

## Le *Samson* de Voltaire : de Rameau à Méreaux

L'organiste Jean-Nicolas Lefroid de Méreaux (1745-1797) fut l'un des rares à mener de front une carrière de compositeur pour l'Église et pour le Théâtre, à la Comédie-Italienne puis à l'Académie royale de musique<sup>1</sup>. Il composa l'oratorio de *Samson* d'après le livret d'un opéra que Voltaire avait écrit au cours d'une collaboration mouvementée avec Jean-Philippe Rameau, entre décembre 1733 et octobre 1736, mais qui n'avait pas été représenté à l'Académie royale de musique, et dont la partition est perdue.

Le philosophe entendait alors ennoblir l'opéra, le débarrasser de ses mièvreries et le hisser à la hauteur de la tragédie antique en choisissant pour sujet un épisode biblique<sup>2</sup>, en rupture avec les traditionnels sujets mythologiques<sup>3</sup>, afin de générer un spectacle « plein de majesté et de terreur »<sup>4</sup>. La musique « mâle et vigoureuse »<sup>5</sup> de Rameau, depuis le succès d'*Hippolyte et Aricie* en octobre 1733, lui paraissait répondre à de telles ambitions<sup>6</sup>. Plusieurs versions furent donc élaborées en fonction des réactions du musicien, des propositions de l'auditoire, qui assistait aux représentations privées, et des refus de la censure. La toute

---

<sup>1</sup> James R. Anthony, « Méreaux, Nicolas-Jean Lefroid de », in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06121> (consulté le 27 août 2010) ; Théodore de Lajarte, *Bibliothèque musicale du théâtre de l'opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, Genève, Slatkine reprints, 1969 (première édition : 1878).

<sup>2</sup> Rappelons brièvement cet épisode tel qu'il figure dans l'Ancien Testament (*La Sainte Bible* traduite par Lemaistre de Sacy, Paris, Furne et Cie, 1864, édition conforme à celle de 1701). La force de Samson, élu de Dieu, réside dans ses cheveux et le rend capable de tuer un lion de ses seules mains. Mais il est aussi un homme qui n'hésite pas à se venger des Philistins : lorsque sa première épouse philistine révèle la solution d'une énigme qui met en jeu trente tuniques, Samson tue trente hommes ; puis, lorsque la traîtresse est donnée à un autre homme, il incendie les champs cultivés des Philistins en accrochant des torches sur les queues de renards. S'ouvre alors une guerre ponctuée de péripéties et de combats qui s'achève par la victoire de l'Hébreu, armé d'une simple mâchoire d'âne. De cette dernière, jaillit une source salvatrice qui permet au vainqueur d'étancher sa soif. Les Philistins tenteront ensuite d'emprisonner Samson dans Gaza, mais il s'enfuira en arrachant les portes de la ville. Quelque temps plus tard, il tombe amoureux d'une certaine Dalila, laquelle découvre le secret de sa force, lui rase les cheveux et le livre aux Philistins qui lui crèvent les yeux. C'est au cours d'une cérémonie païenne que le *nazir*, dont les cheveux commencent à repousser, ébranle les colonnes du temple où il se trouve : l'édifice s'effondre sur lui et sur tous les Philistins présents.

<sup>3</sup> Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, un seul opéra biblique, *Jephté* de l'abbé Pellegrin et de Michel Pignolet de Montéclair, parut sur la scène de l'Académie royale de musique à partir de 1732, mais il dut être remanié en 1735 sur demande des autorités.

<sup>4</sup> Voltaire, *Correspondence, The complete works of Voltaire*, Théodore Besterman éd., Genève, University of Toronto press, 1969, t. 87, lettre de Voltaire à Thieriot, 2 février 1736, p. 332 (D999).

<sup>5</sup> *Ibidem*, lettre de Voltaire à Thieriot, à Cirey, 17 décembre [1735], p. 289 (D966).

<sup>6</sup> C. Kintzler défend l'idée d'une incompréhension théorique entre les deux collaborateurs comme justification de leur échec : Catherine Kintzler, « Rameau et Voltaire : les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse », *Revue de musicologie*, Paris, 1981, n°2, p. 139 à 166.

première, aujourd'hui disparue<sup>7</sup>, faisait de Dalila, une « une friponne, une Judith, p... pour la patrie, comme dans la sainte écriture »<sup>8</sup>. Mais devant les réticences du public, le librettiste se vit forcé de la transformer en « Armide »<sup>9</sup> et d'introduire la passion amoureuse. Cela ne suffit pas pour autant à obtenir l'aval des censeurs de la Sorbonne : d'une part, Voltaire mêlait de manière blasphématoire la Bible et la mythologie – Dalila étant une prêtresse de Vénus et Samson, le reflet trop explicite d'Hercule –, d'autre part, il prenait des libertés considérables à l'égard du texte saint. La scène des miracles en fournit un exemple manifeste.

Tandis que le roi des Philistins rejette orgueilleusement tout accord de paix, Samson, qui veut montrer la toute puissance de Yahvé, ordonne au théâtre de s'embraser et à la fontaine de jaillir. Il s'agit de l'adaptation de deux épisodes du Livre des Juges : d'une part, le miracle de la source surgie du rocher, d'autre part, la vengeance de Samson, qui incendie des queues de renard pour détruire les récoltes ennemies. Outre l'assimilation du héros biblique à Hercule, le caractère subversif de la scène est renforcé par la présentation des miracles comme de faux miracles, comme un divertissement destiné au roi des Philistins et orchestré par Samson devenu machiniste. Par ce procédé de théâtre dans le théâtre qui rompt toute illusion théâtrale, les manifestations divines sont d'emblée discréditées, reléguées au rang de supercheries. En jouant avec adresse des codes de l'opéra, de la nécessaire présence des machines souvent décriées pour leur manque d'illusion et habituellement réservées dans les faits aux sujets mythologiques, Voltaire fait de l'Ancien Testament une légende propre au grand spectacle, exprimant ainsi ses convictions les plus profondes à l'égard des Écritures, qu'il assimile à des fables. Il invite de la sorte le spectateur averti à considérer avec incrédulité les faux miracles des religions.

Ce n'est là qu'un des arguments qui étaye la thèse d'un « opéra philosophique »<sup>10</sup>. Non seulement le livret remettait en cause les religions et le régime monarchique mais il heurtait également les sensibilités des jésuites et des jansénistes – songeons, pour ces derniers, aux convulsions et crucifixions du cimetière Saint-Médard –, le tout, au moment de l'affaire des *Lettres philosophiques*, qui contraignit Voltaire à s'exiler à Cirey. On comprend sans

---

<sup>7</sup> Voir Jean Sgard, « Le premier *Samson* de Voltaire », *L'Opéra au XVIIIe siècle*, Aix en Provence, Université de Provence, 1982, p. 513 à 525.

<sup>8</sup> Voltaire, *Correspondence, op. cit.*, t. 87, lettre de Voltaire à Thieriot, 17 décembre [1735], p. 288 (D966).

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 289 : « Je voudrais bien que Dalila ne fut point une Armide. Il ne faut pas être copiste. [...] mais autre est la bible, autre chose est le parterre. »

<sup>10</sup> Pour plus de détails, voir notamment Béatrice Ferrier, « Le *Samson* de Voltaire : un « nouveau genre d'opéra » », *Cahiers Voltaire*, n°8, 2008, p. 7-21.

peine que malgré ses efforts et ses nombreuses réécritures, l'ambitieux librettiste n'ait pu faire jouer cet opéra, dont la longue genèse avait d'ailleurs fini par lasser Rameau lui-même. Celui-ci en réutilisa certainement la musique, par fragments, non seulement à l'occasion de ses collaborations ultérieures avec le philosophe, *La Princesse de Navarre* et *Le Temple de la gloire*<sup>11</sup>, mais aussi dans d'autres de ses opéras ; Voltaire lui-même évoque *Les Indes galantes*, *Castor et Pollux* et *Zoroastre*<sup>12</sup>.

Censuré pour des raisons politiques et religieuses tout à la fois, l'opéra ne fut donc jamais représenté. C'est par l'entremise de J.-N. Lefroid de Méreaux que le public parisien en entendit pour la première fois une partie, quarante ans plus tard, le 25 mars 1774, au très officiel Concert Spirituel, qui se substituait à l'Académie royale de musique lors des fêtes liturgiques ; les artistes de l'opéra y interprétaient des motets à grand chœur<sup>13</sup> ou des œuvres bibliques, sans décors ni machines, et de la musique instrumentale.

Selon les témoignages, l'« oratoire »<sup>14</sup> de *Samson* remporta un vif succès grâce à ses chœurs. Conformément à la brièveté du genre – l'oratorio en français s'affirme dans les années 1770, où il concurrence le motet à grand chœur traditionnel en latin –, il ne conserve qu'une partie des deux premiers actes du livret de Voltaire, avant l'entrée en scène de Dalila, en l'occurrence deux actes épiques retraçant l'affrontement de deux peuples ennemis incarnés par de grands ensembles polyphoniques. Le conflit est notamment perceptible dans les contrastes du chœur central (mes. 206-468) entre les voix basses, correspondant à la force ou à la menace, et les voix hautes, trahissant la peur<sup>15</sup>. De fait, la pièce s'ouvre par un tableau de l'esclavage des Hébreux, victimes de l'oppression religieuse des Philistins. L'apparition de Samson annonce la rébellion, laquelle se manifeste dans un passage central et spectaculaire, véritable acmé dramatique, où le *nazir* délivre une preuve de sa puissance divine en devenant

---

<sup>11</sup> Voir sur ces questions la récente étude R.-M. Trotier (Voltaire et Jean-Philippe Rameau, *Samson, livret de 1762*, présenté par Rémy-Michel Trotier, Paris, éditions de l'Académie Desprez, 2005).

<sup>12</sup> Voltaire, *Correspondence, op. cit.*, lettre de Voltaire à Michel-Paul-Guy de Chabanon, le 18 janvier 1768, t. 117, p. 53 (D.14685) : « Savez-vous bien que Rameau avait fait une musique délicieuse sur ce *Samson* ? Il y avait du terrible et du gracieux. Il en a mis une partie dans l'acte des *Incas*, dans *Castor et Pollux*, dans *Zoroastre*. »

<sup>13</sup> Thierry Favier, *Le Motet à grand chœur. Gloria in Gallia Deo*, Paris, Fayard, 2009.

<sup>14</sup> Composé en français et non plus en latin, l'oratorio atteste en cette seconde moitié du XVIIIe siècle un éloignement progressif de la sphère religieuse. Voir notamment sur l'histoire et la définition du genre : Sylvie Bouissou, *Vocabulaire de la musique baroque*, Paris, Minerve, 1996 ; Norbert Dufourcq, « La musique religieuse française de 1660 à 1789 », *La Revue musicale*, n° spécial 222, 1953-1954, p. 89 à 109 ; Jean Mongrédien, *La Musique en France des Lumières au Romantisme (1789-1830)*, Flammarion (Harmoniques), 1986.

<sup>15</sup> D. H. Foster, « The oratorio in Paris in the eighteenth century », *Acta Musicologica*, XLVII, 1975, p. 67-133.

l'ordonnateur d'une tempête qui embrase le camp philistin. La défaite des Philistins, entérinée par leur Roi, suscite l'air de victoire des Hébreux. La pièce s'achève alors par l'hymne du peuple à la gloire du héros et au repos bien mérité du guerrier. L'ampleur et la puissance sonore des chœurs célèbrent le libérateur d'un peuple victime de la tyrannie tout en participant du grandiose qu'implique le sujet biblique. Le compositeur rejoignait ainsi partiellement le projet voltairien d'ennoblissement de l'opéra par le retour à la grandeur épique de la tragédie antique. Il en édulcora toutefois la dimension polémique, n'incluant pas l'air « Peuple, éveille-toi, romps tes fers »<sup>16</sup>, dont François-Joseph Gossec fit un chœur révolutionnaire le jour de la translation des cendres du patriarche au Panthéon, le 11 juillet 1791<sup>17</sup>.

En dépit d'un succès certain, le morceau ou l'« oratoire » de Méreaux, joué six fois au Concert spirituel jusqu'en 1776, laissa la place, dans un contexte de diminution des ensembles choraux<sup>18</sup>, à deux compositions qui intégraient le rôle de Dalila et qui reposaient davantage sur des performances de solistes : l'oratorio de Joseph Cambini et l'hiérodrame de Giuseppe Valentini. Elle n'en poursuivit pas moins, semble-t-il, une existence discrète au sein des loges maçonniques : la partition manuscrite, probablement autographe, conservée à la Bibliothèque-musée de l'Opéra mentionne en effet une représentation, inconnue des journaux de l'époque, qui eut lieu le 21 avril 1778 en présence de Voltaire lui-même. Compte tenu de l'initiation du patriarche de Ferney cette année-là et des liens étroits que le compositeur entretenait avec la Franc-Maçonnerie, tout porte à croire que cette ultime représentation se soit déroulée dans une loge<sup>19</sup>. Ce sont d'ailleurs deux vers de *Samson*, « Sonnez, trompette, organe de la gloire, / Sonnez, annoncez sa victoire » que reproduit le tableau du frère Goujet dévoilé lors de l'apothéose maçonnique du 28 novembre 1778, en hommage au grand homme récemment disparu.

---

<sup>16</sup> Voltaire, *Samson*, édition critique de Russell Goulbourne, *Œuvres complètes de Voltaire. Writing for music 1720-1740*, SVEC, 2008, I, 4, p. 270-271 (première édition : *Œuvres de M. de Voltaire*, à Amsterdam et Leipzig, chez Arckstrée et Merkus, 1745, t. VI).

<sup>17</sup> François-Joseph Gossec, *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.

<sup>18</sup> Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel 1725-1790*, Paris, Société française de musicologie, 1975.

<sup>19</sup> La présence d'un dessus féminin dans la partition n'infirme pas cette hypothèse, dans la mesure où sa partie peut être attribuée, sans transposition, à une haute-contre masculine, pratique courante à l'Académie royale de musique comme au Concert Spirituel, où de nombreux solos étaient confiés indifféremment à un dessus ou une haute-contre.

Si les talents lyriques de Voltaire sont longtemps restés dans l'ombre, gageons que le remarquable oratorio de J.-N. Lefroid de Méreaux les mettra en valeur et saura éveiller la curiosité du grand public envers une œuvre d'un intérêt historique et idéologique sans conteste.

Béatrice Ferrier

Université d'Artois, UR 4028