'Europe,* Paris, Éditions du Cerf, 2010.

Bailbé, Joseph-Marc, « Le sacré dans l'art lyrique autour de l'opéra français du XIX^e^ siècle », *Littérature et opéra : colloque de Cerisy, 1985,* textes recueillis par Philippe Berthier et Kurt Ringger, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1987, p. 117-127.

Beaurepaire, Pierre-Yves, « Lumières maçonniques et christianisme », *Christianisme et Lumières, Dix-huitième siècle,* n° 34, 2002, p. 27-40.

Bénichou, Paul, *Le Sacre de l'écrivain : 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne,* Paris, Gallimard, 1996.

Besnier, Patrick, « L'opéra comme fête révolutionnaire », *Les Fêtes de la Révolution. Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974)*, sous la direction de Jean Ehrard et Paul Viallaneix, Paris, Société des Études Robespierristes, 1977, p. 419-432.

Bourcier, Paul, *Danser devant les dieux. La notion du divin dans l'orchestique,* Paris, Danse en Sorbonne, 1989.

Brengues, Jacques, « Apport de la Franc-Maçonnerie à la fête révolutionnaire », *Les Fêtes de la Révolution. Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974)*, sous la direction de Jean Ehrard et Paul Viallaneix, Paris, Société des Études Robespierristes, 1977, p. 553-563.

Brengues, Jacques, Mosset, Monique et Roche, Daniel, « Le monde maçonnique des Lumières », *Histoire des Francs-Maçons en France* sous la direction de Daniel Ligou, Toulouse, Privat, 1987, p. 97-160.

Brunel, Pierre, *Le Mythe de la métamorphose,* Paris, José Corti, 2004 (1^re^ édition : A. Colin, 1974).

Caillois, Roger, *L'Homme et le sacré,* Gallimard, 1950.

Carlson, Marvin, *Le Théâtre de la Révolution française,* Gallimard, 1966 (1^re^ édition : Cornelle University, 1966).

Cazeneuve, Jean, *Sociologie du rite*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

Chailley, Jacques, « L'Opéra et le sacré », *Dramaturgie et collaboration des arts au théâtre,* actes du 4^e^ séminaire international Paris-Fontainebleau-Versailles 24 novembre et 4 décembre 1988, textes réunis et présentés par Irène Mamczarz, Leo S. Olschki editore, 1993, p. 21-25.

Chaunu, Pierre, *La Civilisation de l'Europe des Lumières*, Paris, Flammarion, 1982 (1^re^ édition : 1971).

Chevallier, Pierre, *Histoire de la Franc-Maçonnerie française*, Paris, Fayard, 1974.

Chouillet, Jacques, *La Formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763,* Paris, Armand-Colin, 1973.

Diderot, poète de l'énergie, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

Combes, André, « Maçonnerie et déisme sous la Restauration », *Franc-Maçonnerie et religions dans l'Europe des Lumières,* sous la direction de Charles Porset et Cécile Révauger, Paris, Champion, 1998, p. 101-113.

Cotte, Roger, « De la musique des loges maçonnique à celle des fêtes révolutionnaires », *Les Fêtes de la Révolution. Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974)*, sous la direction de Jean Ehrard et Paul Viallaneix, Paris, Société des Études Robespierristes, 1977, p. 565-574.

La Musique maçonnique et ses musiciens, Le Mans, Éditions du Borrégo, 1991.

Cassirer, Ernst, *La Philosophie des Lumières,* traduit par Pierre Quillet, Paris, Fayard, 1990.

Cotoni, Marie-Hélène, « Voltaire, Rousseau, Diderot », *Le Siècle des Lumières et la Bible,* sous la direction d'Yvon Belaval et Dominique Bourel, Paris, Beauchesne, 1986, p. 779-803.

Cottret, Bernard, *Le Christ des Lumières. Jésus de Newton à Voltaire (1680-1760),* Paris, Éditions du Cerf, 1990.

Cottret, Monique, *Jansénismes et lumières. Pour un autre XVIII^e siècle,* Paris, Albin Michel, 1998.

Coudreuse, Anne, *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle,* Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

Le Refus du pathos au XVIII^e siècle, Paris, Honoré Champion, 2001.

Dabezies, André, « Les mythes, le sacré et la fascination », *Fin d'un millénaire. Rayonnement de la littérature comparée,* actes du colloque organisé du 25 au 27 novembre 1999 par le Centre de Recherche en Littérature Comparée de l'Université Marc Bloch-Strasbourg, sous la direction de Pascal Dethurens et Olivier-Henri Bonnerot, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 109-118.

Darnton, Robert, *Gens de lettres, gens du livre,* traduit par Marie-Alys Revellat, Paris, Odile Jacob, 1992.

Debray, Régis, *Ce que nous voile le voile. La République et le sacré,* Paris, Gallimard, 2004.

Le Feu sacré : fonctions du religieux, Paris, Arthème Fayard, 2003.

Dedet, André et Petr, Christian, « Le théâtre contre le sacré. À propos de Roger Vailland », *Le Théâtre et le sacré,* sous la direction d'Anne Bouvier Cavoret, Paris, Klincksieck, 1996, p. 235-242.

Delaporte, P.V., *Du Merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV,* Paris, Retoux-Bray, 1891.

Delon, Michel, *L'Idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

Delumeau, Jean, *Le Catholicisme entre Luther et Voltaire,* Paris, Presses Universitaires de France, 1992 (1re édition : 1971).

Descotes, Maurice, *Le Public de théâtre et son histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

Desnoiresterres, Gustave, *Voltaire et la société au XVIII^e siècle, Retour et mort de Voltaire,* Paris, Didier et Cie, 1876.

Dethurens, Pascal, *Le Théâtre et l'infini. Métamorphoses du sacré dans la dramaturgie européenne de 1890 à 1940,* Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit, 2000.

Didier, Béatrice, *Histoire de la littérature française du XVIII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

Le Siècle des Lumières, Paris, M.A. éditions, 1987.

Domenech, Jacques, *L'Éthique des Lumières. Les Fondements de la morale dans la philosophie française du XVIII^e siècle,* Paris, Librairie J. Vrin, 1989.

Duchesneau, François, « Diderot et la physiologie de la sensibilité », *Sciences et esthétiques, Dix-huitième siècle*, n° 31, 1999, p. 195-216.

Dumézil, Georges, *La Religion romaine archaïque avec un appendice sur La religion des Etrusques,* deuxième édition revue et corrigée, Paris, Payot, 1987 (1re édition : Payot, 1974).

Mythe et épopée. Histoires romaines, Gallimard, 1973.

Dupront, Alphonse, *Qu'est-ce que les Lumières ?*, Paris, Gallimard, 1996.

Ehrard, Jean, *L'Idée de nature dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994 (1ère édition : S.E.V.P.E.N., Paris, 1963).

Eliade, Mircea, *Le Sacré et le profane,* Gallimard, 1965 (1re édition : Hamburg, 1957).

Faure, Michel, « Opéra historique et problématique social en France, du 1er au 2nd Empire », *La Musique et le pouvoir,* sous la direction d'Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet, Paris, aux amateurs de livres, 1987, p. 87-101.

Ferrier-Caverivière, Nicole, *Le Grand Roi à l'aube des Lumières 1715-1751,* Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

Ferry, Luc, *L'Homme Dieu ou le sens de la vie,* Paris, Bernard Grasset, 1996.

Ferry, Luc et Gauchet, Marcel, *Le Religieux après la religion*, Paris, Grasset, 2004.

Foynat, Anne-Marie, « Jansénisme et aufklärung catholique devant la fête chrétienne à la fin de l'Ancien Régime », *Les Fêtes de la Révolution. Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974)*, sous la direction de Jean Ehrard et Paul Viallaneix, Paris, Société des Études Robespierristes, 1977, p. 99-113.

Fumaroli, Marc, « La querelle de la moralité du théâtre au XVIIe siècle », *Bulletin de la Société française de philosophie,* 1990, t. 84, p. 65-97

« Les abeilles et les araignées », *La Querelle des Anciens et des Modernes XVII^e-XVIII^e siècles*, Anne-Marie Lecoq éd., Paris, Gallimard, 2001, p. 7-218.

Gaillard, Aurélie, *Fables, mythes, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, H. Champion, 1996.

Gefen, Gérard, *Les Musiciens et la franc-maçonnerie,* Paris, Arthème Fayard, 1993.

Geffré, Claude, « Le Christianisme et les métamorphoses du sacré », *Le Sacré. Études et recherches*, sous la direction d'Enrico Castelli, Paris, Aubier, 1974, p. 133-150.

Girard, René, *La Violence et le sacré,* Paris, Bernard Grasset, 1972.

Graves, Roberts, *Les Mythes grecs,* traduit de l'anglais par Mounir Hafez, Paris, Fayard, 1967 (1re édition : 1958).

Grell, Chantal, *Le Dix-huitième siècle et l'antiquité en France 1680-1789*, Oxford, Voltaire Foundation, 1995.

Gusdorf, Georges, *Dieu, la nature, l'homme au siècle des Lumières,* Paris, Paillot, 1972.

Les Principes de la pensée au siècle des Lumières, Paris, Payot, 1971.

Guyon-Lecoq, Camille, *La Vertu des passions. L'esthétique et la morale au miroir de la tragédie lyrique (1673-1733),* Paris, Honoré Champion, 2002.

Haechler, Jean, *L'Encyclopédie de Diderot et de ...Jaucourt. Essai biographique sur le chevalier Louis de Jaucourt*, Paris, Honoré Champion, 1995.

Hallays-Dabot, Victor, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Genève, Slatkine reprints, 1970 (1re édition : 1862).

Hautecoeur, Louis, *Rome et la renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle,* Paris, Fontemoing et Cie, 1912.

Hazard, Paul, *La pensée européenne au XVIIIe siècle de Montesquieu à Lessing,* Arthème Fayard, 1963.

Hildesheimer, Françoise, *Le Jansénisme*, Paris, Publisud, 1991.

Howells, R. J., « La religion des « chefs » dans la Querelle : Boileau, Perrault, Dacier, La Motte », *D'Un Siècle à l'autre : Anciens et Modernes,* sous la direction de Louise Godard de Donville, actes du XVIe colloque du CMR 17 (janvier 1986), CMR 17 et CAER XVIII, 1987, p. 53-62.

Isambert, François-André, *Le Sens du sacré. Fête et religion populaire,* Paris, Les éditions de Minuit, 1982.

Jankélévitch, Vladimir, *La Musique et l'ineffable,* Paris, Seuil, 1983.

Jomand-Baudry, Régine, « introduction » de *Ah quel conte ! conte politique et astronomique, Œuvres complètes* de Claude Crébillon, sous la direction de Jean Sgard*,* Paris, Classiques Garnier, 2001, t. III, p. 275-297.

Karoui, Abdeljelil, « De quelques réflexions sur un débat toujours ouvert : Voltaire, Dieu et la religion », *Voltaire et ses combats*, actes du congrès international Oxford-Paris 1994, sous la direction de Ulla Kölving et Christiane Mervaud, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, t. II, p. 719-725.

Krakovitch, Odile et Favier, Jean, *Les Pièces de théâtre soumises à la censure (1800-1830)*, Paris, Archives nationales, 1982.

Labrousse, Élisabeth, *Pierre Bayle. Hétérodoxie et rigorisme,* Paris, Albin Michel, 1996 (1re édition : 1964).

Lagrave, Henri, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750,* Paris, C. Kincksieck, 1972.

Laurenti, Jean Noël, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique (1669-1737),* Genève, Droz, 2002.

Léouzon, Louis-Antoine, Le Duc, *Voltaire et la police,* Paris, Ambroise Bray, 1867.

Lévi-Strauss, Claude, *L'Homme nu,* Paris, Plon, 1971.

Ligou, Daniel, *Chansons maçonniques 18e et 19e siècles*, Paris, Cercle des Amis de la Bibliothèque initiatique, 1972.

Marx, William, « Le couronnement de Voltaire ou Pétrarque perverti », *Histoire, Économie et Société,* n° 2, 2001, p. 199-210.

Mat-Hasquin, Michèle, *Voltaire et l'antiquité grecque,* Oxford, Voltaire Foundation, 1981.

Mattiussi, Laurent, « La figuration scénique et son modèle liturgique : Mallarmé, Valéry », *Littérature, rites et liturgie,* sous la direction d'Emmanuel Godo, Paris, Imago, 2002, p. 172-186.

Mauzi, Robert, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 1994 (1re édition Paris, Armand Colin, 1979).

McKenna, Antony, *De Pascal à Voltaire : le rôle des Pensées de Pascal dans l'histoire des idées entre 1670 et 1734,* Oxford, Voltaire Foundation, 1990.

« La norme et la transgression : Pierre Bayle et le socianisme », *Libertinage et philosophie au XVIIe siècle. Protestants, hérétiques, libertins*, n° 8, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, p. 115-133

Ménil, Alain, *Diderot et le drame. Théâtre et politique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

Minois, Georges, *Censure et culture sous l'Ancien Régime,* Paris, Fayard, 1995.

Negroni, Barbara de, *Lectures interdites, le travail des censeurs au XVIIIe siècle 1723-1774,* Paris, Albin Michel, 1995.

Otto, Rudolf, *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel,* traduit par André Jundt, Paris, Payot, 1949.

Ozouf, Mona, *La Fête révolutionnaire, 1789-1799,* Paris, Gallimard, 1976.

Parat, Catherine, *Dynamique du sacré,* Lyon, Césura Lyon édition, 1998.

Pavel, Thomas, *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique,* Paris, Gallimard, 1996.

Perrin, Jean-François, « L'aliénation dans l'équivoque : licence et obscénité littéraire selon Rousseau », *Du Genre libertin au XVIIIe siècle,* sous la direction de Jean-François Perrin et Philip Stewart, Paris, Desjonquères, 2004, p. 285-298.

Pierre, Constant, *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française,* Paris, Imprimerie nationale, 1899.

Place, Adélaïde de, « Le théâtre de l'Opéra sous la Révolution : les rapports entre l'administration du théâtre et le gouvernement », *La Musique et le pouvoir,* sous la direction de Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet, Paris, Aux amateurs de livres, 1987, p. 71-85.

Plongeron, Bernard, « La fête révolutionnaire devant la critique chrétienne (1793-1802) », *Les Fêtes de la Révolution. Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974)*, sous la direction de Jean Ehrard et Paul Viallaneix, Paris, Société des Études Robespierristes, 1977, p. 537-551.

« L'Église catholique et la Franc-Maçonnerie », *Franc-Maçonnerie et religions dans l'Europe des Lumières*, sous la direction de Charles Porset et Cécile Révauger, Paris, Champion, 1998, p. 77-87.

Pomeau, René, *La Religion de Voltaire*, Paris, Nizet, 1969.

Porset, Charles, *Voltaire Franc-Maçon. Célébration du 3^e^centenaire de la naissance de Voltaire,* La Rochelle, Rumeur des Âges, 1995.

Priouret, Roger, *La Franc-Maçonnerie sous les lys*, Paris, Bernard Grasset, 1953.

Proust, Jacques, *Diderot et l'Encyclopédie,* Genève-Paris, Slatkine, 1982 (1ère édition : 1962)

Reinach, Salomon, *Cultes, mythes et religions,* Paris, Robert Laffont, 1996.

Reinhard, Marcel, *Histoire de France, Des origines à 1715,* t. I, Paris, Librairie Larousse, 1954.

Histoire de France. De 1715 à 1959, t. II, Paris, Librairie Larousse, 1954.

Rétat, Pierre, *Le Dictionnaire de Bayle et la lutte philosophique au XVIIIe siècle*, Paris, Société d'édition « Les belles lettres », 1971.

Reyval, Albert, *L'Église et le théâtre. Essai historique,* Paris, Librairie Bloud et Gay, 1924.

Ridgway, Ronald S., *La Propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire,* Genève, Institut et Musée Voltaire, 1961.

Rogier, Ludovicus-Jacobus, *Siècle des Lumières, Révolutions, Restaurations*, Paris, éditions du seuil, 1966 (1re édition : 1870).

Sellier, Philippe, *Essais sur l'imaginaire classique. Pascal – Racine – Préciseuses et moralistes – Fénelon*, Paris, Honoré Champion, 2005.

Starobinski, Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle,* Paris, Gallimard, 1971.

« L'accent de la vérité », *Diderot,* sous la direction de Jean Starobinski, Paris, Comédie-Française, 1984, p. 9-26.

L'Invention de la liberté 1700-1789, Genève, Skira, 1987 (1re édition : 1964).

1789. Les Emblèmes de la raison, Paris, Flammarion, 1973.

Tessier, Robert, *Le Sacré,* Paris, Éditions du Cerf, Éditions Fides, 1991.

Thirouin, Laurent, *L'Aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion, 2007.

Trahard, Pierre, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIII^e^ siècle (1715-1789)*, Paris, Bovin, 1931.

Vernant, Jean-Pierre et Vidal-Naquet, Pierre, *La Grèce ancienne 3- Rites de passage et transgressions,* Paris, éditions du Seuil, 1992.

Mythe et tragédie en Grèce ancienne - II, Paris, La Découverte, 2001 (1re édition : Paris, librairie François Maspero, 1972).

Weil, Françoise, *Livres interdits, livres persécutés 1720-1770,* Oxford, Voltaire Foundation, 1999.

VI- Ouvrages de références : répertoires, dictionnaires et bibliographies.

1- Répertoires :

Antérieurs à 1800

Calendrier historique des théâtres de l'opéra, et des comédies française et italienne et des Foires, Paris, Cailleau, 1751.

Du Coudray, Alexandre-Jacques chevalier, *Répertoire général de toutes les pièces de théâtre qui se représentent ordinairement, tant à Paris que dans la plupart des grandes villes du Roi de France,* [Paris, Ruault, 1774].

La Vallière, Louis César de La Baume Le Blancle, duc de, *Ballet, opéra et autres ouvrages lyriques par ordre chronologique depuis leur origine ; avec une table alphabétique des ouvrages et des auteurs,* Paris, Cl. J. Baptiste Bauche, 1740.

Les Tablettes dramatiques du chevalier de Mouhy, Sébastien Jorry, Paris, 1752.

Maurepas, Jean-Frédéric Phélipeaux, *Recueil dit de Maurepas*, Leyde, 1865, t.VI.

Répertoire alphabétique d'ouvrages présentés et de privilèges obtenus ou refusés de 1728 à 1739, (BNF, Richelieu : manuscrit FF 21975).

Tables annuelles des ouvrages lyriques et dramatiques représentés sur le théâtre de Lille, (BM de Lille : manuscrit C 320).

Postérieurs à 1800

Almanachs des spectacles de Paris ou calendrier historique et chronologique des théâtres, Paris, Duchesne, 1799-1815.

Benhamou, Paul, *Index des « jugements sur les ouvrages nouveaux » (1744-1746) de Pierre François Guyot Desfontaines,* Genève, Slatkine reprints, 1986.

Brenner, Clarence D., *A Bibliographical list of plays in the french language 1700-1789*, New York, AMS press, 1979 (1re edition : 1947).

The theatre italien its repertory, 1716-1793, Berkeley and Los Angeles, University of California press, 1961.

Brunet, Charles, *Table des pièces de théâtre décrites dans le catalogue de la bibliothèque de M. de Soleinne,* New-York, Burt Franklin, 1914.

Delandine, Antoine François, *Bibliographie dramatique ou tablettes alphabétiques du théâtre des diverses nations,* Paris, Renouard, s.d.

Desgraves, Louis, *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les collèges en France (1601-1700)*, Genève, librairie Droz S.A., 1986.

Dorival, Jérôme, *Les Créateurs de la cantate française au XVIIIe siècle suivi du catalogue raisonné de la cantate et de la cantatille,* Paris, Conservatoire national supérieur de musique de Paris, thèse de musicologie, 1980, t. II.

Guichard, Joannis, *Indicateur du Mercure de France 1672-1789,* Genève, Slatkine reprints, 1968 (réimpression de l'édition de Paris, 1869).

Guyot, Amédée et Peragallo Leonce, *Catalogue général des œuvres dramatiques et lyriques faisant partie du répertoire de la société des auteurs et compositeurs dramatiques*, Paris, 1863.

Joannidès, A., *La comédie française de 1680 à 1900, dictionnaire général des pièces et des auteurs,* New York, Burt Franklin, 1971 (1re édition : 1901)

La Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne, par L. P. Jacob bibliophile, Paris, Alliance des Arts, 1845.

La Bibliothèque dramatique de Pont de Vesle formée avec les débris des bibliothèques de Saint-Ange, de Crozat, de Mme de Pompadour, etc…, Paris, 1847.

Lajarte, Théodore de, *Bibliothèque musicale du théâtre de l'opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique,* Genève, Slatkine reprints, 1969 (1re édition : 1878).

Lecomte, Louis-Henry, *Les Parodies en France, histoire du genre à travers deux siècles 1694-1913*, Paris, département des arts du spectacle, 1977.

Lénardon, Dante, *Index de l'Année littéraire (1754-1790),* Genève, Slatkine, 1979.

Index du Journal de Trévoux 1701-1767, Genève, Slatkine, 1986.

Maillard, Jean-Christophe, *Bibliothèque musicale des ducs d'Aiguillon*, Agen, archives départementales de Lot-et-Garonne, 1999.

Répertoire international des sources musicales vor 1800, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1972.

Stieger, Franz, *Opernlexikon, Opera catalogue, lexique des opéras*, Verlegt Bei Hans Schneider, Tutzing, 1975.

Tissier, André, *Les Spectacles à Paris pendant la révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique. De la réunion des États généraux à la chute de la royauté 1789-1792,* Genève, Librairie Droz S.A., 1992.

Valentin, Jean-Marie, *Le Théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande, répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555-1773)*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1983.

Les Jésuites et le théâtre (1554-1680), Paris, Desjonquères, 2001.

Vincent, Monique, « *Mercure galant » « Extraordinaire » « Affaires du temps » : Table analytique contenant l'inventaire de tous les articles publiés 1672-1710,* Paris, Honoré Champion, 1998.

[Warée, Barnabé], *Table alphabétique des auteurs et personnages cités dans les Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France rédigés par Bachaumont,* Bruxelles, Mertens et fils, Paris, Librairie des auteurs, 1866.

Wicks, Charles Beaumont, *The Parisian Stage*, Alabama, University of Alabama Studies, 1950.

2- Dictionnaires et outils d'analyse :

Antérieurs à 1800 :

Bayle, Pierre, *Dictionnaire historique et critique*, P. Des Maizeaux éd., Amsterdam, Compagnie des libraires, 1734.

Chaudon, Dom Louis Mayeul et Delandine, Antoine-François, *Le Nouveau Dictionnaire historique,* Caen, G. le Roy, 1786.

D'Alembert et Diderot, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, 1751.

Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, nouvelle impression en facsimilé de la première édition de 1751-1780, Stuttgard-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag (Günther Holzboog), 1990.

Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.

Dictionnaire universel, Genève, Slatkine reprints, 1970 (réimpression de l'édition de La Haye et Rotterdam, 1690).

Marmontel, Jean-François, *Éléments de littérature,* Sophie Le Ménahèze éd., Paris, Desjonquères, 2005 (1re édition : 1787).

Postérieurs à 1800 :

Diccionario de Literatura Espagnola et Hispanoamericana, sous la direction de Ricardo Gullon, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

Dictionnaire des mythes féminins, sous la direction de Pierre Brunel, Monaco, éditions du Rocher, 2002.

Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles, sous la direction de Marcelle Benoît, Poitiers, Fayard, 1992.

Dictionnaire de la musique : les compositeurs, Encyclopaedia universalis, Paris, Albin Michel, 1998.

Dictionnaire de la musique. Les hommes et les œuvres, sous la direction de Marc Honegger, Paris, Bordas, 1970, t. I et II.

Dictionnaire critique de théologie, sous la direction de Jean-Yves Lacoste, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

Dictionnaire de Port-Royal, sous la direction de Jean Lesaulnier et Antony Mc Kenna, Paris, Honoré Champion, 2004.

Dictionnaire des journaux : 1600-1789, sous la direction de Jean Sgard, Paris, Universitas, 1991.

Dictionnaire encyclopédique de la Bible, sous la direction du Centre Informatique et Bible, abbaye de Maredsous, Turnhout, Brepols, 2002.

Dictionnaire encyclopédique du christianisme ancien, sous la direction de Angelo di Berardino, adaptation française sous la direction de François Vial, Paris, Éditions du Cerf, 1990 (1re édition : 1983).

Dictionnaire européen des Lumières, sous la direction de Michel Delon, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Enciclopedia dello spettacolo, sous la direction de Silvio d'Amico, Roma, Le Maschere, 1956.

Enciclopedia universal illustrada Europeo-Americana, sous la direction de G. W. Bacon, Madrid, Espasa Calpe, S-A, 1959.

Encyclopédie de la Franc-Maçonnerie, sous la direction d'Éric Saunier, Librairie générale française, 2000.

Guide de la musique sacrée et chorale profane : l'âge baroque (1600-1750), sous la direction d'Edmond Lemaître, Paris, Fayard, 1992.

Guide de la musique sacrée et chorale : de 1750 à nos jours, sous la direction de François-René Tranchefort, Paris, Fayard, 1993.

International Dictionary of ballet, sous la direction de Martha Bremser, Larraine Nicholas et Leanda Shrimpton, Detroit, London, Washington, Saint James Press, 1993.

Le Dictionnaire biographique des musiciens de Théodore Baker et Nicolas Slonimsk, traduit de l'américain par Marie-Stella Pâris, édition adaptée et augmentée par Alain Pâris, Paris, Robert Laffont, 1995.

Le Moyen-Âge, sous la direction de Robert Bossuat, Louis Richard et Guy Raynaud de Lage, Paris, Fayard et librairie générale française, 1994 (1re édition : 1964).

Le XVIIIe siècle, sous la direction de François Moureau, Paris, Fayard et librairie générale française, 1995 (1re édition : 1960).

Répertoire des Nouvelles à la main, dictionnaire de la presse manuscrite clandestine XVIe-XVIIIe, sous la direction de François Moureau, Oxford, Voltaire Foundation, 1999.

Théo : l'encyclopédie catholique pour tous, sous la direction de Michel Dubost, Paris, Droguet-Ardant, Fayard, 1992 (1re édition : 1989).

The New Grove dictionary of Music and Musicians, sous la direction de Stanley Sadie, London-New-York, Macmillan press limited, Grove's dictionary of music inc, 2001 (1re édition : 1980).

The New Grove dictionary of opera, sous la direction de Stanley Sadie, vol. 3, London-New-York , Macmillan press limited, Grove's dictionary of music inc, 1992.

Choron, Al. et Fayolle, F., *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivants,* Paris, Valade et Lenormant, 1810.

Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre,* Paris, Bordas, 1991.

Desrat, G., *Dictionnaire de la danse historique, théorique, pratique et bibliographique,* Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1805.

Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours,* Paris, Flammarion, 1977.

Gauvard, Claude, Libera, Alain de, et Zink, Michel, *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 2002.

Genette, Gérard, *Palimpsestes*, *la littérature au second degré,* Paris, éditions du Seuil, 1982.

Hoëfer, Ferdinand, *La Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours,* Paris, Firmin Didot, 1963-1969 (1re édition : 1857-1866).

Koegler, Horst, *The Concise Oxford Dictionary of ballet*, Oxford-New-York, Oxford university press, 1982 (1re édition : 1977).

Littré, Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Gallimard-Hachette, 1963.

Lote, Georges, *Histoire du vers français,* Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994, t. VIII.

Mourre, Michel, *Dictionnaire encyclopédique d'Histoire*, Paris, Bordas, 2004 (1re édition : 1978).

Pitou, Spire, *The Paris opera*, *an encyclopedia of operas, ballets, composers*, Westport et London, Greenwood press, 1983.

3- Bibliographies

Bengesco, Georges, *Voltaire, Bibliographie de ses œuvres*, Germany, Kraus reprint, 1977 (1re édition : Paris, 1882-1885).

Bertrand, Gustave, *Catalogue des manuscrits français de la bibliothèque de Saint-Pétersbourg*, Paris, imprimerie nationale, 1874.

Cioranescu, Alexandre, *Bibliographie de la littérature française du dix-huitième siècle,* Paris, édition du C.N.R.S., 1969.

Conlon, Pierre-M., *Le siècle des Lumières. Bibliographie chronologique,* Genève, Droz S.A., 1983-1993.

Prélude au siècle des Lumières en France, Droz, Genève, 1972.

Férey, Éric, *Bibliographie de la littérature française (XVIe-XXe siècles),* publiée dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France,* Paris, Presses Universitaires de France, Mai-juin 2001.

Hughes-Hughes Augustus, *Catalogue of manuscript in the British Museum*, London, William Clowes and sons, 1908.

Jacob, P.L., *Catalogue de la bibliothèque dramatique de M. de Soleinne,* Paris, administration de l'alliance des arts, 1844.

Klapp, Otto, *Bibliographie d'Histoire littéraire française,* par Astrid Klapp-Lehrmann, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1999 à 2004.

Pernoo-Bécache, Marianne, *Bibliographie de la littérature française (XVIe-XXe siècles)*, publiée dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, Armand Colin, septembre-octobre 1997.

Bibliographie de la littérature française (XVIe-XXe siècles), publiée dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France,* Paris, Presses Universitaires de France, septembre-octobre 1998.

Rancœur, René, *Bibliographie de la littérature française (XVI^e^-XX^e^ siècles),* publiée dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France,* Paris, Armand Colin, 1990 à 1996.

Spear, Frederick A., *Bibliographie analytique des écrits relatifs à Voltaire (1966-1990),* Oxford, Voltaire Foundation, 1992.

Index des auteurs

Adam, Adolphe, 115, 346
Ages, Arnold, 41, 367
Albert, Maurice, 305, 354
Albertan-Coppola, Sylviane, 36, 184, 217, 365, 367, 369
Amiable, Louis, 216, 295, 369
Amour, L.-Maurice, 123, 125, 357
Anthony, James R., 51, 52, 53, 65, 127, 353, 357
Argenson, René Louis de Voyer de Paulmy, marquis d', 97, 153, 237, 252, 275, 336, 343
Armogathe, Jean-Robert, 26, 29, 35, 68, 357, 366, 367, 368
Attinger, Gustave, 234, 235, 236, 238, 331, 354
Aubignac, François Hedelin abbé d', 44, 45, 133, 351
Auvray, Paul, 32, 367
Babault, 84, 136, 331, 345
Backès, Jean-Louis, 326, 370
Bahier-Porte, Christelle, 87, 88, 332, 354
Bailbé, Joseph-Marc, 318, 370
Bapst, Germain, 253, 256, 361
Barral, abbé, 69, 175, 177, 198, 314, 364
Barthélémy, Maurice, 247, 357, 361
Bartlet, Elizabeth, 14, 15, 113, 346
Batteux, abbé Charles, 264, 278, 284, 285, 307, 308, 351
Baty, Gaston, 256, 361
Bayle, Pierre, 37, 373, 374, 375, 378
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de, 7, 8, 15, 16, 95, 105, 112, 113, 114, 118, 151, 165, 166, 167, 222, 234, 241, 242, 247, 248, 249, 250, 254, 257, 258, 259, 260, 261, 264, 271, 272, 279, 280, 281, 283, 297, 300, 311, 322, 323, 333, 337, 338, 342, 343, 346, 348, 349, 350, 351, 355
Beaurepaire, Pierre-Yves, 199, 200, 217, 370
Bedouelle, Guy, 25, 26, 357, 366
Belaval, Yvon, 5, 24, 346, 361, 366, 367, 368, 369, 371
Bénichou, Paul, 277, 370
Berger, Samuel, 24, 25
Bernardin, Napoléon Maurice, 81, 354
Bernus, A., 27, 28, 29, 30, 32, 35, 367
Besnier, Patrick, 297, 370
Bessire, François, 39, 40, 164, 367
Boindin, Nicolas, 235, 343
Bonnet, George-Edgar, 106, 292, 344, 351, 357
Bori, Pier Cesare, 171, 367
Borroff, Edith, 71, 346
Bossuet, Jacques Bénigne, 23, 27, 44, 72, 330, 338

Bouissou, Sylvie, 114, 125, 126, 128, 129, 158, 159, 265, 357
Bourcier, Paul, 328, 370
Bourel, Dominique, 5, 24, 346, 361, 366, 367, 368, 369, 371
Bouteiller, J. E., 146, 354
Bouvier Cavoret, Anne, 319, 328, 366, 371
Boyer, Claude, 47, 351
Boyer, Frédérick, 316, 367
Brenet, Michel, 72, 226, 330, 346, 361
Brengues, Jacques, 201, 202, 293, 295, 300, 346, 370
Brenner, Clarence D., 7, 59, 60, 61, 62, 63, 146, 149, 234, 288, 376
Brossard, Sébastien de, 6, 71, 72, 76, 125, 126, 127, 182, 183, 223, 225, 226, 330, 337, 346, 347, 348, 351
Brossard, Yolande de, 72, 226, 330, 346
Brucker, R. P. Joseph, 27, 35, 367
Brunel, Pierre, 366, 370, 378
Cahusac, Louis de, 277, 280, 351
Cailhava de l'Estendoux, Jean-François, 135, 138, 351
Caillois, Roger, 327, 370
Calmet, Augustin (RPD), 29, 33, 34, 35, 37, 41, 48, 69, 181, 198, 364, 367, 369
Campardon, Emile, 88, 228, 236, 238, 253, 330, 331, 354, 357, 361
Cannone, Belinda, 292, 358
Carli, Antoine de, 354
Carlson, Marvin, 293, 294, 296, 297, 370
Carolet, Denis, 6, 9, 60, 63, 87, 88, 119, 332, 337, 338
Cassirer, Ernst, 317, 318, 371
Castil-Blaze, 354
Cessac, Catherine, 72, 125, 127, 128, 346
Chabanon, Michel-Paul-Guy, 65, 106, 107, 109, 110, 115, 129, 130, 224, 226, 284, 343, 351, 358
Chailley, Jacques, 50, 318, 358, 370
Champein, Stanislas, 7, 8, 107, 111, 116, 118, 333, 336, 349
Chaponnière, Paul, 9, 346
Chaudon, Dom Louis Mayeul, 189, 378
Chauveau, Philippe, 7, 78, 362
Chédozeau, Bernard, 68, 73, 367
Chesnais, Jacques, 354
Chevallier, Pierre, 216, 295, 299, 370
Chevrier, François Antoine, 81, 234, 351
Choron, Al., 333, 334, 379
Chouillet, Jacques, 250, 264, 366, 370
Chouquet, Gustave, 5, 62, 358
Claris, Edmond, 147, 354
Clavilier, Michèle, 134, 354
Cohen, Joseph, 10, 11, 56, 57, 163, 175, 177, 310, 311, 313, 314, 368
Collé, H., 339
Combes, André, 217, 370
Condillac, abbé de, 307, 309, 365
Cormouls-Houlès, Sylvie, 43, 354
Corvin, Michel, 137, 379
Cotoni, Marie-Hélène, 26, 27, 29, 38, 39, 41, 164, 343, 368, 371
Cotte, Roger, 116, 168, 204, 293, 295, 299, 334, 346, 371
Cottret, Monique, 195, 197, 199, 371
Coudreuse, Anne, 247, 292, 293, 304, 305, 371
Courville, Xavier de, 15, 80, 82, 83, 84, 132, 133, 135, 136, 137, 163, 236, 237, 240, 266, 330, 346
Dabezies, André, 327, 371
D'Alembert, 16, 37, 38, 115, 126, 195, 264, 284, 291, 296, 301, 353, 363, 369, 378
Dangeau, Philippe de Coucillon marquis de, 252, 343
Debray, Régis, 327, 368, 371
Decroix, Jacques Joseph Marie, 344
Decugis, Nicole,, 254, 362
Defays, Jean-Marc, 354
Delandine, Antoine-François, 189, 376, 378
Delaporte, P.V., 4, 46, 371
Delon, Michel, 14, 219, 305, 313, 318, 349, 371, 379
Deprun, Jean, 218, 368
Des Essart, Nicolas Toussaint Le Moyne dit, 83, 351
Desboulmiers, Jullien Jean-Auguste dit, 265, 344
Descotes, Maurice, 371
Desgraves, Louis, 376
Desnoiresterres, Gustave, 104, 347, 371
Di Bella, Sarah, 81, 347
Diderot, Denis, 16, 23, 37, 38, 39, 106, 110, 115, 126, 129, 164, 165, 167, 198, 241, 246, 248, 249, 250, 253, 255, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 271, 284, 285, 291, 297, 300, 301, 304, 306, 307,

308, 309, 310, 325, 344, 352, 358, 365, 366, 369, 370, 371, 372, 373,374, 375, 378
Didier, Béatrice, 14, 18, 347, 355, 358, 371
Domenech, Jacques, 213, 316, 372
Doumerc, Sainte-Marie, 7, 8, 105, 114, 118, 333, 334, 337
Du Bos, abbé Jean-Baptiste, 139, 273, 365
Duchefdelaville, Danielle, 134, 354
Duchesneau, François, 284, 372
Dufourcq, Norbert, 54, 358
Dulieu, Louis, 36, 368
Dumas, Alexandre, 324, 338
Dumézil, Georges, 313, 314, 372
Dumur, Guy, 91, 242, 353
Duprez, Edouard, 324, 338, 345
Duprez, G., 324
Dupront, Alphonse, 216, 218, 372
Duranton, Henri, 340, 343
Duron, Jean, 127, 346, 347
Ehrard, Jean, 211, 213, 293, 366, 370, 371, 372, 374
Eliade, Mircea, 314, 327, 372
Emelina, Jean, 355
Engel, Johann Jacob, 262, 263, 352
Favart, Charles-Simon, 106, 252, 253, 344
Favier, Jean, 373
Favier, Thierry, 54, 70, 71, 123, 358
Favre, Georges, 165, 245, 345, 358
Fayolle, F., 333, 334, 379
Fénelon, François Salignac de la Mothe, 40, 67, 338, 375
Ferrier, Béatrice, 96, 101, 114, 192, 217, 347
Ferrier, Paul, 338
Ferry, Luc, 306, 328, 372
Feuillet, Octave, 338, 339
Fields, Madeleine, 158, 347
Fletcher, Dennis, 14, 215, 348
Fontaine, Nicolas, 73, 75, 176, 179, 192, 340
Fontanier, Pierre, 226, 379
Forsans, Ola, 15, 138, 348
Foster, D. H., 230, 231, 358
Foynat, Anne-Marie, 298, 372
Frantz, Pierre, 146, 221, 253, 254, 261, 263, 264, 309, 362
Fromageot, Paul, 117, 334, 348
Fubini, Enrico, 167, 358
Fuchs, Max, 146, 254, 335, 355
Fumaroli, Marc, 4, 45, 138, 185, 355, 372
Furetière, Antoine, 16, 122, 123, 124, 144, 312, 378
Gaiffe, Félix, 91, 355
Gaillard, Aurélia, 4, 45, 185, 372
Garnier, François, 24
Gastoué, Amédée, 123, 359, 362
Gauchet, Marcel, 306, 372
Gauvard, Claude, 380
Gefen, Gérard, 295, 372
Geffré, Claude, 16, 328, 372
Genette, Gérard, 19, 21, 70, 72, 76, 78, 94, 122, 123, 144, 380
Gérold, Th., 50, 359
Gibert, Pierre, 368
Ginisty, Paul, 144, 245, 258, 276, 282, 334, 355, 362
Girard, René, 302, 372
Girdlestone, Cuthbert, 14, 96, 157, 231, 348, 359
Goimard, Jacques, 91, 305, 355
Goizet, J., 147, 355
Gossec, François-Joseph, 7, 8, 15, 53, 104, 105, 115, 116, 118, 120, 214, 230, 287, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 314, 315, 322, 333, 337, 347, 348, 349, 350, 351
Goulbourne, Russell, 14, 350
Goulemot, Jean, 215, 366
Gourret, Jean, 363
Grangé, Eugène, 338
Graves, Robert, 163, 372
Gravigny, Jean, 230, 348
Green, Thomas Richard, 348
Grell, Chantal, 189, 306, 317, 349, 373
Grimm, Frierich Melchior baron de, 110, 129, 165, 197, 295, 344
Gueullette, Thomas-Simon, 235, 237, 252, 330, 331, 344
Guichemerre, Roger, 133, 355
Guitton, Isabelle, 130, 229, 230, 292, 359
Gusdorf, Georges, 217, 373
Guyon-Lecoq, Camille, 77, 184, 373
Guyot, Amédée, 376, 377
Haechler, Jean, 38, 373
Haeringer, Etienne, 254, 258, 273, 275, 277, 359
Hallays-Dabot, Victor, 91, 101, 106, 107, 113, 194, 373
Hamilton, Edith, 5

Hannetaire, J.N.S. d', 228, 242, 352
Hazard, Paul, 38, 211, 213, 217, 218, 373
Hellouin, Frédéric, 64, 65, 359
Henry, Louis Henry Bonnachon dit, 7, 9, 92, 93, 150, 239, 246, 257, 258, 260, 262, 263, 266, 282, 335, 337
Herr, Mireille, 12, 24, 46, 48, 315, 316, 355
Hildesheimer, Françoise, 189, 190, 219, 373
Hoëfer, Ferdinand, 380
Howells, R. J., 184, 373
Hughes-Hughes, Augustus, 380
Huot-Pleuroux, Paul, 50, 52, 53, 55, 359
Huyet, Bénigne, 324, 338
Isambert, François-André, 327, 373
Jacquet de La Guerre, Élisabeth, 9, 15, 71, 72, 74, 77, 79, 125, 126, 127, 128, 182, 183, 184, 220, 224, 225, 227, 322, 337, 346, 348, 353
Joannidès, A., 377
Jomand-Baudry, Régine, 2, 87, 347, 373
Jomaron, Jacqueline de, 146, 353, 362, 364
Jouslin de Lasalle, Armand-François, 63, 244, 355, 363
Karoui, Abdeljelil, 161, 228, 229, 348, 373
Kintzler, Catherine, 14, 151, 152, 157, 158, 269, 277, 286, 307, 348, 355, 359, 365, 368
Kock, Paul de, 338
Koegler, Horst, 335, 380
Krakovitch, Odile, 373
Kromsigt, Anna Louise Catherine, 12, 13, 47, 48, 49, 62, 63, 355
La Gorce, Jérôme de, 253, 269, 349, 363
La Laurencie, Lionel de, 223, 231, 273, 359
La Motte, Houdar de, 9, 15, 47, 60, 71, 72, 74, 77, 127, 138, 139, 184, 185, 322, 330, 338, 347, 352, 373
La Porte, Joseph de, 84, 235, 236, 245, 282, 331, 344, 345
La Vallière, duc de, 376
Lablée, Jacques, 243, 345
Labrousse, Élisabeth, 37, 373
Lacepède, Bernard-Germain, 130, 352
Lagrave, Henri, 148, 149, 150, 215, 234, 241, 250, 283, 343, 355, 373
Lagrée, Jacqueline, 29, 368
Lajarte, Théodore de, 329, 330, 332, 333, 335, 377
Lancaster, Henry Carrington, 46, 355
Lanson, Gustave, 240, 356
Laplanche, François, 26, 27, 28, 32, 33, 34, 35, 36, 368
Lapointe, Armand, 338
Launay, Denise, 13, 50, 51, 54, 122, 123, 124, 224, 359
Laurenti, Jean Noël, 81, 95, 152, 280, 317, 351, 373
Le Brun, Antoine-Louis, 64, 345, 352
Le Gros, Nicolas, 68, 340
Le Guerchois, Marie-Madeleine d'Aguesseau, 175, 179, 180, 198, 365
Lebègue, Raymond, 60
Lebois, André, 13, 359
Lecomte, Louis-Henry, 60, 280, 351, 362, 377
Lemaistre de Sacy, Louis-Isaac, 11, 30, 33, 68, 69, 73, 75, 76, 79, 179, 186, 189, 193, 198, 340
Lemaître, Edmond, 224, 330, 379
Lemardelé, Christophe, 10, 312, 368
Lepeintre, P., 289, 349
Léris, Antoine de, 84, 136, 192, 332, 344
Lesage, Alain-René, 6, 9, 63, 87, 88, 119, 240, 332, 337, 338, 348, 350, 354
Lesaulnier, Jean, 68, 378
Lesueur, Jean-François, 359
Lesure, François, 50, 359
Lever, Maurice, 113, 166, 348, 356
Ligou, Daniel, 168, 200, 201, 202, 300, 368, 370, 374
Lion, Henri, 348
Lobrichon, Guy, 24, 25, 366, 368, 369
Lods, Adolphe, 25, 30, 36, 368
Longchamp, Sebastian G., 345
Loubinoux, Gérard, 64, 359, 362
Loukovitch, Kosta, 8, 12, 43, 44, 46, 185, 191, 192, 356
Machabey, Armand, 50, 353, 359
Magnan, André, 38, 98, 215, 219, 348, 366
Magnin, Charles, 356
Maillard, Jean-Christophe, 377
Maillot, Léon, 324, 339
Mamczarz, Irène, 318, 356, 370
Marais, Mathieu, 84, 235, 343, 344
Martin, Isabelle, 60, 87, 88, 356, 363
Martinenche, Ernest, 137, 356

Marx, William, 295, 374
Masseau, Didier, 215, 366
Masson, Paul-Marie, 153, 157, 273, 274, 349, 361
Mat, Michèle, 14, 104, 162, 204, 316, 317, 349, 374
Mattiussi, Laurent, 309, 374
Mauzi, Robert, 210, 211, 374
Mazouer, Charles, 64, 359, 360
McIntosh, Valerie Meacham, 15, 71, 127, 224, 348
McKenna, Antony, 37, 217, 365, 374
Menant, Sylvain, 10, 318, 349, 356
Ménil, Alain, 304, 374
Mercier, Louis-Sébastien, 139, 292, 298, 299, 344, 352
Mercier, Roger, 40, 368
Méreaux, Jean-Nicolas Le Froid de, 6, 8, 105, 108, 114, 116, 118, 130, 209, 216, 217, 229, 230, 231, 232, 233, 292, 295, 332, 336, 347
Metra, Louis-François, 344
Mic, Constant, 236, 266, 356
Minois, Georges, 195, 374
Mongrédien, Jean, 70, 130, 358, 360, 368
Moreau, Eugène, 96, 232, 245, 273, 282, 345
Moreau, Pierre-François, 29, 368
Mortier, Roland, 41, 45, 369
Mosset, Monique, 300, 370
Moureau, François, 14, 349, 379
Mouret, Jean-Joseph, 6, 9, 53, 253, 265, 266, 331, 337, 350
Mourre, Michel, 89, 380
Naudeix, Laura, 271, 280, 351, 360
Negroni, Barbara de, 195, 196, 374
Nétillard, Claire, 264, 285, 308, 309, 363
Nocquet, Dany, 10, 369
Nogaret, François-Félix, 7, 9, 10, 105, 116, 117, 118, 168, 169, 193, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 212, 213, 214, 219, 293, 300, 322, 334, 337, 339, 346, 348, 390
Nougaret, Pierre-Jean-Baptiste, 52, 267, 272, 273, 283, 345, 352
Noverre, Jean Georges, 148, 228, 243, 259, 277, 278, 279, 280, 283, 352
Omnès, Gabriel, 104, 349
Origny, Antoine d', 84, 86, 134, 235, 252, 344
Ostervald, J.-F., 30, 68, 69, 340, 365
Otto, Rudolf, 305, 320, 327, 374, 380
Ozouf, Mona, 287, 293, 296, 298, 300, 315, 374
Palloy, 294, 344
Parfait, frères, 84, 88, 235, 236, 344, 352
Patte, Jean-Yves, 272, 291, 360, 364
Pavel, Thomas, 17, 374
Pellegrin, Simon-Joseph, abbé de, 6, 9, 15, 18, 62, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 95, 122, 123, 124, 131, 157, 164, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 188, 192, 223, 227, 265, 278, 279, 288, 292, 314, 317, 321, 323, 329, 337, 346, 347, 349, 390
Pérau, abbé Gabriel, 201, 202, 203, 204, 365
Perchellet, Jean-Pierre, 138, 141, 221, 356
Perez de Montalvan, Ivan, 136, 137
Perez de Montalvan, Juan, 136, 137, 339
Perrin, Jean-François, 307, 374
Peyronnet, Pierre, 268, 271, 359, 363
Piéjus, Anne, 52, 71, 122, 223, 291, 360, 364
Piemme, Jean-Marie, 228, 352, 364
Pierre, Constant, 7, 13, 53, 54, 61, 115, 116, 229, 232, 291, 294, 299, 337, 360, 374
Pintiaux, Benjamin, 15, 349
Piron, Alexis, 9, 60, 80, 83, 339, 346, 350
Pitou, Spire, 62, 380
Pixérécourt, Guilbert de, 144, 145, 243, 339
Plagnol-Diéval, Marie-Emmanuelle, 13, 356
Plongeron, Bernard, 199, 200, 298, 374
Pomeau, René, 194, 195, 210, 216, 217, 218, 316, 349, 375
Porset, Charles, 216, 217, 366, 370, 375
Pougin, Arthur, 108, 147, 193, 194, 333, 349, 356, 360
Priouret, Roger, 200, 201, 204, 217, 375
Proust, Jacques, 37, 375
Przybos, Julia, 18, 92, 145, 301, 302, 303, 305, 356
Quentin, L., 339
Quéro, Dominique, 10, 356
Quinault, Philippe, 154, 155, 158, 233, 292, 339, 358

Racine, Jean, 4, 47, 67, 78, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 233, 339, 356, 358, 375, 390
Radiguer, H, 296, 297, 349
Rameau, Jean-Philippe, 8, 9, 14, 51, 53, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 106, 114, 115, 126, 127, 151, 152, 153, 155, 157, 158, 159, 162, 165, 194, 217, 228, 254, 273, 274, 275, 276, 277, 286, 307, 329, 332, 336, 339, 347, 348, 349, 350, 357, 359, 390
Regnault, François, 356
Reinach, Salomon, 313, 375
Reinhard, Marcel, 70, 95, 375
Rétat, Pierre, 37, 375
Reymond, Suzanne, 254, 362
Ribié, César,, 7, 9, 15, 62, 64, 80, 89, 90, 91, 92, 94, 119, 120, 143, 146, 147, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 254, 255, 264, 267, 272, 276, 281, 283, 289, 300, 302, 305, 311, 334, 337
Riccoboni, François, 352
Riccoboni, Luigi (dit Lelio), 6, 8, 9, 15, 18, 43, 72, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 142, 163, 185, 186, 187, 188, 190, 192, 218, 234, 235, 236, 237, 240, 241, 243, 311, 322, 330, 331, 337, 346, 347, 353, 356
Riché, Pierre, 24, 25, 366, 368, 369
Riffey, Eugène, 324, 339
Rioux, Martha, 291, 360, 364
Rivaud, Jean-Baptiste, 162, 349
Robert, Marie, 123, 128, 360
Roche, Daniel, 300, 370
Rogier, Ludovicus-Jacobus, 200, 375
Roland-Manuel, 128, 165, 331, 353, 358, 360
Role, Claude, 294, 297, 299, 350
Romagnesi, Jean-Antoine, 5, 6, 7, 8, 9, 15, 63, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 102, 105, 119, 120, 121, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 169, 170, 187, 188, 189, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 243, 245, 252, 254, 265, 269, 272, 276, 281, 288, 289, 290, 302, 322, 324, 331, 337, 389
Rosenthal, Harold et, 228, 360
Roster, Danièle, 224, 350
Roubine, Jean-Jacques, 252, 254, 256, 270, 272, 276, 364
Rougemont, Martine de, 8, 9, 10, 13, 43, 46, 48, 49, 63, 80, 263, 352, 354, 356, 369
Rousseau, Jean-Jacques, 38, 39, 116, 126, 128, 144, 164, 229, 265, 277, 285, 294, 296, 301, 305, 307, 309, 337, 344, 350, 353, 358, 365, 371, 374, 375
Roussel, Bernard, 25, 26, 357, 366
Rubellin, Françoise, 240, 338, 350
Rykner, Arnaud, 308, 364
Saby, Pierre, 147, 150, 360
Saint-Amans, Louis-Joseph-Claude, 7, 8, 16, 95, 105, 111, 113, 118, 323, 333, 336
Sainte-Albine, Rémond de, 353
Saint-Evremond, Charles de, 45
Saint-Saëns, Camille, 324, 339
Sajous d'Oria, Michèle, 221, 253, 254
Sangsue, Daniel, 240, 357
Saunier, Eric, 201, 204, 379
Sauvy, Anne, 68, 73, 175, 179, 369
Scherer, Colette, 141, 364
Scherer, Jacques, 141, 357
Schwarzbach, Bertram Eugène, 34, 38, 369
Sclippa, Norbert, 316, 350
Sellier, Philippe, 67, 326, 375
Sgard, Jean, 14, 87, 96, 97, 99, 258, 350, 355, 373, 378
Silber, Gordon R., 168, 202, 360
Simon, R. P. Richard, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 40, 73, 365, 367, 369
Smither, Howard E., 360
Snyders, Georges, 151, 152, 161, 165, 166, 167, 224, 296, 360
Sonrel, Pierre, 253, 254, 266, 267, 269, 272, 274, 364
Spielmann, Guy, 138, 357
Starobinski, Jean, 285, 298, 299, 313, 375
Steinmann, Jean, 31, 369
Stieger, Franz, 377
Tapon Fougas, Francisque, 339
Tasse, Le, 153, 338
Tessier, Robert, 305, 320, 375
Thirouin, Laurent, 4, 44, 74, 375
Thomasseau, Jean-Marie, 13, 89, 91, 144, 145, 147, 242, 254, 256, 258, 261, 262, 276, 281, 301, 303, 304, 334, 357
Tiersot, Julien, 126, 128, 361

Tissier, André, 61, 377
Todd, Christopher, 194, 350
Tollet, Daniel, 218, 366
Tranchefort, François-René, 299, 333, 379
Trotier, Rémy-Michel, 14, 157, 350
Trousson, René, 104, 350
Truchet, Jacques, 46, 138, 357
Tunley, David, 61, 225, 361
Uzanne, Octave, 230, 350
Valentin, Jean-Marie, 357, 377
Valleran, 335, 343
Valois, Jean de, 50, 361
Vander Straeten, Edmond, 104, 350
Veinstein, André, 255, 272, 364
Veit, Patrice, 50, 122, 125, 128, 361
Vendrix, Philippe, 357
Verèb, Pascale, 350
Vernant, Jean-Pierre, 302, 316, 375
Viallaneix, Paul, 293, 366, 370, 371, 372, 374
Vidal-Naquet, Pierre, 302, 316, 375
Vierne, Edouard, 324, 339
Vigée Le Brun, Louise-Elisabeth, 345
Ville-Toussaint, 8, 192, 339
Viollier, Renée, 265, 266, 350, 364
Voisenon, Claude-Henri de Fuzée, abbé de, 7, 9, 15, 54, 105, 106, 108, 109, 110, 115, 118, 129, 130, 205, 206, 208, 209, 210, 219, 230, 235, 265, 323, 334, 337, 339, 345, 346, 347, 350, 351, 390
Vollen, Gene Earl, 71, 127, 128, 361
Volpilhac-Auger, Catherine, 189, 317, 349, 365
Voltaire, François-Marie Arouet de, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 26, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 46, 60, 69, 70, 84, 91, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 129, 130, 131, 134, 151, 152, 153,154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 189, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 239, 247, 248, 249, 254, 258, 259, 261, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 286, 287, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 306, 311, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 332, 336, 337, 338, 340, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 353, 355, 356, 358, 359, 363, 365, 366, 367, 368, 369, 371, 373, 374, 375, 379, 380, 381, 389, 390
Voltz, Pierre, 357
Wagnière, Jean-Louis, 345
Wahlund, Carl, 14, 97, 98, 351
Walter, Thibaut, 296, 349, 351
Warrack, John, 228, 360
Wekerlin, Jean-Baptiste, 324, 340
Wénin, André, 10, 369
Wicks, Charles Beaumont, 377
Zink, Michel, 24, 369, 380

Table des matières

Introduction **4**

Partie 1 : La théâtralisation de la Bible : une actualisation du texte sacré **21**

Chapitre 1 : Conditions de l'adaptation de Samson au XVIII^e siècle : du corpus catéchistique au corpus scénique *23*

1- Le Livre saint en question 24

a- Du Moyen Âge au XVII^e siècle : de la vérité innée à la vérité prouvée 24

b- La critique biblique : la preuve par l'érudition 27

c- La Bible exposée au discrédit : les limites de l'érudition et le rôle des philosophes 35

2- La Bible dans l'univers scénique 42

a- La scène de théâtre : du théâtre religieux des origines au théâtre biblique des Lumières 42

b- La scène musicale : de la musique vocale religieuse au concert 49

3- La place de Samson dans les répertoires théâtraux et musicaux 56

Chapitre 2 : Les mécanismes de réécritures dans le processus d'actualisation et leurs enjeux politico-religieux *67*

1- Les transpositions de l'hypotexte biblique sur les scènes privées semi-religieuses : dévotion et austérité du pouvoir en place (1702-1711) 70

a- L'hypotexte biblique soumis au respect des bienséances 72

b- Transpositions manichéennes, transpositions héroïques 74

2- Les adaptations italiennes : construction et évolution de la figure du roi (1717-1816) 79

a- La transition de Riccoboni (1717) : une pièce relais 80

b- De la pièce italienne à la pièce française : le Samson de Romagnesi (1730), une tragédie de la passion amoureuse 83

c- Les reprises du Samson français : de la Foire aux boulevards 87

3- Les transformations voltairiennes : de la polémique au consensus (1733-1815) 95

a- La genèse de l'opéra de Voltaire : des réécritures multiples 96

b- L'opéra de Voltaire : un héritage pluriel entre religion, amour et héroïsme 105

Chapitre 3 : Variations architextuelles et intertextuelles : la source biblique et l'esthétique théâtrale *121*

1- Les avatars de la musique sacrée 122

a- Les cantiques ou la « parodie pieuse » 122

b- La cantate sacrée 125

c- De l'oratorio à l'hiérodrame 128

2- Les genres dramatiques de la série italienne : la question du comique et du sacré 132
a- La tragi-comédie entre comedia et commedia dell'arte : du gracioso à Arlequin 132
b- L'héritage de la tragédie classique de Racine et de Corneille 138
c- Le mélodrame et la pantomime : le spectaculaire profane des théâtres des boulevards 143
3- L'opéra : sujets profanes et mythologiques 151
a- Un opéra d'un « goût nouveau » selon Voltaire : entre Armide et Tanis et Zélide 151
b- Le sujet biblique au cœur de la réforme de l'opéra : vers un opéra philosophique 159
c- Le petit opéra de Nogaret : un univers bacchique 168

Partie 2 : Émergence de nouvelles formes de sacré 172

Chapitre 1 : Bible et spiritualités : du christianisme au déisme 174
1- L'interprétation chrétienne traditionnelle 174
a- Les cantiques de Pellegrin : une relecture à la lumière du Nouveau Testament en faveur d'une interprétation théologique chrétienne et d'une morale pratique 175
b- Les cantates « sacrées » : entre visée moralisatrice et épicurisme 182
c- Le Sanson de Riccoboni : une tragédie religieuse traduite par Fréret dans un esprit janséniste ? 185
2- Une remise en cause de l'interprétation chrétienne 193
a- Le Samson de Voltaire et la question du jansénisme : rôle de la cabale contre un opéra anti-janséniste ? 193
b- Une croyance nouvelle : essais interprétatifs d'une cantate maçonnique, Le Renversement du temple de Dagon 199
3- Des pièces déistes 205
a- Des pièces anti-religieuses : l'opéra de Voltaire et l'oratorio équivoque de Voisenon 206
b- Le bonheur terrestre : paix et amour 210
c- Un « Dieu de l'Univers » 213

Chapitre 2 : Les enjeux de la représentation scénique : le pouvoir du langage 221
1- Les enjeux de l'interprétation : l'émotion en partage 222
a- L'interprétation musicale : de l'émotion des cantiques et cantates au spectaculaire des voix de l'opéra et de l'oratorio 222
b- L'interprétation théâtrale : du jeu comique au jeu mélodramatique pathétique 233
2- Les enjeux de la scénographie : le langage visuel 251
a- L'évolution des pratiques scéniques : de l'émerveillement à l'illusion, des machineries au renouveau des tableaux 251
b- Les machines dans la représentation des miracles 265
3- Musique, danse et pantomime : des tableaux sonores 272
a- Un exemple significatif de musique dramatique : l'opéra de Rameau entre épique et lyrique ... 273
b- Le ballet : du divertissement à la danse d'action 277
c- Un nouveau langage : le langage des sens 284

Chapitre 3 : Un nouveau sacré 287
1- Un « transfert de sacralité » : le rituel de la scène 287
a- Temps et lieu de représentation : les indices d'une influence liturgique 288
b- La fête révolutionnaire : héritage catholique, héritage maçonnique 293
c- Un rituel mélodramatique 300
2- Le retour au sacré originel 306
a- L'harmonie retrouvée : texte fondateur et langue originelle 307
b- Réflexions sur le sacré : le tournant du XVIII^{e} siècle 312

Conclusion 321

Annexes : auteurs et compositeurs 329

Bibliographie 336

Index des auteurs 382

Table des matières 389

Page de garde : *Dalila coupant les cheveux de Samson,* dessin de Sergel Johan Tobias, 1776.