

Introduction¹

Quelle place le répertoire biblique peut-il occuper sur les scènes théâtrales et/ou musicales du XVIII^e siècle ? Permet-il seulement de renouveler les sujets et d'accroître l'intérêt du public ? Ne présenterait-il pas d'autre singularité que d'être une « variante du théâtre profane² » ? Les critiques s'accordent à lui reconnaître, dans la seconde moitié du XVIII^e, une dimension subversive³ qui s'intensifie au moment de la Révolution⁴ si bien que les sujets bibliques seraient totalement laïcisés au début du XIX^e. Perdent-ils pour autant toute portée spirituelle, toute forme de sacralité ? Sont-ils inévitablement désacralisés par la scène profane ?

Les adaptations de l'histoire de Samson (Jg 13-16) nuancent une telle position. Conçues pour des scènes aussi inattendues que celles du Théâtre Italien, de la Foire, de l'Académie royale de musique, des boulevards, des marionnettes etc., ces pièces deviennent rapidement plus divertissantes qu'édifiantes. Arlequin et Dalila, qui figurent dès 1717 aux côtés du héros biblique dans la tragi-comédie de Luigi Riccoboni, finiront par remporter les suffrages dans les années suivantes. Les oratorios, *a priori* plus conformes au sujet biblique et joués au Concert Spirituel qui se substitue à l'Opéra durant les fêtes religieuses, n'invitent pas non plus au recueillement⁵. La performance des chanteurs lyriques de l'Opéra nuit à l'esprit religieux supposé habiter une pièce biblique, qui plus est dominée par la présence/absence de Yahvé. Force est d'admettre que le « sacré », en l'occurrence le sacré chrétien synonyme de sainteté⁶, tel que l'entend le XVIII^e siècle, semble s'effacer.

Pourtant, l'histoire de Samson reste un sujet biblique ancré dans la culture chrétienne comme le laissent deviner les préfaces prudentes des auteurs⁷, les dates de représentations

¹ Béatrice Ferrier (dir.), « Introduction », *Le Sacré en question. Bible et mythes sur les scènes du XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2015, p. 11-38.

² M. de Rougemont, « Bible et théâtre », *Le Siècle des Lumières et la Bible*, éd. par Y. Belaval et D. Bourel, Paris, Beauchesne, 1986, coll. « Bible de tous les temps », t. 7, p. 285. Cette position est également partagée par A. L. C. Kromsig, *Le Théâtre biblique à la veille du romantisme (1789-1830)*, Zutphen, N. V. Nauta & co's Drukkerij, 1931, p. 10.

³ M. Herr, *Les Tragédies bibliques au XVIII^e siècle*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, p. 247.

⁴ A. L. C. Kromsig, *op. cit.*, p. 89.

⁵ « On chante le *Miserere* et le *De profundis* 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 » (L.-S. Mercier, *Tableau de Paris*, éd. critique par Jean-Claude Bonnet, Paris, Mercure de France, 1994 [1783], t. 2, p. 71).

⁶ A. Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, t. 3, articles « sacré » et « saint » : le « sacré » renvoie encore à ce « qui est saint » et « saint » réfère notamment aux « choses sacrées ou qui appartiennent à l'Église ». – Cela est confirmé par la définition de l'*Encyclopédie* selon laquelle le sacré « s'applique à tout ce qui regarde Dieu et l'Église » (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, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag (Günther Holzboog), 1990, t. 14, p. 476). – Par ailleurs, la sanctification est une acception proprement chrétienne, rappelle C. Geffré (« Le christianisme et les métamorphoses du sacré », *Le Sacré. Études et recherches*, éd. par E. Castelli, Paris, Aubier, 1974, p. 133-150).

⁷ 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 » (S.-J. Pellegrin, « préface », *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). – 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 » (L. Riccoboni, « Avis aux lecteurs », *Sanson, tragi-comédie italienne*, 2^e édition, Paris, A. U. Coutelier, 1718 [1717], p. VI-VII).

proches du calendrier liturgique, les témoignages et les réactions de la censure à l'égard de l'opéra de Voltaire :

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 Sainte⁸.

De cette superposition entre la scène profane et un sujet, toujours considéré dans les mentalités comme sacré, nous avons conclu à un « transfert de sacralité⁹ ». L'histoire de Samson ne perd pas son *aura* par ce passage à la scène qui, au contraire, la resacralise sous une autre forme¹⁰. Ce sacré renouvelé n'est pas le fruit d'une parole extérieure mais il envahit l'homme de l'intérieur dans un sentiment d'appartenance à l'univers, lors de la représentation. Il rappelle alors un sacré ancestral, tel qu'il pouvait avoir cours dans les rituels qui accompagnaient les mythes. L'épisode de l'Ancien Testament est ainsi transformé en un texte fondateur des origines de l'humanité sur le modèle antique, selon une conception plus mythique que chrétienne.

C'est de la singularité de l'histoire de Samson, singularité de ses sources légendaires¹¹ et singularité du corpus scénique, qu'est née la question inaugurale du colloque¹² à l'origine de cet ouvrage. Il s'agit d'ouvrir la réflexion à l'ensemble du répertoire biblique de l'époque tout en interrogeant plus avant l'articulation entre sujet biblique et sujet mythologique dans l'évolution du sacré. De nombreux travaux comparatistes ont certes déjà réfléchi aux liens entre la Bible et les mythes, notamment du point de vue de la mythocritique et du mythe littéraire¹³.

⁸ [A.-A. Bruzen de la Martinière], *Anecdotes ou lettres secrètes sur divers sujets de littérature et de politique*, Amsterdam, 1735, t. 3, p. 661 : « à Paris le 14 novembre 1734 ». – L'orthographe a été modernisée dans l'ensemble de l'ouvrage.

⁹ Nous reprenons cette expression à Mona Ozouf qui l'utilise pour désigner le remplacement du culte religieux par la fête révolutionnaire, une fête rendue nécessaire par « le besoin du sacré » dans une époque qui s'éloigne des dogmes chrétiens (M. Ozouf, *La Fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 1988 [1976], p. 441-474).

¹⁰ En nous appuyant notamment sur les travaux de Michel Delon (*L'Idée d'énergie au tournant des lumières (1770-1820)*) et d'Anne Coudreuse (*Le Refus du pathos au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001 Paris, P.U.F., 1988, chap. II et III), nous avons montré que ce sacré renouvelé naît sous l'influence conjuguée des théories esthétiques de Diderot et de celles sur le langage naturel et originel des sens (voir B. Ferrier, *La Bible à l'épreuve de la scène : la transformation du sacré dans l'histoire de Samson (1702-1816)*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-huitièmes siècles », 2014).

¹¹ 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 ; 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 ; C. Lemardelé, « Samson le nazir : un mythe du jeune guerrier », *Revue de l'histoire des religions*, juillet-septembre 2005, n° 3, p. 259-286.

¹² Organisé dans le cadre de « Textes et Cultures », avec le soutien de l'IEFR, ce colloque s'est déroulé à Université d'Artois les 14 et 15 juin 2012, à la suite de plusieurs manifestations sur le merveilleux qui ont notamment donné naissance au volume dirigé par Anne Besson et Évelyne Jacquelin : *Le Merveilleux entre mythe et religion*, Arras, Artois Presses Université, 2010. Nous remercions chaleureusement les membres du comité scientifique et du comité d'organisation : Christelle Bahier-Porte, Charles Coutel, Isabelle de Peretti, Évelyne Jacquelin, Régine Jomand-Baudry, Claudine Nédelec, François Raviez, Jean-Marc Vercruysse ainsi que les experts qui se sont livrés à l'examen attentif des premières versions des textes de ce volume.

¹³ Y. Chevrel, « préface », *Figures bibliques, figures mythiques. Ambiguïtés et réécritures*, éd. par C. Hussherr et E. Reibel, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 2002, p. VII-XII. – Sur la question des diverses approches comparatistes dans l'étude des mythes, voir la synthèse de V. Gély, « Mythes et littérature », *La Recherche en littérature générale et comparée en France en 2007 : bilan et perspectives*, éd. par A. Tomiche et K. Zieger, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, p. 37-46. – Sur le parallèle entre mythe et texte biblique, voir notamment O. Millet, *Bible et littérature*, Paris, Honoré Champion, 2003 ; S. Parizet, « Esther : figure biblique, figure mythique ? », *Figures mythiques, fabrique et métamorphoses*, éd. par Véronique Léonard-Roques, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 191-208. M. Adda (éd.), *Textes sacrés et culture*

Aussi appréhenderons-nous ces sujets, selon une perspective historique et littéraire, du point de vue de leur réception au XVIII^e siècle, au moment où se produisent des changements significatifs dans l'histoire des idées, au moment où l'esprit religieux laisse place à une ère nouvelle caractérisée par « la fondation de la science du texte biblique, [par] son émancipation de tous les dogmatismes¹⁴ ».

Jean Starobinski fait état de la manière dont on passe de la fable, comme ornement profane, au mythe, grâce à la légitimité accordée à la parole primitive, en lien avec les origines de la nation. Ainsi à la fin du XVIII^e siècle, le mythe « devient le sacré par excellence¹⁵ ». Il devient, selon un mouvement inverse au sujet biblique, la vérité révélée et consacre l'avènement de l'Homme et non du Christ. C'est donc ce double mouvement qui éveille notre intérêt, mouvement de désacralisation de la Bible d'un côté et de resacralisation du mythe de l'autre, que nous interrogeons en l'articulant au langage théâtral. Lorsque Mona Ozouf évoque le « transfert de sacralité », elle signale le choix des décors antiques¹⁶ dans la dramaturgie de la fête révolutionnaire, une fête conçue comme un rite et destinée à combler le vide laissé par les fêtes liturgiques. Si Diderot explicite le passage de la scène liturgique à la scène théâtrale en désignant les comédiens comme des « prédicateurs laïques¹⁷ », il convient de rappeler que ce « transfert » aurait eu lieu dès l'Antiquité, la tragédie ayant « contribué à maintenir en vie les mythes » après la disparition des rituels¹⁸ selon Jean-Louis Backès qui insiste sur la force symbolique de l'écriture dramatique. Ce lien entre le théâtre et le sacré s'inscrit en effet déjà au cœur de la tragédie antique qui interroge la condition humaine, la place de l'homme dans l'univers¹⁹.

Cet ouvrage entend donc placer la réflexion au moment où s'inscrivent, d'une part, un glissement du sacré lié au changement de statut de la Bible et de la mythologie, et d'autre part,

profane : de la révélation à la création, Berne, Peter Lang, 2010 ; A. Hetzel, *La Reine de Saba. Des traditions au mythe littéraire*, Paris, Classique Garnier, 2012.

¹⁴ Y. Belaval et D. Bourel, « Introduction », *Le Siècle des lumières et la Bible*, op. cit., p. 16.

¹⁵ J. Starobinski, *Le Remède dans le mal*, Paris, Gallimard, 1989, p. 260. Le chapitre 6, « Fable et mythologie aux XVII^e et XVIII^e siècles », a d'abord été publié sous le titre « Le mythe au XVIII^e siècle », *Critique*, n° 366, novembre 1977.

¹⁶ M. Ozouf, *La Fête révolutionnaire, 1789-1799*, op. cit., p. 88, p. 459.

¹⁷ D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Œuvres, éd. critique par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996 [1830], t. 4, p. 1401.

¹⁸ J.-L. Backès, « Quelles réécritures pour les mythes antiques ? », *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, éd. par P. Schnyder, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 46.

¹⁹ J. de Romilly, *La Tragédie grecque*, Paris, Quadrige/P.U.F., 1982 [1970], p. 157 : « Les mythes grecs, auxquels puisait la tragédie, sont chargés d'horreur ; et ils touchent aux liens premiers entre les hommes. » Elle propose de s'appuyer sur l'idée de transcendance inspirée de H. Gouhier « Car ce qui donne aux désastres de la tragédie grecque cette dimension particulière sans laquelle il n'y a pas de tragédie n'est point le fait qu'ils aient été, d'avance, voulus par les dieux, mais qu'ils prennent un sens par rapport aux plus grands problèmes concernant la condition humaine » (p. 173). – Olivier Millet perçoit déjà au XVI^e siècle, grâce au rôle du chœur antique, une évolution du sacré, en étudiant en parallèle la tragédie biblique issue de l'Ancien Testament et la tragédie humaniste profane qui « atteste une obsession, poétique et idéologique, du sacré [...] : il s'agit de nouvelles formes inspirées de la culture païenne par le détour de l'imitation des tragédies antiques » (O. Millet, « La tragédie humaniste de la renaissance (1550-1580) et le sacré », *Le Théâtre et le sacré*, éd. par A. Bouvier Cavoret, Paris, Klincksieck, 1996, p. 72). – Par ailleurs, précisons que de nombreux travaux relient la scène théâtrale et musicale des XIX^e et XX^e siècles au sacré, voir par exemple : J. Chailley, « 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, éd. par I. Mamczarz, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1993, p. 21-25 ; P. Dethurens, *Le Théâtre et l'infini. Métamorphoses du sacré dans la dramaturgie européenne de 1890 à 1940*, Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit, 2000. – Enfin, parmi les travaux récents, le sacré fait l'objet du questionnement sur une société contemporaine qui s'écarterait du religieux : J. A. Pradès, *Persistance et métamorphose du sacré. Actualiser Durkheim et repenser la modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987 ; M. Gauchet, *Un Monde désenchanté ?*, Paris, Les éditions de l'Atelier/ les éditions ouvrières, 2004 ; L. Ferry, *L'Homme Dieu ou le sens de la vie*, Paris, Bernard Grasset, 1996 ; L. Ferry et M. Gauchet, *Le Religieux après la religion*, Paris, Grasset, 2004 ; F. Champion, S. Nizard et P. Zawadzki (éd.), *Le Sacré hors religion*, Paris, L'Harmattan, 2007.

la vogue des théories primitivistes²⁰ qui assimilent le langage du corps, exprimé sur scène, au langage de la vérité. Ce sont ces interactions entre la scène – conçue au sens large du terme comme représentation théâtrale, musicale, picturale – et les sujets issus de la Bible et de la mythologie que les auteurs examinent du XVIII^e au début du XIX^e siècle. Nous nous demanderons plus précisément dans quelle mesure le langage scénique participerait à une transformation du sacré, si transformation il y a. Notre propos envisage d’appréhender le sacré dans toute sa complexité en cernant les charnières, les moments où il s’écarte du contexte dogmatique et liturgique chrétien, les glissements, déplacements ou détournements significatifs d’un « transfert de sacralité ». Sans prétendre clore la question ni viser l’exhaustivité, notre réflexion se porte sur la scène comme vecteur de pensée. Compte tenu des idées de Voltaire sur les Écritures²¹, nous analyserons ses pièces bibliques et mythologiques et croiserons cette approche avec celles de chacun des contributeurs de ce volume. Ces multiples échos nous permettront d’envisager les principaux facteurs, abordés dans cet ouvrage, qui participeraient à cette ou ces transformations du sacré en interrogeant le rapport d’équivalence entre la Bible et la ou les mythologies, un rapport fondé sur le respect de codes esthétiques qui révèlent leurs véritables enjeux lors de la représentation face au public.

Sujets bibliques et sujets mythologiques : concurrence ou correspondance ?

Comme le suggèrent la plupart des auteurs, Bible et mythologie gréco-romaine offrent une multiplicité de sujets tragiques liés à la toute-puissance divine contre laquelle l’homme est incapable de lutter. Certes l’omniprésence du sacré peut donner lieu à des scènes d’adoration qui correspondent, dans les sujets picturaux analysés par Susanna Caviglia, élargis à l’ensemble des sujets religieux y compris hagiographiques, à « un nouvel idéal chrétien fondé sur la joie », un message d’amour que l’on retrouve d’ailleurs dans la parabole du fils prodigue. Mais les sujets les plus fréquemment traités sur scène sont ceux qui interrogent la faiblesse de la condition humaine face à la transcendance à travers le jugement dernier, la chute d’Adam et Ève, les martyres ou encore toutes les formes de parricide au sens large du terme avec le sacrifice de la fille de Jephté ou du fils d’Idoménée, le meurtre d’Abel ou des enfants de Thyeste, parricide qui se double dans ce dernier cas des deux autres crimes anthropologiques que sont l’inceste et l’anthropophagie (M. Soulatges). Les situations particulièrement tragiques ou violentes confèrent à la tragédie une force certaine, l’Ancien Testament apparaissant comme la « force primitive du sacré » (C. Bahier-Porte), par le traitement qu’en propose La Motte en 1721 dans *Les Macchabées*. L’année suivante, l’auteur n’hésite d’ailleurs pas à « créer une ambiance d’horreur sacrée » avec *Romulus*, analyse Paul Pelckmans, mettant l’accent sur les « soubassements violents » des origines légendaires de Rome issues des *primordia romana*.

Plus tard dans le siècle, dans un esprit différent et nettement polémique, la tragédie de *Saül* de Voltaire dénonce les atrocités de l’Ancien Testament²², un tissu d’horreurs tout aussi terribles et invraisemblables que les récits de la mythologie. Composée en 1762, au moment de l’affaire Calas, la pièce s’écarte des tragédies religieuses qui magnifiaient David, vainqueur de

²⁰ Voir C. Grell, *Le Dix-huitième siècle et l’antiquité en France 1680-1789*, Oxford, Voltaire Foundation, 1995.

²¹ Voir notamment F. Bessire, *La Bible dans la correspondance de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999.

²² La lutte contre l’Infâme, qui est désormais engagée, se manifeste par une visée polémique plus nette dans la manière de traiter les références bibliques, comme le fait remarquer M.-H. Cotoni au sujet de la correspondance (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). – « Si le but de l’auteur a été de prouver que le dernier surtout [David], si fort selon le cœur de Dieu, le prophète-roi, le saint prophète, était cependant coupable de toutes sortes d’abominations, il y a réussi », affirment les *Mémoires secrets* le 2 mai 1763, ajoutant le 17 août que le drame est perçu par certains « comme un chef-d’œuvre d’impiété, mais en même temps comme un ouvrage pittoresque et philosophique (*Mémoires secrets pour servir à l’histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu’à nos jours*, éd. par Christophe Cave et Suzanne Cornand, Paris, Champion, 2009 [1789], t. 1, p. 199-200 et p. 240).

Goliath, fondateur de Jérusalem et ancêtre de Jésus-Christ, au détriment de son beau-père²³. Dans la continuité du dictionnaire de Bayle ou des écrits du baron d'Holbach²⁴, dans la lignée d'une pièce philosophique comme *L'Embrasement de Sodome* (1740) ainsi que l'a souligné Alain Sandrier²⁵, *Saül*, délibérément grotesque, met l'accent sur les cruautés et la vie licencieuse de David, un personnage cynique que le désir libidineux conduit au meurtre d'Urie (III, 2). Voltaire expose sur scène des barbaries, telles que le démembrement d'Agag,²⁶ alors même qu'il évite soigneusement l'anthropophagie dans *Les Pélopidés* – tragédie entreprise dès 1770 –, observe Zoé Schweitzer, ou qu'il renvoie le matricide hors scène dans *Oreste* (V, 8) représenté en 1750.

Rappelons ici que la manière subversive dont Voltaire envisage le traitement scénique de l'Ancien Testament survient relativement tôt dans le siècle, dès la composition de *Samson* (1733-1736), soit une vingtaine d'années après la fin de la querelle qui oppose les Anciens aux Modernes²⁷. Si le « merveilleux chrétien » y soulève de vifs débats, si les sujets bibliques et les sujets païens, mis en concurrence, font l'objet d'un examen comparé, aucun des deux camps ne remet toutefois en question la sacralité du texte saint qu'ils défendent à l'aide d'arguments différents. Dans un cas, les fables de la mythologie sont considérées comme les allégories des récits bibliques dont elles attestent ainsi l'antériorité. Dans l'autre, les sujets bibliques sont revendiqués au nom de la vérité révélée contre les fables mensongères issues du paganisme antique²⁸. Lors de la seconde querelle, qui marque « le début d'une laïcisation²⁹ », la fable n'entache pas non plus le respect dû à la Bible.

Non sans provocation, Voltaire use d'arguments contraires dans *Samson* et *Pandore*, deux livrets d'opéra qui ne seront pas représentés sur la scène de l'Académie royale de musique. Le premier, qu'il destine à Rameau, affiche l'antériorité du paganisme sur les écrits bibliques puisque l'action se déroule le jour même de la fête d'Adonis pour rendre hommage au temps heureux des origines³⁰. L'allusion au mythe de Vénus et d'Adonis qui fait traditionnellement partie de l'univers merveilleux de l'opéra devient alors un cadre de vraisemblance historique comme s'en justifie le philosophe lui-même :

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 Syriens était Vénus même, et qu'elle épousa

²³ Voir l'introduction de H. Lagrave et M.-H. Cotoni, p. 354-358 (Voltaire, *Saül*, *Œuvres complètes de Voltaire*, édition critique par H. Lagrave et M.-H. Cotoni, Oxford, Voltaire Fondation, 2001 [1763]). Parue en juillet 1763, la pièce est d'ailleurs interdite et saisie dès le mois suivant. Sa réédition en 1764 dans un recueil intitulé *L'Évangile de la raison* en confirme l'esprit (*ibid.*, p. 403-435).

²⁴ *Ibid.*, p. 344-354.

²⁵ A. Sandrier, « "Si j'avais écrit *L'Embrasement de Sodome*" : Voltaire et le théâtre manuscrit de la philosophie clandestine », *Revue Voltaire*, n° 8, 2008, p. 49-65 ; A. Sandrier, *Le Théâtre de l'incrédulité. Trois pièces manuscrites des Lumières irréligieuses*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

²⁶ Le drame de *Saül* ressemble davantage à un pamphlet dialogué sans respect des règles dramaturgiques : l'action se déroule dans des lieux différents sur « deux ou trois générations pour rendre l'action plus tragique par le nombre des morts » (Voltaire, *Saül*, *op. cit.*, première didascalie, p. 466). Selon H. Lagrave et M.-H. Cotoni, la pièce n'aurait d'ailleurs pas été conçue pour être jouée sur le Théâtre Français mais elle aurait été représentée à la cour de Frédéric II (*ibid.*, p. 433).

²⁷ La première querelle se déroule entre 1660 et 1680, la seconde entre 1711 et 1715.

²⁸ Dans le détail, les positions des uns et des autres sont plus nuancées, comme le montrent P. V. Delaporte (*Du Merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, Paris, Retoux-Bray, 1891), A. Gaillard (*Fables, mythes, contes : l'esthétique de la fable et du fabuleux*, Paris, Champion, 1996, p. 81-144) et Julie Boch (*Les Dieux désenchantés. La fable dans la pensée française de Huet à Voltaire (1680-1760)*, Paris, Champion, 2002, p. 79-192).

²⁹ A. Gaillard, *op. cit.*, p. 134.

³⁰ Voltaire, *Samson*, *Œuvres complètes de Voltaire*, *Writing for music 1720-1740*, éd. critique par R. Goulbourne, Oxford, Voltaire Foundation, 2008 [1745], vol. 18C, III, 3, p. 288-290.

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-même³¹.

Ce déplacement opéré par Voltaire s'inscrit dans la continuité des travaux réalisés par les mythographes comme par les philosophes dans la première moitié du XVIII^e siècle, qui distinguent la fable de la mythologie³². La première, réservée aux poètes et aux artistes, est dépouillée de toute valeur religieuse tandis que la seconde est considérée comme un système de théologie. Dans *Samson*, Vénus n'apparaissant pas en tant que personnage mais à travers le culte qui lui est rendu, Voltaire se place en historien des religions et porte sur scène les résultats des travaux de la critique biblique autour de la genèse de l'Ancien Testament et de sa chronologie³³. Ce décalage entre fable et histoire s'étendrait d'ailleurs dans plusieurs de ses œuvres à la mythologie orientale (A. Hetzel).

En outre, tandis qu'il avait refusé de transformer Samson en Hercule, il adopte une démarche inverse lorsqu'il compose *Pandore*, autour de 1740. Dans ce nouvel « opéra philosophique », le « péché originel³⁴ » transparait sous le voile de la mythologie selon une interprétation fort éloignée du message chrétien. Victime de la jalousie divine incarnée par Jupiter, Ève-Pandore ouvre la boîte comme elle croquerait la pomme, soumise à la perfide tentation de Némésis qui remplit l'office du serpent. Le récit de la Genèse (Gn 2-3) – la création de la femme et l'expulsion du jardin d'Éden – reste implicite. C'est par la lecture allégorique, à laquelle Voltaire invite le cercle de ses correspondants, que les deux sources se superposent pour révéler l'origine divine du Mal et l'innocence de l'homme³⁵. Le péché originel serait non plus lié à la tentation d'Ève – Pandore, de même que Dalila, est présentée comme la victime d'une manipulation et non comme une coupable pécheresse – mais bien à l'orgueil d'un Dieu vengeur qui refuserait l'émancipation de ses créatures. Ce mode de lecture allégorique biblique, prôné par les Anciens et que Madame Dacier avait tenté de raviver en 1711 – sa traduction de l'*Iliade* entraînant le début de la seconde querelle –, est ainsi détourné de sa fonction de légitimation des Écritures sur une scène qui par ailleurs donne désormais à lire les fables, laïcisées, selon des visées didactiques principalement morales³⁶.

Voltaire s'appuie donc sur la tradition des sujets merveilleux des opéras, essentiellement mythologiques, pour désacraliser l'Ancien Testament, pour en faire une fable comme une autre,

³¹ *Ibid.*, « préface », p. 262.

³² Pour plus de précisions, voir C. Grell, « La fable au XVIII^e siècle », *Les Religions du paganisme antique dans l'Europe chrétienne : XVI^e-XVIII^e siècle, colloque tenu en Sorbonne les 26-27 mai 1987*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, s. d., p. 81-113 ; C. Grell, *Le Dix-huitième siècle et l'antiquité en France 1680-1789, op. cit.* ; J. Boch, *Les Dieux désenchantés, op. cit.*

³³ Il soulignera en effet la filiation entre Hercule et Samson dans *L'Examen important de Milord Bolingbroke* qui présente la Bible comme un travail de réécriture des mythes originels, et rappellera dans *La Bible enfin expliquée* que le Père Pétau fait naître Hercule 119 ans avant Samson (Voltaire, *L'Examen important de Milord Bolingbroke, Voltaire Électronique, The complete works of Voltaire, on CD-ROM*, Cambridge, Chadwyck-Healey, Oxford, Voltaire Foundation, 1998 [1766], vol. 62, p. 182 ; Voltaire, *La Bible enfin expliquée, Voltaire Électronique, op. cit.*, [1776], vol. 79, note 290.)

³⁴ Voltaire, *Correspondence, The complete works of Voltaire*, éd. critique par Théodore Besterman, Genève, University of Toronto press, 1969, lettre Voltaire à Jean-Benjamin Laborde, à Ferney, 4 novembre 1765, t. 113, p. 377 (D12966). La parenté de ce nouveau livret avec celui de *Samson* n'est pas seulement manifeste par l'idéologie et le sujet vétérotestamentaire choisi, elle apparaît à travers de multiples échos textuels et musicaux dans les scènes d'*inamoramento* et de combats ou encore au moment de l'intervention divine destructrice qui rompt l'harmonie entre les amants. Correspondant aux techniques d'écriture du dramaturge qui a coutume de reprendre ses pièces précédentes, ces échos pourraient également s'expliquer par le choix du compositeur. Voltaire s'adresse dans un premier temps à Rameau qui, cette fois refuse d'en faire la musique, après l'échec de *Samson*. Sur la musique de *Pandore*, voir l'introduction de R. Trousson, *Œuvres complètes de Voltaire, Writing for music 1720-1740, op. cit.*, p. 331-348.

³⁵ Cette interprétation est développée par Raymond Trousson, *Pandore, op. cit.*, p. 348-352.

³⁶ J.-N. Laurenti, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de musique*, Genève, Droz, 2002, p. 388.

remettant en cause les fondements de la religion chrétienne. Par cette articulation avec la réécriture biblique, le mythe devient indéniablement un outil au service de la polémique, un procédé que l'on retrouve dans cette autre pièce voltairienne jouée pour la première fois à Lille en 1741 : *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète*. Le mythe oriental fait pourtant l'objet d'un traitement très différent chez les auteurs de la Foire, parmi lesquels Lesage : l'éloignement culturel et géographique propice au merveilleux (équivalent, selon Racine, à l'éloignement temporel de la mythologie gréco-romaine) renouvelle davantage les *topoi* de la comédie comme le travestissement, le cocuage ou l'ivresse d'après l'étude d'Aurélia Hetzel.

C'est une toute autre approche du mythe que propose l'abbé Pellegrin avec la tragédie lyrique de *Jephté* qui est jouée dès 1732 à l'Académie royale de musique. Conformément aux lois du genre, les divinités de la mythologie y apparaissent mais elles ne dépassent pas le cadre du prologue et font rapidement place à la « Vérité³⁷ » qui introduit de manière significative l'épisode vétérotestamentaire. Même si la « contamination » du sujet sacré par la forme profane est bel et bien amorcée, c'est plus tard et notamment avec la pièce de Meyerbeer, en 1812, que l'épisode biblique devient un mythe au même titre que celui d'Iphigénie, démontre Benjamin Pintiaux remarquant l'influence réciproque qu'exercent ces deux épisodes sur la scène lyrique. La figure de Caïn, transformée en « misérable proie d'un sort injustifiable » (I. Hautbout) nous fait elle aussi penser aux héros de la mythologie, tels Œdipe ou Oreste, dans la pièce de Legouvé de la fin du XVIII^e siècle. De plus, visuellement, sur la scène de l'Opéra, les démons peuvent être confondus avec les Euménides en raison de leurs costumes identiques dans *La Mort d'Adam* de Guillard et Lesueur en 1809 (C. Champonnois). Cette réciprocity s'observe de manière systématique dans la peinture au point qu'une légende sous le tableau s'avère nécessaire pour distinguer les peintures d'inspiration biblique des autres, selon le constat de Susanna Caviglia : certaines scènes s'apparentent davantage à des scènes galantes qu'à la souffrance du pécheur accablé par la punition divine. Même Marie-Madeleine ressemble plus à une bergère de pastorale qu'à une sainte pénitente dès 1739 dans le tableau de Natoire, la Vierge à « l'une des trois Grâces » dans la *Nativité* de Boucher. Les codes de l'esthétique profane effaceraient-ils ainsi la spécificité du sujet biblique au point d'en faire disparaître toute trace de sacré ?

Les codes esthétiques : un parti pris à l'égard du sacré ?

Il est vrai que les auteurs français du XVIII^e siècle ne sont pas les premiers à s'emparer de ces sujets et que leurs pièces sont parfois influencées par les œuvres littéraires qui les ont précédées et qui fonctionnent comme autant de relais entre la pièce finale et le texte source. Ioana Galleron analyse ainsi les réécritures du *Paradis perdu* de Milton, Emmanuelle Soupizet celles de *La Jérusalem délivrée* du Tasse. Cécile Champonnois et Isabelle Hautbout étudient quant à elles les reprises plus contemporaines de *La Mort d'Abel* de Gessner (1758) et de *La Mort d'Adam* de Klopstock (1757).

Dans tous ces exemples, le texte relais établi par un auteur étranger, selon un écart culturel et/ou temporel plus ou moins important, semble conforme à l'interprétation chrétienne même si le poème de Milton « a été suspecté d'impiété » (I. Galleron). Les réécritures dramatiques qui en découlent, jouées sur les scènes françaises du XVIII^e siècle, modifient le rapport au texte source dont elles s'éloignent inévitablement. Il peut s'agir d'une mise à distance destinée à favoriser l'appréhension des mystères divins par le pouvoir du symbole (et par extension de l'image) qui appartient au domaine du sacré (I. Galleron). Mais le plus souvent, dans les études menées, l'éloignement conduit à déplacer ou à modifier la dimension théologique vers une morale plus laïque dans le théâtre d'éducation de Madame de Genlis (I. Hautbout), vers des valeurs

³⁷ S.-J. Pellegrin, *Jephté*, Paris, J.-B.-C. Ballard, 1732, « prologue », sc. 3 et 4, p. X-XII.

héroïques chevaleresques (E. Soupizet) ou encore vers une figure du pouvoir temporel (C. Champonnois).

Pour éclairer la notion de sacralité initialement liée, dans ces réécritures bibliques, à la religion chrétienne, Aurélia Hetzel interroge en contrepoint les pièces qui mettent en scène des représentants de l'islam dont les contes et autres écrits littéraires ont déjà propagé une image plus exotique que religieuse, donnant naissance, du point de vue du public chrétien, à une mythologie orientale qui renouvelle les sujets gréco-romains, ce que confirme l'analyse d'Emmanuelle Soupizet. En l'absence de référence au Coran, se pose donc la question de la sacralité qui, au sens strict, serait intrinsèque au texte institué comme révélation³⁸.

Mais c'est aussi la tonalité, sérieuse ou comique, qui doit être prise en compte. Si le rire est davantage gratuit dans les représentations de la Foire qui reprennent la traditionnelle critique de la crédulité sans véritable portée subversive (A. Hetzel), on peut s'interroger sur la présence des personnages burlesques dans *L'Enfant prodigue*, cette « farc[e]³⁹ » issue de la parabole de Luc (XV : 11-32) que Voltaire parvient à faire jouer sur la scène de la Comédie française sous couvert d'anonymat⁴⁰ en octobre 1736. Le *Mercur de France* qualifie la comédie de « mélange monstrueux » et l'accuse de « révolter l'esprit, le cœur et la raison⁴¹ ». Intégrer en effet les amours contrariées de Madame Croupillac et de Fierenfat dans une réécriture du Nouveau Testament semble bien plus blasphématoire que d'aborder la polygamie des musulmans sur les tréteaux de la Foire.

Plus généralement, l'amour profane fait l'objet d'un traitement sérieux dans les réécritures bibliques, ce qui ne l'empêche pas d'apparaître comme l'un des risques de profanation du sacré. Correspondant aux goûts du public de l'époque et figurant en bonne place parmi les lois du théâtre ou de l'opéra, il apparaît en effet régulièrement dans les reprises de sujets bibliques ou religieux. S'il est absent d'une tragédie lyrique, l'intérêt et les émotions du public en sont quelque peu émoussés, comme l'atteste encore *La Mort d'Adam* de Guillard (I. Hautbout) au début du XIX^e siècle. L'abbé Pellegrin l'a parfaitement compris : que le sujet sacré soit issu du Livre des Juges ou du poème du Tasse, il ménage une place au sentiment amoureux aussi bien dans *Jephté* (1732) où Iphise aime l'ennemi de son père (B. Pintiaux) que dans *Renaud* (1722) où le héros païen aime la belle Armide (E. Soupizet). L'amour impossible fait bien entendu partie des constantes et donne lieu aux scènes topiques attendues par le spectateur. Voltaire lui-même regrette d'avoir dû s'y plier en transformant Dalila en nouvelle Armide dans la version finale de *Samson*⁴². Mais dans les opéras issus de la *Jérusalem délivrée*, représentés sur les scènes françaises, « l'amour héroïque » cristallise le sacré et remplace le sentiment du divin (E. Soupizet). C'est précisément « cette conciliation de la passion avec l'intérêt religieux » qui aboutit dans *Les Macchabées* de La Motte à une « trivialisation » du sujet biblique en conférant au personnage de martyr son originalité, selon Marek Ocnas. Sans remettre en cause la visée édifiante de cette pièce, Paul Pelckmans admet que l'invention d'une intrigue amoureuse entre Misaël et Antigone, cette païenne qui se convertit si promptement, « pourrait compromettre

³⁸ Voir l'introduction de M. Adda, *op. cit.*, p. 1-24.

³⁹ Voltaire, *Correspondence, op. cit.*, lettre de Voltaire à Berger, Cirey, [25 novembre 1736], t. 88, p. 129 (D1208).

⁴⁰ *Ibid.*, lettre de Voltaire à mademoiselle Quinault, 13 [octobre 1736], t. 88, p. 80 (D1167). Voltaire s'appuie en effet sur la complicité de Mlle Quinault et attribue la paternité de la pièce à Gresset, proche des jésuites. Ce n'est qu'au terme de 23 représentations que le *Mercur de France* révèle l'identité du véritable auteur (*Mercur de France*, janvier 1737, p. 134). Sur l'histoire de la pièce, voir également l'introduction de notre édition de référence : Voltaire, *L'Enfant prodigue, comédie*, éd. critique par J. Dunkley et R. Goulbourne, *Œuvres complètes de Voltaire*, Oxford, Voltaire Foundation, 2003 [1738], vol. 16.

⁴¹ *Mercur de France*, décembre 1736, p. 2934. On retrouve à quelques années d'intervalle la même critique au sujet des représentations de *Samson* à la Comédie Italienne.

⁴² Voltaire, *Correspondence, op. cit.*, lettre de Voltaire à Thieriot, à Cirey, 17 décembre [1735], t. 87, p. 289 (D966).

[...] la portée de ce martyr », ce que Christelle Bahier-Porte interprète à son tour comme une « tentation du pathétique ».

Si la tragédie de La Motte présente ici des ambiguïtés certaines, il en va autrement de l'amour de Salmonée pour son fils, lequel ne fait qu'accroître la grandeur du sacrifice accordé à Yahvé, élevant le personnage de la mère au rang d'« héroïne tragique » selon les propres termes de La Motte. Dans *La Mort d'Adam* également, les sentiments éprouvés au sein de la famille s'entremêlent avec l'amour divin, rapprochant l'opéra de Guillard d'« une tragédie domestique » (C. Champonnois). Sous la plume de Voltaire, à la différence de l'*Atrée et Thyeste* de Crébillon (1709), l'amour profane, conjugal ou filial, se décline de différentes manières dans les *Pélopidés*, analyse Zoé Schweitzer : il s'agit du « sentiment filial » de Plisthène envers celui qu'il considère pourtant comme son oncle ou de l'amour maternel d'Hippodamie, personnage selon le point de vue duquel « l'intrigue est menée », ou encore de l'hymen entre les époux « consacré par la naissance d'un fils ». Remarquons d'ailleurs que les adjectifs « saint » et « sacré » présents dans la tragédie d'*Oreste*, concernent l'amour maternel ou fraternel⁴³.

Avec *L'Enfant prodigue*, la miséricorde divine, une miséricorde destinée aux brebis égarées, est remplacée par l'amour rédempteur d'une femme, un « feu saint et sacré » qui « guid[e] [les] pas⁴⁴ » du fils prodigue et qui obtient pour lui le pardon paternel. Relevant un nouveau défi au moment même où l'interdit de *Samson* est avéré⁴⁵, Voltaire s'écarte de la tradition chrétienne⁴⁶ et refuse au Nouveau Testament son statut de texte saint, dans cette comédie qui mêle le sérieux et le comique, en actualisant et en laïcisant le message didactique de la parabole par l'introduction d'un personnage féminin. Karine Bénac-Giroux étudie la place centrale de cette figure féminine dans la « quête du bonheur » et l'« assomption de la subjectivité », à l'instar de l'interprétation psychanalytique que l'on peut aujourd'hui donner de la parabole. Ce droit au bonheur terrestre, le livret de *Pandore* l'introduit à travers l'amour humain conçu comme instrument de révolte contre les dieux, conformément à la tradition hédoniste de l'Opéra. Plus précieux que l'immortalité – en témoignent, à l'acte III, la farouche résistance de Pandore et son refus d'accéder à la divinité – il est aussi un ressort dramaturgique essentiel puisqu'il suscite la jalousie de Jupiter, à l'origine du Mal, symbolisé par la boîte de Pandore⁴⁷. Certes, un tel traitement ne présente rien d'original à l'Opéra où la rancune des dieux fait partie des passions dominantes⁴⁸. Mais toute l'habileté de Voltaire réside dans la manière dont il utilise ces codes pour relire le mythe de Prométhée à la lumière de la chute de l'homme relatée dans la Genèse. C'est l'Amour, ce « souverain des dieux⁴⁹ » qui, descendu parmi les hommes leur confère une part divine symbolisée par le « feu sacré⁵⁰ » dérobé aux dieux par Prométhée. La terre devient alors un lieu de sacralité, un autre paradis où l'homme déchu peut

⁴³ Voltaire, *Oreste, The complete works of Voltaire*, éd. critique par David Jory, Oxford, Voltaire Foundation, 1992 [1748], vol. 31A : I, 3, p. 422 ; I, 4, p. 427 ; III, 4, p. 470 ; IV, 1, p. 478. Toutefois deux occurrences (II, 5, p. 446 et V, 3, p. 502) désignent le mariage et l'amour de Clytemnestre et d'Égisthe.

⁴⁴ Voltaire, *L'Enfant prodigue, op. cit.*, IV, 3, p. 190.

⁴⁵ Voir le tableau récapitulatif correspondant à nos derniers travaux sur l'historique de cette pièce (« Samson », *Cahiers Voltaire*, 2008, n° 7, p. 20-21).

⁴⁶ On mesure les écarts avec *Le Fils prodigue* que le Père du Cerceau écrit pour ses élèves de Louis-le-Grand, une pièce sérieuse tout entière centrée sur le trio du père et de ses deux fils, développant le thème de l'amour paternel inconditionnel et du repentir de ses péchés. La première édition en latin date de 1705 d'après l'avertissement du *Théâtre du père Du Cerceau à l'usage des collèges précédé d'une notice sur cet auteur*, Paris, L. Duprat-Duverger, 1807, 1^{re} partie.

⁴⁷ Voltaire, *Pandore, op. cit.*, IV, p. 400 (v. 70-73) : « Pandore, connais ma vengeance, / Jusque dans mes dons précieux./ Que cet instant commence/ Le divorce éternel de la terre et des cieux ».

⁴⁸ J.-N. Laurenti, *op. cit.*, p. 265.

⁴⁹ Voltaire, *Pandore, op. cit.*, III, p. 394 (v. 145-149).

⁵⁰ *Ibid.*, II, p. 374-375 (v. 17-20).

trouver le bonheur⁵¹, une image du paradis perdu qui apparaît également dans *Samson* sous couvert de l'amour.

Si l'amour profane se présente comme une forme plus ou moins directe de concurrence, voire d'opposition, au pouvoir des dieux, celui-ci peut également donner lieu à des accusations explicites. Procédé fréquent dans la tragédie antique comme le rappelle Magali Soulatges, il apparaît même dans les pièces russes de forme hybride, entre mystère et drame historique, à travers la contestation de la « justice des anciens dieux » (T. Victoroff). Chez Crébillon, « dramaturge des enfers et de la démesure », l'injure inscrit une véritable « poétique de l'outrage » à travers le blasphème, blasphème à l'égard des dieux mais aussi des rois qui incarnent le sacré (M. Soulatges). S'il s'agit là de faire le choix de la violence contre le *pathos*, s'il s'agit d'une forme de rupture avec la transcendance, force est de constater que dans l'ensemble, hormis le cas singulier d'*Idoménée* (1706), cela n'affecte pas directement le sacré chrétien, réaffirmé en quelque sorte en creux, puisque seuls les dieux païens et les figures du pouvoir illégitime sont concernés. L'analyse est à rapprocher de *Romulus* de La Motte, où l'esthétique de la violence est largement soulignée à travers les rites religieux, où les accusations sont portées contre les « faux dieux du paganisme ». Comme le précise Paul Pelckmans, Houdar de La Motte ne milite pas pour autant contre le fanatisme, pas plus que Crébillon ne se veut propagandiste (M. Soulatges) dans cette première moitié du XVIII^e siècle français.

Le doute n'est plus permis chez Voltaire dont les tragédies « à la grecque » interrogent de manière incessante la place de l'homme dans l'univers⁵², le libre-arbitre face à la divinité. *Œdipe* et *Oreste*⁵³ dénoncent le poids de la prédestination qu'il est difficile de ne pas considérer chez le philosophe comme une invective contre le jansénisme. Les deux pièces mettent en scène le jour où le héros prend conscience de son destin tragique, un destin qui s'est accompli malgré lui. Œdipe, malgré sa vertu, a tué sans le savoir son père et épousé sa mère ; Oreste a vengé son père en tuant Égisthe et, involontairement, sa propre mère :

Non, ce n'est pas moi ; non, ce n'est point Oreste,
Un pouvoir effroyable a seul conduit mes coups. [...]
Eh bien, dieux de l'enfer, puissance impitoyable,
Dieux qui me punissez, qui m'avez fait coupable,
Eh bien, quel est l'exil que vous me destinez ?
Quel est le nouveau crime où vous me condamnez⁵⁴ ?

Ces reproches rappellent la réplique d'Œdipe, « Impitoyables dieux, mes crimes sont les vôtres⁵⁵ », qui résonne, tel un écho, jusque dans le dernier vers de la pièce prononcé par Jocaste : « J'ai fait rougir les dieux qui m'ont forcée au crime⁵⁶ ». La volonté des dieux l'emporte sur celle des hommes qui s'apparentent à des marionnettes dépourvues de liberté. En cela, les dieux païens ressemblent fort au « Dieu vengeur⁵⁷ » de l'Ancien Testament dans *Samson*. Bien que

⁵¹ Prométhée et Pandore : « Le ciel en vain sur nous rassemble/ Les maux, la crainte et l'horreur de mourir. / Nous souffrirons ensemble, / Et c'est ne point souffrir » (*ibid.*, V, p. 414).

⁵² M. Mat-Hasquin, *Voltaire et l'antiquité grecque*, Oxford, Voltaire Foundation, 1981, p. 154.

⁵³ D'après la remarque de R. Pomeau à propos des sujets recommandés par les jésuites, à savoir « Alcméon, Œdipe, Oreste, Thyeste » (*La Religion de Voltaire*, Paris, Nizet, 1995 [1969], p. 86), notons que Voltaire choisit précisément ces sujets dont la force tragique repose sur le *scelus nefas*, avec *Ériphyle* en 1732, *Œdipe* en 1719, *Oreste* en 1750 et *Les Pélopidés* en 1771.

⁵⁴ Voltaire, *Oreste*, *op. cit.*, V, 9, p. 514-515.

⁵⁵ Voltaire, *Œdipe*, *Les Œuvres complètes de Voltaire*, éd. critique par D. Jory, Oxford, Voltaire Foundation, 2001 [1719], t. IA, V, 4, p. 250.

⁵⁶ *Ibid.*, V, 6, p. 254.

⁵⁷ Voltaire, *Samson*, *op. cit.*, V, 4, p. 318.

le *nazir* victorieux « accorde la paix⁵⁸ » aux Philistins, réalisant à sa façon son destin de sauveur du peuple d'Israël, il est contraint d'emprunter la voie de la violence, jalonnée par le châtimeur divin⁵⁹ et provoquée par la grâce finale⁶⁰. Il n'est pas anodin que le livret d'opéra figure à la suite de la tragédie d'*Oreste* dans sa première édition de 1750⁶¹. En rapprochant ces deux pièces sur le plan éditorial, Voltaire les place dans l'héritage de la tragédie antique⁶².

Ces héros aveugles, au sens propre ou métaphorique, qui accomplissent, au prix de leur personne, le destin qu'un dieu a établi pour eux en signe d'élection ou de punition, sont des personnages propices à la tragédie, qu'ils soient issus de l'Ancien Testament ou de la mythologie grecque. La seule liberté dévolue aux hommes est celle de mourir (pour Jocaste et Dalila) ou de s'exiler (pour Œdipe et Oreste). Voltaire fait ainsi porter la critique sur les dieux responsables des malheurs des hommes – le dieu de l'Ancien Testament est tout aussi cruel que les dieux païens⁶³ –, même des plus vertueux, déclinant de la sorte la question de la fatalité antique et l'actualisant dans sa lutte contre le jansénisme, également présente dans *Pandore* à travers l'injustice divine, responsable de l'« infortune » des hommes⁶⁴. Lorsqu'il est traité comme matériau tragique, le mythe interroge donc de manière métaphorique la place de l'homme face à la divinité, qu'il s'agisse d'une divinité juste, garante de la morale universelle⁶⁵, ou d'une divinité arbitraire proche du Dieu vengeur de l'Ancien Testament, ce Dieu qui octroie ou non la grâce indépendamment des actions vertueuses des hommes.

Dans un autre contexte en 1793, sur une scène transformée « en tribune idéologique et politique », Sylvain Maréchal fait porter l'injure sur les souverains, ancienne incarnation du sacré, dans une tentative de diabolisation, démontre Régine Jomand-Baudry. Le *topos* est alors actualisé par les procédés de « dégradation de la figure royale » qui « relève[nt] de la rhétorique révolutionnaire de l'invective » inversant les rôles hiérarchiques de l'Ancien Régime. Mais c'est surtout la dimension spectaculaire, les outils scéniques, qui confèrent à l'invective toute sa force à l'aide des décors, costumes et symboles.

Les enjeux de la représentation et la place du spectateur

Rappelons que la mise en scène d'un sujet appartenant au « merveilleux chrétien » peut mettre en péril la sacralité des Écritures, un danger dont sont conscients tous les acteurs de la querelle des Anciens et des Modernes. Parmi les risques d'impiété évoqués, surgit la question

⁵⁸ *Ibid.*, IV, 3, p. 298.

⁵⁹ Yahvé lui ôte sa force lorsqu'il révèle par amour son secret à Dalila (*ibid.*, IV, 4, p. 299-305).

⁶⁰ La destruction du temple est le fait, chez Voltaire, non pas de la repousse des cheveux sacrés, mais de l'aide divine : « Tu m'inspires, ton bras seconde / Mes languissantes mains » (*ibid.*, V, 4, p. 316).

⁶¹ Voltaire, *Oreste*, Paris, Le Mercier et Lambert, 1750.

⁶² Voltaire réitère à plusieurs reprises son désir d'ennobler le genre de l'opéra en le rapprochant de la tragédie antique, un projet qu'il poursuit tout particulièrement lors de la genèse de *Samson*. La première version, sans amour, correspond à cette volonté (voir J. Sgard, « Le premier *Samson* de Voltaire », *L'Opéra au XVIII^e siècle*, Aix en Provence, Université de Provence, 1982, p. 513-525).

⁶³ Leur rôle est néanmoins plus nuancé dans *Oreste* qui n'est pas une pièce anti-religieuse comme peut l'être *Œdipe*, précise D. H. Jory (Voltaire, *Oreste*, *op. cit.*, p. 331).

⁶⁴ « J'ai d'ailleurs de fortes raisons qui m'attachent à cette Pandore. Je vous demanderai surtout de faire une bonne brigue, une forte cabale pour qu'on ne retranche point, "Ô Jupiter, ô fureurs inhumaines ! / Éternel persécuteur / De l'infortune créateur, etc." Et non pas de l'infortuné comme on l'a exprimé. Cela est très janséniste, par conséquent très orthodoxe dans le temps présent ; ces bougres font Dieu auteur du péché, je veux dire à l'Opéra. Ce petit blasphème sied d'ailleurs à merveille dans la bouche de Prométhée qui après tout était un très grand seigneur, fort en droit de dire à Jupiter ses vérités. » (Voltaire, *Correspondence*, *op. cit.*, lettre de Voltaire à Chabanon, 18 décembre 1767, t. 116, p. 489, D14596).

⁶⁵ Notons que les divinités de la mythologie ne sont pas systématiquement envisagées de façon manichéenne, leur traitement ne fait pas système, indique l'étude de Michèle Mat-Hasquin (*op. cit.*, p. 187-196) : au-delà de l'arbitraire de l'injustice divine, ils peuvent également manifester le poids de la justice divine, une justice implacable qui punit les coupables comme dans *Sémiramis*, *Ériphyle* ou *Méropé*, conformément à la valeur didactique que Voltaire confère au théâtre.

des machines dans les interventions du merveilleux sur scène, une question qui avait déjà contribué à condamner les mystères. Si elles sont communément admises pour figurer les divinités de la mythologie, elles rencontrent plus de réticences dans le cas d'un sujet biblique. Les éléments matériels de la représentation profane peuvent nuire à l'esprit de dévotion que devraient nécessairement inspirer les sujets bibliques.

Or c'est bien cette dimension spectaculaire que Voltaire utilise en tant que telle pour adapter les sujets vétérotestamentaires sur les planches. Dans la scène des miracles de *Samson*, les machines visent certes à satisfaire le plaisir du public mais elles servent également à dénoncer les faux miracles de la religion⁶⁶, relégués au rang de grand spectacle et d'illusion. Le discrédit n'est pas seulement jeté sur le miracle de la fontaine, présent dans le Livre des Juges, il s'étend aux autres miracles bibliques auxquels la scène fait écho. Samson qui ordonne à l'eau de se déverser en torrents puis au feu de tout détruire pour impressionner le roi des Philistins – lequel l'a mis au défi de lui prouver la supériorité de Yahvé sur ses dieux⁶⁷ – se rapproche ainsi du prophète Élie qui, face aux prêtres de Baal sur le mont Carmel, invoque Yahvé pour consumer les autels païens⁶⁸. Mais à la différence d'Élie, le personnage de Voltaire est aussi le bras armé du seigneur et ressemble fort à Moïse qui reçoit de Yahvé le pouvoir d'ordonner des miracles pour assurer la crédibilité de ses paroles⁶⁹, un pouvoir dont il se sert devant Pharaon⁷⁰, pour écarter les eaux de la mer Rouge⁷¹, ou pour étancher la soif des Hébreux dans le désert du Sinaï⁷².

On retrouve un traitement d'esprit similaire, mais cette fois sur le mode burlesque, dans *Saül* où la Pythonisse, incarnée en sorcière « avec un balai entre les jambes⁷³ », éclabousse les prodiges divins de Moïse en se présentant comme supérieure aux « magiciens de Pharaon⁷⁴ » tout en annonçant un numéro de foire : « Vous en aurez pour votre argent⁷⁵ ». À l'instar des gestes de Samson rythmés par le verbe « voir⁷⁶ », l'apparition du fantôme de Samuel est un spectacle dans le spectacle. La vision de la Pythonisse est une grotesque tromperie qui s'appuie sur l'ironie mordante de Baza et sur la crédulité de Saül liée à ses peurs superstitieuses⁷⁷. Certes, il ne s'agit plus d'un miracle orchestré par Yahvé mais l'apparition de Samuel est bel et bien rapportée dans la Bible⁷⁸ où la nécromancienne ne fait pas figure d'affabulatrice.

Ainsi les pièces bibliques de Voltaire, hormis la comédie de *L'Enfant prodigue* dont le message ne relève pas des outils scénographiques, articulent de manière très habile les procédés du grand spectacle à la dimension polémique : le spectateur est invité à douter de la véracité des prodiges présentés comme des artifices. C'est en croisant les codes dramaturgiques avec le texte source

⁶⁶ B. Ferrier, « Le *Samson* de Voltaire : un “nouveau genre d'opéra” », *Cahiers Voltaire*, n° 7, 2008, p. 7-21.

⁶⁷ « Votre dieu serait-il plus puissant que mes dieux ? » (Voltaire, *Samson*, op. cit., II, 2, p. 275).

⁶⁸ *La Bible, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy*, éd. par P. Sellier, Paris, Robert Laffont, 1990, livre III des Rois, XVIII : 24-38, p. 416-417. La traduction de Lemaître de Sacy (*La Sainte Bible traduite en français*, Liège, Jean-François Broncart, 1701) est l'une des versions les plus répandues au siècle des Lumières (voir A. Sauvy, « Lecture et diffusion de la Bible en France », *Le Siècle des Lumières et la Bible*, op. cit., p. 27-46). Il s'agit, en l'occurrence, de la version qu'utilisait Voltaire d'après ses nombreuses annotations (voir F. Bessire, « Les marges des Bibles de Voltaire », *Revue Voltaire*, 2004, n° 3, p. 45-57).

⁶⁹ « J'étendrai donc ma main, et je frapperai les peuples d'Égypte par toutes sortes de prodiges que je ferai au milieu d'eux ; et après cela il vous laissera aller. » (*La Bible*, op. cit., Exode, III : 20, p. 70.) Je remercie Claudine Nédelec d'avoir attiré mon attention sur ce point.

⁷⁰ *Ibid.*, Exode VII : 10-11, p. 74.

⁷¹ *Ibid.*, Exode XIV : 15-29, p. 83-84.

⁷² *Ibid.*, Exode XVII : 1-7, p. 87.

⁷³ Voltaire, *Saül*, op. cit., II, 8, p. 497.

⁷⁴ *Ibid.*, II, 8, p. 498.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Voltaire, *Samson*, op. cit., II, 2, p. 276-277.

⁷⁷ C'est Saül qui induit la vision de Samuel par ses propres questions que la sorcière se contente de répéter de manière assertive (Voltaire, *Saül*, op. cit., II, 8, p. 498-499).

⁷⁸ *La Bible*, op. cit., livre I des Rois, XXVIII : 11-15, p. 352-353.

qu'émerge le message délivré : *Samson* comme *Saül* peuvent alors être perçus comme des commentaires métatextuels des écrits bibliques.

De manière indirecte, sous la Révolution, ce sont les miracles chrétiens qui sont tournés en ridicule par Sylvain Maréchal dans une mise en scène burlesque du rituel catholique où le pape se montre « incapable de réaliser la multiplication des pains », les vrais miracles étant ceux que les révolutionnaires ont réalisés en faisant disparaître la monarchie (R. Jomand-Baudry). Une puissance « quasi-magique » et même divine, pourrions-nous ajouter, est conférée à leur « parole performative » – qui est aussi celle du langage théâtral où la parole est action –, une parole qui pastiche les Écritures et par laquelle sont advenus les changements politiques.

Plus généralement, c'est la question de la représentation du divin, de la représentation des figures surnaturelles, qui est en jeu. Susanna Caviglia fait remarquer qu'à partir des années 1730, le merveilleux s'estompe dans la peinture mythologique de même que les tableaux religieux ménagent un « effet de réel » et s'ancrent dans des situations du quotidien. Si les dieux sont abondamment sollicités par la parole dans les pièces à sujets bibliques ou mythologiques, force est de constater que leur incarnation scénique se veut plus discrète. De manière assez classique, à l'instar des actions divines dans le poème du Tasse (E. Soupizet), la foudre manifeste leur présence, un procédé que souligne Ioana Galleron à propos de *L'Origine du monde* de Josse (1763). La transcendance manifeste d'ailleurs ainsi sa colère chez Voltaire, dans *Samson*⁷⁹ comme dans *Les Pélopiques* où le crime prend de la sorte « une résonance cosmique », devenant « un sacrilège impie devant lequel les dieux ne sauraient rester silencieux » (Z. Schweitzer). Chez l'abbé Pellegrin en revanche, le même procédé désigne le pardon puisqu'il vient interrompre le geste sacrificiel de Jephthé⁸⁰, signe de l'intervention d'un « dieu sensible » que l'expressivité musicale, notamment pathétique, donne à percevoir (B. Pintiaux).

Au sujet des *Macchabées* de La Motte, les auteurs font remarquer l'absence d'intervention divine, ce qui sépare la tragédie « de ses modèles raciniens » sans correspondre non plus à une « sécularisation instinctive de l'Histoire Sainte » puisque Dieu intervient rarement dans les pièces de martyre, précise Paul Pelckmans. Or, comme le suggère Christelle Bahier-Porte, n'est-ce pas précisément par cette présence invisible transcrite dans une mise en scène de la parole par « un usage intéressant de la polyphonie » que se manifesterait le mieux le sacré ? La prophétie biblique, tel un écho qui retentit à travers la voix des personnages, ne manque pas de faire « frémir » et de troubler Antiochus comme le public. Dans les tragédies de Crébillon étudiées par Magali Soulatges, c'est la force de la parole outrageante qui tient lieu de mise en scène et qui frappe le public, donnant à voir des images spectaculaires, le « discours de l'excès » se transformant en « pur spectacle d'hubris » : son « pouvoir incantatoire » permet de renouer avec l'*enargeia* des tragédies antiques, de restaurer une forme de sacralité alors même qu'elle met en exergue une rupture avec la transcendance.

L'interprétation que l'on peut faire de ces interventions surnaturelles, lorsqu'elles se manifestent visuellement, est plus ambiguë. L'apparition fréquente des puissances infernales sur scène pourrait signifier leur appartenance au domaine de la fable, leur facticité et donc leur impuissance dans la lutte contre le Bien. C'est parce que Satan apparaît sur scène dans *La Mort d'Adam* de Guillard, parce qu'il est incarné, que son « échec » est annoncé, Dieu restant dans la sphère invisible (C. Champonnois). De même, dans les opéras issus de la *Jérusalem délivrée*, les traces du merveilleux chrétien se limitent pour l'essentiel à la « victoire finale sur les puissances maléfiques », tandis que le merveilleux païen, traditionnellement pris en charge par la magie, est surreprésenté grâce aux démons, naïades et autres « trompeuses créatures », une « flamboyance spectaculaire » qui suscite l'émerveillement du public (E. Soupizet) à l'instar des « décors exotiques » et des « enchantements » de la mythologie orientale qui réduisent la

⁷⁹ Voltaire, *Samson*, *op. cit.*, IV, 5, p. 305.

⁸⁰ S.-J. Pellegrin, *Jephthé*, *op. cit.*, V, 6, p. 55.

religion islamique au merveilleux (A. Hetzel). Par ailleurs, Tatiana Victoroff indique que la scène russe répugne à faire apparaître les puissances infernales en raison de leur pouvoir de séduction, mais la « sarabande » des démons et la bataille grotesque des anciens dieux s'achèvent par leur défaite dans *Wladimir* de Prokopovitch (1705). Toutefois, d'après Tanevot qui reprend en 1741 le poème de Milton, anges et démons sont présents dans la Bible, ce qui légitime leur place sur scène. Josse fait même appel à l'autorité d'Horace pour rappeler « la supériorité de l'image sur le récit ». Ioana Galleron établit à ce titre un parallèle entre les symboles présents dans le poème de Milton comme moyens de percevoir le sacré et le pouvoir visuel de la scène qu'exploitent Josse et Servandoni autour de 1760, ce dernier recourant même à une « gloire lumineuse » pour faire paraître le Verbe.

Le cas de l'apothéose d'Adam dans l'opéra de Guillard révèle en ce sens des enjeux intéressants. La parodie *Adam Montauciel* (1809) en souligne la « dérive profane » qui consiste à satisfaire de manière purement gratuite le goût du public pour le spectaculaire (C. Champonnois). Mais le grand spectacle pourrait encore favoriser en 1810 « une communion dans l'émerveillement, propre à donner le sentiment du sacré » (I. Hautbout). Le contexte du Concordat rend en tout cas plus « ambiguë la réception de *La Mort d'Adam*, ni tout à fait œuvre religieuse, ni tout à fait œuvre profane », explique Cécile Champonnois, soulignant le décalage entre les attentes du public de l'Académie impériale de musique et la musique sacrée de Lesueur. Quoi qu'il en soit, le contexte historique est éclairant et donne à lire cette apothéose comme une glorification de Napoléon au même titre que sur la scène russe, Wladimir est une figure christique annonçant Pierre le Grand et Dimitri, celle de l'Antéchrist figurant Pougatchev qui tente de destituer Catherine II. Dans ce dernier cas les allusions aux Évangiles permettent de sacraliser la personne du Tsar qui se substitue à l'autorité spirituelle (T. Victoroff). Ces quelques exemples prouvent bien que la scène choisie et le contexte de création mais aussi de réception sont majeurs dans la perception du sacré et donc dans son évolution, ce qu'illustre Karine Bénac-Giroux par sa relecture contemporaine de la comédie de Voltaire de 1736 au profit d'un « sacré de l'existence ».

Le renouvellement du sacré peut donc s'opérer de manière progressive par l'intermédiaire du public, par son regard selon le contexte historique et idéologique de la représentation. L'émotion du public peut être vecteur de sacralisation qu'elle soit liée à une sensibilité visuelle face aux tableaux picturaux (S. Caviglia) ou théâtraux (I. Galleron), à une sensibilité musicale (B. Pintiaux), à un sentiment plus ou moins partagé par le public comme dans *Les Macchabées* de La Motte. Cette émotion est d'autant plus forte lorsque s'opère une superposition entre la scène et la salle transformant la représentation théâtrale en véritable fête révolutionnaire, selon la démonstration de Régine Jomand-Baudry. Lorsque les discours prophétiques d'Adam sur la musique de Lesueur s'adressent à la fois aux personnages et à l'ensemble du public, l'émotion devient « expérience du sacré » (I. Hautbout), un sacré qui s'appuierait sur la conscience du rapport de l'homme à la divinité. Le procédé de double destination est certes fort répandu mais sa spécificité repose ici sur l'adhésion du public. Il en va différemment quand il implique une mise à distance critique, quand il invite le public de la Foire à contempler son propre reflet dans les portraits des personnages : dès le début du XVIII^e siècle, le pittoresque du « mythe islamique » incite les chrétiens à rire de leurs propres défauts sans véritable ancrage religieux (A. Hetzel).

Ainsi le sujet traité ne peut être totalement dénué de transcendance pour susciter le sentiment du sacré. Le choix de sujets bibliques dans le contexte révolutionnaire ou postrévolutionnaire correspond d'ailleurs à un besoin de renaissance, de purification par un retour aux origines. Legouvé compose *La Mort d'Abel*, tragédie jouée au Théâtre de la Nation en 1792, à partir du poème de Gessner revendiquant un retour à la « simplicité » et à la « vérité », dans le cadre des nouvelles valeurs portées par la Révolution (I. Hautbout). C'est par un « transfert du sacré » que *Le Jugement dernier des rois* de Sylvain Maréchal érige en 1793

les valeurs révolutionnaires au rang de « catéchisme laïque », explicitement affiché sur la scène (R. Jomand-Baudry).

Le recours à l'Apocalypse justifie des scènes de destruction qui sont donc placées sous le signe d'un renouveau : les pièces russes présentent la fin du monde comme « une catastrophe régénératrice » (T. Victoroff) de même que l'éruption du volcan, qui signifie la « justice immanente », dans le *Jugement dernier des rois*, évoque la fin de l'ordre ancien et la naissance d'un monde nouveau, fondé sur la « sacralité de l'humain » (R. Jomand-Baudry). Le transfert de sacralité s'opère donc par le mythe des origines, concrétisé par un monde primitif et un culte rendu à la nature, un mythe que l'on retrouve déjà chez Voltaire dans le livret de *Samson*. Le « temple de l'univers⁸¹ » de Vénus est assimilé au temple de la nature, garant de bonheur et de tolérance, porteur d'une religion naturelle ancestrale antérieure aux religions établies. Au combat absurde que se livrent les Hébreux et les païens, le philosophe oppose un univers de paix et d'harmonie réinterprété à l'aune du déisme, un univers mythique, celui d'avant la Révélation, à jamais perdu malgré les tentatives de le faire renaître par le rituel de la fête : Samson et Dalila ne parviennent pas à rejouer les rôles de Vénus et d'Adonis, ne parviennent pas à rétablir la paix entre les deux peuples qu'ils représentent. La référence aux dieux de la mythologie permet d'évoquer un monothéisme primitif et universel⁸², le déisme originel qui s'opposerait à l'idée même des religions, nécessairement clivantes par les croyances spécifiques qu'elles matérialisent au moyen de rites et de lois incompatibles avec la paix universelle garantie par le « Dieu de l'univers ». La religion révélée est ainsi condamnée dans la scène de destruction finale, au nom de la religion naturelle.

Si le déisme fait partie des idées prônées à l'Opéra⁸³ et des idées largement répandues dans la société du XVIII^e siècle ainsi que le rappelle René Pomeau⁸⁴, il prend toutefois une connotation nouvelle sous la plume de Voltaire qui retourne la Bible contre la religion chrétienne. Rien d'étonnant si le *Samson* de Voltaire n'est pas joué contrairement à l'opéra de *Jephté* de l'abbé Pellegrin qui élude le sacrifice final par l'intervention d'un dieu rédempteur, un dieu clément conforme aux attentes du public et aux principes chrétiens⁸⁵. Même s'il y a bien dans la démarche de l'abbé Pellegrin une forme de « profanation » esthétique (B. Pintiaux), nous pouvons ajouter que, sur le plan idéologique, la Bible reste un texte saint : Dieu est loué pour avoir rendu la paix⁸⁶ ou pour être le maître de la Nature⁸⁷. Chez Voltaire, dans ses pièces bibliques et mythologiques, excepté *Saül* en raison de sa dimension pamphlétaire, le sacré est moins du côté des dieux qu'il ne glisse du côté des hommes, de la loi naturelle des sentiments⁸⁸ que Zoé Schweitzer rapproche également du théisme. Ces liens de la nature, dans les *Pélopides*, deviennent une forme nouvelle de sacré qui se substitue à la sacralité du *fatum* antique (Z. Schweitzer). Serait-ce la construction d'un nouveau mythe des origines, fondé sur la communion entre les hommes, un mythe qui serait véritablement sacré pour Voltaire ?

De cette interaction entre les procédés scéniques et les sujets bibliques et mythologiques, l'émergence de nouvelles formes de sacré est ainsi questionnée par les auteurs de ce volume

⁸¹ Voltaire, *Samson*, *op. cit.*, IV, 3, p. 299.

⁸² Voltaire développe cette idée plus tard dans *La Philosophie de l'histoire* [1765] (réédité par C. Volpillac-Augier, Paris-Genève, Slatkine, 1996).

⁸³ J.-N. Laurenti, *op. cit.*, p. 325-335.

⁸⁴ R. Pomeau, *op. cit.*, p. 50 *sqq.*

⁸⁵ J.-N. Laurenti, *op. cit.*, p. 340-342.

⁸⁶ S.-J. Pellegrin, *Jephté*, *op. cit.*, III, 6, p. 32.

⁸⁷ *Ibid.*, IV, 3, p. 37.

⁸⁸ Peut-être la différence entre les pièces bibliques et mythologiques de Voltaire réside-t-elle dans la revendication, pour les premières, du bonheur sur terre par la toute-puissance de la passion amoureuse (si provocatrice soit-elle à l'égard de l'Église), une passion qui n'est pas entachée par l'inceste comme dans *Édipe* ou *Les Pélopides*, ou par le meurtre de l'époux comme dans *Ériphyle*, *Sémiramis* ou *Oreste*.

dont nous présentons, pour finir, les positions spécifiques. Leur réflexion est éclairée selon des approches diverses et complémentaires, littéraires, historiques, musicologiques, artistiques, comparatistes, qui croiseront les scènes françaises et européennes, les scènes lyriques, théâtrales et picturales.

Leurs analyses révèlent, dans la première partie, que le sacré chrétien demeure présent tout en subissant de légers glissements ou déplacements dus au contexte du XVIII^e siècle. Christelle Bahier-Porte montre que *Les Macchabées* de La Motte, dont elle éclaire l'étude par les écrits théoriques de ce chef de file des Modernes, maintiennent un « sublime de la religion » qui frappe les esprits. Les larmes ont une valeur plus eschatologique qu'empathique et l'effet produit sur le public n'est pas encore cette forme de communion que prônera Diderot. Il est d'ailleurs moins lié au pouvoir visuel de la scène qu'à la solennité des discours, à la puissance de la Voix qui fait « frémir » le spectateur. Si l'on ne peut qualifier la tragédie de religieuse, en raison notamment des emprunts que La Motte fait à l'esthétique de l'opéra, en raison de ses idées, c'est un sacré « synchrétique » qui en surgit, un sacré qui retient le trouble propre au sacré religieux tout en suggérant les limites du martyr. C'est également la position de Paul Pelckmans dans son étude comparée des *Macchabées* et de *Romulus* sous l'angle de la violence. Si Houdar de La Motte entend écrire une pièce édifiante de martyr, dans la lignée de Racine, il en déplace toutefois l'esprit, sans doute involontairement sous l'influence du contexte idéologique du XVIII^e siècle. Par les remaniements qu'il opère sur les deux sources que sont l'Ancien Testament et les *primordia romana*, il fait de la religion une source de violence, un obstacle à la paix.

Ce traitement dramaturgique des dieux païens que l'on retrouve dans *Romulus* coïncide avec celui qu'en propose Crébillon dans ses tragédies tant historiques que mythologiques. Magali Soulatges reconsidère en effet la question du sacré *via* le blasphème comme procédé dramaturgique et rhétorique confinant à une mise en scène de la parole interdite sans qu'il y ait désacralisation ni polémique. Il s'agit alors de nouveau de frapper le spectateur par la puissance d'un discours qui devient visuel, convoquant le sacré antique, la *furor*, dans toute sa violence, en signe de contre-exemple au sacré chrétien. Cette « énergie de la parole tragique », ce traitement du divin dans l'héritage racinien sont encore soulignés par Isabelle Hautbout qui met en évidence une volonté d'édification, malgré une esthétique de l'outrance, dans les adaptations scéniques des morts d'Adam et d'Abel. Le spectaculaire sert alors le sacré qui devient une « expérience » partagée par les spectateurs face au drame de la condition humaine soumise à l'autorité divine, centrée sur l'émotion du public que les auteurs cherchent avant tout à frapper. Les adaptations du *Paradis perdu* de Milton sur les scènes françaises font à leur tour apparaître une forme de persistance du sacré grâce à sa saisie par les images, conformément au poème anglais et en accord avec la Genèse. Ioana Galleron situe les spectacles qui en découlent dans un entre-deux : sans être des pièces religieuses, elles conservent une harmonie avec le divin tout en courant le risque, en l'absence de parole, de séduire le public par la seule magie du spectacle indépendamment de toute considération philosophique sur l'appréhension du sacré.

La deuxième partie interroge ces codes de la représentation, communs aux sujets bibliques et aux mythes. Les procédés dramatiques liés aux contraintes du genre ou de la scène peuvent-ils engendrer une profanation du sacré chrétien ainsi que le craignent les détracteurs du théâtre biblique encore au début du XVIII^e siècle ?

Une contextualisation par la peinture du XVIII^e siècle, ainsi que l'envisage Susanna Caviglia, établit une équivalence entre sujets bibliques et mythologiques qui évacuent le plus souvent le merveilleux, annonçant l'avènement du mythe de l'homme au-delà du « brouillage des frontières entre le profane et le sacré ». Cette difficile distinction entre ce qui appartient à la sphère biblique et ce qui appartient au domaine de la mythologie se retrouve au niveau musical. Benjamin Pintiaux étudie la façon dont les éléments mythologiques codifient le traitement de Jephthé sur la scène lyrique. La portée didactique du début du XVIII^e siècle intrinsèque aux scènes

paraliturgiques disparaît progressivement au profit d'une sécularisation qui devient « profanation » au début du XIX^e siècle, le sacrifice de la fille de Jephté se superposant à celui d'Iphigénie, un mythe qui évolue vers la rédemption selon des « codes de la sensibilité et de l'expression des passions ».

La place de l'amour, maternel et passionnel, dans *Les Macchabées* fait d'ailleurs l'objet du questionnement de Marek Ocnas qui explique ainsi la « désacralisation » du sujet biblique et l'originalité de la pièce de La Motte par rapport à la tragédie de Nadal, aux pièces de martyres etc. C'est plus précisément la galanterie, prégnante à l'Opéra, qu'Emanuelle Soupizet met en exergue pour faire apparaître une désacralisation à l'œuvre dans la majorité des opéras issus de la *Jérusalem délivrée* au profit de « l'amour héroïque », les croisades en arrière-plan se limitant à définir un cadre contextuel. L'islam apparaît alors moins comme une religion singulière que comme un décor oriental, un point que développe Aurélia Hetzel en interrogeant les représentations des musulmans, en particulier sur le théâtre de la Foire. La dimension religieuse, sous-jacente, est au service du pittoresque et permet de mettre en place une nouvelle mythologie dénuée de toute sacralité en l'absence de référence au texte coranique, contrastant avec le traitement désacralisant de Voltaire dans *Mahomet*, une désacralisation qui porte atteinte au christianisme.

Les sujets bibliques au même titre que les sujets mythologiques peuvent en effet devenir des outils au service d'une idéologie. Mais le risque de profanation, de désacralisation, est parfois endigué par un détournement du sacré chrétien, laïcisé et renouvelé en vertu de l'émergence de valeurs historiques, idéologiques et/ou spirituelles si bien que les pièces donnent naissance à des mythes laïques. Telles sont les réflexions engagées dans la troisième et dernière partie de cet ouvrage.

Régine Jomand-Baudry analyse la manière dont Sylvain Maréchal désacralise la « mythologie chrétienne » dans *Le Jugement dernier des rois*, apparenté à une fête révolutionnaire, pour en faire naître un sacré fondé sur l'« humain comme l'unique valeur du nouveau monde ». Ce renouvellement du sacré est déjà présent chez Voltaire, un sacré fondé sur « l'individu » selon l'interprétation que Karine Bénac Giroux propose de *L'Enfant prodigue*. Cette « nouvelle conception du sacré », inspirée du théisme, s'appuie également sur une « sacralisation des liens de la famille », des liens de la nature, dans la tragédie d'inspiration mythologique des *Pélopidés*, suivant Zoé Schweitzer qui l'étudie en comparaison d'*Atrée et Thyeste* de Crébillon.

Au-delà des idées de l'auteur, ce sont les facteurs politiques et historiques qui induisent des modifications dans la perception du sacré. Cécile Champonnois souligne les ambiguïtés de la relecture du texte biblique dans *La Mort d'Adam* de Guillard, concluant à une profanation du sujet : l'apothéose finale fait basculer le sacré vers un message politique. C'est également le contexte historique, celui de la Russie, comme lieu de sacralisation qu'interroge Tatiana Victoroff dans deux pièces de Prokopovitch et de Soumarokov qui renouvellent les mystères. Par la réécriture des Évangiles et de l'Apocalypse, le sacré est détourné en faveur de l'incarnation légitime du pouvoir temporel.

Béatrice FERRIER
Université d'Artois,
« Textes et Cultures », EA 4028.