

“ Le Samson de Voltaire : un “nouveau genre d’opéra” ”

Béatrice Ferrier

► **To cite this version:**

Béatrice Ferrier. “ Le Samson de Voltaire : un “nouveau genre d’opéra” ”. Cahiers Voltaire, Société Voltaire/Centre international d’étude du XVIIIe siècle 2008, pp.7-21. hal-02586507

HAL Id: hal-02586507

<https://hal-univ-artois.archives-ouvertes.fr/hal-02586507>

Submitted on 15 May 2020

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.

Le *Samson* de Voltaire : un « nouveau genre d'opéra »

Béatrice Ferrier (UR 4028)

*O imitatores servum pecus*¹

Cette citation d'Horace, reprise par Voltaire pour justifier « ce nouveau genre d'opéra »² qu'est *Samson*, traduit un net refus de l'imitation. Affichant un goût certain mais réservé envers l'opéra, ce « spectacle aussi bizarre que magnifique »³, Voltaire entend le renouveler en créant une œuvre remarquable de « singularité »⁴, principe initial qui revient comme un leitmotiv à la fin de la genèse, en 1735 et 1736⁵.

En effet, le dramaturge déplore les abus d'un spectacle gratuit « où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit »⁶ et récuse la place occupée par la « galanterie »⁷. Aussi envisage-t-il d'ennoblir la tragédie lyrique en choisissant un sujet biblique, sujet qui, de surcroît, s'adapte à la musique « mâle et vigoureuse »⁸ de Rameau. Soutenu dans cette idée par son ami Cideville⁹, Voltaire pense avoir trouvé en Rameau le musicien qu'il lui fallait pour « ouvrir une carrière nouvelle à l'opéra »¹⁰.

Pourtant, à première vue, *Samson* ne rompt pas complètement avec la tragédie lyrique du XVII^e siècle, si ce n'est par le sujet choisi. C'est donc le rôle et le traitement

¹ « Ô imitateurs, bétail esclave », citation d'Horace dans une lettre de Voltaire adressée à Thieriot, 10 février 1736, au sujet de *Samson* : « Prêtez-vous donc je vous en prie à ce nouveau genre d'opéra, et disons avec Horace, *O imitatores servum pecus*. » (D1008). Nous modernisons les citations de la correspondance. Une annexe suit cette étude, qui était et précise les nouvelles datations proposées.

² D1008.

³ Voltaire, *Œdipe*, préface de 1730, *OC*, t. IA, p. 272.

⁴ Voltaire à Cideville, 5 décembre 1733, D686.

⁵ Voltaire à Cideville 3 novembre [1735], D934 : « La tragédie de *Samson* doit être singulière, et dans un goût tout nouveau comme sa musique. »

⁶ Voltaire, *Œdipe*, préface de 1730, *OC*, t. IA, p. 272.

⁷ Voltaire, *Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. XXXA, p. 147.

⁸ Voltaire à Thieriot, 17 décembre [1735], D966.

⁹ Cideville à Voltaire, 3 avril 1734, D717 : « Vous prenez un ton nouveau, tant il est vrai que les choses ne manquent pas de 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. »

¹⁰ Voltaire à Berger, [2] février 1736, D1000.

de ce sujet biblique que nous interrogerons pour définir la façon dont Voltaire envisageait un opéra nouveau.

Assurément, le choix d'un épisode vétérotestamentaire repose sur la volonté de produire un spectacle plein « de majesté et de terreur »¹¹, en contraste avec les éléments de la pastorale intrinsèques à la tragédie lyrique. Mais au-delà de la singularité esthétique de l'œuvre hybride ainsi créée, le sujet biblique permet à Voltaire de transgresser les codes de l'opéra traditionnel au service de ses idées.

I. Un opéra hybride : terreur biblique et pastorale mythologique

1- Un opéra plein « de majesté et de terreur » :

En choisissant un sujet biblique, c'est l'esprit de la tragédie antique¹² que Voltaire souhaite transposer. Tout comme les Anciens mettaient en scène des sujets sacrés conformes à leurs croyances en des divinités de la mythologie, le librettiste transpose cette notion du sacré¹³ dans la société occidentale du XVIII^e siècle. Mais il s'agit moins d'une imitation exacte que d'un pâle reflet, la « faible esquisse d'une tragédie dans le goût des anciens avec des chœurs »¹⁴ ou « dans le goût de l'Antiquité »¹⁵, comme en témoigne la reprise de l'expression modalisatrice « dans le goût de ». Il ne retient de son modèle que certaines caractéristiques qu'il juge

¹¹ Voltaire à Thieriot, 2 février 1736, D999.

¹² Voltaire, *Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. XXXA, p. 142 : « Où trouver un spectacle qui nous donne une image de la scène grecque ? C'est peut-être dans vos tragédies, nommées opéras, que cette image subsiste. Quoi ! me dira-t-on, un opéra italien aurait quelque ressemblance avec le théâtre d'Athènes ? Oui. Le récitatif italien est précisément la mélopée des anciens ; c'est cette déclamation notée et soutenue par des instruments de musique. Cette mélopée, qui n'est ennuyeuse que dans vos mauvaises tragédies-opéras, est admirable dans vos bonnes pièces. Les chœurs que vous y avez ajoutés depuis quelques années, et qui sont liés essentiellement au sujet, approchent d'autant plus des chœurs des anciens, qu'ils sont exprimés avec une musique différente du récitatif, comme la strophe, l'épode, et l'antistrophe, étaient chantées, chez les Grecs, tout autrement que la mélopée des scènes. Ajoutez à ces ressemblances que, dans plusieurs tragédies-opéras du célèbre Metastasio, l'unité de lieu, d'action et de temps est observée ».

¹³ Béatrice Didier, « Représentations du sacré dans le livret d'opéra : *Samson* », *SVEC* 358, 1997, p. 237-246.

¹⁴ Voltaire à Rameau, [décembre 1733], D690.

¹⁵ Voltaire à Thieriot, 2 février 1736, D999.

essentielles : « Cet opéra rempli de spectacle, de majesté et de terreur ne doit admettre l'amour que comme un divertissement »¹⁶. Le grand spectacle et la grandeur tragique étant promus à la première place, l'amour n'occupe nécessairement qu'une place secondaire.

Le choix de Samson, élu de Dieu, luttant pour libérer son peuple du joug philistin, correspond en effet aux exigences de la tragédie grecque qui met en scène, selon la définition de Jacqueline de Romilly, les « destins exemplaires frappant des héros hors du commun »¹⁷. Pour élever le personnage biblique au rang du héros tragique, Voltaire l'ennoblit jusqu'à en faire un guerrier conscient de sa mission¹⁸.

Ce lien ainsi marqué entre destin collectif et destin individuel justifie la prééminence des chœurs hébreux et philistins sur scène. Cet élément que Voltaire présente, dans sa « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne »¹⁹, comme un point commun essentiel entre la tragédie antique et l'opéra, convient tout particulièrement à Rameau, célèbre pour ses morceaux choraux qui sont l'occasion de « ces constructions sonores, où il éprouve en toute liberté la vertu de ses découvertes harmoniques et de ses procédés expressifs »²⁰, précise Paul-Marie Masson. En vertu du sujet, ils participent de la tonalité épique²¹, que ce soit par le simple pouvoir évocateur des voix lors des affrontements hors scène, ou par le grand spectacle, alliant dimensions visuelle et sonore, lors des combats sur scène²².

¹⁶ Voltaire à Thieriot, 2 février 1736, D999.

¹⁷ Jacqueline de Romilly, *La Tragédie grecque*, Quadrige, P.U.F., 1970, p. 175.

¹⁸ J'ai développé ce point dans un mémoire de DEA, *Le Chef d'œuvre inconnu de Voltaire et Rameau : Samson*, sous la direction de Régine Jomand-Baudry, soutenu à Lyon 3 en juin 2002.

¹⁹ Voltaire, *Sémiramis*, « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne », *OC*, t. XXXA, p. 144.

²⁰ Paul-Marie Masson, *L'Opéra de Rameau*, New York, Da Capo Press, 1972 (première édition : Paris, Henri Laurens, 1930), p. 288.

²¹ Voltaire à Rameau [décembre 1733], D690 : « j'aurais plutôt fait un chant d'un poème épique que je n'aurais rempli des canevas. »

²² Voltaire, *Samson*, I, 3 ; II, 1 (combat hors scène : manifestations sonores) ; IV, 5 ; IV, 6 (défaite de Samson hors scène).

Ce spectacle total suscite également la « terreur » lorsque les forces de la Nature se déchaînent. Tel est le cas dans la scène des miracles²³ que nous analyserons plus avant ou dans celle de la révélation du secret où le tonnerre gronde et le ciel s'obscurcit²⁴, autant d'occasions pour Rameau de faire briller ses talents de symphoniste. Ces moments intensément spectaculaires conduisent progressivement au paroxysme final : l'effondrement du temple²⁵. Bien que la partition de Rameau ne nous soit pas parvenue, ayant été réutilisée par morceaux dans plusieurs de ses opéras suivants²⁶, nous pouvons affirmer, à partir de l'analyse même du livret, que les symphonies descriptives de terreur étaient plus nombreuses que celles du divertissement, liées seulement à la présence de Dalila aux actes III et IV²⁷.

En créant un spectacle empreint de « majesté » et de « terreur », Voltaire encourage Rameau à « déployer [...] toute la hardiesse de sa musique »²⁸. Il entend libérer ainsi l'opéra français de la toute-puissance de l'amour²⁹ : « l'amour, dans les deux premiers actes, ferait l'effet d'une flûte au milieu des tambours et des trompettes »³⁰, écrit-il à son ami Thieriot.

²³ Voltaire, *Samson*, II, 2, Moland, t. III, p. 18, v. 271-292.

²⁴ Voltaire, *Samson*, IV, 4, p. 32, v. 631-634.

²⁵ Voltaire, *Samson*, V, 4, p. 39, v. 796-800.

²⁶ Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau, sa vie, son œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer, 1962 (première édition : Londres, 1957) p. 23-24. Se fondant sur la lettre de Voltaire à Chabanon datée du 18 janvier 1768, l'auteur précise que la musique de *Samson* aurait également été employée dans *Castor et Pollux* ainsi que dans *Zoroastre*. D'après un article du Journal de Paris du 5 janvier 1777, on la retrouverait dans *Les Fêtes d'Hébé*.

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 », p. 27 (Voltaire et Jean-Philippe Rameau, *Samson, livret de 1762*, présenté par Rémy-Michel Trotier, Paris, éditions de l'Académie Desprez, 2005).

²⁷ Nous reprenons ici la distinction des différentes symphonies faite par Paul-Marie Masson, *L'Opéra de Rameau*, p. 328 et suiv.

²⁸ Voltaire à Thieriot, à Cirey, 6 février [1736], D1003.

²⁹ D'Alembert et Diderot, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neufchâtel, Samuel Faulche, 1745, t. 16, p. 519. On trouve cet argument dans la définition de la tragédie grecque : « Comme le goût de faire mouvoir par l'amour les ressorts de la tragédie, n'a pas été le goût des anciens, il ne fera peut-être point peut-être le goût de nos neveux. »

³⁰ Voltaire à Thieriot, 6 février [1736], D1003.

Il réalise donc son projet en soutenant et faisant imprimer comme dernière version, « un opéra dont les deux premiers actes sont sans amour »³¹. Afin d'éviter de « donner dans les lieux communs », le librettiste se dit « persuadé que l'amour dans *Samson* ne doit être qu'un moyen et non la fin de l'ouvrage »³². En vertu du modèle antique, il lui assigne une place secondaire. À l'instar de la tragédie grecque, tout entière régie par le *Daimôn*³³, l'amour ne fournit pas le nœud de l'intrigue, il ne gouverne pas à lui seul le destin de Samson et de son peuple, il n'est qu'une voie employée par Dieu pour conduire le naziréen à accomplir sa mission. En ce sens, le refus d'une intrigue amoureuse comme passion instigatrice de l'action relève de l'esthétique du théâtre antique. C'est le héros en proie à son destin qui doit intéresser et c'est sur lui que repose toute la force tragique : « Nous trouvons que l'intérêt de *Samson* doit tomber absolument sur Samson »³⁴, insiste Voltaire.

Encouragé dans sa réforme par l'analyse qu'il fait de la musique de Rameau³⁵, Voltaire transpose le sacré antique en l'adaptant aux croyances contemporaines, remplaçant les héros de la mythologie par un héros biblique. Grâce à ce héros tragique qui combat pour son peuple, il maintient les principaux éléments formels de la tragédie des Anciens (morceaux orchestraux, choraux ou symphoniques, accompagnés d'actions scéniques spectaculaires) et fournit une intrigue plus noble que la simple intrigue amoureuse. Mais la transposition ne saurait être entière, Voltaire étant contraint de composer avec le modèle de la tragédie lyrique instauré par Lully.

³¹ Voltaire à Berger, [2] février 1736, D1000.

³² Voltaire à Thieriot, 2 février 1736, D999.

³³ Jacqueline de Romilly, *La Tragédie grecque*, p. 170.

³⁴ Voltaire à Thieriot, 6 février [1736], D1003.

³⁵ Catherine Kintzler défend la thèse d'une erreur de la part de Voltaire qui aurait voulu placer Rameau dans le rôle de symphoniste, lequel aurait résisté, attaché qu'il était à la tradition du récitatif, représentatif de sa conception profonde des rapports entre la musique et la langue articulée. Voir son article « Rameau et Voltaire : les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse », *Revue de Musicologie*, n°2, 1981, p. 139-166, et son ouvrage *Jean-Philippe Rameau splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1988, p. 102-115.

2- Des concessions à la pastorale mythologique : Dalila et Armide

Force est de constater que Voltaire a fini par ménager certaines concessions au modèle lullyste pour satisfaire les ambitions de Rameau d'une part, le goût du public d'autre part. Ainsi s'expliquent, sur le plan formel, la présence du prologue et, sur le plan de l'intrigue, l'amour réciproque qui anime Samson et Dalila, deux éléments qui se rejoignent par leur imprégnation mythologique.

La collaboration de Voltaire et de Rameau, tout en rebondissements³⁶, est orchestrée par le décalage entre un librettiste féru de modernité et un compositeur enclin à respecter la tradition de la tragédie lyrique. Le prologue en présente un épisode exemplaire. Entrée en matière classique de l'opéra lullyste, son adjonction est exigée en septembre 1734 par Rameau³⁷. Voltaire cède en dépit de ses réticences et fournit à son compositeur « un prologue passable »³⁸. Conformément à la tradition instaurée par Lully, il met en scène des personnages « réduits aux divinités de la mythologie »³⁹ : les allégories de la Volupté et de la Vertu, des dieux ou héros tels que Bacchus ou Hercule ainsi que la suite attendue des plaisirs et des amours⁴⁰.

Cette première concession prépare donc un second glissement vers le livret traditionnel convoité par Rameau, étape plus importante encore puisqu'elle touche cette fois le cœur de la réforme envisagée par Voltaire : la galanterie. En effet, bien que

³⁶ La question est abordée par Catherine Kintzler dans les deux références citées et par Cuthbert Girdlestone, « Voltaire, Rameau et *Samson* » dans *Recherches sur la musique française classique*, VI, 1966, p. 133-142.

³⁷ Voltaire à d'Argental, [septembre 1734 ?], D 786 : « Mais Rameau crie, Rameau dit que je lui coupe la gorge, que je le traite en Philistin, que si l'abbé Pellegrin avait fait un *Samson* pour lui, il n'en démordrait pas. Il veut qu'on le joue, il me demande un prologue. »

³⁸ Voltaire à Rameau, [décembre 1733], D690, à placer plus vraisemblablement vers mai 1734, selon Jean Sgard, « Le premier *Samson* de Voltaire », dans *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, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982, p. 513-525. Voir aussi notre annexe.

³⁹ Sylvie Bouissou, *Vocabulaire de la musique baroque*, Minerve, 1996, p. 170-171.

⁴⁰ Voltaire, *Samson*, « Prologue », p. 7-9 (v. 11-95).

satisfait de la première version du livret⁴¹, version conforme à la Bible car Dalila « n'est point amoureuse » et l'amour lui-même est « traité seulement de séduction »⁴², Voltaire remanie son ouvrage. Le librettiste se conforme autant au goût de Rameau, dont les livrets abordent le thème favori de l'amour⁴³, qu'à celui du public. Avant même le refus officiel par la censure en novembre 1734⁴⁴, et sans doute sur les conseils avisés que lui valent les représentations privées, il a « raccommo­dé l'opéra et fait de Dalila une très honnête personne »⁴⁵. La « friponne » est devenue à son grand regret « une Armide »⁴⁶ dans la lignée de Quinault. En dépit de ses réticences, il rend sa « Dalila intéressante »⁴⁷ en lui composant notamment deux répliques d'amour.

Le traitement de l'amour s'inscrit d'autant plus dans la tradition qu'il est lié au contexte païen de la fête d'Adonis⁴⁸. Le début de l'acte III inaugure ce changement de ton et de sujet, justifiant non sans artifice la naissance d'un amour partagé :

« Amour, voici le temps heureux

*Pour inspirer et pour sentir tes feux. »*⁴⁹

Ainsi s'explique l'ambiance « pastorale » des actes III et IV, de même que les festivités du dernier acte à l'intérieur du temple de Vénus.

⁴¹ Voltaire à Cideville, 5 décembre 1733, D686 : « Savez-vous que pendant ma maladie j'ai fait l'opéra de Samson pour Rameau ? Je vous promets de vous envoyer celui-là, car l'ai l'amour-propre d'en être content, au moins pour la singularité dont il est. »

⁴² Voltaire à Rameau, [décembre 1733], D690. Ce premier état du livret, aujourd'hui perdu, que Jean Sgard a tenté de reconstituer à partir d'une étude érudite des manuscrits et de la correspondance, était le plus proche du texte biblique dans lequel Dalila agit uniquement par intérêt pour le compte des Philistins (Jean Sgard, « Le premier *Samson* de Voltaire »).

⁴³ Jean-Baptiste Rivaud, « Approche thématique et structurelle des livrets d'opéra de Jean-Philippe Rameau », dans *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.

⁴⁴ Antoine-Augustin Bruzen de la Martinière, *Anecdotes ou lettres secrètes sur divers sujets de littérature et de politique*, t. III, lettre « à Paris le 14 novembre 1734 », p. 661.

⁴⁵ Mme du Châtelet à Maupertuis, 23 octobre 1734, D797.

⁴⁶ Voltaire à Thieriot, 17 décembre [1735], D966 : « 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, une Judith, p... pour la patrie, comme dans la sainte écriture ; mais autre chose est la Bible, autre chose est le parterre. »

⁴⁷ Voltaire à Thieriot, 25 [décembre 1735], D971.

⁴⁸ Voltaire, *Samson*, III, 1, p. 22 (v. 366).

⁴⁹ Voltaire, *Samson*, III, 1, p. 22 (v. 368-369).

De ce fait, le cadre d'inspiration mythologique permet de ménager les divertissements traditionnels attendus sur une scène d'opéra. Le décor des actes III et IV se transforme : de lieu public, il prend l'apparence d'un bocage propice à l'intimité des amants⁵⁰. Cet apaisement, cette tranquillité contribueront au sommeil de Samson à la scène 2 de l'acte III sur fond d'« une harmonie douce »⁵¹.

L'atmosphère pastorale est d'ailleurs relayée par de nombreux airs, tels que celui de Dalila à la fin du troisième acte⁵² ou celui d'une prêtresse à la scène 4 de l'acte IV⁵³, qui louent les charmes de la nature et de l'amour. L'ensemble favorise alors les danses et les chœurs féminins des filles de Gaza et des prêtresses de Vénus. Les deux premiers actes épiques « remplis de terreur » ont laissé place à des passages lyriques qui ménagent presque une pause dans l'action, bien qu'ils soient indispensables à son déroulement. Voltaire explique ainsi cette rupture de ton : « Les deux premiers actes seront très courts, et la terreur théâtrale qui y règne sera pour la galanterie des deux actes suivants, ce qu'une tempête est à l'égard d'un jour doux qui la suit »⁵⁴. Le librettiste entend jouer du contraste pour mieux faire ressortir l'originalité des passages directement inspirés de l'Antiquité. *Samson* se singulariserait donc par son caractère hybride : aux chœurs masculins et à la tonalité épique succède une légèreté galante conduite par les voix féminines.

En somme, Voltaire s'accommode aisément du modèle de la tragédie lyrique qui lui est imposé d'autant plus qu'il l'utilise au service de son ambition de renouvellement. Le sacré biblique et le divertissement mythologique coexistent dans une œuvre syncrétique. Or ce syncrétisme, inhérent à l'acte de création, constitue le principal enjeu de la réforme : il permet de mettre en évidence certaines idées chères au philosophe.

⁵⁰ Voltaire, *Samson*, III, 1, didascalie, p. 21.

⁵¹ Voltaire, *Samson*, III, 2, didascalie (entre v. 386 et 387), p. 23.

⁵² Voltaire, *Samson*, III, 5, p. 26-27 (v. 490-508).

⁵³ Voltaire, *Samson*, IV, 4, p. 30-31 (v. 572-588).

⁵⁴ Voltaire à Thieriot, 6 février [1736], D1003.

Celui-ci refuse alors d'être « copiste »⁵⁵ en transgressant habilement les conventions pour réaliser un opéra philosophique.

II. La transgression des codes classiques : un opéra philosophique

Michèle Mat a déjà mis en évidence le caractère philosophique des opéras non représentés de Voltaire⁵⁶. Nous avons d'ailleurs interprété le livret de *Samson* comme une pièce engagée par la remise en cause de la monarchie absolue et par la critique virulente des prêtres, renvoyant dos à dos jésuites et jansénistes⁵⁷.

Toutefois, il s'agit ici de démontrer que la dimension philosophique n'est pas seulement liée aux idées formulées par les vers du livret, mais qu'elle est induite implicitement par le choix du sujet biblique qui entre insidieusement en concurrence avec la mythologie, sujet traditionnel de l'opéra. C'est donc l'esprit de Voltaire qui ressort de cette confrontation, par la transgression des codes de la tragédie lyrique : l'auteur joue du merveilleux propre à l'esthétique de l'opéra afin de porter ses idées sur le devant de la scène, notamment par le langage scénique.

1- Bible et mythologie : une inversion des valeurs

Dès le prologue, Voltaire se conforme à la tradition en utilisant un cadre mythologique. Toutefois, celui-ci ne vise pas seulement l'enchantement propice à l'atmosphère attendue sur une scène d'Opéra, il permet, sous la plume de Voltaire, d'annoncer la portée polémique d'une pièce qui traite indifféremment des matières biblique et mythologique selon un rapport d'équivalence.

⁵⁵ Voltaire à Thieriot, 17 décembre [1735], D966.

⁵⁶ Michèle Mat, « Voltaire et l'opéra : théorie et pratique », dans *L'Opéra au XVIII^e siècle*, p. 534 : « transformer l'opéra, divertissement superficiel [...] en une tribune philosophique » (comparaison des thèmes abordés dans *Samson, Pandore, Tanis et Zélide*).

⁵⁷ Je renvoie à mon article, « Le chef-d'œuvre inconnu de Voltaire et Rameau : l'opéra de *Samson* » (2004), en cours de parution dans le volume *Voltaire et l'opéra*, sous la direction de François Jacob (Institut et Musée Voltaire).

Le prologue en effet prépare l'arrivée de Samson par la mise en scène d'Hercule et par l'antonomase finale :

« *Un Alcide véritable*

Va paraître en ce lieu, comme vous enchanté. »⁵⁸

Avec cette assimilation des deux personnages⁵⁹, Voltaire use de la fonction proleptique du prologue pour mettre d'ores et déjà en évidence des idées qu'il formule plus explicitement dans sa correspondance privée. Dans une irrévérence non dissimulée, il y désigne en effet Samson par la périphrase « cet Hercule grossier »⁶⁰ ou le qualifie de héros « de la fable »⁶¹. Ainsi s'expliquerait son refus de transformer l'opéra selon les suggestions de son ami Thieriot : « 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 ? Plus j'y pense, plus je crois que cet opéra tel qu'il est peut fournir la musique la plus neuve, et le spectacle le plus brillant »⁶². En privant Hercule de son homologue biblique, le livret aurait perdu son essence même, son pouvoir de transgression et l'engagement qui en découle. Cette assimilation blasphématoire entre les deux personnages est d'autant plus significative qu'elle se poursuit dans le corps du texte par le traitement original que subit la référence mythologique.

Partant de l'esthétique spectaculaire et enchanteresse propre à la scène de l'Académie Royale de Musique, Voltaire se conforme une nouvelle fois aux règles du genre, si ce n'est que l'émerveillement résulte cette fois de la source biblique.

⁵⁸ Voltaire, *Samson*, p. 9 (v. 88-89).

⁵⁹ Joseph Cohen, *La Légende de Samson (juges XIII-XIV)*, thèse soutenue à Lyon II, 1985, t. II, p. 180 à 212. Les deux héros sont en effet 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.

⁶⁰ Voltaire à d'Argental, [septembre 1734 ?], D786.

⁶¹ Voltaire à Thieriot, 2 février 1736, D999.

⁶² Voltaire à Thieriot, 10 février 1736, D1008.

Contrairement au prologue, où la mythologie est utilisée en tant que telle pour son cadre enchanteur, elle devient source de vraisemblance dans le corps du texte. La différence est nette entre le prologue et le livret lui-même : alors que les personnages mythologiques entrent en scène dans le prologue, ils ne représentent que des références lointaines dans le reste de l'œuvre. Les amours de Vénus et d'Adonis sont d'ailleurs évoqués au passé simple en signe d'un temps révolu et légendaire⁶³. Les dieux Mars et Vénus, habilement substitués à Dâgon – qui aurait réduit l'action à un cadre uniquement biblique –, sont les figures tutélaires de la religion païenne défendue par les Philistins. Dalila est devenue une prêtresse de Vénus. Le culte ainsi rendu aux dieux antiques définit un ordre religieux, comme en témoigne la présence des autels sur scène. De même, le temple de Vénus remplace, lors du dénouement, celui de Dâgon. Désormais reculées au second plan, les références mythiques organisent donc le cadre spatio-temporel de l'action. Contre toute attente, elles servent de repère historique et contribuent de ce fait à la vraisemblance de l'intrigue. Ainsi la fête d'Adonis évoquée à l'acte III explique rétrospectivement les préparatifs de cérémonie des prêtres philistins qui, au premier acte, entouraient « un autel couvert de leurs dieux »⁶⁴. Loin de nuire à la cohérence de la pièce biblique, le cadre païen la renforce. Voltaire justifie d'ailleurs dans sa préface la présence de la mythologie par un argument d'ordre 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 Syriens était Vénus même, et qu'elle épousa Adonis. On sait de plus qu'on célébrait la fête d'Adonis chez les

⁶³ Voltaire, *Samson*, III, 3, p. 24 (v. 423 à 442).

⁶⁴ Voltaire, *Samson*, I, 2, p. 12 (entre v. 133 et 134).

*Philistins. Ainsi ce qui serait ailleurs un mélange absurde du Profane et du Sacré, se place ici de soi-même ».*⁶⁵

En ce sens, Voltaire détourne le fonds mythique traditionnel de l'opéra à des fins contraires. Tandis qu'il est habituellement synonyme de merveilleux, il permet au contraire dans *Samson* d'ancrer l'action dramatique dans un cadre spatio-temporel historique. Il vise donc paradoxalement la vraisemblance et laisse inversement à la Bible le domaine du merveilleux.

2- La machinerie des miracles

Alors que la tradition utilise les machines pour faire intervenir les divinités mythologiques, elles sont au contraire réservées, dans *Samson*, aux manifestations de Yahvé. Le merveilleux est alors investi par la force divine qui se manifeste à travers les bouleversements naturels ou les actes de bravoure spectaculaires de Samson, les miracles de l'eau et du feu.

Voltaire se plaît à transformer nombre d'épisodes en miracles tandis que l'Ancien Testament n'en mentionne qu'un, en dehors de l'annonciation de la naissance : le jaillissement de l'eau du rocher pour étancher la soif de Samson. La réécriture de la révélation du secret en fournit un exemple. Alors que le chapitre des « Juges » explique très rationnellement la chute de Samson par la trahison de Dalila, Voltaire fait intervenir Yahvé lui-même pour punir Samson. Le courroux divin apparaît par la mise en branle des éléments. De même, l'effondrement du temple lors du dénouement ne résulte pas de la repousse des cheveux du naziréen, comme le dit la Bible, mais d'une nouvelle intervention divine.

⁶⁵ Voltaire, *Samson*, Avertissement qui figure en tête de l'édition de 1752 et qui a été reproduit par la suite (p. 4).

Plus significative encore, la scène des miracles orchestrés par Samson lui-même, mérite une analyse précise.

Alors que le roi des Philistins rejette orgueilleusement tout accord de paix, Samson, qui veut exhiber la toute-puissance de Yahvé, ordonne au théâtre de s'embraser⁶⁶ et à la fontaine de jaillir⁶⁷. Cette scène des miracles adapte en réalité deux épisodes du Livre des Juges : d'une part, le miracle de la source jaillie du rocher, d'autre part, la vengeance de Samson qui embrase des queues de renard pour détruire les récoltes ennemies. Outre l'assimilation du héros biblique à Hercule, ce demi-dieu invincible capable de maîtriser la mer ou le soleil, le caractère subversif de la scène est renforcé par la présentation des miracles comme de faux miracles, deux simples numéros destinés à impressionner le roi des Philistins et à relever son défi :

« *Votre dieu serait-il plus puissant que mes dieux ?* »⁶⁸

En ce sens, les manifestations divines sont d'emblée discréditées, reléguées au rang de la supercherie, Yahvé ne pouvant pas 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 » met en abyme le spectacle des miracles. Le « Voyez »⁶⁹ initial de Samson qui annonce le spectacle à venir est repris par le chœur qui acquiesce (« on voit »⁷⁰) et par Samson lui-même qui surenchérit par « vous avez vu »⁷¹. Cette reprise insistante souligne

⁶⁶ Voltaire, *Samson*, II, 2, p. 18 (entre v. 283 et 284) : (*Tout le théâtre paraît embrasé*).

⁶⁷ Voltaire, *Samson*, II, 2, p. 18 (entre v. 272 et 273) : (*On voit des fontaines jaillir dans l'enfoncement*).

Ce motif figure déjà dans l'avant-dernière scène de *Tanis et Zélide*, avant la destruction des autels par le tonnerre. Tanis invoque Osiris et « des flèches, lancées par des mains invisibles, percent les monstres qui se sont répandus sur la scène ». Otoès rétorque par « des tourbillons de flammes » que Tanis éteint par « des cascades d'eau [qui] sortent des obélisques du temple » (Voltaire, *Tanis et Zélide*, V, 2, Moland, t. III, p. 74). Les procédés, utilisés dans *Tanis et Zélide* dans le cadre d'une bataille entre les dieux égyptiens et les magiciens imposteurs représentés par Otoès, sont repris et retravaillés dans *Samson* pour proposer une lecture subversive de l'épisode biblique.

⁶⁸ Voltaire, *Samson*, II, 2, p. 18 (v. 268).

⁶⁹ Voltaire, *Samson*, II, 2, p. 18 (v. 269).

⁷⁰ Voltaire, *Samson*, II, 2, p. 18 (v. 273).

⁷¹ Voltaire, *Samson*, II, 2, p. 18 (v. 279).

d'autant plus l'artifice. Elle laisse à penser 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 une sorte de 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* »⁷²

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, comme si la dimension visuelle était insuffisante :

« *Ciel ! ô ciel ! à sa voix on voit jaillir cette onde*

Des marbres amollis ! »⁷³

Or, ces commentaires paraissent d'autant plus superflus qu'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 a pour effet de renforcer l'artifice. Le principe, utilisé par Giovanni Niccolò Servandoni à la suite de Jean Berain, reposait sur des « rubans sans fin pour suggérer le cours de l'onde se déversant dans les vasques ou tombant des rochers »⁷⁴, explique Jérôme de La Gorce. Il s'agit de « bandes de toile, qu'on imagine volontiers argentées, autour de quatre cylindres qu'un

⁷² Voltaire, *Samson*, II, 2, p. 18 (v. 293).

⁷³ Voltaire, *Samson*, II, 2, p. 18 (v. 273-274).

⁷⁴ Jérôme de La Gorce, *Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France 1645-1765*, Paris, Éditions du patrimoine, 1997, p. 28.

machiniste dissimulé au regard du public ne devait pas manquer d'actionner à l'aide d'une manivelle »⁷⁵.

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 »⁷⁶, 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 ! »*⁷⁷

Il semblerait que Voltaire a écrit son livret en fonction des contraintes scéniques que supposait l'utilisation des machines : le tonnerre intervient pour couvrir le bruit d'une machine plus puissante que celle qui fait jaillir des filets d'eaux⁷⁸. L'effet scénique moins important du miracle de la fontaine, placé au second plan « dans l'enfoncement »⁷⁹, au 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. N'oublions pas que les machines sont encore souvent décriées, en ce début de XVIII^e siècle, pour le peu d'illusion qu'elles produisent⁸⁰. Comme l'explique Catherine Kintzler, au sujet de Saint-Évremond qui déconseillait d'exploiter les sujets bibliques au

⁷⁵ Jérôme de La Gorce, *Féeries d'opéra*, p. 32.

⁷⁶ Voltaire, *Samson*, II, 2, p. 18 (v. 281).

⁷⁷ Voltaire, *Samson*, II, 2, p. 18 (v. 287-290).

⁷⁸ Pierre Sonrel, *Traité de scénographie*, Paris, Librairie théâtrale, 1984, 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. »

⁷⁹ Voltaire, *Samson*, II, 2, p. 18 (entre v. 272 et 273).

⁸⁰ P.J.B. Nougaret, *De l'art du théâtre où il est parlé des différents genres de spectacles et de la musique adaptée au théâtre*, Paris, Cailleau, 1769, t. I, chapitre X « Des décorations », p. 336. 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.

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 »⁸¹.

Ainsi, en détournant le miracle divin de la fontaine de sa fonction initiale, qui est de 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 des codes avec adresse puisqu'il invite le spectateur averti, par la mise en abyme de cette scène de machinerie, à considérer avec distance les faux miracles des religions. On peut alors établir un parallèle entre *Samson* et *Mahomet*, qui s'achève par un faux miracle⁸². Voltaire utilise ainsi les contraintes scéniques de l'Opéra, l'obligation du grand spectacle dont il fait apparaître les artifices, pour servir ses idées.

Par conséquent, en détournant la mythologie du merveilleux traditionnel et en lui substituant l'épisode biblique, Voltaire fait de l'Ancien Testament une légende propre à générer le grand spectacle, exprimant ainsi ses convictions les plus profondes à l'encontre des Écritures qu'il assimile à des fables⁸³.

⁸¹ Catherine Kintzler, « "Entrer dans la pensée du peintre" : études sur Coppel, 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. 56.

⁸² Voltaire, *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète*, *Voltaire électronique*, V, 4 : Mahomet fait administrer un poison à Séide (V, 1). La substance mortelle agit trois scènes plus loin, au moment où Séide 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 Séide et moi. / De nous deux, à l'instant, que le coupable expire. »* (OC, t. XXB, p. 294)

⁸³ Notons à ce sujet dans les *Questions sur l'Encyclopédie*, 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'Esopé dès le temps des Juges » (Moland, t. XIX, p. 59-60).

En somme, le projet annoncé de renouvellement de l'opéra mis en œuvre dans *Samson* résidait dans une exploitation habile de la tradition en lien avec le sujet biblique. Celui-ci en effet lui permet de répondre à son ambition d'ennoblissement de la tragédie lyrique dans l'esprit de la tragédie antique en accordant plus d'importance aux passages épiques qu'à la pastorale de la tragédie lyrique. Toutefois, ces deux modèles reposent tous deux sur un fonds mythologique que Voltaire exploite de façon plus ou moins implicite. Si l'assimilation de Samson à Hercule constitue l'élément subversif le plus évident, Voltaire, de façon plus subtile, remet en cause la vérité déclarée de la Bible en lui conférant, dans un ingénieux système d'inversion, le caractère merveilleux habituellement dévolu à la mythologie. C'est donc le sujet biblique lui-même qui induit dans son cas une transgression des codes de la tragédie lyrique traditionnelle.

Avec *Samson*, Voltaire crée une forme-sens qui appelle le spectateur à un regard distancié capable d'en percevoir toute la dimension polémique et subversive en pleine affaire des *Lettres philosophiques*. La « singularité » de la pièce repose donc moins sur la place secondaire accordée à l'amour que sur l'intérêt porté au langage scénique. Par conséquent, s'il est vrai qu'en raison de son caractère expérimental, *Samson* ne peut être considéré à lui seul comme un genre nouveau – au sens strict du terme – qui aurait infléchi l'histoire de l'opéra, il n'en demeure pas moins « un nouveau genre d'opéra ».

Annexe. Nouvelle chronologie pour une genèse de *Samson*

Besterman place la **lettre D690** accompagnée du prologue vers décembre 1733. Jean Sgard, reprenant la genèse, propose de la repousser à mai 1734⁸⁴.

De nouveaux témoignages sont disponibles. On lit dans les *Nouvelles à la main*⁸⁵, 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 déferé 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 ?

De même, les *Anecdotes et lettres secrètes*⁸⁶ laissent présager, le 9 août 1734, ce refus catégorique qui est confirmé le 14 novembre 1734 :

L'examineur 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.

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.

Ces éléments permettent donc de revoir plus précisément la chronologie et les dates des lettres D690, D709 et D786.

Il convient d'examiner le cas de la **lettre D786** dans laquelle Voltaire se plaint au comte d'Argental d'avoir à faire un prologue pour Rameau :

*Mais Rameau crie, Rameau dit que je lui coupe la gorge, que je le traite en Philistin, que si l'abbé Pellegrin avait fait un Samson pour lui, il n'en démordrait pas. Il veut qu'on le joue, il me demande un prologue. [...] On m'a condamné comme fort mauvais chrétien cet été. Je vais être un dévot faiseur d'opéra cet hiver mais j'ai bien peur que ce ne soit une pénitence publique. Excommunié, brûlé, et sifflé, n'en est-ce point trop pour une année ?*⁸⁷

⁸⁴ Jean Sgard, « Le premier *Samson* de Voltaire », *L'Opéra au XVIII^e siècle*, p. 514.

⁸⁵ *Nouvelles à la main*, (Ms, BnF, n. a. fr. 20076), f° 389.

⁸⁶ Antoine-Augustin Bruzen de la Martinière, *Anecdotes ou lettres secrètes sur divers sujets de littérature et de politique*, t. III, lettre « à Paris le 9 août 1734 », p. 407, et lettre « à Paris le 14 novembre 1734 », p. 661.

⁸⁷ Voltaire à d'Argental, [septembre 1734 ?], D786.

Cette lettre doit se situer **avant D690** dans laquelle Voltaire, résigné, cède à l'insistance du musicien et lui envoie son prologue :

*Je n'ai point du tout à ce que je crois le talent des vers lyriques, c'est une harmonie particulière que j'ai peur de n'avoir point saisie. Je suis surtout incapable de faire un prologue passable et j'aurais plutôt fait un chant d'un poème épique que je n'aurais rempli des canevas. Ce sont là monsieur les raisons qui me faisaient reculer, mais vos lettres réitérées me pressent avec tant d'instance et vous êtes tellement persuadé qu'il y va de votre intérêt de donner votre opéra cet hiver qu'il faut bien que je vous sacrifie mes répugnances.*⁸⁸

La lettre D786 est datée de septembre 1734 puisqu'elle fait référence à une épître composée en juillet 1734 et à l'été qui suit la condamnation des *Lettres philosophiques*. Par conséquent, la fameuse lettre D690 de Voltaire à Rameau ne peut être placée avant **septembre 1734**.

Il convient alors de s'intéresser à la lettre **D709 datée par Besterman du 1^{er} février 1734** et manifestement écrite après D690 : « aussi je lui [Rameau] mandais, il y a quelque temps, que j'aurais plutôt fait un poème épique que je n'aurais rempli des canevas ». Plus précisément, cette lettre devrait être repoussée à **novembre 1734**, moment de l'interdiction annoncée par les *Nouvelles à la main* et par les *Anecdotes et lettres secrètes* citées ci-dessus : Voltaire, reconnaissant avoir « fait une grande sottise de composer un opéra », envisage la correction de son livret et prévoit de « remettre l'exécution de cet opéra à l'hiver prochain »⁸⁹.

Ainsi, les paroles de la deuxième version du livret destinées au Prince de Carignan⁹⁰ sont prêtes en mai 1734, après un retard lié au mariage du duc de Richelieu : « Le mariage de M. le duc de Richelieu a fait tort à *Samson* ; mais comptez, mon très cher Orphée, que dès que j'aurai fini cette comédie, je serai tout entier à l'opéra. »⁹¹ Mais **l'opéra en son entier, le livret accompagné du prologue, n'a été présenté à la censure qu'en septembre 1734**, ce qui explique à cette date les encouragements de Cideville : il rappelle à son ami « cet Opéra/ De Samson et de Dalila/ Que le parterre [lui] demande »⁹².

⁸⁸ Voltaire à Rameau [décembre 1733], D690.

⁸⁹ Voltaire à Berger [1 février 1734], D709.

⁹⁰ Voltaire à Berger [5 mai 1734], D732.

⁹¹ Voltaire à Rameau [15 avril 1734], D719.

⁹² Cideville à Voltaire, septembre 1734, D785.

Pour plus de clarté, nous proposons le tableau suivant qui prend en compte les deux grandes étapes de la genèse.

Les étapes de la genèse du <i>Samson</i> de Voltaire	Repères historiques (correspondance et journaux)
<u>Première phase de la collaboration</u> entre Voltaire et Rameau	<u>décembre 1733 - novembre 1734</u>
<u>Paroles du premier <i>Samson</i> (Dalila perfide)</u>	5 décembre 1733 (D686)
Enthousiasme de Cideville	3 avril 1734 (D717)
Retard pris en raison du mariage du duc de Richelieu	[15 avril 1734] (D719)
Paroles prêtes à être envoyées au prince de Carignan pour un premier examen	[5 mai 1734] (D732)
Musique achevée	9 août 1734 (<i>Anecdotes ou lettres secrètes</i> , t. III, p. 407)
Encouragements de Cideville : « le parterre » attend « Samson et Dalila »	Septembre 1734 (D785)
Plaintes de Voltaire contraint de composer un prologue	[septembre 1734 ?] (D786)
Composition du prologue	Septembre 1734 (D690, initialement datée [vers décembre 1733])
Examen par la Sorbonne	14 [septembre 1734] (D784 ⁹³)
Représentation chez Fagon et premiers remaniements du livret par Voltaire : <u>deuxième <i>Samson</i> (Dalila très honnête)</u>	23 octobre 1734 (lettre D797)

⁹³ Précisons que, selon Thomas Green, cette lettre doit être redatée car elle fait mention de Mlle Pellissier, laquelle était précisément absente de l'Opéra entre 1734 et 1735 (Green, Thomas R., *Early Rameau sources : studies in the origins and dating of the operas and other musical works*, diss., Brandeis University, mai 1992, UMI dissertation serv., 1993, t. II, p. 564). T. Green propose donc de réviser la date de cette lettre à septembre 1735. En réalité, d'après ce qu'on peut en déduire de la genèse de *Samson*, la date de septembre 1736 conviendrait davantage. Toutefois, n'ayant encore recueilli aucun témoignage à ce sujet, nous avons préféré respecter la datation de Th. Bestermann.

Jugement négatif de Hardion : ce sujet n'est point fait pour ce spectacle	27 octobre 1734 (<i>Nouvelles à la main</i>)
Paroles envoyées à Cideville par l'entremise du Comte d'Argental	[5 novembre 1734] (D802)
Voltaire prévoit de « remettre l'exécution de cet opéra à l'hiver prochain »	novembre 1734 (D709 , initialement datée de [février 1734])
Annonce de la censure	14 novembre 1734 (<i>Anecdotes ou lettres secrètes</i> , t. III, p. 661)
<u>Seconde phase de collaboration</u> entre Voltaire et Rameau	<u>Octobre 1735 – octobre 1736</u>
Voltaire envisage de « retravailler » <i>Samson</i>	13 octobre 1735 (D928)
Reprise de <i>Samson</i> dans « un goût nouveau »	3 novembre [1735] (D935)
Voltaire réitère son désir de collaboration avec Rameau et envisage Fontenelle comme examinateur	[25 novembre 1735] (D946)
Envoi à Berger de nouveaux vers pour Rameau	1 ^{er} décembre 1735 (D952)
Version de <i>Samson</i> sans secret	17 décembre [1735] (D966)
Voltaire « prêt à quitter tout » pour Rameau	22 décembre 1735 (D969)
Version de <i>Samson</i> sans secret et apparition de Dalila à la fin du troisième acte	25 [décembre 1735] (D971)
Composition d'une nouvelle ariette	28 décembre [1735] (D973)
Promesse d'envoi d'une copie de <i>Samson</i>	13 [janvier 1736] (D987)
Refus de dénaturer le « sujet » par les « lieux commun » d'un « amour ordinaire »	2 février 1736 (D999)

Encouragements à l'adresse de Rameau pour achever « un opéra dont les deux premiers actes sont sans amour »	[vers le 2] février 1736 (D1000)
Achèvement de <i>Samson</i> (maintien des deux premiers actes sans amour), encouragements réitérés à l'égard de Rameau	6 février [1736] (D1003)
Envoi à Thieriot d'une version complète de <i>Samson</i>	10 février 1736 (D1007 et D1008)
Éloignement de Rameau : « Samson est-il abandonné ? »	16 mars 1736 (D1035)
Silence de Rameau	20 mars [1736] (D1040)
Attente dans le public du <i>Samson</i> de Rameau et Voltaire	6 avril 1736 (<i>Mémoires secrets</i> de Dubuisson ⁹⁴)
Encouragement à Rameau pour « imprimer » sa musique	5 septembre 1736 (D1141)
<i>Samson</i> a été censuré	13 [octobre 1736] (D1167)

⁹⁴ *Mémoires secrets du XVIII^e siècle. Lettres du Commissaire Dubuisson au Marquis de Caumont 1735-1741*, A. Rouxel éd., Paris, P. Arnould, s. d., à Paris, le 6 avril 1736, p. 194.