

UNIVERSITÉ FRANÇOIS – RABELAIS DE TOURS

ÉCOLE DOCTORALE « *Sciences de l'Homme et de la Société* »
IRPMF (UMR 200)

THÈSE présentée par :

Julien DUBRUQUE

soutenue le : 16 décembre 2014

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université François – Rabelais de Tours**

Discipline/ Spécialité : Musicologie

**Édition critique, histoire, genèse
et esthétique des deux versions
du *Temple de la Gloire*
de Voltaire et Rameau**

THÈSE dirigée par :

Mme BOUISSOU Sylvie

Directrice de recherches, IReMus (CNRS)

RAPPORTEURS :

M. FRANTZ Pierre

Professeur, Université Paris-Sorbonne

Mme LEGRAND Raphaëlle

Professeure, Université Paris-Sorbonne

JURY :

Mme BOUISSOU Sylvie

Directrice de recherches, IReMus (CNRS)

Mme DAVY-RIGAUX Cécile

Chargée de recherches, IReMus (CNRS)

M. FRANTZ Pierre

Professeur, Université Paris-Sorbonne

Mme LEGRAND Raphaëlle

Professeure, Université Paris-Sorbonne

M. SADLER Graham

Emeritus Professor of Music, University of Hull

In memoriam Marie-Rose Schüller

Marie-Rose Schüller naquit en 1922 à Schoeneck (Moselle), petit village sur la frontière allemande. Ses parents étaient nés allemands, sous le deuxième Reich. Elle-même n'apprit le français qu'à l'école de la République. Son père était un homme universel : comptable dans une aciérie luxembourgeoise, il avait bâti sa propre maison, construit ses propres meubles. Il réparait les pianos et les harmoniums ; organiste de la paroisse, il dirigeait un chœur, qui représentait tous les ans la Passion ; il écrivit, pendant la guerre, une messe à quatre voix intitulée *In terra pax* ; il était de surcroît le maire du village. Naturellement, Marie-Rose Schüller apprit le piano et l'orgue. Son professeur, un collaborateur du folkloriste Louis Pinck, lui transmit sa passion pour Schubert, qu'elle aima jouer toute sa vie. Quand vint la guerre, tout le village, qui se trouvait très au-delà de la ligne Maginot, fut mis en sûreté en Charente. C'est Marie-Rose qui assurait l'essentiel du travail administratif de la mairie : son père ne parlait pas français. Les Schüller revinrent après la débâcle ; la guerre était finie. La fille du maire épousa alors l'instituteur du village, Adolphe Theisen ; mais cette idylle Troisième République eut lieu sous le Troisième Reich, lequel avait entrepris de regermaniser les provinces perdues puis reconquises. Marie-Rose Schüller dut à nouveau quitter son village pour suivre son mari quand il fit l'objet d'une procédure d'*Umschulung* (on aimerait traduire : « de rééducation ») : remplacé par un fonctionnaire allemand, il fut déplacé à Vienne. Marie-Rose Schüller vécut là quelques moments heureux ; elle se rappelait encore, à la fin de sa vie, la brillante programmation de l'Opéra, où elle vit tout le répertoire. Mais son mari, qui avait déjà fait la drôle de guerre du côté français, finit par être enrôlé de force dans la Wehrmacht et envoyé sur le front de l'est. Rentrée à Schoeneck, Marie-Rose Schüller éleva leur fille dans la maison familiale, avec ses parents. Ils s'y firent parfois tirer dessus par les Américains dans l'hiver 1944-1945, la ligne de front s'étant figée à peu près à cet endroit pendant six mois (Thionville et Metz furent libérés en novembre 1944, mais Forbach en mars 1945 seulement). Adolphe Theisen, comme beaucoup de malgré-nous, était mort au camp de Tambov. Le frère de Marie-Rose, âgé de 17 ans, était mort aussi. « À la fin de la guerre, répétait-elle sans cesse, j'avais perdu mon mari, mon frère, j'avais 23 ans, et une petite fille ». Elle se remaria plus tard avec Louis Bastian, qui n'avait pas réussi à devenir prêtre, mais avait néanmoins appris le latin et le grec au petit séminaire. Par un hasard heureux, c'est non pas en Russie, mais en Grèce, justement, qu'il avait été envoyé pendant la guerre. Il avait échappé à la mort grâce à une providentielle permission médicale, et parce qu'il avait réussi à expliquer aux partisans grecs qu'il n'était pas allemand, mais français. De lui, Marie-Rose Schüller eut cinq enfants. Tous apprirent la musique plus ou moins sur le tas ; tous chantent encore, chacun dans plusieurs chœurs à la fois. Sept des petits-enfants sont devenus musiciens professionnels. Marie-Rose Schüller, elle, succéda à son père comme organiste de la paroisse. Elle ne cessa de jouer qu'après quasiment un demi-siècle de service bénévole, quand elle ne supporta plus de jouer les messes d'enterrement de ses amis. Le lecteur comprend sans doute pourquoi la musique m'a choisi, même s'il y a loin de la mélancolie schubertienne à la liesse ramellienne. J'étais à Metz pour un colloque de jeunes chercheurs organisé par la Société Française de Musicologie, en 2008, pour parler du *Temple de la Gloire*, quand ma grand-mère eut un AVC, comme on dit en novlangue. Sans cela, je n'aurais jamais pu la revoir avant sa mort. Elle aurait sans doute été contente que je devienne docteur en musicologie.

Remerciements

C'est à bien des titres que nous remercions Sylvie Bouissou. C'est la lecture de son enquête policière, *Les Boréades ou la tragédie oubliée*, par hasard, au cours d'un stage de clavecin, qui nous a déterminé à nous engager dans la recherche en musicologie. Comme rédacteur en chef des *Opera omnia Rameau*, elle est directement à l'origine de ce travail et du choix du sujet, qui s'est révélé passionnant, autant qu'inépuisable. *Last, but not least*, il est sans doute peu de directeurs ou de directrices de recherche qui consacrent des dizaines de sessions de travail de trois à quatre heures chacune à leurs doctorants. Pour tout cela, nous n'exprimerons jamais assez notre gratitude ; nous espérons seulement nous montrer un jour à la hauteur de ses exigences.

Nous remercions profondément celles et ceux qui ont accepté de nous lire et de nous juger : Cécile Davy-Rigaux, qui avait déjà relu la partie la plus ingrate de ce travail (notes critiques et matériel d'orchestre) ; Pierre Frantz, qui nous a fait l'honneur d'être le rapporteur de cette thèse, de même que Raphaëlle Legrand, qui avait déjà accepté de diriger notre premier travail de recherches en musicologie, et n'a cessé de nous suivre par la suite, tant scientifiquement que comme « marraine » du Concert latin à l'Université Paris-Sorbonne ; Graham Sadler, qui avait justement inspiré le sujet de notre master 2, consacré au rôle du clavecin dans les opéras de Rameau.

Nous remercions tout notre laboratoire, l'ancien IRPMF (désormais IReMus), alors dirigé par Florence Gétreau, pour toute l'aide, matérielle et morale, qu'il nous a apportée au cours de ces huit années de recherches. Nous devons beaucoup, en particulier, à la diligence de l'irremplaçable Pascal Denécheau et de notre excellent camarade Thomas Soury. Nathalie Berton-Blivet a toute notre gratitude pour avoir relu le matériel d'orchestre, étant allée jusqu'à reporter ses vacances 2014 pour pouvoir assurer la production de l'œuvre à l'automne. Laurence Decobert et François-Pierre Goy, au département de la musique de la BnF, nous ont fait profiter de leur savoir, et nous ont, au fond, appris l'étude des sources par la pratique. François Saint-Yves et Yvon Repérant, par leurs relectures très fines de la partition d'orchestre, nous ont permis d'éliminer nombre d'erreurs et d'améliorer la restitution des chiffrages de la basse continue.

Nous remercions encore nos collègues du Centre de musique baroque de Versailles. Laurence Ardouin et Marc Dormont, graveurs de musique, ainsi que Louis Castelain, responsable éditorial, n'ont jamais été avares de leurs conseils. Le directeur artistique du CmbV, Benoît Dratwicky, en plus de nous avoir systématiquement fait partager ses découvertes musicologiques, nous a donné l'occasion de vérifier notre édition et nos hypothèses en programmant *Le Temple de la Gloire* pour 2014. Les musicologues ne voient pas toujours le fruit de leurs recherches ; grâce à lui, au chœur de chambre de Namur et aux Agréments, nous sommes comblés. Chantal Santon (Érigone, La Gloire), Mathias Vidal (Apollon, Bacchus, Trajan) et plusieurs membres de l'orchestre, notamment Hajo Bäss, nous ont fait plusieurs suggestions pertinentes de fond et de forme. Nous sommes extrêmement reconnaissant à Guy van Waas, le directeur musical des Agréments, d'avoir servi et soutenu l'œuvre, avec le savoir-faire et l'humilité qu'on lui connaît (rares sont les chefs qui font applaudir l'œuvre plutôt qu'eux-mêmes), et de s'être montré si ouvert aux suggestions d'un simple musicologue sur plusieurs points capitaux.

Avant cette production, nos amis du Concert Latin, Sandra Collet, Patrick Boileau, Anibal Sierra, Florence Aoustet, Céline Martel, Bénédicte Pernet, Magali Boyer et Michele Zeoli, qui ont joué des extraits du *Temple de la Gloire* en concert avec nous à Ferney-Voltaire, à l'invitation d'Olivier Guichard, nous avaient aidé à éliminer bien des fautes et des ambiguïtés de la partition et du matériel. Suzanne Bastian, Jean-Christophe Blum, Jean-Marie Chevalier, Vincent Cuche, Mélanie Gardyn, Ellen Giaccone, Taku Kuroiwa, Olivier Mabilie, Clémence Monnier et Chani Stroobant avaient été les tout premiers relecteurs de la partition d'orchestre.

Nous remercions encore les conservateurs et magasiniers du département de la musique de la Bibliothèque nationale de France, ceux de la Bibliothèque-musée de l'Opéra (notamment Mathias Auclair), et ceux de la bibliothèque de l'Arsenal (notamment Martine Lefèvre). À la bibliothèque municipale de Lille, Laure Delrue a grandement facilité notre séjour de recherches. Aux États-Unis, Manuel Erviti et le personnel de la Music Library de Berkeley nous ont réservé un accueil parfait en tout point. En 2013, nous avons été accueilli, une fois encore, pendant un mois, par l'extraordinaire Irving S. Gilmore Music Library de l'Université de Yale. Enfin, la complaisance des personnels de la Rare Books Division de la New York Public Library, dont nous avons poussé les portes presque par hasard, nous a permis de faire une découverte importante.

Nous remercions encore Christian Accaoui, J. A. Dainard, Marie Demeilliez, Patrick Florentin, Victor Gavenda, Denis Herlin, Dominique Lauvernier, Adrien Legendre, Pauline Lemaigre-Gaffier, Véronique Lochert, Benjamin Pintiaux, Gilles Plante, Rémy-Michel Trotier et Jean-Claire Vançon pour l'aide et les suggestions qu'ils nous ont apportées ; nous avons tenté de leur attribuer ce qui leur revenait au cours de ce travail. *Errors are mine*, bien sûr. Nous avons une pensée spéciale pour notre collègue et camarade Benoît Michel †, qui nous avait mené sur la piste jésuite, et pour sa famille.

On ne peut rédiger de thèse sans conditions matérielles satisfaisantes. Nous n'oublierons donc pas la République, à travers le ministère de l'Éducation nationale : nous avons enseigné, durant toutes ces années, au collège, au lycée et dans le supérieur. Nous avons également été chargé de recherches documentaires pendant quatre ans à la Bibliothèque nationale de France, grâce au soutien de Catherine Massip. Colby College a eu la générosité de financer notre voyage de recherches à l'Université de Californie à Berkeley, en 2008. La Fondation Royaumont nous a octroyé, en 2014, une résidence de recherches à la bibliothèque musicale François-Lang, grâce à Thomas Vernet.

Nous devons des remerciements tous spéciaux à Sylvie Bouissou, Marina Davies, Benoît Dratwicky et Claire Placial, qui ont relu tout ou partie de cette thèse. Davitt Moroney a, lui, fait preuve d'une grande générosité envers nous à Berkeley. Comme toujours, notre maître, Frédéric Michel, a été d'un dévouement et d'une amitié rares, de la rédaction du projet de thèse jusqu'à la soutenance. Monique Dubruque, qui a saisi toutes les annexes littéraires, constatera, espérons-nous, qu'elle ne devrait pas avoir honte de ce fameux « bac G, sténo-dactylo », puisque son savoir aura été tout aussi profitable à son intello de fils que celui de bien des bourgeois à leurs héritiers. À notre famille enfin, nous devons moins des remerciements que des excuses pour avoir été, parfois, un mauvais père ou un mauvais mari.

Résumé

Le Temple de la Gloire fut commandé par la cour à Voltaire et à Rameau pour célébrer le retour du roi, victorieux à Fontenoy. Créé en 1745 à Versailles, il fut repris aussitôt à Paris en décembre. Retiré après son échec public et critique, il fut considérablement remanié, recréé à Paris en avril 1746, puis oublié, même si beaucoup de ses morceaux ont été réutilisés. Il demeure l'unique opéra de Voltaire à avoir été représenté à l'Académie royale de musique.

Ce travail propose une double édition critique du livret et de la musique des deux versions de 1745 et de 1746. Il fait l'histoire de l'œuvre de 1745 à nos jours (I), en retrace la genèse (II), et en évalue la portée esthétique (III), qui est originale. Voltaire, loin de flagorner, y érige en modèle non le roi conquérant, mais celui qui fait le bonheur du peuple. Il se propose pour cela, en 1745, d'étendre sa réforme dramatique (moins d'amour, plus de spectacle, sérieux métastasien) à l'opéra. Mais finit, en 1746, par céder à Rameau, aux codes de l'Académie royale de musique et à son public.

Mots-clés : Temple de la Gloire ; Rameau ; Voltaire ; Opéra ; Ballet ; Livret ; Histoire de la musique ; Critique génétique ; Esthétique.

Résumé en anglais

The court commissioned Voltaire and Rameau to write *Le Temple de la Gloire* in celebration of the king's victorious return from Fontenoy. Premiered in Versailles in 1745, restaged in Paris in December, the opera closed down after its critical and box-office failure. It was considerably reworked, restaged in Paris in April 1746, and then forgotten, although many of its pieces were reused in other works. It is the only Voltaire opera staged at the Royal Academy of Music.

This study consists of a double critical edition of the libretto and music of the two versions, from 1745 and 1746. It traces the history of the work from 1745 to the present day (Chapter 1), discusses it genetically (Chapter 2), and analyzes its esthetic reach (Chapter 3), which is considerable. Voltaire is not a courtly flatterer here ; he does not present a model of the conquering king, but rather one of a king who makes the people happy. Thus, in 1745, Voltaire extends his dramatic reforms to opera (less love, more entertainment, Metastasian gravitas). But in the end, in 1746, he gives into Rameau, to the Royal Academy of music's protocol, and to his audience.

Key words : *Temple de la Gloire* ; Rameau ; Voltaire ; Opera ; Ballet ; Libretto ; Musicology ; Genetic criticism ; Aesthetics

Table des matières

Introduction générale.....	21
I. Histoire.....	31
A. Introduction à l'analyse historique.....	33
B. Contexte de la commande.....	34
1. Les relations de Voltaire et Rameau avant 1745	35
2. Le contexte proche : les fêtes de 1745 à Versailles.....	41
3. Le prétexte : la bataille de Fontenoy	49
4. Contexte immédiat : les autres œuvres lyriques liées la victoire de Fontenoy	57
C. Histoire de la version de 1745	71
1. L'écriture de la version de 1745.....	71
2. Répétitions de la version de 1745	79
3. Les représentations de 1745 à Versailles	82
4. Les représentations de 1745 à Paris.....	87
5. Recettes de la version de 1745 à Paris	95
6. Rôles et effectifs de la version de 1745.....	97
7. Réception de la version de 1745	108
D. Histoire de la version de 1746.....	129
1. <i>Diabolicum perseverare</i> ?	129
2. Écriture de la version de 1746.....	130
3. Représentations de la version de 1746 à Paris	131
4. Recettes de la version de 1746	134
5. Rôles et effectifs de la version de 1746.....	136
6. Réception de la version de 1746	142
E. Décors et costumes des deux versions.....	145
1. Sources littéraires	145
2. Sources iconographiques	146
3. Traces laissées dans les archives	157
F. Suites immédiates	161
1. Élection de Voltaire à l'Académie française	161
2. Voltaire, Rameau et Rousseau	162
3. Questions financières	164
4. Devenir des exemplaires du livret, de la partition et du matériel	166
5. Les publications du <i>Temple de la Gloire</i> au XVIII ^e siècle	167
G. Postérité	174
1. Voltaire et <i>Le Temple de la Gloire</i> après 1746	174
2. Les emprunts au <i>Temple de la Gloire</i> après 1746	174
3. Autres exécutions du <i>Temple de la Gloire</i> au XVIII ^e siècle	177
4. Perplexité des compilateurs du XVIII ^e siècle	178
5. Réception critique au XVIII ^e siècle.....	179
6. Le Temple de la Gloire au XIX ^e siècle.....	188
7. 1909 : l'édition de Guilmant dans les <i>Œuvres complètes</i>	190
8. <i>Le Temple de la Gloire</i> au XX ^e et XXI ^e siècles.....	191
H. Conclusion : essai de chronologie	196
II. Genèse.....	203
A. Introduction à l'analyse génétique.....	205

B.	Sources littéraires.....	206
1.	Manuscrits.....	206
2.	Livrets édités.....	206
3.	Éditions en recueil au XVIII ^e siècle.....	214
4.	Chronologie des sources littéraires	217
5.	Choix d'une source principale pour l'édition	218
C.	Stemma diachronique des sources musicales	221
D.	La source principale de la version de 1746 : AC.....	222
1.	Description de l'état actuel d'AC	223
2.	Genèse du premier cahier (AC 1).....	224
3.	Genèse du deuxième cahier (AC 2)	228
4.	Genèse du troisième cahier (AC 3).....	237
5.	Genèse du quatrième cahier (AC 4).....	244
6.	La main du surligneur : Rebel ?	248
7.	Problématiques annotations au crayon rouge	252
8.	La mention « CP »	266
9.	Problèmes non résolus	268
10.	Synthèse : stemma diachronique d'AC.....	269
E.	La source principale de la version de 1745 : C 1	270
F.	Sources secondaires – sources d'autorité	276
1.	AS.....	276
2.	CF 1	276
3.	CP 1	279
4.	CF 2	280
5.	C 2.....	283
6.	C 3.....	284
7.	C 4.....	285
8.	C 2, C 3, C 4	286
9.	C 5.....	287
10.	C 6.....	288
11.	C 7.....	289
G.	Sources secondaires – sources mineures	291
1.	Groupe des emprunts de l'opéra.....	291
2.	Groupe Artois	294
3.	Groupe Lille.....	297
4.	Groupe Decroix.....	303
5.	Groupe Amadis	305
6.	Groupe Naïs / Francœur	315
H.	Les auto-emprunts du <i>Temple de la Gloire</i> aux œuvres antérieures de Rameau	319
1.	Auto-emprunt n° 1 : l'Air tendre pour les Muses	320
2.	Auto-emprunt n° 2 : la Gavotte vive en rondeau.....	322
3.	Auto-emprunt n° 3 (avorté) : l'Entrée de <i>Trajan</i>	323
4.	Auto-emprunt n° 4 (hypothétique) : « Profonds abîmes du Ténare »	326
5.	Conclusion sur les auto-emprunts du <i>Temple de la Gloire</i>	329
I.	Les (auto- ?) emprunts au <i>Temple de la Gloire</i> dans les œuvres ultérieures de Rameau	331
1.	Groupe n° 1 : multiples emprunts et réécritures des Passepieds	332
2.	Groupe n° 2 : réécriture et emprunts de la Forlane.....	335

3. Groupe n° 3 : les emprunts des <i>Paladins</i>	339
4. Groupe n° 4 : les emprunts de <i>La Guirlande</i>	340
5. Groupe n° 5 : les emprunts de <i>Nais</i>	341
6. Conclusion sur les emprunts au <i>Temple de la Gloire</i> dans les œuvres ultérieures de Rameau	341
J. Les emprunts au <i>Temple de la Gloire</i> dans les œuvres d'autres compositeurs après 1746.....	343
1. Emprunts dans <i>Amadis</i>	343
2. Emprunts dans le <i>Festin royal du comte d'Artois</i>	344
K. Conclusion sur la genèse du <i>Temple de la Gloire</i>	345
1. Chronologie hypothétique	345
2. La méthode de composition de Rameau	346
3. Voltaire librettiste et la collaboration entre Voltaire et Rameau.....	350
III. Esthétique	351
A. Introduction à l'analyse esthétique	353
B. Le thème du temple de la gloire	354
1. Un monument.....	354
2. Un lieu commun rhétorique.....	358
3. Un lieu commun poétique	360
4. Un lieu commun pictural	361
5. Un lieu commun lyrique	364
6. Un « ballet collégial » : l'influence jésuite	369
C. Analyse de la version de 1745.....	374
1. Analyse de la dramaturgie	374
2. Ouverture.....	381
3. Prologue (AC, C 1) ou Acte I (EL 1-3) : <i>L'Envie</i>	385
4. Acte I (AC, C 1) ou acte II (EL 1-3) : <i>Bélus</i>	390
5. Acte II (AC, C 1) ou acte III (EL 1-3) : <i>Bacchus</i>	394
6. Acte III ou acte IV : <i>Trajan</i>	399
7. Une allégorie à clefs ?.....	407
D. Analyse de la version de 1746	410
1. Analyse dramatique	410
2. Prologue : <i>L'Envie</i>	410
3. Acte I : <i>Bélus</i>	411
4. Acte II : <i>Bacchus</i>	412
5. Acte III : <i>Trajan</i>	413
6. Acte III, scène dernière : <i>Le Temple du Bonheur</i>	414
E. Synthèse sur l'esthétique du <i>Temple de la Gloire</i>	416
1. La gloire et l'amour.....	416
2. Le (grand) spectacle	423
3. Le genre du <i>Temple de la Gloire</i> : un opéra métastasien français ?.....	426
4. Politique du ballet.....	437
F. Conclusion : l'esthétique insaisissable du <i>Temple de la Gloire</i>	446
Conclusion générale.....	449
Bibliographie	455
1. Ouvrages antérieurs à 1850	457
2. Ouvrages postérieurs à 1800	466
Index.....	477

Liste des tableaux

Tableau 1 : Sigles des sources principales et des sources d'autorité.....	17
Tableau 2 : Sigles des sources mineures.....	18
Tableau 3 : Spectacles donnés à la cour en février et en mars 1745.....	47
Tableau 4 : Opéras donnés à la cour de novembre 1745 à mars 1746.....	65
Tableau 5 : Comparaison des principales caractéristiques du <i>Temple de la Gloire</i> avec celles des prologues et des pièces de circonstance de 1745-1746.....	70
Tableau 6 : Recettes de l'Académie royale de musique en décembre 1745.....	95
Tableau 7 : Recette moyenne de l'Académie royale de musique pour les saisons 1744 à 1747.....	96
Tableau 8 : Recette moyenne de l'Académie royale de musique en décembre de 1744, 1745 et 1746.....	96
Tableau 9 : Recette moyenne de l'Académie royale de musique d'octobre 1745 à mars 1746.....	97
Tableau 10 : Liste des rôles et des acteurs de la version de 1745.....	98
Tableau 11 : Disposition hypothétique du chœur de la version de 1745.....	102
Tableau 12 : Les différents chœurs mentionnés par les livrets de 1745.....	102
Tableau 13 : Liste complète des acteurs dansants de la version de 1745.....	105
Tableau 14 : Recettes de l'Académie royale de musique en avril-mai 1746.....	134
Tableau 15 : Recette moyenne de l'Académie royale de musique aux mois d'avril et de mai, de 1743 à 1747.....	135
Tableau 16 : Liste des rôles et des acteurs chantants de la version de 1746.....	136
Tableau 17 : Disposition idéale du chœur de la version de 1746.....	138
Tableau 18 : Les différents chœurs mentionnés par les livrets de 1746.....	138
Tableau 19 : Liste des acteurs dansants de la version de 1746.....	140
Tableau 20 : Comparaison de la parodie d' <i>Athalie</i> avec l'original du <i>Temple de la Gloire</i>	176
Tableau 21 : Chronologie du <i>Temple de la Gloire</i>	199
Tableau 22 : Stemma diachronique des sources musicales du <i>Temple de la Gloire</i>	221
Tableau 23 : Associations entre papiers, rastrologie et mains de copistes dans AC.....	224
Tableau 24 : Structure matérielle simplifiée d'AC 2.....	230
Tableau 25 : Remaniement de la scène 2 de <i>Bélus</i> dans AC 2.....	231
Tableau 26 : Comparaison de la situation des Menuets de <i>Bélus</i> (1746) dans les sources d'autorité.....	234
Tableau 27 : Situation successive des « Menuets en musette » et de leurs parodies vocales dans <i>Bélus</i> (1746).....	237
Tableau 28 : Stemma diachronique d'AC.....	269
Tableau 29 : Structure du manuscrit C 1.....	271
Tableau 30 : Fragments de la Passacaille et de l'Air très gai dans le matériel d'orchestre des <i>Paladins</i>	279
Tableau 31 : Contenu de la « Symphonie du Temple de la Gloire » dans CP Artois.....	296
Tableau 32 : Description matérielle et contenu de CO Lille 2.....	299
Tableau 33 : Contenu du divertissement du nouvel acte V d' <i>Amadis</i> (1759).....	306
Tableau 34 : Description matérielle de CO Amadis 1.....	309
Tableau 35 : Contenu de CF Amadis 3.....	312
Tableau 36 : Comparaison du contenu de CF Amadis 1 et CO Amadis 2.....	314
Tableau 37 : Contenu de CF Francœur 1.....	317
Tableau 38 : Les quatre auto-emprunts du <i>Temple de la Gloire</i> d'après Graham Sadler.....	320

Tableau 39 : Comparaison de La Cupis et de l'Air tendre pour les Muses	321
Tableau 40 : Comparaison entre la structure de la Gavotte en rondeau (version de 1745) et celle de l'Air gai (version de 1746) dans l'acte de <i>Bacchus</i>	323
Tableau 41 : Les auto-emprunts réels, avorté et hypothétique du <i>Temple de la Gloire</i>	330
Tableau 42 : Les sept auto-emprunts au <i>Temple de la Gloire</i> d'après Graham Sadler	331
Tableau 43 : Les multiples réécritures des Passepieds du <i>Temple de la Gloire</i>	333
Tableau 44 : Stemma des sources de la Forlane du <i>Temple de la Gloire</i>	338
Tableau 45 : Comparaison des deux versions de la Forlane.....	338
Tableau 46 : Les emprunts au <i>Temple de la Gloire</i> dans les œuvres ultérieures de Rameau.	342
Tableau 47 : Chronologie hypothétique de la genèse d'AC.....	346
Tableau 48 : Comparaison de la tessiture des rôles chantés par Jélyotte et par Poirier	396
Tableau 49 : Doubles chœurs et doubles troupes dans la version de 1745	425
Tableau 50 : Recettes pour l'année 1744-1745.....	617
Tableau 51 : Recettes pour l'année 1745-1746.....	618
Tableau 52 : Recettes pour l'année 1746-1747.....	618
Tableau 53 : Recettes pour la saison d'été 1747	619
Tableau 54 : Recette de <i>Callirhoé</i> de Destouches en décembre 1743	619
Tableau 55 : Recette des <i>Indes galantes</i> de Rameau de Royer en décembre 1743.....	619
Tableau 56 : Recette de <i>Roland</i> de Lully en décembre 1743	619
Tableau 57 : Recette du <i>Pouvoir de l'Amour</i> de Royer en avril-mai 1743.....	620
Tableau 58 : Recette d' <i>Hippolyte et Aricie</i> de Rameau en mai 1743.....	620

Liste des figures

Figure 1 : Charles-Nicolas Cochin le Jeune, [<i>Représentation de La Princesse de Navarre</i>]. Aquarelle et crayon. Château de Versailles (MV6765)	45
Figure 2 : Charles-Nicolas Cochin le Jeune, <i>Décoration de la salle de spectacle construite dans le manège couvert de la grande écurie, à Versailles pour la représentation de la Princesse de Navarre, Comédie Balet</i> [estampe]	46
Figure 3 : Estampe de <i>L'Envie</i> , EL 1-2, hors-texte	147
Figure 4 : Lettrine de <i>L'Envie</i> , EL 1-2, p. 3.....	148
Figure 5 : Estampe de <i>Bélus</i> , EL 1-2, hors-texte.....	149
Figure 6 : Cul-de-lampe de <i>Bélus</i> , EL 1-2, p. 20	150
Figure 7 : Estampe de <i>Bacchus</i> , EL 1-2, hors-texte.....	151
Figure 8 : Lettrine de <i>Bacchus</i> , EL 1-2, p. 23	152
Figure 9 : Estampe de <i>Trajan</i> , EL 1-2, hors-texte.....	153
Figure 10 : Bandeau de <i>Trajan</i> , EL 1-2, p. 33	154
Figure 11 : Bandeau du <i>Temple du Bonheur</i> , EL 1-2, p. 45	155
Figure 12 : Moreau le Jeune, Estampe du <i>Temple de la Gloire</i> , source K, hors-texte.....	156
Figure 13 : Publicité pour les « ouvrages de Mr. Rameau », ca. 1760	170
Figure 14 : Page de titre des <i>Voltariana</i>	185
Figure 15 : EL 2bis, p. 3	211
Figure 16 : EL 2bis, p. 23.....	211
Figure 17 : AC, p. 14 (pagination originale), premier système	225
Figure 18 : AC, p. 92 (pagination continue), détail	235
Figure 19 : AC, p. 161 (pagination continue), détails	243
Figure 20 : AC, p. 42, détail : « Gay » (surligneur) puis « Tres » (crayon rouge)	250
Figure 21 : AC, p. 13, détail	250
Figure 22 : AC, p. 78, détail	251
Figure 23 : AC, p. 183, détail.....	251
Figure 24 : AC, enchaînement des p. 245-246, détails.....	258
Figure 25 : AC, p. 55, détail (portée de basson)	259
Figure 26 : AC, p. 117, collette.	259
Figure 27 : AC, p. 152, détail.....	260
Figure 28 : AC, p. 165, détail.....	260
Figure 29 : AC, p. 168, détail.....	261
Figure 30 : AC, p. 169, détail.....	261
Figure 31 : AC, p. 204, détail.....	262
Figure 32 : (a) AC, p. 213, détail : main de Rameau ? (b) AC, p. 217, détail : main de Rebel ?	262
Figure 33 : AC, p. 5, détail : main de Rameau au crayon rouge (à gauche) et à l'encre (à droite) ?.....	262
Figure 34 : (a) AC, p. 44, détail ; (b) AC, p. 53, détail	263
Figure 35 : AC, p. 63, détail	265
Figure 36 : C 1, f. 3 r°, premier système : main de Lallemand.....	273
Figure 37 : C 1, f. 79 v°	274
Figure 38 : Renvoi au crayon rouge AC, p. 234	277
Figure 39 : Renvoi au crayon rouge CF 1, f. 1 r°.....	277
Figure 40 : CF Guirlande, r°, détail (partie de basson)	293
Figure 41 : AC, p. 65, détail (partie de basson)	293

Figure 42 : Stemma des différentes versions des Passepieds	334
Figure 43 : AC, p. 177, collette autographe, détail	348
Figure 44 : AC, p. 39, détail	349
Figure 45 : <i>Rock and Roll Hall of Fame</i> , Cleveland, Ohio.	355
Figure 46 : Temple de la gloire temporaire, 1699.	357
Figure 47 : <i>Minerve montrant à Louis XV le temple de la gloire</i>	362
Figure 48 : Intérieur de temple de la gloire	363
Figure 49 : AC, p. 77, détail	379
Figure 50 : AC, p. 173, détail.....	419

Liste des annexes

Annexe I. – Tableau synoptique d’EL 1-3 et d’EL 4.....	487
Annexe II. – Dépouillement d’AC	559
Annexe III. – Données tirées de documents d’archive	617
Annexe IV. – Transcriptions de sources littéraires	621

Liste des abréviations et des sigles

(1) Abréviations courantes

OOR	<i>Opera omnia Rameau</i> , dir. Sylvie Bouissou ; Paris, Billaudot, 1996-2002 ; Bonneuil-Matours : Tauxigny, Société Jean-Philippe Rameau, 2003– ; désigne par convention « la présente édition »
RCT	Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, Denis Herlin, <i>Jean-Philippe Rameau, Catalogue thématique des œuvres musicales</i> , Paris, CNRS, Bibliothèque nationale de France, 2003–
BnF	Bibliothèque nationale de France
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales</i>

(2) Sigles des sources littéraires et musicales

Nous utilisons les sigles du *Petit traité d'édition critique* qui régit les *Opera omnia Rameau*¹. La lettre C désigne une copie manuscrite ; A, un autographe ; S, une esquisse ; F, un fragment ; CP, des parties instrumentales manuscrites ; CO, un matériel d'orchestre manuscrit. Nous nous sommes efforcé, en numérotant les sources, de respecter la chronologie quand il était possible de la déterminer : C 1 a été copié en 1745, C 2 entre 1746 et 1750, etc., alors que C 7 porte la date de 1786. Pour plus de clarté, nous avons cependant conservé aux sources à la fois secondaires et mineures, et donc rarement mentionnées, le nom propre qui leur est lié (par exemple : CF Francœur 1, CP Artois).

Nous distinguons une source principale pour chaque version de l'œuvre, plusieurs sources d'autorité en lien avec les sources principales, et un grand nombre de sources mineures, qui peuvent soit être en lien avec les sources principales, mais ne pas être pertinentes (emprunts, arrangements), soit ne pas avoir de lien avec les sources principales.

Nous signalons enfin la correspondance avec les sigles utilisés par Malherbe² et Goulbourne³ dans leurs éditions respectives ; on constatera que nous ajoutons à leurs listes, pour l'essentiel, les sources C 1, CF 1 et CP 1, outre presque toutes les sources mineures.

(3) Cotes de la BnF

Plutôt que la notation traditionnelle avec minuscules, exposants et points (par exemple F-Po Rés. A. 157 a, F-Pn Vm². 359), nous suivons celle, simplifiée et normalisée, du catalogue général informatisé et en ligne de la BnF, sans minuscules, exposants et points (par exemple : F-Po RES A 157 (A), F-Pn Vm2 359). Les quatre années que nous avons passées comme chargé de recherches documentaires à la BnF nous ont convaincu qu'on gagne en amélioration de la recherche textuelle ce qu'on perd en esthétique et en respect de la tradition.

¹ BOUISSOU Sylvie (éd.), *Principes éditoriaux ou Petit traité d'édition critique*, Paris, Société Jean-Philippe Rameau, 1997.

² MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », in RAMEAU Jean-Philippe, *Le Temple de la Gloire*, GUILMANT Alexandre (éd.), Paris, Durand, 1909, pp. xl-xlii (Œuvres complètes publiées sous la direction de Camille Saint-Saëns, XIV).

³ GOULBOURNE Russell, « Introduction », in VOLTAIRE, *Le Temple de la Gloire*, GOULBOURNE Russell (éd.), Oxford, Voltaire Foundation, 2006 (Œuvres complètes de Voltaire, 28A. Œuvres de 1742-1745 [i]).

Sigle	Cote	Description	Correspondances
SOURCES LITTÉRAIRES PRINCIPALES DE LA VERSION DE 1745			
EL 1	nombreux exemplaires	première édition du livret, avec gravures insérées, pour les représentations de Versailles, et peut-être de Paris, en novembre-décembre 1745	Goulbourne, 45p3
EL 2	nombreux exemplaires	deuxième édition du livret, avec gravures insérées, pour les représentations de Versailles, et peut-être de Paris, en novembre-décembre 1745	Goulbourne, 45p1
EL 3	2 exemplaires connus	troisième édition du livret, pour les représentations de Paris, en novembre-décembre 1745	Goulbourne, 45p2
SOURCE LITTÉRAIRE PRINCIPALE DE LA VERSION DE 1746			
EL 4	nombreux exemplaires	quatrième édition du livret, pour les représentations de Paris en avril-mai 1746	Goulbourne, 46p
SOURCE MUSICALE PRINCIPALE DE LA VERSION DE 1745			
C 1	<i>US-Be Ms. 958</i>	copie en partition réduite destinée à un graveur-éditeur ; mise au propre d'AC avant novembre 1745 ;	
SOURCE MUSICALE PRINCIPALE DE LA VERSION DE 1746			
AC	<i>F-Po A 157 (A)</i>	partition de production en partie autographe, ayant servi aux deux versions de 1745 et de 1746	Malherbe, document F
SOURCES MUSICALES SECONDAIRES – SOURCES D'AUTORITÉ			
AS	<i>F-Pn Vm2 359</i>	copie largement autographe d'une esquisse des trois quarts de l'acte de <i>Bacchus (1745)</i> , ultérieurement mise au propre dans le troisième cahier d'AC	Malherbe, document G
CF 1	<i>F-Po A 201</i>	fragment détaché d'AC et conservé dans la partition de production des <i>Paladins</i>	
CP 1	<i>F-Po Mat 18 [257]</i>	fragments du matériel d'orchestre du <i>Temple de la Gloire</i> , conservé sous forme de f. détachés ou de collettes dans le matériel d'orchestre des <i>Paladins</i>	
CF 2	<i>F-Po A 157 (A)</i>	fragment d'une partie de hautbois du matériel d'orchestre original perdu, inséré ultérieurement dans AC (dont il constitue les p. 251-252)	
C 2	<i>F-V Ms. Mus. 131</i>	copies de collection mettant au propre AC dans l'état dans lequel il se trouvait entre 1746 et 1759, provenant probablement d'un même atelier (Ballard ?)	Malherbe, document E
C 3	<i>F-Pn Vm2 357</i>		Malherbe, document A
C 4	<i>US-CAt fMS Thr 937</i>		
C 5	<i>F-Pa MUS 919</i>	copie mettant au propre AC dans l'état dans lequel il se trouvait entre 1746 et 1760, ayant appartenu au marquis de Paulmy	Malherbe, document D
C 6	<i>F-Pc D 8062</i>	copie de sauvegarde mettant au propre AC dans l'état dans lequel il se trouvait vers 1760, ayant appartenu à François puis Louis-Joseph Francœur	Malherbe, document C
C 7	<i>F-Pn Vm2 358</i>	édition manuscrite du <i>Temple de la Gloire</i> par et pour Decroix, au plus tard en 1786	Malherbe, Document B

Tableau 1 : Sigles des sources principales et des sources d'autorité

SOURCES MUSICALES SECONDAIRES – SOURCES MINEURES			
groupe des emprunts	CF Guirlande	F-Po A 173 (B)	fragment extrait d'un emprunt dans <i>La Guirlande</i>
	CF Surprises	F-Po A 196 (C)	fragment extrait d'un emprunt dans <i>Les Surprises de l'amour</i>
	CF Paladins	F-Po A 201	fragment extrait d'un emprunt dans <i>Les Paladins</i>
	CP Paladins	F-Po Mat 18 [257	fragments et collettes d'un emprunt dans diverses parties du matériel d'orchestre des <i>Paladins</i>
	CF Naïs	F-Pc D 8174	fragment extrait d'un emprunt dans <i>Naïs (version de 1764)</i>
CP Artois		F-Pa MUS 920	cinq parties manuscrites d'un recueil de symphonies arrangées (Malherbe, document H)
groupe Lille	CO Lille 1	F-Lm M 6080	partition et parties de l'ouverture
	CO Lille 2	F-Lm M 5799	partition et parties du monologue « Profonds abîmes »
	CO Lille 3	F-Lm M 5414	partition et parties du chœur « Fier dieu des alarmes »
	CO Lille 4 (a-b)	F-Lm M 6380 F-Lm M 5414	partition (a) et parties (b) de la fin de <i>Trajan (1746)</i>
groupe Decroix	CO Decroix	F-Pn Vm2 359 (p. 37-45)	partition et parties séparées du monologue « Profonds abîmes du Ténare », reliés avec AS
	CF Decroix	F-Pn Vm7 3620 (7)	partition de l'air : « Le dieu des beaux-arts peut seul nous instruire » dans un recueil factice
groupe Amadis	CF Amadis 1	F-Po A 16	fragments extraits de la partition de production
	CF Amadis 2	F-Po A 15	fragments extraits de la copie au propre ayant appartenu au marquis de La Salle
	CO Amadis 1	F-Po Fonds La Salle 37	fragments extraits d'un matériel d'orchestre ayant appartenu au marquis de La Salle
	CO Amadis 2	F-AG 315 (1-10)	fragments extraits d'un matériel d'orchestre ayant appartenu au duc d'Aiguillon
gr. Francœur	CF Francœur 1	F-Pc D 8167 (1)	copie en partition réduite d'un choix de morceaux dans un recueil de morceaux de Rameau
	CF Francœur 2	F-Pc H 383	copie du deuxième mouvement de l'ouverture dans une suite d'orchestre compilée par Francœur

Tableau 2 : Sigles des sources mineures

(4) Références à la source principale

Les références à la source principale, AC (c'est-à-dire le manuscrit F-Po A 157 (A)), s'entendent d'après la pagination continue au crayon de papier ajoutée par nos soins sur le manuscrit, corrigeant l'ancienne, très inexacte. Cette pagination est disponible depuis peu dans le visualiseur de Gallica¹ – la numérisation de la source étant intervenue au cours de notre travail. On peut également télécharger le manuscrit au format PDF, mais la pagination du fichier ne coïncide évidemment pas avec celle du manuscrit ; il faut donc chercher « à la main », dans ce cas ; mais ce n'est qu'un léger inconvénient face à l'avantage de pouvoir consulter hors ligne une excellente reproduction de la source².

¹ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007216z>

² Signalons cependant que nous avons travaillé pendant sept ans avec une numérisation au format PDF d'un ancien microfilm (en noir et blanc, évidemment) que nous avons fait réaliser par le service reproduction de la BnF, et utilisé

(5) Références à notre édition

- elles sont précédées par l'abréviation OOR (pour *Opera omnia Rameau*, cf. ci-dessus), qui désigne par convention « la présente édition » ;
- elles comportent le titre de l'acte, suivi éventuellement de sa date et/ou d'un renvoi à l'un des compléments ou des annexes ;
- elles indiquent soit un numéro de vers (v. tant), pour une référence au livret, soit un numéro de mesure (mes. tant), pour une référence à la partition ; elles n'indiquent pas le numéro de page, moins précis ;
- la numérotation recommence à chaque acte, pour le livret comme pour la musique.

Par exemple : « OOR, *Bélus* (1745), cf. Complément 5, mes. 75 » désigne la mesure 75 de version de 1745 l'acte de *Bélus*, qui se trouve dans le Complément 5 de la présente édition. « OOR, *Trajan* (1746), v. 133 » désigne le v. 133 de la version de 1746 du livret de *Trajan*.

(6) Typographie des titres

Jacques Drillon¹ recommande une hiérarchie contextuelle des titres musicaux. Son traité est de la plus grande finesse. Mais, même au risque d'une certaine inélégance, il nous a semblé préférable ici d'adopter toujours la même présentation :

- italiques pour le titre de l'œuvre et chacune de ses deux versions, dont la date est précisée entre parenthèses ; nous écrirons : *Le Temple de la Gloire* [c.-à-d. dans ses deux versions], *Le Temple de la Gloire* (1745) et *Le Temple de la Gloire* (1746) ;
- italiques pour le titre de chaque acte dans chacune de ses deux versions, dont la date est précisée entre parenthèses ; nous écrirons : *Bélus* (1745), *Bacchus* (1746) et *Trajan* [c.-à-d. dans ses deux versions] ;
- majuscule sans italiques pour les titres des morceaux instrumentaux, y compris les titres génériques : l'Air tendre pour les Muses, le Premier menuet ;
- aucune marque pour les titres génériques des morceaux vocaux, mais assortis de leur incipit entre guillemets : le monologue « Muses, filles du ciel ».

la pagination de ce dernier. Au cours de la huitième année, nous avons entrepris de changer toutes nos références au microfilm au profit de la pagination continue, puisque la source était désormais disponible en couleur sur Gallica. Il est néanmoins probable que nous ayons fait des erreurs au cours de la conversion, et prions le lecteur de bien vouloir nous en excuser – et de nous les signaler s'il en a le courage.

¹ DRILLON Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 1991 (Tel 177).

Introduction générale

Paul Veyne dit dans la préface de sa nouvelle traduction de l'*Énéide* qu'il faudrait refaire les traductions des classiques tous les cinquante ans ¹. On pourrait dire à peu près la même chose des éditions critiques des grands compositeurs, quitte à étendre la date de péremption à 100 ans : après tout, on n'a fait que deux éditions critiques complètes de Bach depuis 1750. Or à mesure que le xx^e siècle avançait, on a regretté toujours davantage que la gloire de Rameau fût ternie par l'absence d'une édition critique complète et fiable : les *Œuvres complètes* éditées par Saint-Saëns n'avaient jamais été achevées, et plusieurs de leurs volumes relevaient carrément de la falsification délibérée ². Enfin les *Opera omnia Rameau* vinrent. Par goût pour la philologie ³, voire pour le positivisme ⁴, et surtout par amour de la musique de Rameau, nous eûmes la folie de vouloir y contribuer. Sylvie Bouissou eut celle de nous confier *Le Temple de la Gloire*. C'est la principale justification, qui n'est ni intellectuelle, ni méthodologique, du présent travail ; cette folie sied à des ramistes, sans doute. La problématique est donc venue après le fait. Ce travail néanmoins motivé par trois raisons objectives.

1^o La première et la plus importante, c'est la réapparition, dans les années 1960, d'une source musicale manuscrite (C 1) contenant la version de 1745 du *Temple de la Gloire*, que l'on croyait perdue. Jusque-là, on ne disposait que de celle de 1746, dont plus du tiers du livret et de la musique diffèrent ; c'est comme si l'on avait redécouvert l'équivalent, en quantité et en qualité, de deux actes de ballet de Rameau. Or l'on ne s'est avisé de cette réapparition qu'assez tard ; et le chercheur californien qui avait commencé une thèse de doctorat sur ce manuscrit, dans les années 1990, ne l'a jamais achevée. Il était donc urgent que cette source et cette musique inconnues soient rendues disponibles pour le public des musiciens et des chercheurs.

2^o La première édition critique de la musique de la version de 1746 du *Temple de la Gloire*, par Malherbe et Guilmant, en 1909, était de toute façon devenue insuffisante pour les critères scientifiques d'aujourd'hui, même si c'était l'une des meilleures des *Œuvres complètes* dirigées par Saint-Saëns.

3^o La première édition critique du livret des deux versions du *Temple de la Gloire* par Russell Goulbourne dans les *Œuvres complètes de Voltaire*, en 2006 ⁵, était bienvenue puisqu'elle était la première à publier le livret de la version de 1746, depuis le xviii^e siècle, mais se signale par plusieurs insuffisances.

Le Temple de la Gloire, seul opéra de Voltaire représenté à l'Académie royale de musique ⁶, est généralement confiné aux entrées de dictionnaire, neutres ou hostiles ¹, alors

¹ VIRGILE, *L'Énéide*, trad. VEYNE Paul, Paris, Albin Michel : Les Belles Lettres, 2012.

² SADLER Graham, « Vincent d'Indy and the Rameau *Œuvres complètes*: a case of forgery? », *Early Music* (3), 1993, pp. 415-422.

³ Nous nous étions déjà essayé à la *Quellenforschung*, à l'édition critique et à la traduction : DUBRUQUE Julien, *Introduction à l'œuvre d'Éphore*, maîtrise d'histoire grecque, sous la direction d'Olivier PICARD, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 2003.

⁴ DUBRUQUE Julien, « Le positivisme en musicologie aujourd'hui », séminaire de Jean Gribenski, Université de Poitiers, 26 novembre 2009, inédit.

⁵ VOLTAIRE, *Le Temple de la Gloire*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006 (*Œuvres complètes de Voltaire*, 28A. *Œuvres de 1742-1745* [i]).

⁶ Ce que peu de personnes ont remarqué, à l'exception notable de PITOU Spire, *The Paris Opéra: an encyclopedia of*

que *Samson*, qui n'a pas été représenté et dont la musique est perdue, est l'objet de toute l'attention des littéraires comme des musicologues :

L'analyse du texte fait apparaître que *Samson* est exemplaire de ce que Voltaire se proposait ; on ne peut pas en dire autant du reste de sa production pour le théâtre lyrique².

Nous serions heureux de corriger par elle-même un auteur dont la lecture du *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*³ fit jadis de nous un ramiste intransigeant, si nous parvenions à montrer que, dans sa version originale tout du moins, *Le Temple de la Gloire* a lui aussi constitué une tentative de réforme de l'opéra. En somme, nous proposons, dans ce travail, de prendre l'œuvre au sérieux, pour mieux connaître les rapports qu'entretenait Voltaire avec Rameau et avec l'opéra en général.

Pour présenter *Le Temple de la Gloire*, le mieux est peut-être de citer La Harpe, père de tous les professeurs de littérature, qui synthétise éloquemment les préjugés sur l'œuvre. Dans la section III du chapitre VI (« De l'opéra ») du livre premier (« Poésie ») de la troisième partie (« XVIII^e siècle ») de son *Lycée*, La Harpe traite de « Voltaire dans le grand opéra, la comédie héroïque, et l'opéra comique », et s'étonne :

Nous trouvons ici pour la première fois un genre de poésie où Voltaire a si peu réussi, qu'il n'y a même aucune place [...] C'est une raison pour examiner avec quelque attention ces productions avortées, où il est resté presque toujours si fort au-dessous de lui-même. Il était dans toute sa force lorsqu'il fit *Samson*, *Pandore*, et *le Temple de la Gloire*, ce dernier pour les fêtes de la cour. Il avait alors toutes les espérances que peuvent inspirer ce séjour et la faveur ; et, très flatté du choix qu'on avait fait de lui, il était intéressé à en soutenir l'honneur et celui de son génie, d'autant plus exposé à la censure, qu'un plus grand théâtre le mettait plus près de l'envie. On peut donc croire qu'il ne négligea rien pour se tirer heureusement de cette épreuve ; et quoiqu'il ait dans la suite plaisanté le premier sur la faiblesse de ses ouvrages, qui lui valurent plus de récompenses que de gloire, il n'était pas disposé à les juger de même lorsqu'ils furent représentés à Versailles [...] Il est convenu depuis que cette *Princesse de Navarre* n'était pas une bonne pièce ; mais c'était encore celle d'un homme d'esprit, et quelques détails ne sont pas sans mérite ; au lieu que, dans *le temple de la Gloire*, rien, absolument rien, ne rappelle Voltaire : tout est fort au-dessous du médiocre, et aussi mal conçu que mal écrit⁴.

L'idée est que *Le Temple de la Gloire* est une œuvre de commande, d'abord représentée à la cour, que Voltaire s'y fait bassement courtisan, allant jusqu'à demander à Louis XV, à l'issue de la représentation : « Trajan est-il content ? », par référence au personnage de Trajan, modèle éternel du bon roi, présent dans l'acte III. Philippe Beaussant peut toujours écrire, deux siècles plus tard : « Quand Voltaire se veut courtisan, il ne le fait pas les choses [sic] à

operas, ballets, composers, and performers, Westport, CT, Greenwood Press, 1983, s. v. Le Temple de la gloire.

¹ Sauf *ibid.*

² KINTZLER Catherine, « Rameau et Voltaire : les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse », *Revue de musicologie* 67 (2), 1981, p. 140.

³ KINTZLER Catherine, *Jean-Philippe Rameau : splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 2011 (Musique ouverte).

⁴ LA HARPE Jean François de, *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, vol. 12/14, Paris, Depelafol, 1825, pp. 85-86.

demi¹... » La coquille non corrigée, la familiarité du ton montrent bien que ces choses vont de soi ; à quoi bon, dès lors, s'y attarder ?

Notre sentiment est tout différent. Comme à René Vaillot, il nous semble que le *Temple de la Gloire* est une œuvre très voltairienne². Comme Manuel Couvreur dans le *Dictionnaire général Voltaire*, nous croyons que « cette œuvre de circonstance permit à Voltaire de voir réaliser son rêve d'un opéra philosophique », puis que, « de "fête" allégorique et politique [dans la version de 1745], *Le Temple de la Gloire* devint opéra-ballet [dans la version de 1746]³. » Nous ne reprendrons donc l'étonnement de La Harpe que pour l'inverser : comment ce *Temple* si voltairien, si représentatif de la politique et de la poétique de son auteur, a-t-il pu connaître un échec aussi retentissant ?

Le mépris général pour cette œuvre s'est doublé d'une négligence scientifique qui a déjà été stigmatisée par notre illustre prédécesseur, Malherbe. En 1909, celui-ci s'offusquait, dans des termes auxquels on ne peut que souscrire, de l'indolence des innombrables éditeurs de Voltaire, qui se contentaient de recopier l'édition de Kehl, et ignoraient l'existence du livret de la version de 1746 du *Temple de la Gloire*, alors qu'il en subsistait de nombreux exemplaires :

On peut, à bon droit, s'étonner de la légèreté avec laquelle l'ont traité [ce texte] presque tous les éditeurs des œuvres soi-disant complètes de Voltaire. On a coutume de publier le livret de 1745 ; puis on ajoute en supplément une « variante » de l'acte second, qu'on accompagne de la note suivante :

Cet acte, différent de celui qu'on a lu, a été tiré d'une partition du célèbre Rameau. Nous ignorons si c'est là la première idée du poète, ou si ces changements avaient été faits pour la reprise du *Temple de la Gloire*, en 1746. Cependant cet opéra, donné à la Cour en 1745, en cinq actes, fut représenté à Paris, en 1746, en trois actes seulement, et celui-ci fut alors supprimé.

Cette observation [...] figure dans l'édition de Kehl [...] Dans l'édition Garnier (1883), Beuchot, enfin, a soupçonné l'erreur, en déclarant : « Il paraît, au contraire, que l'acte donné ici en variante fut joué en 1746. » La certitude pouvait, cependant, s'obtenir à peu de frais. En constatant la similitude du texte de la « variante » et du texte de la partition, il devenait évident que là n'était point « la première idée du poète » ; il suffisait aussi d'ouvrir cette partition, copiée en 1746, pour observer que l'acte « supprimé » alors n'était point celui de la « variante ».

Une dernière surprise subsiste et se justifie mal, quand on voit dans toutes les éditions de Voltaire figurer cette seule variante d'un acte, le second devenu le premier. Or, sans parler de retouches partielles et assez nombreuses, comment passer sous silence et négliger des réfections aussi importantes qu'une moitié du troisième acte, par exemple, et une moitié du dernier ? Toutes ces éditions se disent « complètes », et toutes ont laissé de côté une

¹ BEAUSSANT Philippe et BOUCHENOT-DÉCHIN Patricia, *Les Plaisirs de Versailles : théâtre et musique*, Paris, Fayard, 1996, p. 136 (Les chemins de la musique).

² POMEAU René (éd.), *Voltaire en son temps. Tome premier. 1694-1759*, Paris : Oxford, Fayard : Voltaire Foundation, 1995, pp. 473-476.

³ *Dictionnaire général de Voltaire*, Paris, H. Champion, 2003, s. v. Temple de la Gloire (Dictionnaires et références 8).

centaine de vers, d'autant moins difficiles à découvrir qu'ils avaient été publiés dans le livret de 1746, c'est-à-dire du vivant de Voltaire et de Rameau ¹.

Cet oubli n'a été réparé que deux siècles après l'édition de Kehl, et un siècle après l'édition de Malherbe, avec celle de Goulbourne en 2006 ². Or celle-ci demeure insuffisante : plusieurs sources sont absentes ou mal collationnées (on n'y trouve quasiment aucune des variantes textuelles entre les éditions du livret de 1745), et leur chronologie est fautive. Surtout, Goulbourne n'a pas consulté, et encore moins collationné les sources musicales qu'il cite pourtant ³ : il aurait constaté qu'elles contiennent des dizaines de variantes *textuelles* dont la majeure partie ne peut être attribuée qu'à Voltaire.

Le Temple de la Gloire fait partie des opéras de Rameau restés inédits au XVIII^e siècle, avec *Nais*, *Zoroastre* (1756), *Les Paladins* et *Les Boréades*, pour ceux en plusieurs actes, outre tout un ensemble de ballets en un acte. Pourtant, dès la fin du XVIII^e siècle, Decroix donna une première édition du *Temple de la Gloire*, restée manuscrite (C 7), mais aussi scientifique qu'il était alors possible. Decroix chercha en vain, en particulier, la musique de la version de 1745, mais inclut autant de variantes de 1745 qu'il le pouvait, quand elles avaient été conservées dans la source principale (AC).

La première publication de la musique de la version de 1746 eut lieu plus d'un siècle et demi après la dernière représentation de l'œuvre, dans les *Œuvres complètes* éditées par Durand, dans un contexte nationaliste, où Rameau faisait figure d'ancêtre mythique de la musique française ⁴. Nous ne parlerons pas ici des défauts globaux de cette collection, telle que la confusion permanente entre violons 2 et hautes-contre de violon ⁵, l'orchestration fantaisiste du clavecin, etc., qui ne sont pas spécifiques au *Temple de la Gloire*. Mais nous avons lu systématiquement les cinquante pages in-folio de notes critiques rédigées alors par Malherbe ⁶ ; après tout, si elles ne devaient avoir qu'un seul lecteur, il fallait bien que ce fût le deuxième éditeur du *Temple de la Gloire*. Notre surprise a été de taille : ce travail considérable, très bien informé, et dont les conclusions sont souvent proches des nôtres, constitue essentiellement une critique... de la partition qu'il introduit. Tout se passe comme s'il n'y avait eu aucun rapport entre le travail scientifique de Malherbe et l'édition proprement dite, que l'on peut raisonnablement attribuer à Guilmant, qui la signe, et dont nous possédons une esquisse ⁷ : environ la moitié des notes critiques... critique franchement les erreurs de la partition par rapport aux sources, ainsi que les erreurs de gravure de la maison Durand ⁸. Cette contradiction tourne parfois à l'absurde : Malherbe avait bien

¹ MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », p. xxx.

² VOLTAIRE, *Le Temple de la Gloire*, *op. cit.*

³ Y compris C 1.

⁴ DUBRUQUE Julien et VANÇON Jean-Claire, « Pour une réévaluation critique du ramisme de Debussy », in CHIMÈNES Myriam et LAEDERICH Alexandra (éds.), *Regards sur Debussy*, Paris, Fayard, 2013, pp. 337-356.

⁵ Cette confusion fut constatée dès les derniers volumes des *Œuvres complètes*.

⁶ MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », pp. lxii-xcii.

⁷ Cf. I.G.7, 1909 : l'édition de Guilmant dans les *Œuvres complètes*, p. 187.

⁸ Nous n'en donnerons qu'un seul exemple : « Page 152, mes. 5. et 6. — Une faute de gravure s'est glissée qu'il importe de corriger, à la partie de Tailles. On doit lire [exemple musical] » (p. lix). On se demande quelle anarchie pouvait bien régner aux éditions Durand pour qu'on ait ainsi eu le temps de graver d'abord la partition, puis de graver des notes critiques retouchant la partition. Nous risquerons-nous à supposer que le geste nationaliste avait au fond plus d'importance que le geste scientifique et musical ?

repéré, dans une copie manuscrite (C 6), les parties intermédiaires manquantes de l'Air très gai qui finit l'opéra ; mais comme l'édition ne les comprend pas, on a enregistré cet air à plusieurs reprises sans altos... Remarquons que Malherbe, sorte de baroqueux avant l'heure, propose de restituer tous les ornements supprimés dans l'édition.

Mais le travail de Malherbe lui-même n'est pas sans défauts. Plutôt que de suivre la partition de production de l'opéra comme source principale, il prend souvent en compte l'édition de Decroix, qui mélange pour ainsi dire les versions ¹. Pis, il adopte pour source principale une copie de mauvaise qualité (C 3), ce qui l'amène à des contorsions inutiles, telle que la restitution de parties intermédiaires qui figurent pourtant dans toutes les autres sources. Il suppose que les coupes indues de sa source principale, qui constituent en fait une forme savante d'escroquerie au nombre de pages copiées, correspondent à des coupes introduites dans la version de 1746.

À part les éditions mentionnées ci-dessus, *Le Temple de la Gloire* semble n'avoir fait l'objet d'aucune étude, à part un article récent de Gilles Plante ², qui considère l'œuvre comme un texte hiéroglyphique, où des clés de lecture permettraient de reconnaître Louis XV, Roy, Mme de Pompadour, Crébillon, Frédéric II, etc., sans jamais prêter attention au fait que ce livret a été mis en musique par Rameau et représenté ³. L'article de Ridgway consacré aux opéras de Voltaire, malgré la finesse l'auteur et la pertinence de ses conclusions, ne pouvait être que superficiel : il traite du *Temple de la Gloire* en cinq pages ⁴. La bibliographie sur l'œuvre, on le voit, est donc très restreinte, même si les auteurs les plus divers ont pu la mentionner dans leur réflexion dramatique ou esthétique.

Notre premier soin aura été d'établir une édition critique du livret et de la partition des deux versions du *Temple de la Gloire* ; en quelque sorte, quatre éditions critiques en une. Car d'une part, il n'était pas souhaitable de séparer l'étude des deux versions : contrairement à des œuvres comme *Castor et Pollux*, par exemple, pour lesquelles il existe deux ensembles de sources bien distincts, c'est la même source, AC, qui a servi aux représentations des deux versions du *Temple de la Gloire*, qui ne sont d'ailleurs séparées que par quatre mois, toutes différentes qu'elles soient. On ne pouvait donc étudier AC à fond ⁵ sans traiter les deux versions à la fois. D'autre part, il n'était pas non plus souhaitable de séparer l'étude du livret et de celle de la musique. D'abord pour des raisons de fond : si le livret est souvent au commencement, il n'est pas à l'origine de l'opéra ; ce qui a été chanté et entendu n'est pas toujours, loin de là, ce qui a été écrit. Les *Opera omnia Rameau* ont d'ailleurs adopté pour principe de suivre la version du livret comprise dans la partition d'une œuvre. Ensuite, dans *Le Temple de la Gloire*, la discordance entre le livret et la partition, dans la première version de 1745, atteint un point extrême : l'œuvre ne contient même pas un nombre d'actes et de scènes identiques selon que l'on se trouve dans l'un ou dans l'autre. Il fallait donc se servir de

¹ Malherbe suit par exemple C 7 en reproduisant les trois danses de la fin du *Prologue* que contient AC, sans prendre garde que la troisième remplace en fait la seconde dans la version de 1746.

² PLANTE Gilles, « Voltaire et la genèse du Temple de la Gloire ou les ruses d'un courtisan polémiste », *Revue Voltaire*, 9, 2009, pp. 311-354.

³ Cf. *infra*, III.C.7, Une allégorie à clefs ?, p. 402.

⁴ RIDGWAY Ronald S., « Voltaire's Operas. », *Studies on Voltaire and the Eighteenth century*, 189, 1980, pp. 144-148.

⁵ Ce qui constitue l'objet du début de notre deuxième partie, ainsi que de l'Annexe II.

toutes les sources possibles pour pouvoir établir une édition complète et fiable, et notamment des sources musicales pour l'établissement du livret. L'édition critique a suscité une abondante analyse génétique, qu'on trouvera dans notre deuxième partie.

Disons un mot ici de notre édition de la partition d'orchestre. On s'étonnera peut-être de la voir gravée plutôt que simplement saisie. Ce n'est pas affectation de notre part : il fut un temps où la qualité de la calligraphie manuscrite comptait, au Conservatoire aussi bien qu'à l'Université. À une époque où le clavier a définitivement remplacé la plume, même pour la musique, qui avait été épargnée jusqu'il y a peu par la vague dactylographique puis numérique – les graveurs de musique sont sans doute les derniers à avoir abandonné l'impression physique pour la numérique –, il nous semble important que musiciens et musicologues maîtrisent cet outil de travail, et ne délèguent pas à des ouvriers spécialisés la tâche de copier la musique. En la copiant, on se l'approprie vraiment, et surtout l'on est forcé de se poser toutes les questions que se pose un copiste, qui ne sont pas celles que se pose l'historien ou le critique. Plusieurs fois, des questions en apparence secondaires de saisie de notes ou de mise en page nous ont révélé des évidences cachées ou des détails subtils sur l'œuvre ou sur l'art de Rameau. Ce n'est donc pas seulement une tocade rousseauiste (dans les années 1970, on aurait dit : maoïste) que de nous être fait copiste de musique¹.

La version de 1745 n'étant conservée, pour une large partie, qu'en partition réduite (C 1), nous avons dû ensuite recomposer les parties manquantes pour permettre aux musiciens d'utiliser l'édition critique. Nous utilisons, à dessein, le terme de « recomposition », que nous empruntons à notre prédécesseur au Centre de musique baroque de Versailles, Gérard Geay. Il nous semble plus adéquat que ceux de « restitution » ou de « restauration », car il n'y a aucun fragment qui permette de s'en faire une idée : quand les parties intermédiaires manquent, elles manquent totalement. Les possibilités contrapuntiques étant à peu près infinies, surtout si l'on essaie d'imiter le contrepoint fort hétérodoxe de Rameau, mieux vaut assumer le caractère arbitraire de ces recompositions, qui figurent clairement en petits caractères dans la partition d'orchestre. Nous avons esquissé une partie entière consacrée à l'étude de l'écriture (harmonie, contrepoint, orchestration) des parties intermédiaires conservées du *Temple de la Gloire*, mais nous avons dû l'abandonner, car même menée avec toute la rigueur scientifique (disons statistique) nécessaire, elle ne conduisait qu'à des probabilités. Nos recompositions devront donc être jugées de manière esthétique plutôt que dogmatique.

Il fallait ensuite faire l'histoire du *Temple de la Gloire*, depuis les premières collaborations de Voltaire et Rameau jusqu'à ses exécutions modernes. Nous avons pour cela essayé d'embrasser un maximum de sources, non seulement littéraires (journaux, correspondances, mémoires...) et musicales (partitions imprimées et manuscrites), mais aussi archivistiques et iconographiques. Disons tout de suite que la moisson a été maigre pour ces deux dernières : la quasi-absence d'archives pour l'année 1745, tant aux Menus-Plaisirs (série O₁) qu'à l'Académie royale de musique (série AJ₁₃), a grandement limité notre

¹ Ton Koopman aime à répéter qu'il serait tout à fait content que Bach ressuscité l'accepte pour élève. Notre orgueil serait semblablement satisfait si Rameau pouvait trouver notre copie au propre aussi bonne que celle que Lallemand ou Durand aurait pu réaliser pour lui.

investigation historique. Nous n'aurons en général que peu à ajouter à ce que disait Malherbe dans son édition :

On ignore tout, ou à près, ce qui concerne les préparatifs faits en 1745 à Versailles et à Paris, pour y ériger le Temple de la Gloire. [...] Toutes les dépenses ont disparu, sans laisser trace de chiffres ni de noms. Vainement aux Archives nationales nous avons dépouillé les cartons et registres de la série O₁, autrement dit ce qui a trait à la maison du Roi. Par une sorte de fatalité, les renseignements s'arrêtent aux fêtes du Dauphin ¹.

Nous avons bien trouvé quelques sources inconnues de Malherbe, qui nous permettent de préciser les circonstances matérielles des représentations, mais l'image globale reste assez floue, voire hypothétique. Cette thèse s'en retrouve, bien malgré nous ², encore plus philologique que nature. En revanche, en comparant *Le Temple de la Gloire* avec les œuvres contemporaines, nous avons été frappés par de nombreuses ressemblances, qui justifiaient une étude systématique du contexte littéraire et dramatique des années 1745 et 1746.

Enfin, il restait à examiner, à la lumière de ces analyses historiques, les enjeux esthétiques du *Temple de la Gloire*. Il fallait bien sûr le situer dans la production dramatique respective de Voltaire et de Rameau, mais aussi dans son contexte français et européen. Voltaire donne lui-même plusieurs pistes dans sa préface : il fait référence à Métastase pour se justifier de moraliser l'opéra, d'en chasser l'amour comme il avait déjà voulu le chasser de la Comédie-Française. Nous l'avons pris au mot, et avons cherché à définir sa tentative de réforme lyrique. Mais il fallait aussi, de manière plus positive, chercher l'origine de ses sujets, celui du temple de la Gloire ou de Mémoire, de Bélus, de Bacchus et de Trajan, et évaluer l'originalité de leur traitement dramatique, qui n'est pas petite. Enfin, s'agissant d'une œuvre dite de commande, il nous semblait important de critiquer le concept, et de dépasser les préjugés toujours attachés à l'« expression ³ » du pouvoir, qui a d'autant moins à voir avec de la propagande, dans le cas du *Temple de la Gloire*, que Voltaire y livre sa propre vision du pouvoir monarchique. Plusieurs auteurs ont déjà commenté, au passage, ces enjeux esthétiques avec finesse ⁴ ; nous ne les contredirons pas, et pour cause, mais nous tenterons, chaque fois que cela sera possible, de ne pas séparer l'analyse littéraire de l'analyse musicale, et de voir dans le détail du livret et de la partition comment ces grandes idées s'incarnent concrètement. Nous essaierons notamment de voir comment Rameau s'adapte aux

¹ MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », p. xxx ; nous remercions Pauline Lemaigre-Gaffier, spécialiste des Menus-Plaisirs, de nous avoir confirmé que nos recherches n'avaient pas été infructueuses sans raison ; cf. LEMAIGRE-GAFFIER Pauline, *Du cœur de la Maison du Roi à l'esprit des institutions : l'administration des Menus Plaisirs au XVIII^e siècle*, Université Panthéon-Sorbonne (Paris I), 2011.

² Nous aurions été heureux de trouver des factures de carrosse ou de limonade, comme Sylvie Bouissou pour *Les Boréades*. Mais l'absence de sources directes sur *Le Temple de la Gloire* dans O¹ et dans AJ¹³ ne signifie pas que l'on ne puisse jamais en retrouver d'indirectes, faire des déductions ou des rapprochements. Seulement, ce travail d'archiviste exige de manier une masse considérable de documents, et nous ne l'avons pas entrepris. Il n'y a qu'un travail global sur les Menus ou les Fêtes de 1745 qui puisse le justifier.

³ VEYNE Paul et MARIN Louis, *Propagande expression roi, image idole oracle. Visibilité et lisibilité des images du pouvoir*, Paris, Arkhê, 2011 (Figurer).

⁴ Entre autres, DIDIER Béatrice, *La musique des Lumières : Diderot, l'Encyclopédie, Rousseau*, Paris, PUF, 1985, p. 258 (Écriture) ; KINTZLER Catherine, *Théâtre et opéra à l'âge classique : une famille étrangeté*, Paris, Fayard, 2004, p. 261 (Les chemins de la musique).

ambitions de Voltaire, quels codes lyriques il emploie, quitte à ce que la musique finisse par dire autre chose que le livret, ou quelles voies nouvelles il emprunte.

* * *

La double édition de l'œuvre est le principal résultat de notre étude. Elle doit être lue en premier et consultée sans cesse. Pour le présent volume, qui peut être considéré comme une introduction à l'édition proprement dite, nous distinguons trois parties. Dans une première partie, nous ferons l'histoire externe du *Temple de la Gloire*. Dans une deuxième partie, nous nous attarderons sur son histoire interne, autrement dit sur la genèse de l'œuvre, tant littéraire que musicale. Dans une troisième partie, nous analyserons les deux versions de l'œuvre d'un point de vue esthétique, c'est-à-dire en n'adoptant aucune des méthodes dogmatiques disponibles, qui en disent moins sur l'œuvre que sur la méthode elle-même – la moins redoutable n'étant pas « l'analyse » enseignée au Conservatoire –, et en nous souciant constamment d'une mise en contexte historique. C'est donc à triple titre que cette thèse relève de l'histoire de la musique.

I. Histoire

A. Introduction à l'analyse historique

Dans cette partie, nous ferons l'histoire externe du *Temple de la Gloire*, c'est-à-dire que nous tenterons de traiter de cette œuvre, prise comme un tout, comme d'un événement historique : quelles sont ses causes lointaines et immédiates ? ses conséquences ? les traces qu'il a laissées ? Son histoire interne, sa genèse, sera réservée à notre deuxième partie.

Il nous faudra d'abord parler des circonstances (B) de la troisième collaboration de Voltaire et Rameau, que rien ne laissait présager, dans la mesure où la première, *Samson*, avait avorté, et où Voltaire aurait préféré que la deuxième, *La Princesse de Navarre*, se fasse avec un compositeur plus accommodant. Pour l'œuvre elle-même, étant donné qu'elle a connu deux versions très différentes, il nous faudra en quelque sorte dédoubler notre plan et étudier séparément la version de 1745 (C) et la version de 1746 (D) pour déterminer les circonstances de leur écriture, leurs répétitions, leurs représentations et leur réception respectives. En revanche, on ne peut distinguer les versions pour le peu qu'on puisse savoir des décors et des costumes (E). Nous examinerons les suites immédiates du *Temple de la Gloire*, peu nombreuses (F), et enfin sa postérité aux XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles (G).

B. Contexte de la commande

Nous analyserons successivement :

1. le contexte général des collaborations antérieures de Voltaire et Rameau ;
2. le contexte proche des fêtes du début de l'année 1745 à la cour ;
3. le prétexte de la victoire de Fontenoy ;
4. le contexte immédiat des fêtes de la fin de l'année 1745 à la cour et à la ville.

Le premier a concentré l'attention des critiques qui se sont intéressés aux rapports entre Voltaire et Rameau : *Samson*, qui n'est pas conservé, est en quelque sorte l'objet de tous les fantasmes, alors que *La Princesse de Navarre* et *Le Temple de la Gloire*, qui sont conservés, ne sont évoqués qu'en passant, sans parler des *Fêtes de Ramire*. Or Catherine Kintzler ¹ nous semble avoir dit l'essentiel sur *Samson* ; et les relations de Voltaire et Rameau pourraient faire à elles seules l'objet d'une monographie. Nous ne rappellerons donc que ce qui pourra contribuer à expliquer *Le Temple de la Gloire*.

Le second point n'a jamais fait l'objet d'une synthèse même s'il en est souvent question dans les recherches ² ; il pourrait également faire l'objet d'une monographie, qui relèverait de l'histoire proprement dite et pas seulement de l'histoire de la musique. Les sources, notamment d'archives, sont à la fois nombreuses et hétérogènes, et réclameraient une recherche spéciale. Nous ne retiendrons des sources déjà connues que ce qui peut contribuer à illustrer ou expliquer matériellement les circonstances de la création du *Temple de la Gloire*, sans nous y attarder outre mesure, puisque la plupart des représentations de l'œuvre a en fait eu lieu à Paris, et que le grand complexe génétique que représente la source principale concerne principalement la carrière de l'œuvre à Paris.

Le troisième point a déjà été abondamment analysé par Jean-Pierre Bois ³ du point de vue historique (militaire, politique et diplomatique), et ne nous intéresse qu'indirectement ; mais nous essaierons d'éclairer la manière dont Voltaire traite la bataille de Fontenoy par les acquis de cette recherche historique, là où l'on se contente généralement de faire dialoguer les sources littéraires ⁴.

Le quatrième point semble n'avoir jamais été traité en tant que tel ; nous attarderons donc un peu sur les nombreuses réjouissances lyriques suscitées par la victoire de Fontenoy pour mieux mettre en évidence l'originalité du *Temple de la Gloire* parmi elles.

¹ KINTZLER Catherine, « Rameau et Voltaire », *art. cit.*

² On trouve néanmoins beaucoup d'éléments dans LA GORCE Jérôme de et JUGIE Pierre, *Dans l'atelier des Menus Plaisirs du roi : spectacles, fêtes et cérémonies aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Versailles, Archives nationales, Artlys, 2010 ; et LEMAIGRE-GAFFIER Pauline, *Du cœur de la Maison du Roi à l'esprit des institutions : l'administration des Menus Plaisirs au XVIII^e siècle*, Université Panthéon-Sorbonne (Paris I), 2011.

³ BOIS Jean-Pierre, *Fontenoy, 1745 : Louis XV, arbitre de l'Europe*, Paris, Economica, 1996.

⁴ Dans le cas de Voltaire, *Le Poème de Fontenoy, Le Temple de la Gloire* et sa correspondance.

1. Les relations de Voltaire et Rameau avant 1745

a) Le problème de la rencontre entre les deux hommes

Sylvie Bouissou a attiré notre attention sur le fait que, Voltaire ayant été élève du collège Louis-le-Grand entre 1704 et 1711¹, et Rameau y ayant été organiste au moins en 1706², ils s'étaient probablement croisés sans le savoir dans leur jeunesse. La première mention que Voltaire fait de Rameau, le lendemain de la première représentation d'*Hippolyte et Aricie*, le 2 octobre 1733³, montre en effet qu'ils étaient inconnus l'un de l'autre (ou qu'ils ne se souvenaient pas s'être croisés), et au passage que Voltaire colporte sur son compte des préjugés mondains, de tendance lullyste, sur l'excès de science musicale chez Rameau — alors que Voltaire lui-même est tout sauf lullyste, comme le révèle la même phrase :

J'assistai hier a la première représentation de l'opéra d'Aracie et d'Hippolyte. Les paroles sont de l'abbé Pellegrin, et dignes de l'abbé Pellegrin. La musique est d'un nommé Rameau, homme qui a le malheur de *savoir plus de musique que Lully*. C'est un pédant en musique. Il est exact, et ennuyeux⁴.

Cette lettre est toutefois contredite par ce que Voltaire dit dans l'« Avertissement » de *Samson*, quand le livret seul sera finalement édité, en 1745, année du *Temple de la Gloire* :

M. Rameau, le plus grand musicien de France, mit cet opéra en musique vers l'an 1732⁵.

C'est sur le fondement de cet « Avertissement » que, depuis l'édition de Kehl et plus généralement depuis le XIX^e siècle, on propose de dater de 1732, voire plus tôt (on trouve fréquemment la date de 1731 à la suite de Cucuël⁶) la rencontre entre les deux hommes, en reconstituant une autre chronologie. On a donc longtemps accordé plus de foi aux dires de Voltaire en 1745 qu'à sa lettre de 1733, et déduit que c'était Voltaire qui avait découvert Rameau en lui proposant son premier livret, avant même *Hippolyte et Aricie*. Depuis plus d'un demi-siècle, les éditions successives de la correspondance par Besterman ont corrigé cette chronologie fautive, sans que l'erreur du XIX^e siècle n'ait cessé d'être colportée⁷, notamment en France : Cuthbert Girdlestone, dès 1969, profite de la deuxième édition anglaise de sa biographie de Rameau⁸ pour corriger son chapitre sur Voltaire et Rameau en

¹ POMEAU René (éd.), *Voltaire en son temps*, t. 1, *op. cit.*, p. 25.

² RAMEAU Jean-Philippe, *Premier Livre De Pieces De Clavecin Composées Par Monsieur Rameau Organiste des RR. PP. Jésuites de la Ruë St. Jacques, et des RR. PP de la Mercy. Gravées par Roussel*, Paris, l'auteur : Roussel : Foucaut, 1706.

³ La datation est restituée mais indubitable puisque la date de la première représentation d'*Hippolyte et Aricie* est sûre.

⁴ VOLTAIRE, *Correspondence and related documents*, Genève, Institut et musée Voltaire, 1968-1977 (Œuvres complètes de Voltaire, 85-135), D 661 ; nous soulignons.

⁵ VOLTAIRE, *Samson, Opéra*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008, p. 261 (Œuvres complètes de Voltaire, 18C. Œuvres de 1738-1740 [iii] et Writings for music [1720-1740]).

⁶ CUCUEL Georges, *La Popelinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle. Thèse présentée à la faculté des lettres de l'Université de Paris*, Paris, Fischbacher, 1913, p. 56 sq.

⁷ Ainsi par Philippe Beaussant, notes de programme d'un concert donné le 9 juin 1994 au théâtre Montansier à Versailles, comprenant *Pygmalion* et des extraits du *Temple de la Gloire*, conservées à la bibliothèque du Centre de musique baroque de Versailles sous la cote Concerts 35.

⁸ GIRDLESTONE Cuthbert M., *Jean-Philippe Rameau. His Life and Work*, New York, Dover, 1969.

tenant compte de l'édition de Besterman, mais la réédition française de sa biographie, en 1983, reproduit tranquillement l'erreur¹. Même Catherine Kintzler hésite dans sa chronologie et propose une rencontre en 1731-1732 chez La Popelinière, tout en citant la lettre du 2 octobre 1733 qui en contredit la possibilité. Le plus probable est que Voltaire se soit trompé d'une année, ce qui est aussi banal que pardonnable, et que Rameau et Voltaire n'aient commencé à travailler ensemble qu'après la polémique qui a suivi *Hippolyte et Aricie*, quand Voltaire eut compris le parti qu'il pouvait tirer de la révolution ramiste. Il entendait en effet mener sa propre réforme de l'opéra. Il l'avait d'abord ébauchée non avec *Samson*, mais avec *Tanis et Zélide*, qu'il destinait apparemment à Rebel et Francœur, alors deux jeunes musiciens, auréolés du succès de « l'opéra des enfants », *Pirame et Thisbé*². Voltaire les considérait sans doute comme potentiellement plus malléables que des compositeurs déjà établis ; d'ailleurs Rameau, quoique âgé de 50 ans, était lui-même un débutant. En tout cas, c'est de *Tanis et Zélide* qu'il est question dans la correspondance de Voltaire au début de 1733, ce qui a pu faire croire que Voltaire avait travaillé à *Samson* avant *Hippolyte et Aricie*.

Pour une mise au point définitive sur la rencontre de Voltaire et Rameau et sur la genèse de *Samson*, on consultera la récente thèse de Béatrice Ferrier³, qui propose également, dans un article synthétique, une chronologie détaillée qui doit désormais faire autorité⁴.

b) Le problème de l'échec de *Samson*

Ce n'est pas le lieu ici de refaire l'histoire de *Samson*, qui a beaucoup plus retenu l'attention de la critique que les autres collaborations de Voltaire et Rameau, mais, pour comprendre l'échec du *Temple de la Gloire*, qui fut représenté, nous pensons qu'il faut comprendre les causes de l'échec de *Samson*, qui ne l'a pas été. Nous ne ferons pas la liste des différentes hypothèses proposées⁵, et nous contenterons de rappeler les conclusions de l'analyse de Catherine Kintzler⁶, qui nous semblent les meilleures. Entendant se démarquer de la légende, colportée par Voltaire lui-même, qui veut que ce soit la censure qui ait causé l'échec de *Samson*, elle suspecte un désaccord esthétique entre le librettiste et le compositeur. De fait, on exagère les effets de cette censure, intervenue en 1734, car aussitôt après cette date, Voltaire remet *Samson* sur le métier, comme le prouve son abondante

¹ GIRDLESTONE Cuthbert, *Jean-Philippe Rameau : sa vie, son œuvre*, Paris, France, Desclée de Brouwer, 1983, pp. 22-25.

² VOLTAIRE, *Tanis et Zélide*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008 (Œuvres complètes de Voltaire, 18C. Œuvres de 1738-1740 [iii] et Writings for music [1720-1740]).

³ FERRIER Béatrice, *La Bible à l'épreuve de la scène : la métamorphose du sacré dans l'histoire de Samson (1702-1816)*, Lyon, Université Jean-Moulin - Lyon III, 2007.

⁴ FERRIER Béatrice, « Le Samson de Voltaire : un "nouveau genre d'opéra" », *Cahiers Voltaire* (7), 2008.

⁵ GIRDLESTONE Cuthbert M., « Voltaire, Rameau et Samson », *Recherches sur la musique française classique* 6, 1966 ; GIRDLESTONE Cuthbert M., *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève, Paris, Droz, 1972 (Histoire des idées et critique littéraire 126), passim ; SGARD Jean, « Le premier Samson de Voltaire », in *L'Opéra au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence : Marseille, Université de Provence : J. Laffitte, 1982, pp. 513-525 ; KINTZLER Catherine, « Rameau et Voltaire », *art. cit.* ; FERRIER Béatrice, *La Bible à l'épreuve de la scène*, *op. cit.*, passim ; NAUDEIX Laura, *Dramaturgie de la tragédie en musique : (1673-1764)*, Paris, Champion, 2001, passim ; FERRIER Béatrice, « Un chef-d'œuvre inconnu de Voltaire et Rameau : L'opéra de Samson », in *Voltaire à l'opéra*, 2011, pp. 51-79.

⁶ KINTZLER Catherine, « Rameau et Voltaire », *art. cit.*

correspondance, et l'œuvre, en contournant habilement la censure, aurait peut-être fini par être jouée, comme *Jephté*, si Rameau n'avait pas refusé de l'achever¹. Pour expliquer ce refus, Catherine Kintzler se fonde notamment sur une lettre de Voltaire à Rameau (vers septembre 1734² plutôt que vers décembre 1733), souvent citée, mais par morceaux, et qu'il n'est donc pas inutile de reproduire pour une fois en entier, dans son mouvement :

Je vous ai déjà dû convaincre mon cher Rameau que je n'ai travaillé au poème de Samson que pour votre réputation et votre avantage. Je n'attends assurément aucune gloire de mon travail ; je n'ai craint que le désagrément d'un mauvais succès. Votre musique est admirable, mais cela même vous fait des ennemis et des ennemis cruels. Je devrais en avoir moins que vous si on en a à proportion des talents. Cependant les miens ont poussé la calomnie jusqu'à dire qu'il y a des impiétés dans Samson. J'aurai de plus à essayer les préjugés du public. On s'accommodera peut-être mal d'une héroïne d'opéra qui n'est point amoureuse, cependant que mes calomnieurs disent que mon ouvrage est impie, le parterre le trouvera peut-être trop sage et trop sévère, il se rebutera de voir l'amour traité seulement de séduction sur un théâtre où il est toujours consacré comme une vertu. Mon poème de Samson est plutôt une faible esquisse d'une tragédie dans le goût des anciens avec des chœurs qu'un opéra avec des fêtes. 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 le 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 toutes mes répugnances.

Je voudrais pouvoir vous abandonner toute la rétribution de cet opéra et je vous croirais encore bien mal payé, mais ayant destiné la moitié de ce qui devait m'en revenir à un homme de lettres qui est dans le besoin, je vous prie de partager avec lui. D'ailleurs, vous êtes l'unique maître de tout. Faites représenter votre opéra dès que vous le pourrez. Obtenez la permission de m^r le prince de Carignan. Il vous la doit puisqu'il vous protège et qu'il connaît le mérite, et c'est à vous à nous donner sous ses auspices des opéras que l'Italie puisse nous envier. M^r Berger, qui est auprès de lui, se fera je crois un mérite de vous être utile. Je le trouve heureux de pouvoir favoriser des talents comme les vôtres et moi bien malheureux de les servir si mal. Je puis au moins en vous donnant un poème si médiocre vous donner un bon conseil, c'est de ne montrer mes vers ni votre musique à personne de peur des critiques et des louanges outrées. Conservez l'ouvrage pour le public dans sa nouveauté. s'il réussit la gloire en sera à vous, s'il tombe ce sera à moi que je m'en prendrai³.

Kintzler affirme que si Voltaire refuse de céder ses droits à Rameau⁴, c'est parce qu'il est fier de la réforme qu'il projette, qu'il refuse d'être un faiseur, un pourvoyeur de vers :

¹ Nous suivons sur ce point Catherine Kintzler ; BOUISSOU Sylvie, *Jean-Philippe Rameau : musicien des Lumières* [livre électronique], Paris, Fayard, 2014, chap. X, suppose néanmoins que Rameau a achevé la musique de *Samson*, et que la censure est seule responsable de l'absence de représentation de l'œuvre.

² FERRIER Béatrice, « Le Samson de Voltaire : un "nouveau genre d'opéra" », *art. cit.*, p. 20.

³ VOLTAIRE, *Correspondence*, *op. cit.*, D 690.

⁴ On peut néanmoins soutenir qu'il est sincère dans sa réponse, puisqu'il avait la réputation de ne pas toucher de

Un tel opéra aurait eu les propriétés suivantes :

1° Brièveté ; contraste ; vraisemblance psychologique.

2° Beaucoup de spectacle (jeux, danses), et d'effets scéniques.

3° Peu de récitatif ; beaucoup d'airs ; encore plus de musique instrumentale et chorale ¹.

Bref, Kintzler montre

non seulement que, vers 1735, Voltaire s'était mis en tête de réformer l'opéra, mais aussi qu'il tenta de placer Rameau dans un rôle exclusif de symphoniste. Il sera alors plus aisé de comprendre pourquoi Rameau offrit à ces tentatives la résistance la plus acharnée ².

Il n'est pas exagéré de dire, pour prolonger le propos de Kintzler, que Voltaire, qui, à l'instar de ses contemporains, perçoit Rameau comme un « italien », a voulu devenir son Métastase, auquel il fait référence de manière très constante tout au long de sa vie, ou du moins de sa carrière de librettiste ³, y compris, nous le verrons, dans la préface du *Temple de la Gloire*.

Si *Samson* n'a jamais été représenté, d'après Kintzler, ce n'est pas tant à cause de la cabale qu'invoque Voltaire dans l'« avertissement » de *Samson*, ou du mauvais caractère des deux hommes, qu'à cause de la résistance de Rameau aux prétentions réformatrices de Voltaire. La teneur de la correspondance de Voltaire ne laisse aucun doute. Premièrement, Rameau a défendu, de manière conservatrice, l'opéra français traditionnel, dans le lequel le récitatif inventé par Lully a la première place et non la dernière, comme on a trop souvent tendance à le penser aujourd'hui, par analogie avec le récitatif de l'opéra italien du XVIII^e siècle, fortement déprécié par les compositeurs comme par le public. Mais il a aussi défendu, deuxièmement et de manière novatrice, sa propre position théorique sur les « relations entre la musique et le langage articulé⁴ ». Bref, l'échec de *Samson* n'aurait pas été circonstanciel, mais dû à un désaccord esthétique entre Voltaire et Rameau. Nous reprenons à notre compte l'analyse de Kintzler, même si nous ne minorerions pas, comme elle le fait, la question de l'amour ; nous en traiterons plus longuement dans notre analyse esthétique ⁵.

rémunération ; plus tard, il abandonnera effectivement la sienne à Rameau pour le *Temple de la Gloire*, ce dont nous avons une preuve comptable : Cf. *infra*, I.F.3, Questions financières, p. 161.

¹ KINTZLER Catherine, « Rameau et Voltaire », *art. cit.*, p. 152.

² *Ibid.*, p. 140.

³ KINTZLER Catherine, *Théâtre et opéra à l'âge classique, op. cit.*, p. 261.

⁴ KINTZLER Catherine, « Rameau et Voltaire », *art. cit.*, p. 154.

⁵ Cf. *infra*, III.E.1, La gloire et l'amour, p. 411.

c) L'échec de *Pandore* ¹

Voltaire écrit à Thiriot en 1739 :

A l'égard d'un opéra, il n'y a pas d'apparence qu'après l'enfant mort-né de Samson, je veuille en faire un autre. Les premières couches m'ont trop blessé ².

Pourtant, en 1740 au plus tard, date à laquelle l'œuvre est mentionnée pour la première fois dans sa correspondance ³, Voltaire se met à écrire un nouveau livret, *Pandore*, qu'il destine d'abord à Rameau. Certes, il sollicite aussi Mondonville ⁴ ; mais on peut penser que c'est pour piquer Rameau, dont c'est le grand rival ; sa correspondance ne laisse encore une fois aucun doute sur sa préférence, puisqu'il regrette le refus de Rameau, qu'il impute à Thiriot et à l'abbé Voisenon :

Adoucissez je vous prie bombarde [Thiriot]. Je n'ay jamais mérité qu'il se déchaînât contre moy. C'est luy qui a empêché Rameau de mettre Prometée en musique. Il a dit à l'abbé de Voisenon que cet ouvrage ne vaudroit jamais rien, et Voisenon le dit à Ramau. Depuis ce temps-là, l'abbé Voisenon l'a lu, l'a trouvé très bon, mais il ne l'a donné qu'à Royer ⁵.

L'important pour nous est bien qu'une deuxième fois, ce soit Rameau qui refuse : il fallait soit qu'il fût extrêmement influençable, soit qu'il eût un caractère bien trempé pour refuser que le dramaturge le plus populaire du siècle lui écrive un livret ⁶.

d) Voltaire, Rameau et leurs intermédiaires

Au nombre des explications de la mésentente prolongée entre Rameau et Voltaire on doit mentionner le rôle joué par leurs intermédiaires. Ils étaient nécessaires soit parce que Voltaire vivait à Cirey, loin de Paris, soit, plus probablement, puisque la poste fonctionnait très bien, parce que les deux hommes, brouillés, ne correspondaient plus directement : pendant la dizaine d'années qui va de l'échec de *Samson* aux représentations du *Temple de la Gloire*, on note que c'est Voltaire qui est « demandeur », pour reprendre l'expression de Kintzler, et qui tente de faire jouer ses relations pour influencer Rameau, sans succès. Faisons trois constats.

L'anecdote sur Thiriot à propos de *Pandore* est plus importante qu'il n'y paraît. Voltaire, dans sa correspondance, ne cesse de reprocher à Rameau de se laisser influencer par toutes sortes d'hommes de lettres à qui il montrerait leurs collaborations : on le lit à propos de *Samson*, de *Pandore*, de *La Princesse de Navarre*. Or ces hommes de lettres sont quasiment

¹ Nous reprenons ici les analyses de Raymond TROUSSON dans son introduction à VOLTAIRE, *Pandore*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008, pp. 331-335 (Œuvres complètes de Voltaire, 18C. Œuvres de 1738-1740 [iii] et Writings for music [1720-1740]).

² VOLTAIRE, *Correspondence*, op. cit., D 1990.

³ *Ibid.*, D 2130.

⁴ *Ibid.*, D 2219 et D 2236.

⁵ *Ibid.*, D 2957.

⁶ Voir néanmoins BOUISSOU Sylvie, *Jean-Philippe Rameau*, op. cit., chap. X, qui pense que Rameau a bien travaillé à *Pandore*. On comprend cependant mal pourquoi, si Rameau était allé au-delà de quelques esquisses, il n'en est plus question par la suite, et Voltaire cherche à le confier à d'autres compositeurs.

tous dans l'orbite de La Popelinière, mécène de Rameau à cette date (quoique il n'ait probablement pas habité chez lui, comme le suggérait Girdlestone¹), et que Voltaire n'a pas dédaigné de fréquenter ; or bon nombre de ces hommes de lettres sont par ailleurs liés à Voltaire, à commencer par Thiriot. François Moureau l'avait bien vu². La Popelinière lui-même est réputé avoir fourni des « airs » à Rameau :

Tout ce que [La Popelinière] savait de musique lui avait été appris par Rameau qui n'a pas dédaigné d'introduire dans ses ballets quelques airs de La Popelinière, comme le menuet des *Talents lyriques*, la seconde chanson d'Hébé dans *Castor et Pollux* et le joli récit du *Temple de la Gloire*, « Un roi qui veut être heureux »³.

(L'ennui, dans le cas du *Temple de la Gloire*, est que « Un roi qui veut être heureux » est une parodie du Premier menuet, qui est indubitablement de Rameau ; ou bien la source de Cucuël signifie-t-elle dire que La Popelinière a réalisé la parodie sur un canevas ?)

Si l'on met à part les figures majeures que sont l'abbé Pellegrin (*Hippolyte et Aricie*)⁴, Fuzelier (*Les Indes galantes*) et Cahusac (entre 6 et 9 opéras : *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, *Zaïs*, *Naïs*, *Zoroastre*, *La Naissance d'Osiris*, *Anacréon*, probablement *Les Boréades*, peut-être *Nélée et Mirthis*, *Zéphyre*), les librettistes restants, mais pas mineurs, de Rameau sont souvent des voltairiens. Certains sont carrément protégés par lui, comme Gentil-Bernard (*Castor et Pollux*, *Les Surprises de l'Amour*) ou Marmontel (*Acante et Céphise*, *La Guirlande*, *Les Sybarites*) ; *Castor et Pollux* fut même souvent considéré comme étant de Voltaire. Sans doute faut-il leur joindre Le Clerc de la Bruère, un amateur qui faisait censurer son livret (*Dardanus*) par Voltaire⁵. D'autres entretiennent plus simplement des relations épistolaires ou d'amitié avec lui, comme Ballot de Sauvot (qui arrange *Platée* d'Autreau et *Pygmalion* de La Motte) ; rares sont les francs-tireurs comme Collé (*Daphnis et Églé*). Le cas de Gautier de Montdorge (*Les Fêtes d'Hébé*), dont le non-livret assumé fit peut-être l'objet d'un travail collectif, ou les francs, est plus complexe. Or ce groupe de voltairiens librettistes recoupe presque parfaitement le cercle littéraire qui gravite autour de La Popelinière : Gentil-Bernard et Ballot de Sauvot en font partie⁶ dès les années 1730, Marmontel s'y ajoutera vers 1750⁷.

La coïncidence est frappante : le duc de Richelieu, qui est un ami de collège de Voltaire, et qui imposera à Rameau de collaborer trois fois avec lui en 1745, joue déjà un rôle d'arbitre

¹ BOUISSOU Sylvie et HERLIN Denis, *Jean-Philippe Rameau : catalogue thématique des œuvres musicales, Tome 1 : Musique instrumentale, musique vocale religieuse et profane*, Paris, CNRS éd. Bibliothèque nationale de France, 2007, p. 38 (Sciences de la musique).

² MOUREAU François, « Les poètes de Rameau », in LA GORCE Jérôme de (éd.), *Jean-Philippe Rameau : colloque international*, Paris : Champion, Genève : Slatkine, 1987, pp. 61-73.

³ CUCUEL Georges, *La Popelinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle. Thèse présentée à la faculté des lettres de l'Université de Paris, op. cit.*, p. 288 ; cité par BOUISSOU Sylvie, *Jean-Philippe Rameau, op. cit.*, chap. VIII, § Les charges de Rameau chez La Popelinière.

⁴ Sur l'abbé Pellegrin, cf. PINTIAUX Benjamin, *L'abbé Pellegrin et la tragédie en musique*, thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2007.

⁵ VOLTAIRE, *Correspondence, op. cit.*, D 1481 ; cité par BOUISSOU Sylvie, *Jean-Philippe Rameau, op. cit.*, chap. XIII, § Genèse de l'œuvre.

⁶ CUCUEL Georges, *La Popelinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle. Thèse présentée à la faculté des lettres de l'Université de Paris, op. cit.* Voir notamment, pour Rameau et Voltaire, le chapitre IV (p. 56-76).

⁷ MARMONTEL Jean-François, *Mémoires*, s. l., Mercure de France, 1999, pp. 132-144.

entre les deux hommes pour *Samson*¹. Il serait risqué et sans doute vain de proposer une reconstruction biographique et historique sur une base aussi fuyante que la correspondance de Voltaire et quelques autres sources littéraires. Néanmoins, ces trois constats, sous réserve des résultats que pourrait fournir une recherche future, nous suggèrent les hypothèses suivantes sur le rôle des intermédiaires entre Voltaire et Rameau :

- Voltaire ne cesse, pour *Samson* puis pour *Pandore*, de faire jouer leurs relations communes pour convaincre Rameau de les mettre en musique ;
- ces relations le court-circuitent et proposent leurs propres livrets à Rameau ;
- Rameau a une piètre opinion de Voltaire librettiste depuis l'échec de *Samson* ;
- Rameau ignore les sollicitations de Voltaire parce qu'il préfère travailler avec des librettistes plus accommodants ;
- seule une autorité extérieure est capable de forcer Rameau à travailler de nouveau avec Voltaire.

e) Chronologie hypothétique des relations de Voltaire et Rameau avant 1745

À la lumière de la bibliographie, nous supposons donc que :

1. Voltaire et Rameau se rencontrent après la création d'*Hippolyte et Aricie*, alors que Voltaire a déjà travaillé sur un livret d'opéra, *Tanis et Zélide* ;
2. ils travaillent ensemble à *Samson* ; c'est Rameau, au départ, qui est demandeur, mais après la censure du livret, c'est Voltaire, qui ne désespère pas de faire représenter l'opéra réécrit, Rameau refusant d'aller plus loin à cause de la censure, ou de désaccords esthétiques ;
3. Voltaire, prenant acte de cet échec, soumet à Rameau un nouveau livret de tragédie, *Pandore*, que le compositeur refuse à nouveau ;
4. leurs relations sont également mauvaises parce qu'elles sont filtrées par des intermédiaires, notamment par le cercle littéraire de La Popelinière, qui compte un grand nombre de voltairiens, dont certains seront aussi des librettistes de Rameau ;
5. leurs relations sont si mauvaises qu'ils doivent souvent recourir à une tierce partie pour négocier, comme l'un des ces hommes de lettres, ou, déjà, le duc de Richelieu.

Nous verrons dans la deuxième partie que ces hypothèses sont corroborées par la genèse du *Temple de la Gloire*.

2. Le contexte proche : les fêtes de 1745 à Versailles

Deux événements internationaux marquent l'année 1745 : le mariage du Dauphin, en février, et la victoire de Fontenoy, en mai. Le premier consolide l'alliance avec l'Espagne ; le

¹ Lettre du 15 avril 1734, in VOLTAIRE, *Correspondence, op. cit.*, D 699.

second constitue une victoire décisive sur les Anglo-Hanovriens et les Hollandais dans la guerre de succession d'Autriche (1741-1748). Tous deux suscitent des fêtes que le souverain a voulu d'une magnificence digne des celles du début du règne de Louis XIV. Les fêtes de l'hiver et du printemps, dont *La Princesse de Navarre*, célébrèrent le mariage du Dauphin ; celles de l'automne et de l'hiver, dont *Le Temple de la Gloire* et *Les Fêtes de Ramire*, la victoire de Fontenoy. Chaque fois, Voltaire et Rameau ont été choisis pour inaugurer ces fêtes ; ils en seront récompensés respectivement par une charge d'historiographe de France avec 2000^{lt} d'appointements annuels¹ ainsi qu'un fauteuil à l'Académie française pour le premier, et une charge de compositeur de la chambre du roi pour le second. Cette collaboration, qui devait donc s'avérer fructueuse pour la carrière des auteurs, est cependant très surprenante si l'on considère ce que nous venons de dire sur les relations de Voltaire et Rameau avant 1745. Comment l'expliquer ?

a) Le rôle primordial de Richelieu

Le premier gentilhomme de la chambre du roi joue un rôle de première importance dans l'organisation des spectacles non seulement de la cour, mais aussi de la ville : c'est lui, par exemple, qui fait les distributions de la Comédie-Française pour les auteurs morts comme Molière, Corneille ou Racine². Le hasard a voulu qu'en 1745, le premier gentilhomme de la chambre du roi en exercice (la charge alternait annuellement entre ses quatre titulaires), qui « avait la haute main sur les spectacles³ », était le duc de Richelieu⁴. C'était la première fois qu'il exerçait cette charge, puisqu'il ne l'avait acquise qu'en 1743⁵, et il entendait bien tirer parti des fêtes de 1745 pour sa propre gloire : on rencontre son nom un peu partout, à commencer par la presse⁶. Quoiqu'il n'ait pas été choisi pour aller chercher la Dauphine à Madrid, il va au devant d'elle à la frontière ; on le voit distribuer en personne les billets de *La Princesse de Navarre*⁷. Nous pensons que sans cette circonstance et sans sa volonté, jamais Voltaire et Rameau n'auraient collaboré de nouveau. Tout porte à croire que Richelieu ait retenu les deux meilleurs auteurs dramatique et lyrique du moment et exigé d'eux qu'ils collaborassent à tout prix : il fallait bien montrer à la Dauphine et à l'Europe la splendeur de la cour de France ; et, dans ces conditions, on ne regardait pas plus à la dépense qu'on ne tenait compte des susceptibilités personnelles. En témoigne le *Mercure* de mars 1745, à propos de *La Princesse de Navarre* ; comme à son habitude, le rédacteur reprend en les récrivant à peine des extraits de la préface du livret imprimé⁸, tout en les farcissant de commentaires élogieux mais révélateurs, ici en gras :

¹ F-Pan O¹ 89, fol. 134-135.

² DEVAUX Patrick, *La Comédie-Française*, Paris, PUF, 1993, p. 13 (Que sais-je ? 2736).

³ Introduction, in RICHELIEU, LOUIS-FRANÇOIS-ARMAND DE VIGNEROT DU PLESSIS, DUC DE, *Véritable vie privée du maréchal de Richelieu, contenant ses amours et intrigues, et tout ce qui a rapport aux divers rôles qu'a joués cet homme célèbre pendant plus de quatre-vingts ans*, Paris, Club du meilleur livre, 1954, p. xviii.

⁴ F-Pan O¹ 89, fol. 38.

⁵ *Almanach royal, année M. DCC. XLVI.*, Paris, D'Houry, Le Breton, 1746.

⁶ *Mercure De France Dédié Au Roi. Avril 1745*, Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 167.

⁷ LEVRON Jacques, *Un libertin fastueux*, Paris, Perrin, 1971, pp. 180-181.

⁸ VOLTAIRE, *La Princesse de Navarre*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006, pp. 173-174 (Œuvres complètes de Voltaire,

On a voulu réunir sur ce Théâtre tous les talens qui pourroient contribuer aux agrémens de la fête et rassembler à la fois tous les charmes de la déclamation, de la danse & de la musique, afin que la Princesse Auguste à qui cette fête étoit consacrée, put connoître tout d'un coup les talens qui doivent être dorénavant employés à lui plaire.

M. de Voltaire, qu'une réputation aussi brillante que méritée met au-dessus des éloges, avoit été chargé de composé pour cette fête un de ces Ouvrages Dramatiques, où les divertissemens en musique forment une partie du sujet, où la plaisanterie se mêle à l'Héroïque, & dans lesquels on voit un mélange de l'Opera, de la Comédie, & de la Tragédie.

On sent bien qu'il n'a pû ni dû donner à aucun de ces trois genres toute leur étenduë ; son premier soin a été de préparer au Musicien de fréquentes occasions de déployer son genie.

M. Rameau avoit été choisi pour composer la musique & s'il peut être un dédommagement des sacrifices qu'en pareil cas un Auteur Dramatique est obligé de faire au musicien, c'est sans doute quand il travaille pour un homme aussi supérieur dans son Art que M. Rameau ¹.

Un journal aussi officiel que le *Mercur*e, on le voit, ne dissimule aucunement le caractère forcé de cette collaboration. Il faut bien sûr reconnaître Richelieu dans le « on » du rédacteur du *Mercur*e comme dans celui de la préface de Voltaire. Que serait-il advenu si Richelieu n'avait pas été en poste, et qu'« on » avait confié un rôle de premier plan à Roy, chevalier de l'ordre de St Michel, ou à Colin de Blamont, surintendant de la musique du roi, comme il eût été naturel ?

Il y a donc tout lieu de croire que, neuf mois après le précédent de *La Princesse de Navarre, Le Temple de la Gloire* a résulté d'une collaboration elle aussi imposée par le duc de Richelieu. Il est tout aussi certain que l'amitié entre Richelieu et Voltaire a favorisé ce dernier dans la carrière de courtisan que, peu auparavant, il avait décidé d'entreprendre. Dans sa correspondance, on voit Voltaire intriguer pour avoir le premier rang lors de ces fêtes ; Mme de Graffigny le confirme, dans sa lettre 920 à Devaux, datée du lundi 8 novembre 1745 :

Ah dame, il n'y a donc que toi dans l'univers qui ignore que Voltaire a fait exclure tout autre poete pour les festes et balets que l'on doit faire a Versailles au retour du roi, et que Rameaux a eu defence de travailler a toute autre musique, et le premier balet se nomme Le Temple de la gloire. Je souhaite qu'il soit mieux emmanché que celui de La Princesse de Navare ².

Les intrigues de Voltaire pour se pousser à la cour, et notamment pour en exclure Roy pour un temps, furent justement le principal objet des nombreux libelles et pamphlets qui parurent contre *Le Temple de la Gloire* ³.

28A. Œuvres de 1742-1745 [i]).

¹ *Mercur*e De France Dédié Au Roi. Février 1745. Second volume, Genève, Slatkine reprints, 1970, pp. 85-86.

² GRAFFIGNY Françoise de, *Correspondance, t. VII*, Oxford, Voltaire foundation, 2002, p. 87 (Correspondance de Madame de Graffigny).

³ Cf. *infra*, I.C.7, Réception de la version de 1745, p. 105, et I.D.6, Réception de la version de 1746, p. 139.

b) Le théâtre du manège de la Grande Écurie

Les fêtes de 1745 à Versailles ont un lieu : un théâtre spécialement édifié pour l'occasion dans le manège de la Grande Écurie. Richelieu, ce faisant, supplée bien sûr à l'absence de théâtre permanent dans le château avant 1770, année de l'inauguration de l'opéra royal, et perpétue fidèlement la tradition louis-quatorzienne : au XVIII^e siècle, un théâtre provisoire avait déjà été édifié au même endroit pour des événements extraordinaires¹, notamment pour une représentation de *Persée* de Lully². L'originalité du théâtre de 1745 est que, comme l'Académie royale de musique, le théâtre est convertible en salle de bal, et ce en quelques heures.

L'édifice nous est assez bien connu par un certain nombre de sources iconographiques, et par la longue description qu'en a donnée le *Mercure* au moment de son inauguration, d'après un « mémoire » remis à l'auteur, qui mérite d'être reproduite en annexe³. On comparera avec profit cette description avec une aquarelle de Cochin (Figure 1) pour remarquer avec Philippe Beaussant⁴ qu'elles ne correspondent pas, non plus qu'à une autre gravure du même Cochin (Figure 2), et avec Benoît Dratwicki⁵ qu'elles ne concordent pas non plus avec la coupe des frères Slodz⁶... Nous ne tenterons pas ici de démêler l'écheveau des sources. Disons simplement que Beaussant conclut que c'est sans doute la représentation la moins répandue de Cochin, mais la plus « large », qui est probablement la bonne, et que la gravure la plus répandue relève d'une figuration plus symbolique que réaliste. Ceci est probablement corroboré par les dimensions transmises par le *Mercure* : « L'ouverture de ce théâtre se présente par un avant-scène de la largeur de trente pieds », soit environ 10 m, ce qui est relativement important pour l'époque. Nous n'avons pas trouvé de mesure précise de l'avant-scène de l'Académie royale de musique, mais on comparera cette largeur avec les 32 pieds (environ 10,50 m) de la future deuxième salle du Palais-Royal⁷, qui passait alors pour immense, avec les 12,60 m de la future salle de la rue Le Peletier⁸ ou avec les 15,60 m de l'opéra Garnier⁹. La salle du manège de la Grande Écurie se caractérisait aussi par sa hauteur, si l'on en croit le *Mercure* et les représentations de Cochin. Ces faits sont d'importance : d'un côté, Voltaire a toujours considéré que l'opéra devait être moins bavard et plus pompeux, plus spectaculaire ; de l'autre, la scène de l'Académie royale de musique, à Paris, au Palais-Royal, était décriée pour son étroitesse ; donc, avec la salle du manège de la Grande Écurie, Voltaire a bénéficié, pour *La Princesse de Navarre* puis *Le Temple de la Gloire*, d'un « théâtre » qui répondait pour une fois à ses vœux¹⁰, même si rien

¹ ANTOINE Michel, *Louis XV*, Paris, le Grand livre du mois, 2002, pp. 522-525.

² BOUCHER Thierry-G., « Rameau et les théâtres de la cour (1745-1764) », in LA GORCE Jérôme de (éd.), *Jean-Philippe Rameau : colloque international*, Paris : Champion, Genève : Slatkine, 1987, p. 566.

³ Cf. Annexe IV, i, *Mercure de France* – avril 1745, p. 606

⁴ BEAUSSANT Philippe et BOUCHENOT-DÉCHIN Patricia, *Les Plaisirs de Versailles*, op. cit., pp. 136-141.

⁵ DRATWICKI Benoît, *Histoire musicale du manège de la Grande Ecurie du château de Versailles*, Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2005.

⁶ Musée de Versailles, MF 752.

⁷ LA SALLE Albert de, *Les Treize salles de l'Opéra*, Paris, Sartorius, 1875, p. 79.

⁸ *Ibid.*, p. 238.

⁹ *Ibid.*, p. 298.

¹⁰ On songera par ailleurs aux conceptions scénographique bien connues de Voltaire, qui fut l'acteur principal de la

ne prouve qu'il ait eu son mot à dire sur ses plans ou son édification. Ces circonstances favorables sont une raison de plus de prendre au sérieux les prétentions esthétiques des opéras de 1745 de Voltaire.

C'est dans ce temple de l'hymen, à défaut de l'amour, prévu pour la comédie, le bal et le ballet, que sera créé, quelques mois après *La Princesse de Navarre*, *Le Temple de la Gloire*, cet opéra que Voltaire voudra sérieux, politique et moral : on verra, si l'on veut, dans ce décalage entre l'âme du lieu et l'esprit du *Temple de la Gloire* la préfiguration de son échec.



**Figure 1 : Charles-Nicolas Cochin le Jeune, [Représentation de *La Princesse de Navarre*].
Aquarelle et crayon. Château de Versailles (MV6765)**

mutation du Théâtre-Français (élargissement de la scène, suppression des spectateurs sur la scène, développement du « costume », c'est-à-dire et des décors et des costumes, etc.). Sur tous ces sujets, voir l'ouvrage de FRANTZ Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998 (Perspectives littéraires).

2. Le contexte proche : les fêtes de 1745 à Versailles

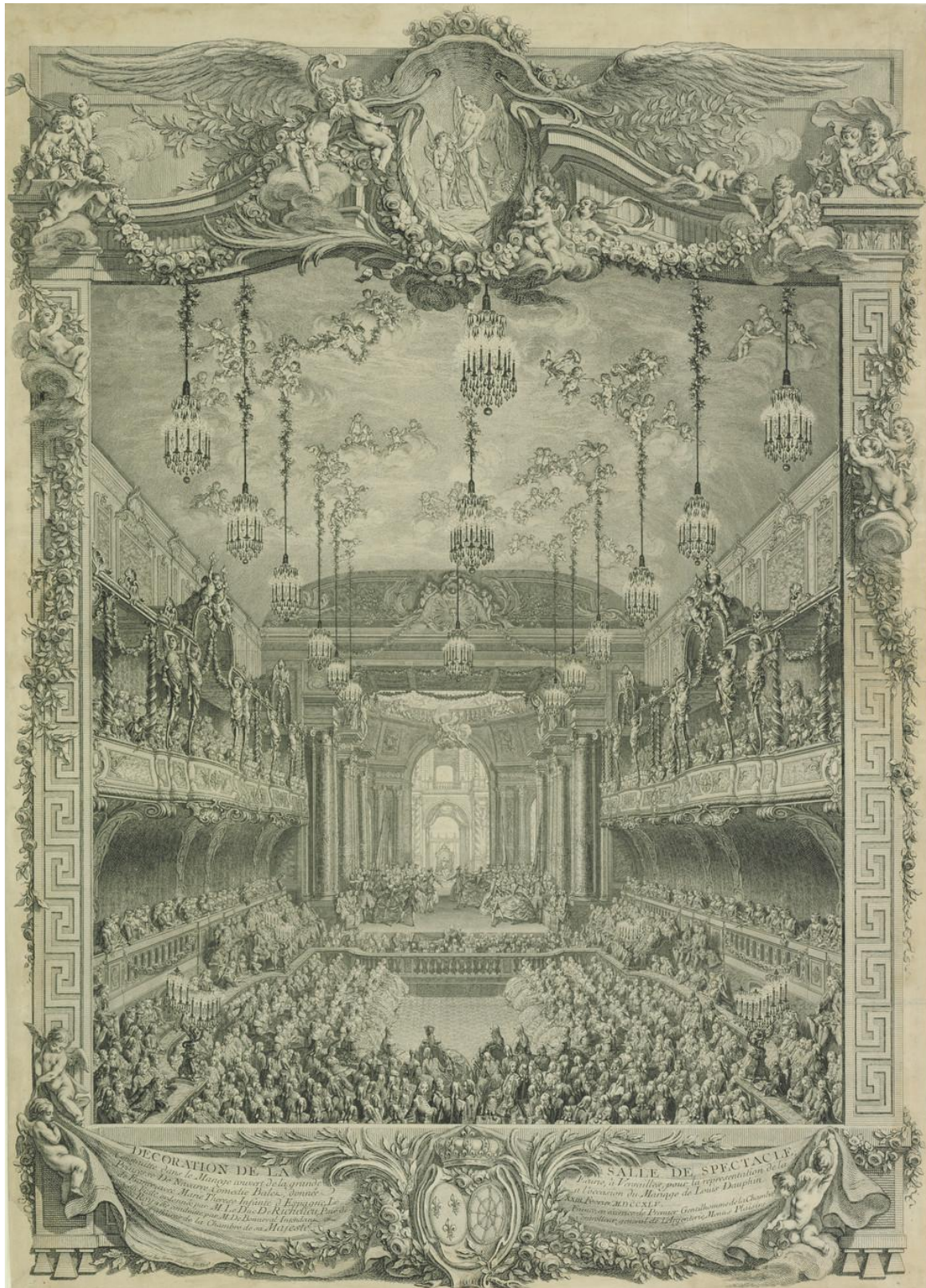


Figure 2 : Charles-Nicolas Cochin le Jeune, *Décoration de la salle de spectacle construite dans le manège couvert de la grande écurie, à Versailles pour la représentation de la Princesse de Navarre, Comédie Balet* [estampe]

c) Spectacles donnés en février et en mars 1745

La tonalité des premières fêtes de 1745 est en effet assez légère. Qu'on en juge par la synthèse suivante, où la comédie et le ballet, sous toutes leurs formes, dominent largement la tragédie :

Date ¹	Titre	Statut	Livret	Musique	Genre ²
mardi 23 février	<i>La Princesse de Navarre</i>	création	Voltaire	Rameau	Comédie- ballet
lundi 1 ^{er} mars ³	<i>Thésée</i>	reprise	Quinault	Lully	Tragédie [en musique]
mercredi 3 mars	<i>La Princesse de Navarre</i>	création	Voltaire	Rameau	Comédie- ballet
mercredi 10 mars	<i>Zaïde, reine de Grenade</i>	reprise	La Mare	Royer	Tragédie [en musique]
mercredi 17 mars	<i>Mérope</i>	reprise	Voltaire	∅	Tragédie
	<i>Zélindor, roi des sylphes</i>	création	Moncrif	Rebel, Francœur	Ballet
mercredi 24 mars	<i>Les Précieuses ridicules</i>	reprise	Molière	∅	Comédie
	<i>Les Amours de Ragonde</i>	reprise	Néricault Destouches	Mouret	Comédie- ballet
	<i>Zélindor, roi des sylphes</i>	création	Moncrif	Rebel, Francœur	Ballet
mercredi 31 mars	<i>Platée</i>	création	Autreau, etc.	Rameau	Ballet bouffon

Tableau 3 : Spectacles donnés à la cour en février et en mars 1745

Il n'y eut pas d'autre spectacle après le 31 mars, car ils étaient interdits du dimanche de la Passion (le 4 avril en 1745) à celui de Pâques (le 18 avril en 1745) ; au-delà, le roi partit en campagne le 6 mai ⁴ (la bataille de Fontenoy eut lieu le 11 mai).

(1) *La Princesse de Navarre*

Nous ne ferons pas plus ici l'histoire de *La Princesse de Navarre* que nous n'avons fait celle de *Samson*, mais nous tenterons de dégager des hypothèses sur les relations de Voltaire et de Rameau en 1744 et au début de l'année 1745. Nous savons désormais les réticences de Rameau à l'égard de Voltaire : s'il l'avait voulu, il aurait pu faire représenter *Samson* malgré la censure initiale, et mettre en musique *Pandore*. Mais ce qui est nouveau, c'est que c'est maintenant Voltaire qui a des réticences à l'égard de Rameau pour *La Princesse de Navarre*, qui leur a été commandée, donc, par Richelieu. Voltaire se trouve essentiellement à Cirey en 1744 et communique donc par lettres ; nous en avons conservé beaucoup. On y trouve justement quantité de remarques alternativement navrées et catastrophées sur sa

¹ Établies, sauf mention contraire, d'après le *Mercure*, dont il est inutile de reproduire les références précises.

² Établi d'après le *Mercure*, la p. de titre du livret ou celle de la partition gravée.

³ D'après l'édition du livret ; exemplaire : F-Pa THN 279 ; mentionné également par Luynes.

⁴ ANTOINE Michel, *Louis XV, op. cit.*, pp. 384-385.

collaboration forcée avec Rameau et sur les exigences de son commanditaire d'ami. Quatre thèmes reviennent constamment :

- Rameau est « fou » et l'énerve prodigieusement (*passim*) ;
- le génie de Rameau est plus approprié au genre tragique qu'au genre comique, et c'est du gâchis que de l'utiliser à *La Princesse de Navarre* ; c'est visiblement au tour de Voltaire de souhaiter un collaborateur plus malléable, dans un genre, la comédie-ballet, où, à l'inverse de la tragédie en musique, il entend bien rester le maître ; à deux reprises, il affirme qu'il aurait préféré Rebel et Francœur¹ pour *La Princesse* et qu'on aurait dû donner *Pandore* à Rameau plutôt qu'à Royer ; il cherche à plusieurs reprises à se débarrasser de Rameau en arguant de sa folie² ;
- Rameau doit cesser de vouloir modifier le livret des divertissements et de se faire influencer par la coterie d'hommes de lettres qui l'entoure³ ; Voltaire va jusqu'à faire intervenir Richelieu pour faire rétablir son texte original⁴ ;
- Richelieu doit renoncer à vouloir insérer un personnage de bas comique⁵ ; or cette plainte ne sera pas écoutée ; ce qui prouve la toute-puissance du commanditaire dans cette collaboration forcée.

On remarque en outre, à la lecture du livret et de la partition⁶ de *La Princesse de Navarre*, la reprise probable d'un air de *Samson*, « Écho, voix errante ». On ne sait si l'emprunt est littéral, la musique de *Samson* étant perdue, mais il semble certain pour le livret⁷. On retrouvera un tel procédé pour le premier air du *Temple de la Gloire*, « Profonds abîmes du Ténare⁸ », sans que l'on puisse dire ce qui a poussé Voltaire et Rameau à réutiliser ces airs et à les récrire (partiellement pour le livret, dans une mesure inconnue pour la musique). L'explication la plus simple est qu'il est évidemment plus pratique de s'auto-emprunter quand on doit écrire, composer et faire répéter un opéra en six mois. Mais on est alors surpris par l'ampleur minimale des emprunts à *Samson* dans *La Princesse de Navarre* et *Le Temple de la Gloire*, dans la mesure, bien sûr, où l'on peut les repérer, en l'absence de source musicale. Il est également probable que les auteurs aient voulu sauver leurs meilleurs morceaux, ceux qui les avaient satisfaits lors de leur première collaboration avortée. Il est évidemment impossible de déterminer si c'est Voltaire qui avait pris cette initiative, à charge pour Rameau d'adapter la musique, si c'est l'inverse (comme il est probable, puisque la peine du librettiste est moins grande que celle du musicien, et ce malgré l'aversion de Voltaire pour les « canevas »), ou si c'est les deux auteurs en avaient convenu ensemble.

¹ VOLTAIRE, *Correspondence*, op. cit., D 3010, D 3012.

² *Ibid.*, D 3017, D 3029, D 3030, D 3031.

³ *Ibid.*, D 2996 (lettre du président Hénault), D 3003 (lettre de Richelieu), D 3004, D 3008.

⁴ LEVRON Jacques, *Un libertin fastueux*, op. cit., p. 193.

⁵ VOLTAIRE, *Correspondence*, op. cit., D 2999, D 3010, D 3014.

⁶ Du moins des problématiques copies tardives F-Pn Vm2 321 et 326 (fonds Decroix) ; cf. également SAWKINS Lionel, « Voltaire, Rameau, Rousseau : a fresh look at *La Princesse de Navarre* and its revival in Bordeaux in 1763 », in *Studies on Voltaire and the Eighteenth century* (265), 1989, pp. 1334-1340.

⁷ SADLER Graham, « A re-examination of Rameau's self-borrowings », in HEYER John Hajdu (éd.), *Jean-Baptiste Lully and the music of the French baroque*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 269-272.

⁸ Cf. *infra*, II.H, Les auto-emprunts du *Temple de la Gloire* aux œuvres antérieures de Rameau, 314 sq.

Dans *Le Temple de la Gloire*, en revanche, les choses sont un peu plus claires : les sources conservées montrent que c'est une danse¹ qui a été empruntée à *La Princesse de Navarre* ; l'initiative en revient donc à Rameau, qui en toute logique a dû fournir à Voltaire un de ces canevas qu'il se sentait incapable de faire pour le chœur parodié qui suit². Rien ne permet pour autant d'imaginer que cette danse ait déjà appartenu à *Samson* : trois autres morceaux de *La Princesse de Navarre* furent par exemple empruntés dans *Les Fêtes de Polymnie*³, sur un livret de Cahusac.

3. Le prétexte : la bataille de Fontenoy⁴

Avant d'examiner les fêtes de la fin de l'année 1745 à Versailles et à Paris, arrêtons-nous sur leur prétexte : la victoire française à Fontenoy, le 11 mai 1745. Il n'est pas question ici de traiter de la bataille en elle-même, mais de resituer *Le Temple de la Gloire* dans le double contexte d'une littérature d'apparat florissante, et d'une multiplication des spectacles allégoriques. Par son *Poème de Fontenoy*, Voltaire est au cœur de cette période ; dans les pamphlets, le livret du *Temple de la Gloire* sera considéré comme sa suite, aussi malheureuse que l'original ; Voltaire sera plus tard l'historien de la bataille et de toute la guerre. Après Fontenoy, Rameau, lui, s'associe pour la première fois à Cahusac pour *Les Fêtes de Polymnie*, qui précèdent de deux mois *Le Temple de la Gloire* à l'Académie royale de musique, et dont le prologue à la louange de Louis XV actualise le genre créé par Quinault et Lully pour Louis XIV.

Il en est de la bataille de Fontenoy comme du *Temple de la Gloire* : il n'en est resté dans la littérature qu'un bon mot peu flatteur pour son auteur. À « Messieurs les Anglais, tirez les premiers » répond « Trajan est-il content ? » : preuves respectives, suppose-t-on, de l'absurdité de la « guerre en dentelle » et de la bassesse du Voltaire courtisan. Sans doute pouvait-on encore, il y a un siècle, raisonner à partir de telles anecdotes ; ainsi Malherbe ne trouve-t-il pas indigne de son « commentaire bibliographique » du *Temple de la Gloire* les considérations tactiques et stratégiques suivantes :

Aujourd'hui, c'est-à-dire avec le recul d'un siècle et demi, on s'étonne quelque peu de l'importance que les Français d'alors attribuèrent à cette bataille de Fontenoy. En réalité, elle prouve le courage héroïque des combattants ; mais elle ne fit grand honneur ni à la diplomatie de nos hommes d'Etat, ni à la stratégie de nos généraux. Pour un objet qui, au fond, ne l'intéressait guère, pour une succession à l'Empire, dont elle pouvait, comme la Russie, attendre le règlement l'arme au pied, quitte à intervenir au moment favorable, ou à faire payer sa neutralité, la France trouva bon de s'associer avec la Prusse. Si encore l'effort militaire avait été bien concerté, si les armées des deux nations, réunies pour un temps, avaient marché sous une direction unique, celle d'un grand capitaine comme Frédéric II, par exemple, ou tout au moins avaient opéré d'après un plan d'ensemble mûrement

¹ OOR, *Bacchus* (1745), mes. 798-823.

² OOR, *Bacchus* (1745), mes. 824-849.

³ Cf. emprunts 17, 18, 20, 23, 24 dans SADLER Graham, « A re-examination of Rameau's self-borrowings », *art. cit.*

⁴ Pour tout ce chapitre, voir BOIS Jean-Pierre, *Fontenoy, 1745, op. cit.*

3. Le prétexte : la bataille de Fontenoy

réfléchi ! mais non, elles firent campagne, chacune de son côté, et le roi de Prusse, pour qui l'on avait tiré les marrons du feu, dut rire, quelques années plus tard : se retournant contre ses alliés de la veille, il infligeait la défaite de Rossbach aux vainqueurs de Fontenoy. Louis XV avait espéré que ce coup d'éclat réduirait ses adversaires à merci, et de lui-même il leur proposait la paix, se donnant des airs de magnanimité que les courtisans célébraient en prose et en vers [...] Nul au dehors ne s'y trompa, et la guerre continua de plus belle, pour aboutir au pitoyable traité d'Aix-la-Chapelle.

Le fait d'armes en lui-même ne laisse que trop voir l'impéritie du commandement [...] Cette sorte de charge générale « en fourrageurs », conseillée par un courtisan, et adoptée en désespoir de cause, fut une manœuvre où la sagesse n'avait point de part [...] Quant au mot lancé par le comte de Hauteroche : « Messieurs les Anglais, tirez les premiers ! » mot légendaire qui a gravé dans toutes les mémoires le souvenir de la bataille, il ne fut qu'une parole élégante, mais funeste. Cette politesse outrée, qui transformait le champ de bataille en salon, et les adversaires en invités, eut pour résultat de provoquer une effroyable décharge de mousqueterie, où les gardes françaises et suisses, cibles vivantes, laissèrent la meilleure part de leur effectif, et payèrent d'un flot de sang leur intempestive urbanité ¹.

Passons sur le contresens habituel qui est fait sur le mot légendaire d'Anterroches, qui n'a rien à voir avec l'urbanité ou les dentelles ². Contrairement à Malherbe, nous pensons qu'il faut prendre au sérieux les enjeux de la bataille, et même ceux de sa célébration « en prose et en vers », notamment par Voltaire, lui qui ne fut justement pas le dernier à regretter le « pitoyable traité d'Aix-la-Chapelle », après avoir loué la « magnanimité » de Louis XV. Comment comprendre sa position, qui n'est que trop contradictoire si on l'analyse dans les mêmes termes que Malherbe ?

a) La bataille de Fontenoy ³

Les détails tactiques importent peu ici : nous nous concentrerons sur l'essentiel, et notamment la portée symbolique de la bataille. Il semble de toute façon qu'établir la vérité des faits soit particulièrement difficile. On ne peut qu'être surpris par le manque de sources militaires face à l'abondance de sources épistolaires, où les auteurs des diverses relations de la bataille tendent à se faire valoir. Fait intéressant, c'est Voltaire lui-même que l'on considère comme la source la plus fiable sur la bataille, dans *l'Histoire de la guerre de 1741* ⁴, et même dans son *Poème de Fontenoy* ⁵ : il tient en effet ses informations de première main, puisqu'il fréquente à cette époque les courtisans qui ont participé à la bataille, et ce bien qu'il soit soupçonné de rehausser le rôle du roi et de Richelieu ⁶. Ce biais, peut-être

¹ RAMEAU Jean-Philippe, *Le Temple de la Gloire*, Paris, Durand, 1909, p. xiv (Œuvres complètes publiées sous la direction de Camille Saint-Saëns, XIV).

² BOIS Jean-Pierre, *Fontenoy, 1745, op. cit.*, pp. v-vii fait un sort à cette légende. Un professeur de latin pourrait ajouter aux considérations techniques de Bois qu'Anterroches entend aussi, probablement, laisser la responsabilité de la guerre à l'adversaire, de manière toute romaine : cet aristocrate devait avoir étudié Tite-Live.

³ Tout ce paragraphe est tributaire des travaux de BOIS Jean-Pierre, *Fontenoy, 1745, op. cit.*

⁴ VOLTAIRE, *Histoire de la guerre de 1741*, Paris, Garnier, 1971.

⁵ VOLTAIRE, *Le Poème de Fontenoy*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008 (Œuvres complètes de Voltaire, 28B. Writings of 1742-1745 (ii)).

⁶ BOIS Jean-Pierre, *Fontenoy, 1745, op. cit.*, p. 84.

regrettable pour les historiens, est en vérité une chance pour les littéraires et les musicologues qui analysent les liens entre les œuvres historique, épique et lyrique de Voltaire suscitées par la bataille de Fontenoy.

L'objectif du maréchal de Saxe, qui conduit l'armée française dans la guerre de succession d'Autriche (1741-1748), est d'assiéger et de conquérir les places fortes des Pays-Bas autrichiens (peu ou prou, la Belgique actuelle). La bataille de Fontenoy est provoquée par la résistance de la coalition qui veut éviter que Tournai, la principale d'entre elles, ne soit assiégée¹ ; la bataille perdue, Tournai sera prise peu de temps après. *Le Temple de la Gloire* fait des allusions aussi évidentes que peu précises à cette actualité : la préface commence par mentionner une « victoire signalée » (évidemment Fontenoy) et « la prise de sept villes² », mais nous n'avons pas réussi à identifier précisément celles auxquelles pense Voltaire. Dans l'opéra lui-même, le modèle proposé à Louis XV au troisième acte³, Trajan, est en guerre contre les Parthes, ennemis héréditaires des Romains comme les Anglais ou les Autrichiens le sont des Français. Trajan vient de prendre Artaxate, en Arménie, pays tampon entre les deux empires, comme les Pays-Bas autrichiens le sont entre la France d'un côté, et les Provinces-Unies et le Hanovre, patrie du roi d'Angleterre, de l'autre. Or

Des Parthes terrassés l'inexorable roi
S'irrite de sa chute, et brave ma victoire,
Cinq rois qu'il a séduits sont armés contre moi⁴

... à moins qu'ils ne soient six, comme dans la distribution des livrets⁵. Il est clair qu'il est question d'une coalition, mais aux contours imprécis. On ne sait qui il faut reconnaître dans le roi des Parthes : le roi d'Angleterre ou l'empereur d'Autriche, usurpateur pour les Français ? Quant aux cinq ou six autres, Anglais et Hanovriens ont le même roi, les Autrichiens un deuxième, mais les Provinces-Unies n'en ont pas puisqu'elles sont une république... Deux rois, quatre peuples, il en manque encore pour arriver au total lui-même fluctuant de Voltaire ; faut-il compter la Lorraine, la Sardaigne, la Russie, coalisées mais non combattantes ? Bref, il n'est pas possible d'identifier les différents rois du livret, qui sont peut-être également mis pour des peuples, non plus que les villes qui viennent d'être prises ; Comme souvent, les clés de lecture ne rentrent pas précisément dans la serrure, l'auteur n'y avait pas pensé sérieusement, et il faut se contenter de ce que signifie le texte : l'important est que Trajan, comme Louis XV, remporte, en personne et sans alliés, une bataille décisive sur une coalition dont le chef est absent. Fontenoy fut en effet la dernière bataille à laquelle un roi de France ait participé en personne, et il n'y a pas de raison de douter que Louis XV y ait tenu le rôle qu'on lui a attribué, quel que soit le degré de soupçon dans lequel on puisse tenir les comptes-rendus de la bataille. Distinguons trois faits importants.

¹ *Ibid.*, pp. 49-53.

² EL 1-4, p. v.

³ EL 1-3 : actes IV et V.

⁴ EL 1-3, p. 36 ; EL 4, p. 32 ; confirmé par AC, p. 202 : « Chœur avec les cinq rois ».

⁵ EL 1-3, p. 32 ; EL 4, p. 28.

(1) Le courage du roi

Alors que la bataille est mal engagée, et que des membres de la maison du roi sont tués sous ses yeux par l'artillerie ennemie, Louis XV décide de ne pas quitter le champ de bataille. Ceci est incontestable. Mais alors – si le danger n'a pas été délibérément exagéré par les sources – qu'advenait-il de l'État si le roi était tué ou capturé, alors que le dauphin l'accompagnait et qu'il n'avait pas d'autre fils ? Cette témérité, plutôt dans le goût de la France médiévale que dans celui du XVIII^e siècle, ne manque cependant pas de passer, la victoire obtenue, pour du courage¹. D'Argenson écrit à Voltaire : « Le vrai, le non-flatteur, c'est que c'est le roi qui a gagné lui-même la bataille par sa volonté, par sa fermeté² ». Napoléon ne pensera pas autrement³. On l'admettra donc, mais pour remarquer aussitôt que ce n'est absolument pas du courage de Louis XV que Voltaire fait l'éloge, ni dans la préface du *Temple de la Gloire*, ni dans *Trajan*. Alors que Louis XIV est systématiquement qualifié de « héros » par Quinault⁴ dans les prologues des opéras de Lully, Voltaire évite ce terme dans sa préface, et l'utilise aussi bien pour qualifier les repousseurs Bélus⁵ et Bacchus⁶ que le modèle Trajan⁷, lequel l'attribue en revanche au « peuple » romain, « héros » collectif⁸ ; Voltaire veut justement montrer que la vraie gloire n'est pas dans l'héroïsme.

(2) La témérité de Richelieu

Voltaire fut et demeure accusé d'avoir rehaussé le rôle de son ami Richelieu dans la bataille⁹ ; en vrai « Bayard », il aurait pris la tête d'une charge de cavalerie décisive. Le récit de Voltaire correspond pourtant à celui du principal intéressé dans ses mémoires, dont l'authenticité est douteuse¹⁰, il est vrai, mais aussi à celui d'une source contemporaine¹¹. Quelle que soit la vérité, il n'est pas douteux que le livret du *Temple de la Gloire*, contrairement à celui de *La Princesse de Navarre*, ne fait aucune mention ou allusion à Richelieu, et est très loin de faire l'éloge de la témérité.

(3) La magnanimité du roi

Une fois la victoire certaine, Louis XV donna l'ordre de ne pas poursuivre les ennemis. Cette décision, pour les historiens, relève à la fois du bon sens stratégique et de la personnalité du monarque, enclin à la clémence¹². Louis XV pense mener une guerre

¹ BOIS Jean-Pierre, *Fontenoy, 1745, op. cit.*, pp. 92-93.

² *Ibid.*, p. 108.

³ ANTOINE Michel, *Louis XV, op. cit.*, p. 387.

⁴ Par exemple dès le v. 2 d'*Armide* :

*Tout doit céder dans l'univers
À l'auguste héros que j'aime.*

⁵ OOR, *Bélus (1745)*, v. 40.

⁶ OOR, *Bacchus (1745)*, v. 30.

⁷ OOR, *Trajan (1745)*, v. 33, 107, 170.

⁸ OOR, *Trajan (1745)*, v. 222 : « Ô peuples de héros... »

⁹ BOIS Jean-Pierre, *Fontenoy, 1745, op. cit.*, p. 84.

¹⁰ RICHELIEU, LOUIS-FRANÇOIS-ARMAND DE VIGNEROT DU PLESSIS, DUC DE, *Véritable vie privée du maréchal de Richelieu, op. cit.*, p. 218 sq.

¹¹ F-Pan K 143, n° 73, cité par Bois.

¹² BOIS Jean-Pierre, *Fontenoy, 1745, op. cit.*, pp. 97-101.

défensive, contrairement à son bisaïeul, assoiffé de conquêtes. Mieux, alors que la bataille avait été une de ces « boucheries » que Voltaire avait en horreur, avec la mort de 7 000 français et de 15 000 alliés¹, le roi ordonna que l'on fit soigner les blessés ennemis dans les mêmes hôpitaux que les français. Il aurait enfin eu ces mots historiques pour édifier le dauphin son fils : « Voyez le sang que coûte un triomphe². Le sang de nos ennemis est toujours le sang des hommes. La vraie gloire, c'est de l'épargner³. » Les différentes versions de la phrase pourraient prouver qu'elle a été réellement prononcée, et transmise oralement, avant d'être consignée par écrit ; quoi qu'il en soit, elle reflète assez bien la réalité de l'après-bataille.

Or l'épisode central du *Temple de la Gloire*, c'est la clémence de Trajan⁴, quand celui-ci pardonne aux cinq rois qu'il a vaincus ; c'est cette action qui lui vaut d'être couronné par la Gloire, et non sa victoire. Voltaire l'avait annoncé dès les premières lignes de sa préface, où il se donne pour sujet « le vrai courage, la modération, la clémence qui suit la victoire, la félicité des peuples⁵ ». Nous analyserons cette scène en détail dans notre troisième partie. Mais remarquons pour l'instant le caractère prémonitoire, comme le dit Jean-Pierre Bois⁶, du choix par Voltaire de la « modération » et de la « clémence » comme traits de la vraie gloire, quand on considère, comme nous allons le faire, la paix d'Aix-la-Chapelle.

b) La paix d'Aix-la-Chapelle et la clémence de Louis XV

Entre 1744 et 1748, la France avait conquis militairement les Pays-Bas autrichiens, comme elle le fera, encore une fois, un demi-siècle plus tard pendant la Révolution ; mais Louis XV, selon le mot de son négociateur, « voulait faire la paix, non en marchand, mais en roi⁷ ». Il proposa et obtint, dans le traité d'Aix-la-Chapelle de 1748, le *statu quo ante* ; cela revenait à abandonner toutes les conquêtes, et scandalisa l'opinion publique. C'était là un renversement remarquable de la politique louis-quatorzienne : c'est le monarque qui voulait conclure la paix, et l'opinion qui avait soif de conquêtes. Jean-Pierre Bois dit fort pertinemment que la paix d'Aix constitue un profond bouleversement du droit international, car elle remet en cause le droit de conquête, et ce bien avant que la grande Révolution ne proclame une volonté identique tout en aboutissant, dans les faits, au résultat contraire⁸ – eût-on seulement écouté Robespierre plutôt que les brissotins !

Voltaire lui-même joignit sa voix au chœur de ceux qui déploraient qu'on eût livré une guerre pour le roi de Prusse, le seul, effectivement, à avoir bénéficié du traité de paix ; mais il n'est pas sûr qu'il se soit agi d'autre chose que d'une boutade de la part de celui qui passa bientôt du service de Louis XV à celui du roi en question. Les ouvrages auxquels il s'applique alors, comme historiographe de France, prouvent bien son sérieux, puisqu'il continue à y

¹ *Ibid.*, pp. 101-106.

² Certaines versions donnent « Voyez ce que coûte une victoire », cf. ANTOINE Michel, *Louis XV, op. cit.*, p. 387.

³ BOIS Jean-Pierre, *Fontenoy, 1745, op. cit.*, p. 101.

⁴ OOR, *Trajan*, sc. 5.

⁵ EL 1-4, p. v.

⁶ BOIS Jean-Pierre, *Fontenoy, 1745, op. cit.*, pp. 113-132.

⁷ ANTOINE Michel, *Louis XV, op. cit.*, p. 400.

⁸ BOIS Jean-Pierre, *Fontenoy, 1745, op. cit.*, p. 124.

travailler¹ alors même qu'il a quitté la cour et renoncé, de fait, à sa charge. Son pacifisme foncier trouve à s'y exprimer :

L'image de Louis XV, roi désintéressé et pacificateur de l'Europe, satisfait le philosophe, comme l'historiographe².

Un opuscule formule explicitement les thèses de Voltaire : le *Panegyrique de Louis XV*, qui fut publié anonymement en 1748, mais intégré dès 1751 à une édition d'« Œuvres » de Voltaire³. Le titre fait évidemment référence au *Panegyrique de Trajan* de Pline le jeune, qui sert de référence, à l'époque classique, à qui veut faire l'éloge du prince et en célébrer les vertus. Or la proximité entre le *Panegyrique de Louis XV* et la Préface du *Temple de la Gloire* est manifeste, comme le remarquent les éditeurs de l'opuscule⁴ : Voltaire reprend dans le *Panegyrique* les rois modèles du *Temple* (Louis XII et Henri IV), en leur adjoignant François I^{er} et Louis XIV⁵. Mais l'argument central du *Panegyrique* est bien la « clémence⁶ » de Louis XV, qui fait soigner les ennemis blessés après la bataille de Fontenoy, et qui, loin de se comporter en conquérant, propose la paix après sa victoire⁷. La conclusion du *Panegyrique* ne nous semble pas relever de la flatterie :

Louis XV apprend aux hommes que la plus grande politique est d'être vertueux. Que nous reste-t-il à souhaiter désormais, sinon qu'il se ressemble toujours à lui-même, et que les rois à venir lui ressemblent⁸ ?

c) L'humanitarisme de Louis XV⁹ et du xviii^e siècle

Il n'est pas inutile ici de faire une digression pour tenter de comprendre l'attitude de Louis XV, tout comme celle de Voltaire. L'humanitarisme, qu'on pourrait définir comme un humanisme politique, avant devenir l'apanage des révolutionnaires à la fin du xviii^e siècle, est un sentiment répandu dans l'aristocratie du milieu du siècle, partagé aussi bien par l'opinion catholique qu'éclairée. Il manifeste un esprit de sérieux très éloigné des préjugés communs sur la frivolité de ce milieu. Par exemple, le secrétaire aux Affaires étrangères, le marquis d'Argenson, favorable aux philosophes, autre ancien condisciple de Voltaire à Louis-le-Grand, lui adresse une « fameuse lettre sur la bataille de Fontenoy qui se termine par des considérations humanitaires sur les horreurs de la guerre¹⁰ » : ce serait une erreur de croire que la philosophie de *Candide* sur le sujet s'oppose à celle des membres du gouvernement, du moins à titre individuel, ou ne soit pas de son temps.

¹ Il abandonne toutefois la rédaction de l'*Histoire de la guerre de 1741* ; cf. « Introduction », in VOLTAIRE, *Histoire de la guerre de 1741*, *op. cit.*, pp. xxiv-xxxiv.

² *Ibid.*, p. xxv.

³ VOLTAIRE, *Panegyrique de Louis XV*, Oxford, The Voltaire Foundation, 2004, pp. 246-249 (Œuvres complètes de Voltaire, 30C. Œuvres de 1746-1748 [III]).

⁴ *Ibid.*, pp. 258-259.

⁵ *Ibid.*, p. 278.

⁶ *Ibid.*, l. 387, p. 295.

⁷ *Ibid.*, pp. 284-285.

⁸ *Ibid.*, l. 431-433, p. 297.

⁹ Nous sommes tributaires, pour tout ce paragraphe, de la biographie de ANTOINE Michel, *Louis XV*, *op. cit.*

¹⁰ BOIS Jean-Pierre, *Fontenoy, 1745*, *op. cit.*, p. 56.

Pour Michel Antoine, Louis XV est un roi de son siècle par son sérieux et sa méfiance vis-à-vis de l'habileté rhétorique – ce qui se traduit d'ailleurs par une hostilité innée à Voltaire¹. Là où d'autres élèves, en d'autres temps, n'ont vu ou ne voient que fatras dans les versions latines faites pendant l'enfance, il ne fait aucun doute, pour l'historien, que le royal élève a été marqué à vie par les grands modèles que ses précepteurs lui avaient mis sous les yeux. Michel Antoine s'attarde ainsi sur une version qui portait sur la vertu de St Louis, qui consistait dans sa modération vis-à-vis de ses ennemis²; n'est-ce pas ce que Louis XV a cherché à imiter en bataillant à Fontenoy, ou en négociant à Aix ? Contrairement à Louis XIV, qui n'avait, lui, reçu aucune éducation, et qui s'était montré d'une grande brutalité politique, il est donc fort probable que Louis XV ait voulu sinon faire preuve, du moins faire montre d'une magnanimité digne des grands hommes de l'Antiquité et du Moyen Âge. Michel Antoine croit à la sincérité du jeune Louis XV quand il termine son discours au conseil d'En haut, en 1726, par ces mots : « ... le dessein où je suis de rendre mon gouvernement glorieux en le rendant utile à mon État et à mes peuples, dont le bonheur sera toujours le premier de mes soins³. » Voltaire ne fait pas dire autre chose à Trajan dans *Le Temple de la Gloire*.

d) Voltaire poète de cour : Le Poème de Fontenoy

Le *Poème de Fontenoy* est l'œuvre la plus emblématique de la période courtisane de Voltaire : il y chante la victoire, mais se couvre aussi de ridicule en le rééditant pas moins de neuf fois : à mesure que lui parvenaient des informations sur la bataille, et sur le rôle petit ou grand d'un nombre toujours plus important d'aristocrates, il insérait de nouveaux vers dans son poème. Quelque authentique que soit l'obsession voltairienne de la révision, qui prend ici un caractère spectaculaire puisque – rêve de la critique génétique ? – chaque étape de la rédaction est publiée⁴, Voltaire semble flagorner, et le public raille : on compte pas moins de 17 textes qui parodient l'incipit de Voltaire, et 21 autres satires en général⁵, au point que Maurepas doit se plaindre à Voltaire du mauvais effet qu'il produit et lui interdire de continuer.

Plus généralement, la réputation du Voltaire courtisan n'est pas bonne, et lui-même se repentit plus tard de cette période de sa vie :

Ceux qui vous ont dit, monsieur l'abbé, qu'en 1744 et 1745 je fus courtisan, ont avancé une triste vérité. Je le fus ; je m'en corrigeai en 1746, et je m'en repentis en 1747. De tout le temps que j'ai perdu en ma vie, c'est sans doute celui-là que je regrette le plus⁶.

Cette attitude paraît d'autant plus condamnable a posteriori qu'elle contredit l'image plus tardive qui a fait de Voltaire, avec Rousseau, le père de la Révolution. Il ne faudrait pourtant

¹ ANTOINE Michel, *Louis XV, op. cit.*, p. 425.

² *Ibid.*, p. 71.

³ *Ibid.*, p. 162.

⁴ IVERSON John R., « Voltaire, Fontenoy, and the Crisis of Celebratory Verse », *Studies in Eighteenth Century Culture*, 28, 1999, p. 215.

⁵ *Ibid.*, pp. 226-228.

⁶ VOLTAIRE, *Correspondence, op. cit.*, D 19905.

pas en conclure qu'en étant courtisan, il ait été insincère, et encore moins qu'il ait cessé d'être philosophe. Mieux vaut tenter de comprendre, même sans aller jusqu'à interjeter appel d'une condamnation unanime, la manière dont Voltaire a pu être courtisan. C'est par exemple ce que se propose de faire John R. Iverson, dans un article ¹ où il réexamine le préjugé qui veut que

In the midst of the philosopher's vast output, [*Le Poème de Fontenoy*] seems to reveal an ambitious minion of the court, a poetizing flatterer who feverishly revised and republished—repeatedly—a somewhat mediocre text as he attempted to gain official favor ².

L'auteur montre au contraire que Voltaire, en cherchant à se placer à la cour, est sincère ³ ; n'est-ce pas le vieux rêve du philosophe que de devenir le conseiller du prince, dès Platon et Denys de Syracuse ? Mieux, selon lui, Voltaire tente de se singulariser en revivifiant le genre de l'*épinicion* (littéralement « chant de victoire ») ⁴, dans lequel, auteur universel, il entend bien, comme dans tous les autres, être le premier, et succéder ainsi à Corneille ou Boileau – à qui personne ne reproche d'avoir été bassement courtisans, puisque personne ne les a jamais considérés comme les pères spirituels de la Révolution. Ce rapprochement est déjà fait dans l'*Encyclopédie* :

L'épître de Boileau, le poème de Corneille sur le passage du Rhin, celui de M. Adisson sur la campagne de 1704, & celui de M. de Voltaire sur la victoire de Fontenoy, sont de ce genre. [...] celui de M. de Voltaire ne mérite pas moins d'être lu ; la préface que l'auteur y a mise contient des réflexions judicieuses sur ce genre de poème, & sur l'Épître de Despréaux ⁵.

Iverson souligne également la force caractéristique du thème national dans *Le Poème de Fontenoy* ⁶, qui ne se limite pas à un catalogue de vaillants aristocrates ; nous ajouterions volontiers que c'est bien par une sorte de dédicace du spectacle « au souverain et à la nation ⁷ » que commence la préface du *Temple de la Gloire*. L'opéra, dont le livret est probablement achevé très peu de temps après la dernière édition du *Poème*, s'inscrit bien, en effet, dans sa lignée : il constitue le versant lyrique d'une entreprise initiée par l'épopée. Mais de nombreuses autres œuvres lyriques ont précédé *Le Temple de la Gloire*, qu'il nous importe maintenant d'examiner, pour mieux situer l'originalité du livret de Voltaire.

¹ IVERSON John R., « Voltaire, Fontenoy, and the Crisis of Celebratory Verse », *art. cit.*

² *Ibid.*, p. 207.

³ *Ibid.*, pp. 208-210.

⁴ *Ibid.*, p. 207.

⁵ DIDEROT Denis et D'ALEMBERT Jean Le Rond (éds.), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Robert Morrissey éd.), [s. d.], s. v. Epinicion ; cité par Iverson, p. 221.

⁶ IVERSON John R., « Voltaire, Fontenoy, and the Crisis of Celebratory Verse », *art. cit.*, pp. 210-211.

⁷ EL 1-4, p. v.

4. Contexte immédiat : les autres œuvres lyriques liées la victoire de Fontenoy

On n'avait pas attendu Voltaire et Rameau, en effet, pour célébrer en musique la victoire de Fontenoy. À Paris, plusieurs ouvrages en un acte, notamment, furent représentés dès l'été 1745. Il y avait en quelque sorte des spécialistes du genre : Rebel et Francœur, surintendants de la musique du roi en survivance, et inspecteurs de l'Académie royale de musique, avaient ainsi été pressentis dès 1736 pour mettre en musique un livret de Roy, le « Quinault moderne », à l'occasion de la paix de Vienne¹. Ce projet avait été abandonné, semble-t-il, faute d'argent. Une entreprise similaire, avec les mêmes auteurs, avait vu le jour en 1744 avec *Les Augustales*², « ouvrage allégorique qui ne peut être que très intéressant »³, puisqu'il peint l'angoisse et l'amour du peuple romain pour son empereur malade, Auguste étant censé avoir été malade en Espagne comme Louis XV à Metz. Mais c'est la deuxième moitié de l'année 1745 qui voit fleurir ce genre de pièces de circonstance. Nous voudrions présenter successivement chacune des œuvres qui en relèvent pour mieux mettre évidence la similarité de leurs thèmes et les dettes du *Temple de la Gloire* à leur égard, mais aussi et surtout l'originalité de ce dernier.

a) Floraison de prologues à la ville

(1) *Le Trophée de Moncrif, Rebel et Francœur*⁴

Le 10 août 1745 fut créé à l'Académie royale de musique « un mélange d'ouvrages différents composé d'un Prologue, de la Provençale & de Zélinde Roi des Sylphes⁵ ». Ce prologue n'a de titre ni dans le *Mercure*, ni dans l'édition du livret⁶, mais l'approbation parle du « Trophée, prologue mis en musique⁷ » ; la partition gravée, sans doute publiée à une date proche de la création, s'intitule « Le Trophée, divertissement à l'occasion de la victoire de Fontenoy », et plus simplement « Le Trophée, Prologue » au départ ; elle était vendue avec *Les Augustales* (auquel cas le prix pour les deux était de 15^{lt}) ou avec *Zélinde* (9^{lt} dans ce cas), déjà paru. Nous retiendrons le titre le plus spécifique, *Le Trophée*, et le fait que

¹ LUYNES Charles-Philippe d'Albert, duc de, *La Musique à la Cour de Louis XIV et de Louis XV, d'après les « Mémoires » de Sourches et Luynes, 1681-1758*, Paris, A. & J. Picard, 1970, p. 54 (La Vie musicale en France sous les rois bourbons 17).

² REBEL François et FRANCŒUR François, *Les | Augustales, | Divertissement, | Représente | Par L'Académie Royale | De Musique ; | Le [blanc] novembre 1744*, Paris, Ballard, 1744 ; *La Musique à la Cour de Louis XIV et de Louis XV, d'après les « Mémoires » de Sourches et Luynes, 1681-1758, op. cit.*, p. 84.

³ Approbation de Moncrif in REBEL François et FRANCŒUR François, *Les | Augustales, | Divertissement, | Représente | Par L'Académie Royale | De Musique ; | Le [blanc] novembre 1744*, op. cit., p. 16.

⁴ REBEL François et FRANCŒUR François, *Le Trophée | Divertissement | à l'occasion de la Victoire | De Fontenoy. | Mis en Musique | Par | M.rs Rebel et Francœur | Sur-Intendants de la Musique du Roy. | Représenté par L'Académie Royale de Musique Le Mardi 10 Aoust 1745. | [...] | Les Paroles sont de M.r De Moncrif Lecteur de la Reine, et l'un des Quarante de l'Académie française. [Partition gravée]*, Paris, Boivin : Le Clerc, 1745, p. 1.

⁵ *Mercure De France Dédié Au Roi. Août 1745*, Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 155.

⁶ Du moins dans l'unique édition que nous avons pu consulter, cf. *supra*.

⁷ MONCRIF François-Augustin Paradis de, *Zélinde, | Roi Des Sylphes, | Ballet | Précédé D'Un Prologue | Et De La Provençale ; | Représenté | Par L'Académie Royale | de Musique, | Le mardi 10. aout 1745*, Paris, Ballard, 1745, p. xii.

4. Contexte immédiat : les autres œuvres lyriques
liées la victoire de Fontenoy

l'ouvrage est en un acte : sans doute fut-il conçu comme un divertissement, mais il servit dans les faits de prologue à un spectacle de fragments. Nous venons d'évoquer les fonctions officielles de Rebel et Francœur ; l'auteur du livret, Moncrif, est, lui, « lecteur de la Reine et l'un des quarante de l'Académie française » ; cette œuvre de circonstance était donc aussi exigible et attendue de ses auteurs que l'était le *Poème de Fontenoy* de la part du nouvel historiographe de France, Voltaire, et *Le Temple de la Gloire* du nouveau compositeur de la chambre du roi, Rameau.

On est frappé, à la lecture du livret et de la partition du *Trophée*, par leur similitude avec les autres œuvres de cette saison et avec le *Temple de la Gloire*. Voici la description du décor :

*Le théâtre représente le temple de Mémoire. Parmi les images de plusieurs Heros de l'antiquité, on voit dans des Medaillons, celles des plus célèbres Rois de France. La Muse de l'Histoire préside au milieu des autres Muses & de leurs favoris*¹.

Ce « temple de Mémoire », que l'on retrouve également dans le prologue des *Fêtes de Polymnie* de Cahusac et Rameau, est un équivalent strict du « temple de la Gloire » :

On dit poétiquement, qu'Un nom est écrit dans le temple de la gloire, au temple de mémoire, pour dire, qu'Il est assuré d'une réputation immortelle².

On note néanmoins que l'on se trouve à l'intérieur du temple, ce qui s'inscrit plutôt dans la tradition lullyste³, alors que, de manière plus originale, l'on ne fera en quelque sorte qu'apercevoir de divers points de vue la façade du *Temple* de Voltaire, sans jamais y pénétrer. De la même manière, si Voltaire cite Louis XII et Henri IV dans sa préface⁴, ni eux ni Louis XV ne seront représentés en médaillons sur scène.

La présence des Muses ne saurait surprendre. Y a-t-il de la malice dans le fait que Moncrif ait préféré parler par la bouche de Clio, celle de l'histoire, alors que le *Poème de Fontenoy* venait de discréditer l'historiographe de France ? Quoi qu'il en soit, après l'ouverture, la Muse de l'histoire, jouée par Mlle Chevalier, chante un récitatif accompagné :

C'est de ce mont sacré que ma voix immortelle,
Du nom des vrais Heros va remplir l'univers.
Muses, voici le jour de nos plus doux concerts :
Ce temple va briller d'une splendeur nouvelle⁵.

Puis la Muse de l'histoire enchaîne avec air aux allusions transparentes, à la tonalité très quinaldienne :

Que les jeux, les talents naissent de toutes parts ;
Un Roi jeune, intrepide, heureux, comblé de gloire,
A fixé sous ses étendars

¹ *Ibid.*, p. Seulement dans .

² *Dictionnaire de l'Académie*, 4e édition, 1762, s. v. Temple.

³ Dans le prologue d'*Isis*, « Le théâtre représente le palais de la Renommée » ; néanmoins, dans *Le Temple de la Paix*, on fait « une fête devant le temple de la Paix ».

⁴ EL 1-4, p. v.

⁵ MONCRIF François-Augustin Paradis de, *Prologue* [= *Le Trophée*, livret imprimé], *op. cit.*, p. v ; REBEL François et FRANCOEUR François, *Le Trophée* [partition gravée], *op. cit.*, pp. 3-4.

4. Contexte immédiat : les autres œuvres lyriques
liées la victoire de Fontenoy

Les destins, les plaisirs, les arts et la victoire.
Qu'un éclatant trophée élevé en ces lieux
Célèbre le Mortel le plus semblable aux Dieux ¹.

« Il s'élève » alors « un trophée orné d'armes et de drapeaux » au son d'une sarabande ².
Arrive, à la scène 2, le Génie de la France, joué par M. Poirier, « sur un char lumineux » pour
« poser une couronne de laurier sur le haut du trophée », en récitatif accompagné :

C'est a moy d'achever cet immortel ouvrage,
Je suivois le Héros, j'admirois son courage
Si bien imité par son fils ³.

Le Trophée entier est fait de la même farine, sans juger de la musique. Le *Mercur*e affirme
charitablement :

L'Auteur sans nommer le Roi le peint si naturellement sous des idées qui paroissent
générales, qu'il est aisé a tous les Spectateurs d'intituler le portrait ⁴.

On ne peut offrir un encens plus délicat que celui qui est semé dans cet ingénieux Prologue,
où le Temple de mémoire si usé par les enfans d'Apollon, paroît décoré d'ornemens très-
neufs, & dignes d'un Roi qui réunit des vertus qu'on n'avoit pas encore trouvées ensemble ⁵.

Il est en réalité difficile d'être plus flagorneur, même sans prononcer le nom de Louis ⁶.
Voltaire non plus ne nommera pas le roi, mais contrairement à Moncrif, n'y fera aucune
allusion dans *Le Temple de la Gloire* : seule la préface invite à faire un lien entre Trajan et
Louis XV. Notons néanmoins que Voltaire semble apprécier le spectacle du *Trophée* et de
Zélindor, comme le prouve cette lettre au président Hénault :

Vous savez que le Sylphe réussit. Cela fait, ce me semble, un très joli spectacle ; venez donc
le voir ⁷.

Besterman date cette lettre des environs du 17 août 1745, ce qui correspond aux dates de
représentations de *Zélindor, roi des Sylphes*, entre le 10 août et le 12 octobre 1745. On
remarque que Voltaire, loin d'être l'indifférent au genre lyrique, voire le sourd que l'on
dépeint souvent, est un spectateur assidu de l'Opéra quand il est à Paris. Citons encore, à
l'appui de cette dernière affirmation, la lettre malheureusement non datée où il dit à
Mme Denis que Mlle Metz le transporte hors de lui-même ⁸ (il s'agit plus probablement de

¹ *Les Fêtes de Polymnie*, F-Pn Vm2 354, p. 32.

² MONCRIF François-Augustin Paradis de, *Prologue*, *op. cit.*, p. vi ; REBEL François et FRANÇEUR François, *Le Trophée*,
op. cit., pp. 4-6.

³ MONCRIF François-Augustin Paradis de, *Prologue*, *op. cit.*, p. ix ; REBEL François et FRANÇEUR François, *Le Trophée*,
op. cit., p. 15.

⁴ *Mercur*e De France Dédié Au Roi. Août 1745, *op. cit.*, p. 157.

⁵ *Ibid.*, p. 159.

⁶ À notre connaissance, la mention explicite du nom du roi n'est pas si courante chez Quinault et Lully, qui préfèrent
normalement parler de « héros » ; elle est manifeste, en revanche, dès le premier vers de *Médée* de Thomas Corneille
et Charpentier : « Louis est triomphant, tout cède à sa puissance ».

⁷ VOLTAIRE, *Correspondence*, *op. cit.*, D 3205.

⁸ *Ibid.*, D 3291.

4. Contexte immédiat : les autres œuvres lyriques
liées la victoire de Fontenoy

son interprétation d'Armide¹ que de celle de Lydie² ; dans tous les cas, elle doublait M^{lle} Chevalier).

(2) Le Retour du roi de Roy, Rebel et Francœur³

Il existe deux *Retours du Roi* de Roy, Rebel et Francœur. Le premier *Retour du Roi*⁴ avait été représenté à l'Hôtel de ville de Paris le 15 novembre 1744 et consistait en un « dialogue » entre Lutécie, allégorie de la ville de Paris, et chantée par Mlle Delalande (dessus, clé d'ut 1^{re} ligne), et le dieu de la Seine, chanté par M. Benoit (basse, clé de *fa* 4^e ligne). Ce dernier, après une symphonie au motif de croches aussi marin qu'inquiet, disait à Lutécie :

LE DIEU DE LA SEINE

O reine des cités, le ciel te le ramène,
Ce maître, ce Héros qui seul fait tes beaux jours.

LUTÉCIE

Qu'il m'a coûté de pleurs ! Tu partageais ma peine,
La Renommée, ou lente, ou suspecte à mes yeux,
Laissait languir l'espoir sous des craintes nouvelles,
Quand mon amour ingénieux
Sut lui donner encor des ailes⁵.

Cette Renommée n'est pas bien éloignée de la Gloire ou de la Mémoire. Et comme dans *Les Augustales*, on nommait bien le roi :

LUTÉCIE

Dis que Louis est de retour ;
A l'univers c'est faire entendre
Ce que peut inspirer de plus vif, de plus tendre,
La reconnaissance et l'amour⁶

Roy célébrait une paix très quinaldienne, définie négativement par l'absence de malheurs :

LUTÉCIE

Combien de fois a-t-il, malgré l'effort barbare

¹ *Mercure De France Dédié Au Roi. Mars 1746*, Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 153.

² Aucun livret ne mentionne ce remplacement, mais une annotation autographe de Rameau l'atteste dans AC, p. 319 (Gallica).

³ ROY Pierre-Charles, *Le Retour | Du Roy. | Divertissement. | Les Paroles sont de M. Roy, Chevalier | de l'Ordre de S. Michel. | La Musique de Mrs Rebel & Francoeur, | Surintendants de la Musique de Sa Majesté [Livret imprimé]*, Paris, P.-G. Le Mercier, 1745 ; REBEL François et FRANCOEUR François, *Le Retour | Du Roi | Chanté | A L'Hotel De Ville | en présence | De Sa Majesté | Le Mercredi 8.e Septembre 1745. | Mis En Musique | Par M.rs Rebel | Et Francœur | Sur-Jntendans de la Musique du Roi. | Les Paroles Sont de M.r Roy Chevalier de L'Ordre de S.t Michel [Partition gravée]*, s. l., s. n., 1745 Exemplaire consulté : F-Pn Rés. Vm6 (9).

⁴ ROY Pierre-Charles, *Le Retour | Du Roi | A Paris. | Les Paroles sont de M. Roy, chevalier | de l'ordre de S. Michel. | La Musique de Mrs Rebel & Francoeur, | Surintendants de la Musique de Sa Majesté [Livret imprimé]*, Paris, P. G. Le Mercier, 1744 ; REBEL François et FRANCOEUR François, *Le Retour Du Roy | A Paris. | Dialogue | Chanté devant Sa Majesté | a L'Hôtel de Ville Le Dimanche 15. Novembre 1744. | Par M De Lalande, et M Benoist | Ordinaires de la Musique du Roy. | Mis En Musique | Par | M.rs Rebel Et Francœur | Sur-Jntendans de la Musique du Roy. | Les Paroles sont de M.r Roy Chevalier de L'Ordre de S.t Michel [Partition gravée]*, s. l., s. n., 1744. Exemplaire consulté : F-Pn Rés. Vm6 (7).

⁵ REBEL François et FRANCOEUR François, *Le Retour du roi, 1744, op. cit.*, pp. 5-6.

⁶ *Ibid.*, p. 16.

4. Contexte immédiat : les autres œuvres lyriques
liées la victoire de Fontenoy

Et de l'onde rebelle, et de la terre avare,
Ramené l'abondance et fixé mon repos ¹ ?

Le second *Retour du Roi* fut représenté au même endroit, à l'Hôtel de ville de Paris, moins d'un an plus tard, le mercredi 8 septembre 1745. Quoique portant cette fois le sous-titre de « divertissement ² », il consiste lui aussi en un dialogue, mais cette fois entre Mars (basse, clé de *fa* 4^e ligne) et le Génie de la ville de Paris (haute-contre, clé d'*ut* 3^e ligne), qui est ainsi hissée à la hauteur de Rome, dont Mars était le protecteur ; un habitant de Paris (haute-contre, clé d'*ut* 3^e ligne) intervient à la fin de l'ouvrage. Roy ne se prive pas de nommer le roi : neuf fois en dix pages, avec les qualificatifs d' « adoré », de « grand », de « juste » et de « héros » ; « Louis » et ses épithètes sont même gravés plus gros dans la partition ; la forme rondeau du dernier morceau fait qu'on y entend douze fois la conclusion :

Vive Louis,
Vive son fils ³.

Notons qu'il n'y a aucune mention de décor dans le livret, et qu'on n'est pas sûr qu'il y ait eu une représentation scénique plutôt qu'une exécution en concert, à la manière d'une cantate ⁴ :

On exécuta un petit concert, qui dura une demi-heure ⁵...

Pourtant, on trouve des danses dans la partition (« Marche pour les Habitants [de Paris] », Air gai ⁶ ; Menuet, Deuxième menuet, Gavotte ⁷, Air ⁸). On notera enfin une proximité troublante entre le texte de Roy :

L'HABITANT [DE PARIS]
Tout état, tout rang, tout âge
Lui rend l'hommage
Le plus flatteur : [...] ⁹

... et celui de Voltaire dans *Le Temple de la Gloire* :

UNE DAME ROMAINE
Tout rang, tout sexe, tout âge
Doit aspirer au bonheur [...] ¹⁰

¹ *Ibid.*, p. 19.

² REBEL François et FRANCŒUR François, *Le Retour du roi, 1745*, *op. cit.*, p. 1.

³ *Ibid.*, pp. 28-29.

⁴ DRATWICKI Benoît, *François Colin de Blamont (1690-1760). Une carrière officielle dans les institutions musicales françaises du Grand Siècle au Siècle des Lumières*, Paris, Paris IV-Sorbonne, 2013, pp. 175-177 mentionne de nombreux cas similaires d'œuvres lyriques exécutées en concert à la cour.

⁵ LUYNES Charles-Philippe d'Albert, duc de, *La Musique à la Cour de Louis XIV et de Louis XV, d'après les « Mémoires » de Souches et Luynes, 1681-1758*, *op. cit.*, pp. 95-96.

⁶ REBEL François et FRANCŒUR François, *Le Retour du roi, 1745*, *op. cit.*, pp. 18-19.

⁷ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁹ ROY Pierre-Charles, *Le Retour du roi, 1745*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰ OOR, *Trajan (1745)*, v. 177-180.

4. Contexte immédiat : les autres œuvres lyriques
liées la victoire de Fontenoy

Non seulement le rôle (un homme ou une femme du peuple, anonyme) et le premier heptasyllabe sont extrêmement semblables, mais la rime masculine en *-eur* des vers suivants est commune. Nous ne nous risquerons cependant à aucune hypothèse sur le lien entre les deux livrets, car il est impossible d'établir une chronologie précise : même si *Le Temple de la Gloire* a été représenté plus tard que *Le Retour du roi*, son livret était achevé avant la création de celui-ci. Mais que Voltaire ait ou non fait une allusion ou un emprunt d'aucune sorte à Roy, l'orientation politique est différente : l'accent est mis chez Roy sur la soumission, alors qu'il l'est, chez Voltaire, sur l'émancipation. En dernière analyse, Voltaire, si ce passage a été écrit après septembre et inséré ultérieurement dans la première version du livret sur laquelle travaillait Rameau, pourrait donc avoir fait d'une pierre deux coups en parodiant Roy (au sens moderne du mot) d'un côté, et de l'autre, en énonçant positivement une maxime morale et politique.

(3) Le Temple de Mémoire de Cahusac et Rameau ¹

Les Fêtes de Polymnie, première collaboration de Cahusac et de Rameau, devaient être en chantier depuis longtemps et quasiment achevées quand la bataille de Fontenoy a remis à la mode le prologue à la louange du roi ; car celui de ce ballet à entrées, intitulé *Le Temple de Mémoire*, n'a aucun rapport avec le thème des entrées qu'il précède, *La Fable* (I), *L'Histoire* (II) et *La Féerie* (III). C'est donc probablement qu'il a été écrit et inséré tardivement en tête de l'œuvre. Le phénomène se reproduira avec la deuxième collaboration de Cahusac et Rameau, *Les Fêtes de L'Hymen et de l'Amour*, dont le titre et le prologue répondent à la commande faite aux auteurs en 1747 pour le second mariage du dauphin, mais dont les entrées relèvent d'un autre thème, qui n'apparaît que dans le titre originel, *Les Dieux d'Égypte* (on le rétablira comme sous-titre de l'œuvre pour sa reprise à l'Académie royale de musique en 1748).

Quoi qu'il en soit, alors que l'ouverture est d'une telle originalité que le *Mercur*, d'habitude si avare de détails pour la musique, lui consacre un paragraphe ², le début du prologue, *Le Temple de Mémoire*, a un air de déjà-vu : comme dans *Le Trophée*, « le théâtre représente le temple de Mémoire ³ », et Mnémosyne (la Mémoire, en grec), la mère des Muses, jouée par Mme Chevalier comme l'était la Muse de l'Histoire dans *Le Trophée*, chante un récitatif accompagné formellement similaire à celui de Rebel et Francœur :

Apuis du temple de mémoire,
Seuls Ministres de ses Autels,
Fils de Minerve, Arts immortels
De l'univers vos mains gravent l'histoire,
Sur le marbre & l'airain de ces murs éternels ⁴.

¹ Les meilleures sources pour la version de 1745 sont la partition de production en partie autographe, F-Po A 156 (A), mais dont la lecture est rendue difficile par la strate supérieure que constitue la version de 1753 ; en revanche, la copie de collection aux armes du duc de Brancas, F-Pn Vm2 354, en est une mise au propre calligraphiée.

² *Mercur De France Dédié Au Roi. Octobre 1745*, Genève, Slatkine reprints, 1970, pp. 138-139.

³ CAHUSAC Louis de, *Les Festes | De | Polimnie, | Ballet-Heroique. | Représenté | Par L'Academie Royale | de Musique ; | Pour la premiere fois le [blanc] d'octobre 1745*, Paris, Ballard, 1745, p. 7.

⁴ *Ibid.*

4. Contexte immédiat : les autres œuvres lyriques
liées la victoire de Fontenoy

Avant d'enchaîner avec un air qui sera repris par le chœur :

A vos travaux que vos concerts s'unissent.
Des ravages du tems sauvés la vérité.
Eclairés votre siècle & la postérité.
La gloire des Héros que vos chants applaudissent
Jouit de l'immortalité ¹.

Le rédacteur du *Mercure*, pas dupe du procédé, semble critiquer, à travers sa « dignité » et son « sérieux », ce nouvel avatar du prologue type de la fin de l'année 1745 :

Si la dignité du sujet a exigé pendant la première moitié du prologue, une Musique sérieuse, on est agréablement dédommagé par le divertissement qui finit l'acte ².

Il passe cependant sous silence l'analogie la plus frappante entre *Le Trophée* et *Le Temple de Mémoire* : Cahusac élève à son tour un trophée dans le temple de Mémoire. En guise de variation, son « élévation » n'intervient cependant pas dès le début de l'œuvre, comme chez Moncrif, Rebel et Francœur, mais dans le « divertissement qui finit l'acte » (scène 3), et ce au son d'une reprise des premières mesures de l'ouverture ³ :

Ballet figuré.

Les Arts élèvent une statue d'or, représentant la figure du roi, la Renommée les ailes déployées, pose sur sa tête une couronne de laurier : à droite et à gauche les Arts élèvent deux trophées d'armes, d'étendards, etc. Sur les marches du piédestal, on voit deux groupes ; le premier représente la Gloire qui enchaîne le temps : le second représente la Vertu foulant aux pieds l'Envie ⁴.

Le dernier élément mentionné dans la didascalie de Cahusac frappe également par l'analogie qu'on peut faire non avec *Le Trophée* mais, cette fois, avec le prologue du *Temple de la Gloire*, où l'on « enchaîne [l'Envie] aux pieds du trône de cette déesse [la Gloire] ⁵ ». Or Voltaire, à la différence de Moncrif et Cahusac, tente de donner vie à son tableau, plutôt que de se contenter, comme eux, d'une allégorie statique.

Notons pour finir que l'on prétendit voir dans le sujet de la deuxième entrée, *L'Histoire*, une allusion à Louis XV :

Le public a vû avec plaisir que dans plusieurs endroit de cet Opera l'éloge du Roi est souvent enveloppé sous la fiction du Poëme.

Cet Art de l'Auteur brille sur tout dans l'acte de Stratonice, où peignant un Roi que la Victoire vient de couronner de ses lauriers & qui aime son peuple autant qu'il en est aimé, il

¹ *Ibid.*

² *Mercure De France Dédié Au Roi. Octobre 1745, op. cit.*, p. 139.

³ RAMEAU Jean-Philippe, *Les Festes | De | Polimnie, | Ballet-Heroique. | Mis en Musique par Monsieur Rameau. | Représenté pour la première fois par l'Academie | Royale de Musique le 12. Octobre 1745. [manuscrit avec p. de titre imprimée, F-Pn Vm2 354]*, Paris, Ballard, 1745, p. 32 ; Rameau avait, semble-t-il, inauguré le procédé avec *Platée*, pour l'entrée de la Folie à la fin de l'acte II.

⁴ CAHUSAC Louis de, *Les Festes | De | Polimnie, | Ballet-Heroique. | Représenté | Par L'Academie Royale | de Musique ; | Pour la première fois le [blanc] d'octobre 1745, op. cit.*, p. 11.

⁵ OOR, *Prologue (1745)*, v. 51 *.

4. Contexte immédiat : les autres œuvres lyriques
liées la victoire de Fontenoy

a donné le portrait le plus fidèle, & par conséquent l'éloge le plus complet du Monarque qui fait aujourd'hui l'admiration de l'Europe & les délices des François ¹.

Mais il ne faudrait pas prendre ces assertions pour argent comptant. La description du *Mercur*e pourrait s'appliquer à n'importe quel roi de tragédie ou de ballet. *Les Fêtes de Polymnie* étaient probablement écrites depuis longtemps ; seul le prologue du *Temple de Mémoire* décrit ci-dessus fait indubitablement allusion à l'actualité.

b) Nouvelles fêtes à la cour

Après la fin de la campagne de 1745, Louis XV ne revient pas tout de suite à Versailles ; comme à son habitude, la cour passe l'automne à Fontainebleau. Mais alors que d'habitude, le séjour de Fontainebleau est prétexte à des fêtes, quoiqu'avec des effectifs musicaux réduits ², il semble qu'en 1745, Richelieu n'en ait préparé de nouvelles que pour le retour du roi à Versailles ³ : il y dispose déjà d'un lieu, la salle du manège de la Grande Écurie, et d'auteurs, dont Voltaire et Rameau, qui ont donné satisfaction pour les fêtes du début de l'année. On remarque qu'à part la soirée du 22 décembre, la tonalité en est plus sérieuse :

Date ⁴	Titre/Représentation	Livret	Musique	Genre ⁵
samedi 27 novembre	<i>Le Temple de la Gloire</i> 1 ^{re}	Voltaire	Rameau	Fête (Voltaire)
samedi 4 décembre	<i>Le Temple de la Gloire</i> 2 ^e			Ballet (autres sources)
samedi 11 décembre	<i>Jupiter vainqueur des Titans</i> 1 ^{re}	Bonneval	Colin de Blamont, Bury	Tragédie en musique
samedi 18 ⁶ décembre	<i>Jupiter vainqueur des Titans</i> 2 ^e			
mercredi 22 décembre	<i>Zélinde, roi des Sylphes</i>	Moncrif	Rebel, Francœur	Ballet
	<i>Les Fêtes de Ramire</i>	Voltaire	Rameau, Rousseau ?	Ballet
samedi 25 décembre	Pas de représentation : Noël			
jeudi 30 décembre	<i>Armide</i> 1 ^{re}	Quinault	Lully	Tragédie en musique
samedi 1 ^{er} janvier	<i>Pas de représentation connue : fête de la circoncision ?</i>			
jeudi 6 janvier	<i>Pas de représentation connue : Épiphanie ?</i>			
jeudi 13 janvier	<i>Armide</i> 2 ^e	Quinault	Lully	Tragédie en musique
jeudi 2[0] ⁷ janvier	<i>Armide</i> 3 ^e	Quinault	Lully	Tragédie en musique
jeudi 27 janvier	<i>Pas de représentation connue</i>			
jeudi 3 février	<i>Pas de représentation connue</i>			
jeudi 10 février	<i>Armide</i> [4 ^e]	Quinault	Lully	Tragédie en musique
jeudi 17 février ⁸	<i>Armide</i> [5 ^e]	Quinault	Lully	Tragédie en musique

¹ *Mercur*e De France Dédié Au Roi. Novembre 1745, Genève, Slatkine reprints, 1970, pp. 180-181.

² Sur les opéras de Rameau créés à Fontainebleau, par exemple, voir RICE Paul F., *Fontainebleau operas for the court of Louis XV of France by Jean-Philippe Rameau (1683-1764)*, Lewiston (N. Y.), Edwin Mellen Press, 2004 (Studies in the history and interpretation of music).

³ Nous n'avons du moins pas réussi à trouver la trace de spectacles lyriques à Fontainebleau pour l'automne 1745.

⁴ Établie d'après le *Mercur*e, dont il est inutile de reproduire les références précises.

⁵ Établi d'après le *Mercur*e, la p. de titre du livret ou celle de la partition gravée.

⁶ Sur l'établissement de cette date, qui contredit celle du *Mercur*e, cf. *infra*, I.C.4.b)(2), La question du 19 décembre 1745, p. 85.

⁷ Le *Mercur*e de février 1746, p. 152, indique le 21, mais il ne peut s'agir que du 20.

⁸ LUYNES Charles-Philippe d'Albert, duc de, *La Musique à la Cour de Louis XIV et de Louis XV, d'après les « Mémoires » de Souches et Luynes, 1681-1758, op. cit.*, p. 98.

4. Contexte immédiat : les autres œuvres lyriques
liées la victoire de Fontenoy

jeudi 24 février	<i>Pas de représentation connue</i>			
jeudi 3 mars	<i>Zélisca 1^{re}</i>	La Noue	Jélyotte	Comédie-ballet
jeudi 10 mars	<i>Zélisca 2^e</i>	La Noue	Jélyotte	Comédie-ballet
jeudi 17 mars	<i>La Félicité 1^{re}</i>	Roy	Rebel et Francœur	Ballet
jeudi 24 mars	<i>La Félicité 2^e</i>	Roy	Rebel et Francœur	Ballet
25 mars-17 avril	<i>Interruption des spectacles (Pâques)</i>			

Tableau 4 : Opéras donnés à la cour de novembre 1745 à mars 1746

Notons qu'il y a quelque exagération à parler de « fêtes de 1745 », alors que les deux ensembles de fêtes données à Versailles cette année-là sont séparés par huit mois et se distinguent par une tonalité très différente, même si la reprise de *Zélindor*, créé en mars, et celle des divertissements de *La Princesse de Navarre*, créée en février, dans *Les Fêtes de Ramire*, font le lien entre elles. On note que, contrairement aux fêtes du début de l'année 1745, les créations, quelques nombreuses qu'elle soient, sont éclipsées par la reprise d'*Armide*, qui triomphe en même temps à l'Académie royale de musique. Nous n'examinerons pas tout de suite les représentations versaillaises du *Temple de la Gloire*, mais elles se situent chronologiquement ici.

(1) Jupiter vainqueur des Titans de Bonneval, Blamont et Bury ¹

Jupiter vainqueur des Titans succède au *Temple de la Gloire* sur le théâtre du manège de la Grande Écurie les samedi 11 et 18 décembre. La musique en est perdue, et l'on ne peut l'étudier qu'en se fondant sur le livret ². L'intrigue, assez étonnante, ne nous intéresse guère ici, puisqu'elle ne se rapporte pas aux circonstances ; il suffit qu'on dise qu'elle raconte la manière dont Jupiter devient le dieu suprême. Le prologue non plus n'a pas été composé pour l'occasion : il provient d'une idylle de 1744 ³, ce qui explique que ce soit le seul prologue de la période qui n'ait pas pour décor le temple de la gloire ou de mémoire. Mais si les auteurs ont choisi de l'utiliser, il peut être comparé avec les autres œuvres de cette période. Dans cet acte largement pastoral, Daphnis annonce ainsi les exploits du « plus grand des vainqueurs ⁴ » :

DAPHNIS
Des rives de la Seine à sa Cour transporté,
Que j'ai vû de grandeur ! D'éclat ! De majesté !
UNE BERGERE
Vous avés vû ce Roy, l'honneur du Diadème ?
DAPHNIS

¹ Nous remercions Benoît Dratwicky de nous avoir fait profiter de ses notes. Cf. DRATWICKI Benoît, *François Colin de Blamont (1690-1760). Une carrière officielle dans les institutions musicales françaises du Grand Siècle au Siècle des Lumières*, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), Paris, 2013.

² BONNEVAL Michel de, *Jupiter, | Vainqueur | Des Titans ; | Tragedie | Donnée A Versailles, | Le 11 Decembre 1745*, [Paris], Jean-Christophe Ballard, 1745.

³ DRATWICKI Benoît, *François Colin de Blamont, op. cit.*, p. 178.

⁴ BONNEVAL Michel de, *Jupiter, | Vainqueur | Des Titans ; | Tragedie | Donnée A Versailles, | Le 11 Decembre 1745, op. cit.*, p. 3.

4. Contexte immédiat : les autres œuvres lyriques
liées la victoire de Fontenoy

J'ai vû Mars & l'Amour, j'ai vû Jupiter même ¹...

Même « sans nommer le roi », la flagornerie est ici assez intense. Le prologue de *Jupiter vainqueur des Titans* a beau être pastoral et dépourvu de merveilleux, il mentionne l'Envie, comme *Les Fêtes de Polymnie*, où elle figurait sur le trophée, et comme *Le Temple de la Gloire*, où elle sera incarnée par un acteur, mais ici dans une allusion directe à Louis XV :

CHCEUR DE BERGERES.

„L'Envie envain conspire :

„Un peuple de guerriers suit ses drapeaux vainqueurs :

„Tout est à redouter du Maître d'un Empire,

„Qui l'est encor de tous les cœurs ².

Puis, à la fin du prologue, Apollon explicite l'analogie qui doit être faite entre Jupiter et Louis XV :

APOLLON

Je vais sur une auguste Scene,

Chanter les plus fameux exploits :

On y reconnoitra sans peine,

Dans le plus grand des Dieux, le plus parfait des Rois.

L'analogie est pourtant gratuite : il n'est question pour Louis XV ni de détrôner son père Saturne, ni de vaincre ses oncles les Titans, ni d'épouser sa sœur, ni même de se partager l'univers avec ses frères ³. À la flagornerie s'ajoute donc l'absurdité ⁴ ; Voltaire, au contraire, manifeste un grand esprit de sérieux, comme nous le verrons, dans *Le Temple de la Gloire*. Lisons les efforts désespérés du *Mercur* pour justifier ce « parallèle » et y trouver un « rapport sensible » :

Cet Opéra a été composé & executé sous les ordres & la protection de M. le Duc de Richelieu.

Le Poëme étoit entre les mains de M. de Blamont depuis plusieurs années, & il avoit commencé à y travailler dès le tems qu'il lui fut remis, mais ayant pensé que cet Ouvrage pourroit un jour avoir une destination plus glorieuse que celle qu'on lui donnoit alors, il en avoit suspendu la composition jusqu'aux grands événements qui l'ont enfin amenée.

En effet le sujet de ce Poëme a paru faire une heureuse allusion à la gloire de notre monarque, & aux grandes actions qui sont dues à sa valeur, à sa sagesse, & à sa magnanimité. Les Rois sont les Images des Dieux. Les Etats que S. M. procure aux Princes de son Sang, les Couronnes que d'autres ont tenues de sa main, la généreuse protection qu'a l'exemple de ses Ancêtres elle accorde aux Puissances infortunées qui viennent se

¹ *Ibid.*, p. 4.

² *Ibid.* ; les guillemets indiquent que le passage n'a pas été mis en musique.

³ Ce sera néanmoins le thème du prologue de *Naïs, opéra pour la paix* de Cahusac et Rameau, à l'occasion du traité d'Aix-la-Chapelle, en 1748-9 ; là, en effet, on peut dire, si l'on veut, que Louis XV partage l'Europe avec ses « frères » couronnés.

⁴ On ne peut s'empêcher de penser, dans le même registre, au choix saugrenu qui est fait de *La Naissance d'Osiris* pour célébrer la naissance du futur Louis XVI ; l'amusant est qu'il finit effectivement, comme Osiris, par être coupé en morceaux. On ne mesure pas assez combien un prologue est difficile à écrire et l'on comprend mieux le mal qu'a eu Voltaire à en faire un pour *Samson*.

4. Contexte immédiat : les autres œuvres lyriques liées la victoire de Fontenoy

mettre à l'abri de son Trône, tant de succès dans les armes n'ont-ils pas un rapport sensible aux Victoires de Jupiter sur les Titans & aux suites glorieuses de son Triomphe ? Le plus grand des Rois ne peut être comparé qu'au plus grand des Dieux, & l'objet du parallèle doit être le sort du monde qu'ils font l'un et l'autre. [...]

Cette Tragédie a eu le bonheur de plaire à LL. MM. ¹

On note enfin que, contrairement au *Temple de la Gloire*, qui fut transféré sur la scène de l'Académie royale de musique, *Jupiter vainqueur des Titans*, même s'il fut joué une deuxième fois à Versailles, ce qui prouve qu'il fut agréé par le roi (contrairement à *Platée*, par exemple), ne fut pas repris à Paris ; les raisons de ce choix nous sont inconnues.

(2) La reprise d'*Armide* ²

La mode du prologue néoquinaldien culmine par une sorte de retour aux sources avec la reprise d'*Armide*, le 30 décembre à la cour, et le 7 janvier à la ville. En 1745, comme en 1686, La Gloire, la Sagesse et le chœur entonnent successivement le refrain :

Tout doit céder dans l'Univers
A l'illustre Heros que j'aime ³.

La dernière réplique du chœur dit :

Que dans le Temple de memoire
Son Nom soit pour jamais gravé ⁴ !

Tout en reprenant à Quinault, comme l'ensemble de ses contemporains, le thème du temple de la gloire ou de mémoire, Voltaire se singularise donc en refusant de faire aucune mention, aucune allusion au roi hors de la préface : son prologue est allégorique (*L'Envie*, qui reprend d'ailleurs un autre thème quinaldien, celui du prologue de *Cadmus et Hermione*), et ses actes, historiques. Nous étudierons plus en détail les rapports que Voltaire entretient avec Quinault dans notre analyse esthétique.

(3) Le prologue de *La Félicité de Roy, Rebel et Francœur*

Luynes rapporte que Roy avait fait « un ou deux autres » prologues que Richelieu a refusé de faire jouer ⁵, ce que l'on peut mettre en rapport avec les efforts de Voltaire pour se faire une place à la cour et avec les intrigues auxquelles il n'a sûrement pas manqué de se livrer, même si toutes les sources ne sont qu'implicites ⁶. Mais le 1^{er} janvier 1746, Richelieu sortait de charge et le duc d'Aumont redevenait premier gentilhomme de la chambre du roi en exercice. Les choses pouvaient rentrer dans l'ordre, et Roy retrouver sans coup férir une place que Voltaire, par ses échecs, n'aurait réussi à lui ravir que pour 1745. L'un des ballets

¹ *Mercure De France Dédié Au Roi. Décembre 1745. Second volume*, Genève, Slatkine reprints, 1970, pp. 112-120.

² *Armide, | Tragédie | Donnée A Versailles. | Le 30 Décembre 1745*, [Paris], Ballard, 1745.

³ *Ibid.*, p. ii.

⁴ *Ibid.*, p. iv.

⁵ LUYNES Charles-Philippe d'Albert, duc de, *La Musique à la Cour de Louis XIV et de Louis XV, d'après les « Mémoires » de Sourches et Luynes, 1681-1758, op. cit.*, p. 85.

⁶ Voir le témoignage de Mme Graffigny déjà cité à propos de *La Princesse de Navarre* : GRAFFIGNY Françoise de, *Correspondance, t. VII, op. cit.*, p. 87.

4. Contexte immédiat : les autres œuvres lyriques liées la victoire de Fontenoy

de Roy, *La Félicité*, serait enfin joué le 17 mars 1746¹. L'auteur du *Mercur*, toujours prompt à valoriser l'ancien répertoire contre le goût décadent du temps, écrit à ce propos :

L'exécution de ce Ballet a fait honneur au goût de M. de Duc d'Aumont Premier Gentilhomme de la Chambre. La protection des vrais talens est héréditaire à son illustre nom².

Il ne vise certainement pas, ici, Rebel et Francœur quand il fait allusion à ces « vrais talents », car il loue Rameau davantage, mais Roy, le Quinault moderne, contre Voltaire, dont l'échec lyrique a été patent. Tout rentre aussi dans l'ordre quinaldo-lulliste : fi des fadaïses philosophiques, le prologue de *La Félicité* peut à nouveau chanter, « la victoire », « la valeur », « la gloire » etc. du « plus grand des Héros », qu'on amène à « ranime[r] les beaux-arts » maintenant que la paix est revenue³. Cependant, tout ceci qualifie non pas Louis directement, mais Auguste : Roy se serait-il laissé aller à imiter Voltaire, qui ne faisait que proposer Trajan comme modèle au souverain ?

c) La mode du monument lyrique

Le Temple de la Gloire partage donc son ton allégorique, son décor, et certains de ses personnages (l'Envie, les Muses, la Gloire) avec les prologues contemporains ; on pourrait pousser plus loin l'analyse textuelle, mais en vain du point de vue historique, puisqu'il serait impossible de déterminer qui influence qui et comment. On pourrait aussi supposer que toutes ces similitudes résultent de commandes similaires, voire d'un cahier des charges partagé : on voit l'avantage qu'il y aurait eu, pour les Menus-Plaisirs, comme pour la direction de l'Académie royale de musique, à réutiliser les mêmes décors et les mêmes costumes, voire de mêmes éléments de mise en scène ou de chorégraphie. Mais en l'absence de sources explicites, l'on est réduit à constater l'existence d'un climat politique et musical, esthétique en un mot. Parmi toutes les œuvres lyriques créées après Fontenoy, en revanche, on voit bien l'originalité du *Temple de la Gloire* et l'ambition de Voltaire. *Le Trophée*, *Le Retour du roi*, *Le Temple de Mémoire* et le prologue de *Jupiter vainqueur des Titans*, qui actualisent le prologue quinaldien (dont l'archétype est probablement celui d'*Armide*, opportunément reprise en 1745-1746 ; c'est probablement la raison du choix de cet opéra de Lully plutôt que d'un autre), ne sont que des pièces en un acte qui servent d'introduction au ballet ou aux fragments qui va suivre, mais en sont totalement déconnectées. Au contraire, Voltaire tente de conférer au ballet une unité inédite, en y conservant le ton allégorique et sérieux caractéristique du prologue tout du long : les intrigues sont parallèles les unes aux autres, et si les héros changent d'acte en acte, le décor reste le même, quoique appréhendé chaque fois sous un angle différent. La force et la faiblesse du *Temple de la Gloire* sont d'être, en quelque sorte, un gigantesque prologue.

¹ LUYNES Charles-Philippe d'Albert, duc de, *La Musique à la Cour de Louis XIV et de Louis XV, d'après les « Mémoires » de Sourches et Luynes, 1681-1758, op. cit.*, p. 99.

² *Mercur De France Dédié Au Roi. Avril 1746*, Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 167.

³ ROY Pierre-Charles, *La Félicité*, | *Ballet-Heroique* | *Réprésenté* | *A Versailles*, | *Les 17 & 24 Mars 1746*. || *Les Paroles sont du Sr Roy, Chevalier, de l'Ordre de S. Michel*. | *La Musique des Srs Rebel Et Francœur, Sur-intendants de la Musique du Roy*. | *Les Danses du Sr Laval, Compositeur des Ballets de Sa Majesté*, [s. l.], Ballard, 1746, pp. vii-xi.

4. Contexte immédiat : les autres œuvres lyriques liées la victoire de Fontenoy

Notons enfin que de grandes incertitudes persistent sur la chronologie et les intrigues de cour qui ont abouti au calendrier des spectacles que nous venons de commenter. Il est encore plus difficile d'interpréter toutes les ressemblances que nous avons soulignées entre les œuvres quand on lit, dans une lettre de Voltaire à Moncrif datée du 22 juin 1745 :

Je n'ai qu'une ambition, c'est de mêler ma voix à la vôtre et de faire voir aux ennemis des gens de lettres et des honnêtes gens, par exemple à M. Roy, CHEVALIER DE S^t MICHEL¹, et à l'abbé de Bissetre [Desfontaines] que les cœurs et les talents se réunissent pour Louer notre monarchie, sans connaître la jalousie. Je serois enchanté que votre prologue pût nous convenir, je tâcherois d'y conformer mon sujet. Mandez moy mon aimable génie, quand vous serez à Paris, afin que je puisse en raisonner avec vous².

Ceci pourrait vouloir dire que *Le Trophée*, seul prologue écrit par Moncrif, à notre connaissance, dans cette période, aurait pu devenir le prologue du *Temple de la Gloire*. Voltaire redouble d'amabilité avec Moncrif, quand il vante, comme nous l'avons vu, son « très joli spectacle » au président Hénault³, mais c'est pour mieux médire de Cahusac et de Bonneval, en août 1745 :

Cahusac pourrait bien n'être point joué, mais on donnera un magnifique ouvrage composé par m. Bonneval des menus, et mis en musique par Colin⁴.

Ceci fait écho à la rumeur colportée par Mme Graffigny dans sa lettre à Devaux datée du lundi 8 novembre 1745 :

Ah dame, il n'y a donc que toi dans l'univers qui ignore que Voltaire a fait exclure tout autre poete pour les festes et balets que l'on doit faire a Versailles au retour du roi, et que Rameaux a eu defence de travailler a toute autre musique, et le premier balet se nomme Le Temple de la gloire⁵.

Bref, il est question ici d'intrigues politico-littéraires dont Paris a toujours eu le secret, mais en l'absence d'autres sources, et surtout de récit contemporain, il serait vain, dans tous les sens du terme, de formuler des hypothèses.

Pour résumer, on situera mieux la place du *Temple de la Gloire* dans le contexte des autres célébrations en musique de la victoire de Fontenoy grâce au tableau ci-dessous.

¹ Benoît Dratwicki nous fait remarquer que Colin de Blamont deviendra lui aussi chevalier de Saint Michel, et que c'est Roy qui prononcera son discours de réception. On y verra si l'on veut une manifestation institutionnelle de l'opposition entre les anciens, forcément lullystes (Roy et Blamont), contre celui des modernes (Voltaire et Rameau).

² VOLTAIRE, *Correspondence*, *op. cit.*, D 3154.

³ *Ibid.*, D 3205.

⁴ *Ibid.*

⁵ GRAFFIGNY Françoise de, *Correspondance*, t. VII, *op. cit.*, lettre n° 920.

4. Contexte immédiat : les autres œuvres lyriques
liées la victoire de Fontenoy

Titre de l'œuvre	spectacle de fragments : Zélinde, roi des Sylphes (I), La Provençale (II)	<i>Le Retour du roi</i>	<i>Les Fêtes de Polymnie</i>	<i>Le Temple de la Gloire</i>	<i>Jupiter vainqueur des Titans</i>	<i>Armide</i>	<i>La Félicité</i>
Titre du prologue	<i>Le Trophée</i>	∅	<i>Le Temple de Mémoire</i>	[L'Envie]	<i>Prologue</i>	<i>Prologue</i>	<i>Prologue</i>
date de création	10 août 1745	8 septembre 1745	12 octobre 1745	27 novembre 1745	11 décembre 1745	30 décembre 1745	17 mars 1746
lieu(x)				Versailles	Versailles	Versailles	Versailles
	Académie royale de musique	Hôtel de ville	Académie royale de musique	Académie royale de musique		Académie royale de musique	
livret	Moncrif	Roy	Cahusac	Voltaire	Bonneval	Quinault	Roy
musique	Rebel et Francœur	Rebel et Francœur	Rameau	Rameau	Colin de Blamont et Bury	Lully	Rebel et Francœur
genre	divertissement	divertissement	ballet héroïque	« fête »	tragédie en musique	tragédie en musique	ballet héroïque
thème(s) de l'œuvre	allégorie (P) féerie (I) ballet (II)	allégorie	allégorie (P) histoire (I) fable (II) féerie (III)	allégorie (P) histoire (I, II, III)	allégorie (P) fable (I-V)	allégorie (P) fable (I-V)	allégorie (P) fable (I-III)
décor du prologue	Le temple de Mémoire ; élévation d'un trophée	∅	Le temple de Mémoire ; élévation d'un trophée	La caverne de l'Envie ; le temple de la Gloire	un bocage sur les bords de la Seine	un palais (mention du temple de Mémoire)	Rome, autel de la Félicité
merveilleux	allégorie	allégorie	allégorie	allégorie	∅	allégorie	allégorie
préface dédiée au roi	non	non	oui	oui	non	non	oui
nature de l'éloge de Louis XV	explicite (P)	explicite	explicite (P)	∅ (P, I, II) implicite (III)	explicite (P)	explicite (P)	implicite (P)
vertu associée à la gloire	héroïsme	héroïsme	héroïsme	clémence	héroïsme	héroïsme	héroïsme

Tableau 5 : Comparaison des principales caractéristiques du *Temple de la Gloire* avec celles des prologues et des pièces de circonstance de 1745-1746

C. Histoire de la version de 1745

1. L'écriture de la version de 1745

a) Rareté des sources

On ne dispose que d'un nombre réduit de témoignages sur l'écriture du *Temple de la Gloire*. Il ne faut pas forcément supposer que les sources seraient perdues : les circonstances ont probablement fait que, cette fois, il n'y a pas eu beaucoup d'intermédiaires entre Voltaire et Rameau, contrairement à ce qui s'était passé pour *Samson* ou pour *La Princesse de Navarre*. C'est ce que l'on peut supposer à lecture des lettres de Claude-François Rameau à Decroix. Decroix, éditeur à la fois de Voltaire et de Rameau, s'est naturellement adressé au fils de Rameau pour obtenir des documents et des informations sur la collaboration de ses deux héros. Or ce dernier lui écrit notamment, dans sa lettre du 20 novembre 1778 :

Je ne puis vous satisfaire sur l'objet de votre demande touchant la correspondance de mon Pere avec M.^r de Voltaire, j'aurois desiré comme vous de pouvoir aider à perpetuer la mémoire de ces deux grands hommes, mais ils ne se sont guères écrit, et le peu d'affaires qu'ils avoient ensemble sa été moy qui les faisoient verbalement [sic ¹]².

Et dans sa lettre du 4 mars 1786 :

A l'Égard des Lettes entre M.^r de Voltaire et mon Pere il n'en existe point, et ne me souviens point vous avoir dit qu'il pouvoit y en avoir d'autant plus que j'en ai plusieurs de quelques savans qui étoient en une espece de correspondance avec luy.

Quand M.^r de Voltaire et mon Pere ont travaillés ensemble, ils se conduisoient l'un et l'autre verbalement, j'ai cependant quelquefois portés des petits billets de mon Pere à M.^r Voltaire analogues aux differents ouvrages qu'ils faisoient ensemble, mais je crois qu'après êtres lus ils estoient brulés. Je doute aussi aussi [sic] que l'on en ait trouvé de mon Pere chez M.^r de Voltaire quoi que cependant ils en ayent reçu reciproquement dans lesquels ils se chamailloient un peu attendu qu'ils estoient très vif l'un et lautre et que souvent ils vouloient avoir raison tous les deux ³.

On ne sait pas à quelles collaborations précises ces lettres font référence, mais Claude-François Rameau étant né en 1727, et Voltaire résidant le plus souvent à Cirey dans les années 1730, il est impossible que ces remarques soient relatives à *Samson*. On imagine mieux Claude-François, âgé de 17 ou 18 ans, parcourir les quelques rues qui séparent la rue Saint-Thomas du Louvre, où réside Rameau ⁴, de la rue Traversière, où résident Voltaire et

¹ Le déchiffrement de l'écriture de Claude-François Rameau ne pose pas vraiment problème, mais la phrase est incompréhensible telle quelle. Il faut sans doute biffer les mots « sa été moy qui » et les remplacer par « ils » ; le sens global est néanmoins clair puisqu'il est répété dans la deuxième lettre.

² SCHNEIDER Herbert, « Rameau et sa famille : nouveaux documents », *Recherches sur la musique française classique* 23, 1985, pp. 94-130.

³ *Ibid.*

⁴ RAMEAU Jean-Philippe, *Dardanus*, | *Nouvelle Tragédie*, | *Mise En Musique* | Par M. Rameau, | *Et Représentée Pour La Première Fois*, | Par L'Académie Royale De Musique, Le 17. Avril 1744, A Paris, Chez L'Auteur, Rue Saint-Thomas du

Mme du Châtelet en 1745 ¹. Voltaire habitait en effet au 39 rue Traversière (à l'emplacement de l'actuel 21 rue Molière dans le 1^{er} arrondissement) jusqu'en 1745, près du Palais-Royal et donc de l'Académie royale de musique. Le faubourg Saint-Honoré était le quartier à la mode, où il fallait être, comme l'avait été le Marais au XVII^e siècle et comme le serait 16^e arrondissement au XX^e siècle :

[Y] logeaient ceux qui souhaitaient être proches du palais du Louvre, du Palais Royal, de la rue Saint-Honoré. Les amis les plus fidèles de Voltaire, les d'Argental, tout comme Thieriot, logeaient à une encablure de chez lui. À différents moments, le quartier fut celui de Diderot, d'Helvétius, de Grimm, de Marivaux, de Mme d'Épinay, de Mme Geoffrin, de Piron qui s'y retira et y mourut, tandis que Rousseau lui-même, avec ou sans Thérèse, y séjourna à plusieurs reprises. Les principales familles nobles de l'époque y avaient fait construire de grands hôtels, de sorte qu'il succéda au Marais comme l'épicentre de la ville qui était elle-même au centre de l'univers ².

Pour ce qui nous concerne, ajoutons que c'était le quartier de Rameau, donc, mais aussi celui de La Popelinière et de Richelieu. L'absence de correspondance, ou du moins de traces écrites, pour regrettable qu'elle soit, s'explique donc aisément. Il y a d'ailleurs fort à parier que la défaveur du *Temple de la Gloire*, dans l'histoire littéraire et dans l'histoire de la musique, par rapport à *Samson* et à *La Princesse de Navarre*, est due au fait qu'il n'y en a quasiment pas trace dans la correspondance de Voltaire, si souvent éditée et citée.

b) L'écriture du livret

Nous devons donc nous contenter de quelques allusions dans la correspondance de Voltaire, en l'absence d'autre source. *Le Temple de la Gloire* n'y est pourtant jamais mentionné explicitement, du moins en 1745-1746. La seule fois où il aurait pu l'être, dans une lettre écrite à Mme Denis en italien, Voltaire a oublié d'écrire « gloria » après « tempio della ³ ». Mais le fait que Voltaire désigne systématiquement *Le Temple de la Gloire* par son genre, la « fête », ou, plus rarement, le « ballet », est révélateur ⁴.

(1) La commande de l'œuvre par Richelieu

La pièce la plus intéressante du dossier épistolaire relatif au *Temple de la Gloire* consiste dans une lettre de Voltaire à Richelieu, datée du 20 juin 1745 :

J'eus l'honneur de vous envoyer hier de nouveaux essais de la **fête**, mais il y en a bien d'autres sur le métier. **Il ne s'agit que de voir avec Rameau ce qui conviendra le plus aux fantaisies de son génie** [*ms. biffé, trois mots illisibles*]. **Je seray son esclave pour vous**

Louvre, La Veuve Boivin, Rue S. Honoré, a la Regle d'Or, M. Le Clair, Rue du Roule, a la Croix d'Or, 1744.

¹ BROWN Andrew et LEUFFLEN Pierre, « Voltaire et Emilie du Châtelet dans la rue Traversière (I) », *Cahiers Voltaire* (10), 2011, pp. 9-20 ; BROWN Andrew et LEUFFLEN Pierre, « Voltaire et Emilie du Châtelet dans la rue Traversière (II) », *Cahiers Voltaire*, 11, 2012, pp. 27-46.

² BROWN Andrew et LEUFFLEN Pierre, « Voltaire et Emilie du Châtelet dans la rue Traversière (II) », *art. cit.*, p. 41.

³ VOLTAIRE, *Correspondence*, *op. cit.*, D 3256.

⁴ Nous mettrons en gras, dans les passages cités dans ce développement, tout ce qui a trait au genre et au registre du *Temple de la Gloire*.

faire voir que je suis le vôtre. Mais en vérité vous devriez bien mander à mad^e de Pompadour autre chose de moy, que ces beaux mots, je ne suis pas trop content de son acte. J'aimerois bien mieux qu'elle sût par vous combien ses bontez me pénètrent de reconnaissance, et à quel point je vous fais son éloge. Car je vous parle d'elle comme je luy parle de vous. Et en vérité je luy suis tendrement attaché, et je croi devoir compter sur sa bienveillance autant que personne. Quand mes sentimens pour elle luy seroient revenus par vous, y auroit il eü si grand mal ? Ignorez vous les prix de ce que vous dites et de ce que vous écrivez ! Adieu monseigneur mon cœur est à vous pour jamais.

V.

Il n'y a qu'une voix sur la bauté et la grandeur du sujet, et je ne sçai rien de si convenable et de si heureux ¹.

La première partie de cette lettre rappelle certaines de celles que Voltaire avait écrites à Rameau à l'occasion de *Samson*, où il promettait de manière similaire de se soumettre à la musique et de ne travailler que pour la gloire du compositeur. Mais l'interprétation de la deuxième partie n'est pas aisée. Nous comprenons que Voltaire reproche à Richelieu d'avoir dit à Mme de Pompadour tout le mal qu'il pensait de l'esquisse du *Temple de la Gloire* que Voltaire lui avait fait parvenir. Craignant que cela ne l'ait desservi auprès d'elle, et qu'elle ne l'aide pas à faire représenter cette œuvre devant le roi, il reproche à son ami d'avoir dit honnêtement sa pensée, et lui demande de rapporter à Mme de Pompadour, au contraire, tout le bien qu'il pense d'elle. Dans son post-scriptum, Voltaire revient au *Temple de la Gloire*, conteste le jugement de Richelieu et soutient que son sujet est excellent, en insistant, comme ailleurs, sur son registre sérieux, et en recourant à un argument d'autorité : s' « il n'y a qu'une voix », c'est que d'autres honnêtes gens ont trouvé le sujet ingénieux. Cette lettre, malgré ses non-dits, est donc capitale, car elle prouve :

- que Richelieu a commandé l'œuvre et imposé la collaboration de Voltaire et Rameau : le premier, qui n'est pas très enthousiaste à l'idée de travailler une nouvelle fois avec le second, accepte de le faire pour Richelieu ;
- que Richelieu n'est nullement à l'origine du choix du sujet, puisqu'il n'en est « pas trop content », et que Voltaire a eu toute latitude pour l'inventer, puisqu'il se retrouve à défendre son choix ;
- que Voltaire n'était nullement assuré que son œuvre soit jouée en bonne place lors des futures fêtes, et qu'il entendait la placer au mieux en intriguant à la cour, notamment, dans cet exemple, auprès de Mme de Pompadour.

(2) Essai de datation : juin-août 1745

La lettre à Richelieu montre qu'une première ébauche avait donc déjà été écrite et diffusée dès la mi-juin 1745. La première allusion que l'on puisse repérer avec quelque certitude date du 6 juin 1745, dans une lettre fort polie adressée à Crousaz, qui résidait à Lausanne :

Vous avez fait de Lausanne le temple des muses, et vous m'avez fait dire plus d'une fois, que si j'avais pu quitter le France je me serais retiré à Lauzanne. J'aurais cultivé auprès de vous

¹ VOLTAIRE, *Correspondence, op. cit.*, D 3152.

mon goût pour la véritable sagesse, que le fracas des cours, les agréments de Paris, les charmes de la poésie n'ont que trop séduit ; il faut que je fasse des **couronnes de fleurs** dans le temps que je voudrais cueillir les fruits de la philosophie, je me préparais à vous relire, monsieur, et je vais travailler à des **fêtes** ¹.

La mention de ces « fêtes » interdit qu'il s'agisse du *Poème de Fontenoy*, qui est contemporain ; les allusions à la cour, à la poésie (l'opéra en prose est encore à inventer au XVIII^e siècle) et au temple des Muses (fort proche du temple de Mémoire, leur mère) ne laissent aucun doute. C'est donc moins d'un mois après la bataille que Voltaire s'est vu assigner l'écriture de nouvelles fêtes par Richelieu. Dans sa réponse, Crousaz félicite apparemment ² Voltaire de réussir comme courtisan tout en restant philosophe. Il est impossible que Crousaz ait eu le livret du *Temple de la Gloire* entre les mains, mais son intuition est corroborée par l'analyse du livret, comme nous le verrons.

Quelques autres lettres attestent que Voltaire travaille intensément au *Temple de la Gloire* tout au long du mois de juin 1745. Pour ce qui est de l'achèvement du livret, le seul indice que nous ayons résidé dans une lettre au marquis d'Argenson datée du 17 août 1745 :

Mes **fêtes** pour le roy sont faites, il ne tient qu'à vous d'employer mon loisir ³.

Il ne s'agit que d'un *terminus ante quem*, puisque rien n'empêcherait que Voltaire ne les ait terminées avant ; mais le simple fait qu'il mentionne cette nouvelle à son destinataire suggère qu'il s'agit d'un événement récent. Le livret a donc été commencé au plus tard au début du mois de juin 1745 et achevé au plus tard à la mi-août 1745. On peut donc considérer avec toute apparence de raison que Voltaire y aura travaillé deux mois, peut-être un peu plus ⁴. C'est à la fois peu absolument et beaucoup relativement : il s'agit, d'un côté, d'une œuvre de commande qui devra être écrite, composée et répétée en six mois ; mais d'un autre côté, cela ne représente qu'environ 600 vers, à comparer aux 1500 à 2000 d'une tragédie ; or nous savons par ailleurs que Voltaire pouvait en écrire une en moins d'un mois, voire dans certains cas d'une semaine... On peut donc affirmer que l'œuvre n'a pas été écrite dans la précipitation, du moins pour le livret ; la tâche de Rameau était autrement plus pesante, et il disposait d'un temps nécessairement plus réduit malgré les emprunts, les parodies et les canevas.

(3) Une œuvre désignée par son genre nouveau : une « fête »

Dans les extraits que nous venons de citer, il n'est question que de « fêtes ». Voltaire écrit aussi au marquis d'Argenson, le 16 juin 1745 :

¹ *Ibid.*, D 3137.

² *Ibid.*, D 3169. Il semble que cette lettre ne soit pas consultable ; son contenu n'est connu que par le résumé qu'en fait Besterman d'après un catalogue de vente de 1889.

³ *Ibid.*, D 3191.

⁴ Selon une allusion dans une lettre au marquis d'Argenson du 25 octobre 1745 : « J'auray mille fois plus de plaisir à vous faire ma cour à Fontainebleau qu'à voir des Anglais. Je compte y retourner quand M^r de Richelieu aura disposé de moy pour ses fêtes. » (D3249) Mais il est beaucoup plus probable qu'il s'agisse ici des répétitions de l'œuvre, à un mois de la création, que de son écriture ; surtout, la nécessité pour Voltaire d'être physiquement présent à Versailles au lieu de Fontainebleau ne peut s'expliquer que par sa tâche de metteur en scène, qui lui incombe en tant que librettiste, alors qu'il peut écrire n'importe où.

Je vous prépare une **fête** pour votre retour ¹.

Il en sera de même dans toutes les autres lettres, jusque sur la page de titre des livrets imprimés : « LE TEMPLE | DE | LA GLOIRE, | FESTE | DONNÉE A VERSAILLES, | Le 27 Novembre 1745. »² Ce n'est que dans une lettre adressée à un destinataire inconnu que Voltaire écrit, en juin 1745, d'après la datation restituée par Besterman :

Il pleut des victoires, mais je ne songe qu'à un **ballet** ³.

Voltaire trahit peut-être ici la nature de la commande de Richelieu : quoi de plus traditionnel, en effet, pour fêter une victoire militaire, qu'un ballet à la cour ? Mais c'est bien l'usage quasi systématique du mot « fête » pour désigner *Le Temple de la Gloire* qui doit retenir notre attention. *La Princesse de Navarre* portait déjà ce sous-titre, en dessous de celui de « comédie-ballet ». Mais comme sous-titre générique d'une œuvre lyrique, il s'agit d'un cas à notre connaissance unique, en France, depuis la création de l'Académie royale de musique et l'invention de l'opéra français. Certes, les ballets à entrée portent très souvent un titre du type « Les Fêtes de... » suivi d'un nom de dieu, de déesse ou d'allégorie. Certes, c'est au cours des nombreuses « fêtes » qui émaillent les règnes de Louis XIV et de Louis XV qu'on représente des opéras à la cour. Mais c'est précisément le passage du pluriel au singulier qui est important : Voltaire semble s'être donné les moyens de créer un genre nouveau en France, la « fête », une grande forme qui ne soit ni la tragédie en musique, ni le ballet, et encore moins les petites formes que sont le prologue ou l'acte de ballet. Ou plutôt Voltaire l'importe-t-il : nous verrons dans notre analyse esthétique que c'est sans doute la référence explicite que fait Voltaire, dans la préface du *Temple de la Gloire* ⁴, à son unique rival européen, Métastase, qui fut justement auteur d'un grand nombre de « *feste teatrale* », qui permet d'éclairer ce choix esthétique, affirmé avec force dès les premières traces que nous avons de l'œuvre.

Le projet, affiché avec une grande constance par Voltaire, est néanmoins passé inaperçu. À la fois chez ses contemporains, comme Mme de Graffigny (« ballet ⁵ »), et chez les critiques du XX^e siècle, de Paul-Marie Masson ⁶ à Graham Sadler ⁷ (« opéra-ballet »), on a tenté tant bien que mal de faire entrer *Le Temple de la Gloire* dans une catégorie préexistante, manquant par là ce qui faisait l'originalité du livret de Voltaire. Seule Sylvie Bouissou ⁸, en s'en tenant au genre indiqué par les sous-titres indiqués par leurs auteurs, n'a pas fait tomber *Le Temple de la Gloire* dans une case où Voltaire n'avait précisément pas voulu le mettre.

¹ VOLTAIRE, *Correspondence*, *op. cit.*, D 3147.

² EL 1-4, p. [i].

³ VOLTAIRE, *Correspondence*, *op. cit.*, D 3144.

⁴ EL 1-4, p. v.

⁵ GRAFFIGNY Françoise de, *Correspondance*, t. VII, *op. cit.*, lettres n° 916, 920, 926, 930, 931, 932, 944.

⁶ MASSON Paul-Marie, *L'Opéra de Rameau*, Paris, Laurens, 1930, pp. 72-74.

⁷ SADLER Graham, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, s. v. Rameau, Jean-Philippe.

⁸ BOUISSOU Sylvie, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1994-1998, s. v. Rameau.

(4) Le registre « sérieux » du *Temple de la Gloire*

Voltaire a donc en quelque sorte détourné le genre du ballet, celui auquel avait vraisemblablement pensé Richelieu, au profit du genre nouveau de la « fête ». Il est aussi certain qu'il a pu choisir librement son sujet. Alors qu'il s'était longuement plaint des interventions de son ami dans *La Princesse de Navarre*, et notamment de l'imposition par lui d'un personnage de bas comique¹, nous venons de le voir défendre la « beauté » et la « grandeur » de son sujet en réponse à son appréciation négative. Cette « grandeur » avait sans doute été évoquée par le commanditaire, et était de toute façon appropriée à la victoire militaire de Fontenoy. Il s'agissait assurément, dans l'esprit de Richelieu comme dans celui de Voltaire, de louer le roi, comme l'attestent diverses mentions, comme dans la lettre du 27 juin à Algarotti :

Emilia e sempre internata nei profondi e sacri orrori di Neuton. Jo sono costretto di **fare corone di fiori pel mio re**, e di vagghegiare colle musee².

Cette intention explicite contraste toutefois avec l'absence de Louis XV du livret du *Temple de la Gloire*, y compris du prologue : Voltaire s'est piqué de ne pas nommer le roi, ni d'y faire allusion, contrairement à Roy, Moncrif ou Bonneval, comme nous l'avons vu. Une lettre de Cideville à Voltaire datée du 20 septembre 1745 exprime bien ce à quoi l'on s'attendait de sa part :

Mais je ne veux pas vous arrester davantage, la **gloire** et les **fastes** vous attendent : ne verray je point icy dans ma retraite ce **temple de l'honneur**, où vous placés votre héros et où vous aurés une si belle place³ ?

Mais Voltaire n'entend pas se contenter de célébrer la victoire militaire. D'ailleurs la louange du roi revenu victorieux de la guerre se traduisait logiquement par la célébration de la paix retrouvée : c'était un lieu commun poétique. Les prologues de Quinault y repassaient tous les ans, en attendant la campagne suivante ; la guerre et la paix alternent comme les saisons depuis l'Antiquité (on ne fait pas la guerre l'hiver ; Napoléon et Hitler l'apprirent, comme on sait, à leurs dépens). Voltaire semble lui aussi sacrifier à ce lieu commun quand il dit au marquis d'Argenson le 25 juin 1745 :

Je vais vous préparer une fete. Préparez les oliviers que je voudrois qui ornassent le théâtre⁴.

Et au même, le 28 juin :

On prétend Monseigneur que vous nous donnerez bientôt une **paix glorieuse**. Il n'y a que cela au dessus d'une victoire. Votre nom sera aussi cher à la nation qu'à moy. J'ajouteray un acte pour vous à ma **fête**.

[...]

La tête me tourne de vers et de **fêtes**¹.

¹ Cf. *supra* le développement consacré à *La Princesse de Navarre*.

² VOLTAIRE, *Correspondence, op. cit.*, D 3160.

³ *Ibid.*, D 3217.

⁴ *Ibid.*, D 3157.

Mais Voltaire va plus loin, et, loin de se limiter à ces fastueux lieux communs, entreprend de faire du *Temple de la Gloire* une œuvre « sérieuse ». Le terme n'apparaît pas sous sa plume ; mais cet emprunt littéral à l'italien nous semble être le plus approprié pour définir le ton du *Temple de la Gloire*. Voltaire, lui, parle surtout de « noblesse », par exemple quand il écrit, le 22 juin 1745, à Moncrif :

Il est vray qu'on a pensé donner une fête au héros de Fontenoy. Je ne sçai pas encore bien précisément ce que ce sera, mais je sçai très certainement qu'il la faut dans le genre le plus noble. Je n'ai qu'une ambition, c'est de mêler ma voix à la vôtre et de faire voir aux ennemis des gens de lettres et des honnêtes gens, par exemple à M. Roy, CHEVALIER DE S^t MICHEL, et à l'abbé de Bissetre [Desfontaines] que les cœurs et les talents se réunissent **pour Louer notre monarque**, sans connaître la jalousie. Je serois enchanté que votre prologue pût nous convenir, je tâcherois d'y conformer mon sujet. Mandez moy mon aimable génie, quand vous serez à Paris, afin que je puisse en raisonner avec vous ².

Ne serait-ce que pour ne pas faire comme Roy, Voltaire entend donc, conformément à l'idée qu'il se fait du théâtre, débarrasser l'œuvre de circonstance de ses « sornettes », et donner ses lettres de noblesse à un genre qui prendrait le nom nouveau de « fête ». Malherbe l'avait vu ³, quand il cite la lettre que Voltaire écrit au président Hénault au mois d'août 1745 :

je ne me souviens que de vos vers aimables où Corneille déshabille Psyché. **Nous ne déshabillons personne dans notre fête** ⁴.

Mais c'est dans une courte lettre adressée le 5 décembre 1745 aux d'Argental, qui accompagne un exemplaire du livret de l'œuvre, que Voltaire se montre le plus explicite :

Je vous envoie mes adorables anges **une fête que j'ay voulu rendre raisonnable, décente et à qui j'ay retranché exprès les fadeurs et les sornettes de l'opéra qui ne conviennent ny à mon âge, ny à mon goust, ny à mon sujet** ⁵.

Si l'on glose cette phrase, on pourrait dire que Voltaire se sert de son sujet (la glorification du roi) pour réformer le ballet, ces fêtes pleines de sornettes galantes et d'indécences amoureuses, et créer un nouveau genre, la fête, qui réponde, comme le théâtre dramatique ou la philosophie, aux exigences de la raison et de la morale, bref, un genre que nous appellerons « sérieux ». Voltaire partage bien le goût de son siècle pour l'esprit de sérieux, et René Vaillot, qui consacre plusieurs pages, dans *Voltaire en son temps*, à l'analyse d'une œuvre considérée généralement comme aussi mineure que *Le Temple de la Gloire*, a bien vu qu'il ne fallait pas y voir une malheureuse œuvre de circonstance acquittée avec hâte, mais bien une œuvre extrêmement voltairienne ⁶.

¹ *Ibid.*, D 3136.

² *Ibid.*, D3154.

³ MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », p. xvi.

⁴ VOLTAIRE, *Correspondence, op. cit.*, D 3205.

⁵ *Ibid.*, D3266.

⁶ POMEAU René (éd.), *Voltaire en son temps, t. 1, op. cit.*, pp. 473-476.

(5) Un problème de chronologie

Signalons pour finir une lettre de cette période qui semble incompréhensible, celle qu'est censé avoir adressée Voltaire au président Hénault le 6 juillet 1745 :

Je partis hier de Champs pour venir faire répéter la princesse de Navarre. Rameau travaille, je commence à espérer que je pourrai donner du plaisir à la cour de France ; mais vous avouerez-je ! que je compterais plus sur l'opéra de Pométhée [sic], pour fournir un beau spectacle, que sur une comédie ballet. Je ne sais si Royer n'est pas devenu bon musicien, j'attends avec impatience le retour de m. le président Hénault pour juger de tout cela ¹.

La lettre, y compris la date, sont manifestement autographes. Si la datation devait être correcte, cela supposerait 1° que Voltaire a fait un lapsus (*La Princesse de Navarre* pour *Le Temple de la Gloire*) ; 2° que l'œuvre était déjà répétée un mois après avoir commencé à être écrite et cinq mois avant sa première représentation (ce qui est absurde) ; 3° que Voltaire envisageait toujours de faire créer *Prométhée/Pandore* (ce qui était vrai et le demeurerait longtemps). Tout semble pourtant faire référence à l'année 1744, en prévision des fêtes du début de 1745, et aux thèmes et débats qui agitent la correspondance de Voltaire cet été-là ; mais le 6 juillet 1744, Voltaire était à Cirey, et non à Paris ou Champs. Pourtant, on ne voit pas pourquoi Voltaire ferait répéter la *Princesse de Navarre* en plein été 1745 alors qu'elle a été jouée en février de la même année et que les prochaines fêtes sont prévues pour novembre ; un lapsus est toujours possible, mais il est impossible qu'il ait confondu avec le *Temple de la Gloire*, qui n'a rien d'une comédie-ballet, ne comprenant aucune scène parlée. La référence à *Pandore*, enfin, serait unique en 1745 alors qu'il en est question des dizaines de fois d'autres années, notamment en 1744 ; Raymond Trousson n'a d'ailleurs pas repéré ni commenté cette lettre dans son édition ². À cause de toutes ces bizarreries, nous ne tiendrons pas compte de cette lettre en attendant un éclaircissement (erreur de retranscription ?).

c) L'écriture de la musique

Pour ce qui est de l'écriture de la musique, aucun témoignage ne semble subsister. Nous ne disposons de rien d'autre que de l'évidence interne de la source musicale principale. Mais c'est déjà beaucoup, car elle est en partie autographe : nous y consacrerons la plus grande part de la deuxième partie de ce travail. Tout au plus pouvons-nous faire ici des hypothèses chronologiques. Voltaire déclare son livret achevé à la mi-août, ce qui signifierait que c'est à ce moment au plus tard que Rameau aurait commencé à travailler à la musique. Néanmoins, on imagine mal que Voltaire, quelque mauvaises que fussent leurs relations, n'ait pas parlé avec lui du sujet et du plan de l'ouvrage ; à défaut de pouvoir mettre en musique d'emblée tous les morceaux vocaux, Rameau aurait très bien pu composer la musique instrumentale, qui représente à peu près un tiers de l'œuvre, sur un plan ou sur des idées même générales, après que la commande eut été passée par Richelieu. Rameau aurait donc eu au minimum trois mois (de la mi-août à la mi-novembre), et au maximum cinq mois (de la mi-juin à la mi-

¹ VOLTAIRE, *Correspondence*, op. cit., D 3170.

² VOLTAIRE, *Pandore*, op. cit.

novembre) pour composer la musique de quatre actes (cinq dans le livret imprimé)¹, sans compter qu'il créa entre temps *Les Fêtes de Polymnie* à l'Académie royale de musique, même si ces dernières, à l'exception du prologue, étaient peut-être déjà achevées ou en voie d'achèvement.

Ce qui est totalement inconnu et impossible à connaître, en revanche, c'est la nature et la chronologie du travail commun de Voltaire et Rameau une fois la mise en musique commencée et les inévitables changements de paroles suggérés. Il serait surprenant qu'il n'en ait pas été comme pour *Samson* ou *La Princesse de Navarre* : ils se sont probablement « chamaillés », comme le dit Claude-François Rameau, et Voltaire a dû avoir plus d'une fois la réaction qu'il avait eue un an auparavant, telle qu'il la décrit au président Hénault le 14 septembre 1744 :

J'ai laissé la princesse de Navarre entre les mains de M. Dargental, et le divertissement entre les mains de Rameau. Ce Rameau est aussi grand original que grand musicien. il me mande que j'aye à mettre en quatre vers tout ce qui est en huit, et en huit vers tout ce qui est en quatre. Il est fou ; mais je tiens toujours qu'il faut avoir pitié des talents. Permis d'être fou à celui qui a fait l'acte des Incas. Cependant, si m. de Richelieu ne lui fait pas parler sérieusement, je commence à craindre pour la fête².

En l'absence de témoignages externes, c'est la critique interne, opérée dans notre deuxième partie, qui nous guidera pour l'analyse esthétique, dans notre troisième partie.

2. Répétitions de la version de 1745

Malherbe avait bien sûr repéré cet entrefilet du *Mercure* de novembre 1745, qui dit :

L'Académie Royale de Musique fait de concert avec les Pensionnaires du Roi les répétitions du Ballet du Temple de la Gloire dont les paroles sont de M. de Voltaire & la Musique de M. Rameau. Cet ouvrage doit être exécuté à Versailles, au retour de S. M. sur le magnifique Théâtre construit pour l'auguste hymen célébré au commencement de cette année³.

Que l'on rende compte de répétitions dans le *Mercure*, c'est dire à quel point *Le Temple de la Gloire* était attendu, comme un événement officiel. Mme de Graffigny raconte elle aussi à Devaux, le mardi 26 octobre 1745, que

C'est Md. de La Popliniere qui dirige le balet de Voltaire, qui se nomera Le Temple de la gloire⁴.

Mme de Graffigny semble dire que des répétitions avaient lieu chez La Poplinière, ce qui n'aurait rien d'étonnant ; le rôle de ce mécène, et de sa femme, élève et grande admiratrice de Rameau, dans la vie de ce dernier comme dans celle de nombreux autres artistes, sont

¹ Sur le problème du nombre d'actes, voir l'ensemble de la deuxième partie, consacrée à l'analyse génétique.

² VOLTAIRE, *Correspondence*, op. cit., D 3029. Remarquons encore une fois l'utilisation du mot « fête » : le genre désigne l'œuvre ; et il y aurait beaucoup à dire sur celui de la Princesse de Navarre, tout à la fois tragédie, comédie et ballet.

³ *Mercure De France Dédié Au Roi. Novembre 1745*, op. cit.

⁴ GRAFFIGNY Françoise de, *Correspondance*, t. VII, op. cit., lettre n° 916.

bien connus depuis Cucuël¹. Ce genre de répétition chez des particuliers était tout à faire courant et prouve que c'est au moins à partir des représentations des *Fêtes de Polymnie*, créées le 12 octobre 1745, que l'Académie royale de musique commence à répéter le spectacle suivant ; c'était d'ailleurs la pratique habituelle².

Il ne fait aucun doute que Voltaire et Rameau ont supervisé les répétitions sur le théâtre du manège de la Grande Écurie. Voltaire écrit à d'Argenson :

J'auray mille fois plus de plaisir à vous faire ma cour à Fontainebleau qu'à voir des Anglais. Je compte y retourner quand M^r de Richelieu aura disposé de moy pour ses **fêtes**³.

Cela semble suggérer qu'il est retenu par les répétitions du *Temple de la Gloire* à Versailles. Ce billet anodin à d'Argenson constitue en fait l'un des rares témoignages sur la présence du librettiste lors d'une production lyrique au XVIII^e siècle, mais elle était toute naturelle : puisque l'opéra était encore considéré comme un genre littéraire, pour parler comme Girdlestone⁴, il était normal, que, comme au Théâtre-Français, l'écrivain dirigeât les acteurs. Il en avait été de même pour *La Princesse de Navarre* :

Il faut donc tâcher de faire rire la cour, mêler le noble au comique, intéresser des gens qui ne s'intéressent qu'à eux-mêmes, donner un spectacle où il y ait de tout, et où la musique n'étouffe point les paroles, **avoir affaire à vingt comédiens, à L'opéra, aux danseurs, décorateurs**, et tout cela, pourquoy ? pour que la dauphine me fasse en passant un signe de tête⁵.

Voltaire écrit encore à Mme Denis, à une date inconnue en novembre 1745 :

Vado a Versailles hoggi. Ritornero martedì o mercoledì. Vorrei vedervi ogni giorno. Il tempio della [*le mot manque* : gloria, selon toute évidence] non m'impedisce di dormire ma quello dell'amicizia, e la mia cathedrale, ed il centro della mia religione⁶.

Voltaire ne fait pas preuve d'un grand enthousiasme, et préférerait de toute évidence être ailleurs, à Fontainebleau ou à Paris, selon son interlocuteur : ce que nous appelons la mise en scène faisait bien partie des obligations du librettiste, malgré qu'il en eût.

Nous n'avons pas trouvé de témoignage similaire pour Rameau, mais il se trouvait de toute évidence à Versailles. L'auteur de la musique peut, selon le règlement de 1714, « conduire les répétitions » :

Comme on a lieu d'observer par de fréquentes expériences, que la mauvaise manœuvre de ceux qui conduisent les Répétitions, est très-souvent d'un grand préjudice pour le succès des Pièces, celui qui aura fait un Opera, pourra seul, si bon lui semble, conduire les

¹ CUCUEL Georges, *La Popelinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle*, op. cit.

² Article XI du Règlement de l'opéra, in TRAVENOL Louis et NOINVILLE Jacques-Bernard Durey de, *Histoire Du Théâtre De L'Opera En France. Depuis L'Établissement De l'Académie Royale de Musique, jusqu'à présent. Première Partie*, Paris, Barbou, 1753, pp. 129-130.

³ VOLTAIRE, *Correspondence*, op. cit., D 3249.

⁴ GIRDLESTONE Cuthbert M., *La tragédie en musique*, op. cit.

⁵ VOLTAIRE, *Correspondence*, op. cit., D 3015.

⁶ *Ibid.*, D 3256.

2. Répétitions de la version de 1745

Répétitions, & battre la mesure, même dans les Représentations, sans qu'aucun autre puisse s'en mêler que de son consentement ¹.

Mme de Graffigny en témoigne dans sa lettre à Devaux datée du dimanche 10 octobre 1745 ², à une date extrêmement proche du *Temple de la Gloire*, donc, mais à propos d'une répétition des *Fêtes de Polymnie* à l'Académie royale de musique :

Nous allames ensemble a cette repetition, qui nous amusa fort, tellement qu'elle commença a cinq heures et que nous n'en sortimes qu'a dix sonnées sans nous en douter. Les gronderies de Rameau, les contorsions de Rebelle et Francœur, les mines des actrices, tout cela est tres plaisant, outre que la musique est divine, et les parolles fort jolies. Le prologue est a la louange du roi et... Eh, mais ce n'est pas la peine de te le conter. Je t'envoyerais les parolles. Ma pauvre petite Feld [sic pour Fel] y chanta pour la premiere fois depuis sa mort. Elle etoit cependant encore bien foible, mais une galanterie de Rameau la fortifia surement. Il etoit assis au partere, le dos contre l'emphitheatre. Mon petit rosignol chantoit : « Ne faut-il pour charmer qu'un cœur tendre et sincere ³ ? » Elle le dit si bien que Rameau lui cria : « Pour charmer, vous n'avez qu'a chanter. » Il y avoit assés de monde au partere qui battirent des mains un quard d'heure. J'en fus si aise que j'en pleurai, car j'aime beaucoup cette tres aimable fille, que nous apelons « le rosignol ». Elle a de l'esprit, elle est sage et, par consequent, haye de toutes les autres. Cette louange de Rameau lui donnera bien des tracasseries, car il avoit grondé toutes les autres jusqu'a en faire pleurer une. Mais pour un si grand bien tous les meaux ne sont rien. La Camargo dansa trois fois, et le petit chef-d'œuvre de la nature ⁴, deux fois ⁵.

L'on voit que si Rameau conduisait la répétition, il ne battait pas la mesure, contrairement à Lully, Marais ou Campra, puisqu'il était adossé à l'amphithéâtre. Ces questions concrètes restent assez mal connues, mais le règlement de 1714 permettait manifestement une grande flexibilité.

Signalons pour finir que les répétitions précèdent les représentations comme événement social ; elles sont comme aujourd'hui ouvertes au public. Nous venons de voir Mme de Graffigny s'y amuser follement ; Voltaire écrit, lui, à Mme Denis, le vendredi 19 novembre 1745 :

Si, mia cara, si fara domani una rappresentazione del balletto, e benche questo tempio della gloria non sia per vedersi tutto edificato, ma a pena sbozzato, se vuole elle colla sua sorella vedere j materiali benche informi e mal disposti, mi fara un gran piacere. Aspetto qui il duca Richelieu che m'a promesso di venire da me, gli domandero la licenza d'introdur vi

¹ Article XII du Règlement de l'opéra, in TRAVENOL Louis et NOINVILLE Jacques-Bernard Durey de, *Histoire Du Théâtre De L'Opera En France [1^{re} éd., vol. 1], op. cit.*, p. 130.

² Il s'agit probablement de la répétition générale, ou du moins d'une des dernières répétitions puisque les *Fêtes de Polymnie* seraient créées le 12.

³ [Note de l'éditeur :] Dans Les Fêtes de Polymnie, Argelie chante : « Hélas ! Est-ce assez pour charmer / D'avoir un cœur tendre et sincère ? » (III, i).

⁴ [Note de l'éditeur :] Ce n'est pas la première fois que Mme de Graffigny utilise cette expression pour désigner la jeune danseuse M^{lle} Puvigné, qui n'a que dix ans.

⁵ GRAFFIGNY Françoise de, *Correspondance, t. VII, op. cit.*, lettre n° 909.

3. Les représentations de 1745 à Versailles

alla repetizione ; e sono certo che mi la concedera. Ve ne scrivero domani, e vi manderò a che hora bisogna rendervi, da me, colla vostra sorella ¹.

Besterman date cette lettre du 19 novembre, mais Voltaire parle bien d'une « rappresentatione » : il ne pourrait donc s'agir que du vendredi 26 novembre, veille (« si fara domani ») du samedi 27, date certaine de la création du *Temple de la Gloire*. Mais il est très possible que « rappresentatione » soit un lapsus pour « repetizione », puisque immédiatement après, Voltaire se fait fort d'obtenir de Richelieu une entrée « alla repetizione » pour Mme Denis, et surtout insiste sur le caractère encore informe du spectacle. Cela confirme, quoi qu'il en soit, l'évidence que Voltaire, conformément à son rôle de librettiste, met en scène *Le Temple de la Gloire*.

La présence de Voltaire et Rameau à Versailles nous prive de sources littéraires sur les circonstances de la création du *Temple de la Gloire*, mais explique la quantité des révisions opérées au cours des répétitions. La chronologie des sources (éditions du livret et manuscrits musicaux), telle que nous l'avons établie dans notre analyse génétique, suggère en effet que la copie manuscrite du premier état intégral que nous ayons conservé du *Temple de la Gloire*, C 1, précède la première édition du livret qui a été distribuée le 27 novembre 1745, EL 1. Les nombreuses différences qui existent entre ces deux sources, à commencer par la plus importante, qui concerne la structure et le nombre d'actes, qui passe d'un prologue et trois actes (C 1) à cinq actes sans prologue (EL 1), doivent donc être datées des répétitions d'octobre-novembre 1745.

3. Les représentations de 1745 à Versailles

Ce sont les mieux attestées et les moins problématiques.

a) Une cérémonie nationale

Toutes les sources concordent : il y a eu deux représentations du *Temple de la Gloire* à Versailles les samedis 27 novembre et 4 décembre 1745. Toutes les éditions du livret ² portent la date de la création, le 27 novembre 1745. Le *Mercure* de novembre 1745 insère cet entrefilet à la dernière minute :

Le Samedi 27 la Sale de Spectacles qui a été construite au commencement de cette année dans la cour du Manege, servit à la représentation d'un nouveau Ballet intitulé le Temple de la Gloire ³.

La *Gazette* n° 52 du 4 décembre 1745 dit de même :

Le 27 [novembre], le Roy & la Reine, accompagnez de Monseigneur le Dauphin, de Madame la Dauphine, de Mesdames de France & de toute la Cour, se rendirent vers les six heures après-midy à la Salle construite dans le Manege couvert de la Grande Ecurie. Leurs

¹ VOLTAIRE, *Correspondence*, op. cit., D 3262.

² Cf. EL 1-3 et EL 4, p. de t.

³ « Nouveau Ballet représenté à Versailles », *Mercure De France Dédié Au Roi. Novembre 1745*, 1970, p. 292 (238).

3. Les représentations de 1745 à Versailles

Majestez y assisterent à la première représentation du Ballet intitulé le Temple de la Gloire, dont les paroles sont du sieur de Voltaire, & la Musique a été composée par le sieur Rameau. Cette feste, qui a formé un spectacle très magnifique, a été préparée sous les ordres du Duc de Richelieu, Premier Gentilhomme de la Chambre en année ¹.

Les *Mémoires historiques* de décembre 1745 disent à peu près dans les mêmes termes, à la rubrique « Versailles » :

Le Ballet intitulé Le Temple de la Gloire fut représenté ici pour la première fois, le 27. du mois dernier, dans la grande Salle construite dans le Manège de la grande Ecurie. Les paroles sont de Mr. de Voltair, & la Musique a été composée par Mr. Rameau. Le Roi, la Reine, Mgr. le Dauphin, Madame la Dauphine, dont la grossesse a été déclarée publiquement, Mesdames de France & toute la Cour, assistèrent à cette Fête, qui avoit été préparée sous les ordres du Duc de Richelieu, premier Gentilhomme de la Chambre, en année, & qui forma un Spectacle des plus magnifiques ².

Le Temple de la Gloire fut redonné une semaine après, le samedi 4 décembre 1745, au même endroit, comme le confirment le *Mercure* de décembre 1745 :

On a donné à la Cour le Samedi 4 Decembre une seconde représentation du Ballet intitulé le Temple de la Gloire... ³

... et la *Gazette* n° 53 du 11 décembre 1745 ⁴ :

Le 4, leurs Majestez, accompagnées de Monseigneur le Dauphin, de Madame la Dauphine, & de Madame Adelaide, assisterent dans la Salle, construite dans le Manege couvert de la Grande Ecurie, à la seconde representation du Ballet intitulé le Temple de la Gloire.

Il n'était pas automatique, quels que fussent les frais engagés, que l'on reprît un ouvrage créé pour la cour : tout dépendait du bon vouloir du souverain. Ainsi *Platée* dut beaucoup déplaire à Louis XV :

M. de Richelieu avoit proposé au Roi de le faire exécuter le lendemain encore ; il lui en parla trois fois sans que le Roi lui répondit rien ⁵.

Le « ballet bouffon » ne fut en effet repris ni à Versailles, ni à l'Académie royale de musique en 1745, et il fallut attendre 1749 pour en voir une nouvelle version, à Paris. Donc si Louis XV a donc ordonné que l'on joue une deuxième fois *Le Temple de la Gloire* à Versailles, c'est qu'il n'avait pas trop déplu. C'est justement ce que dit Voltaire dans sa lettre du 2 décembre à Mme Denis, à qui il n'a aucune raison de mentir :

¹ *Recueil des nouvelles ordinaires et extraordinaires, relations et recis des choses arrivées, tant en ce royaume qu'ailleurs, pendant l'année mil sept cent quarante-cinq*, Paris, Bureau d'adresse, 1745, p. 622.

² *Mémoires | Historiques | Pour | Le Siècle Courant, | Où l'on voit ce qui s'est passé | de plus intéressant dans toutes les cours pendant le | Mois de Septembre, 1745. | Avec des Réflexions & Remarques Politiques, critiques, &c.*, Amsterdam, Etienne Ledet & Compagnie, 1745, p. 696.

³ *Mercure de France Dédié Au Roi. Décembre 1745. Second volume.*, Genève, Slatkine reprints, 1970, pp. 369-371 (112-121).

⁴ *Gazette 1745, op. cit.*, p. 635.

⁵ LUYNES Charles-Philippe d'Albert, duc de, *La Musique à la Cour de Louis XIV et de Louis XV, d'après les « Mémoires » de Sourches et Luynes, 1681-1758, op. cit.*, p. 88.

Le roy a été très content de la première représentation et c'est luy même qui en a demandé une seconde ¹.

b) Livrets distribués

À ces occasions, il ne fait aucun doute, contrairement à ce qu'affirme Goulbourne ², que, parmi les trois (peut-être quatre) éditions du livret recensées, c'est EL 1 et EL 2 qui ont été distribuées à Versailles. Il est évident que ce sont les exemplaires avec quatre gravures insérées, parfois luxueusement reliés ³, qui ont été distribués à la famille royale et aux invités, probablement par Richelieu lui-même comme pour la *La Princesse de Navarre*, et non l'édition dépourvue de gravures, EL 3, qui n'est d'ailleurs conservée qu'en deux exemplaires, ce qui suggère qu'elle a bénéficié d'un tirage moindre. Il est séduisant de supposer qu'EL 1 ait été distribuée le soir du 27 novembre, et EL 2, avec des retouches mineures, au moyen de deux pages collées, celui du 4 décembre ; sinon, on aurait collé les nouvelles pages corrigées sur tous les exemplaires d'EL 1 dès avant le 27 novembre ; mais rien ne le prouve absolument.

c) « Trajan est-il content ? »

Il faut relativiser fortement la portée de l'anecdote qui a assuré la curieuse survie du *Temple de la Gloire* dans l'histoire littéraire, celle qui veut que Voltaire ait demandé à Louis XV, à l'issue de la représentation, si Trajan était content, et que Louis XV, un peu à son habitude, n'ait rien répondu, ce qui aurait signifié la disgrâce de Voltaire.

On s'est longtemps demandé si la phrase était authentique. Malherbe tente ainsi de démêler l'affaire et cite pour ce faire les très peu fiables *Chroniques de l'Œil-de-bœuf* de Touchard-Lafosse, la *Vie de Voltaire* de Concorcet, Beuchot, Desnoireterres, La Harpe ; puis il essaie de rationaliser l'anecdote, c'est-à-dire d'en retrancher ce qu'elle a de contradictoire ou d'absurde pour en conserver le prétendu fond de vrai. Voilà qui passe pour de la mauvaise méthode depuis le commencement de l'ère du soupçon ⁴. On pourrait toujours ajouter à la liste des « témoignages » celui de Marmontel ⁵, ami de Voltaire, mais dont la version ne diffère en rien des autres, ce qui suggère qu'il ne la tient pas de première main. Gilles Plante ⁶ va jusqu'à exhumer et à prendre au sérieux celui d'un correspondant de La Beaumelle, alors même que la version qu'il donne, quatre mois après les faits, dans une province reculée, est tellement déformée qu'elle en est méconnaissable :

¹ VOLTAIRE, *Correspondence*, op. cit., D 3265.

² GOULBOURNE Russell, « Introduction ».

³ Voir la liste des exemplaires dans BOUISSOU Sylvie, DENÉCHEAU Pascal et HERLIN Denis, *Jean-Philippe Rameau : catalogue thématique des œuvres musicales, Tome 3 : Musique dramatique (1^{re} partie)*, Paris, CNRS éd. Bibliothèque nationale de France, 2012, pp. 222-228 (Sciences de la musique).

⁴ VEYNE Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1992 (Points).

⁵ MARMONTEL Jean-François, *Mémoires*, op. cit., p. 157.

⁶ PLANTE Gilles, « Voltaire et la genèse du Temple de la Gloire ou les ruses d'un courtisan polémiste », art. cit., pp. 313-314.

3. Les représentations de 1745 à Versailles

Un trait de familiarité de M. de Voltaire avait déjà indisposé le roi contre lui ; ce poète faisant représenter une tragédie intitulée Trajan, s'adressa au roi dans un endroit de la pièce qui renferme les vertus de Trajan et lui dit : Trajan, cela est-il de ton goût ?, ce qu'il répéta encore dans d'autres endroits qui faisaient allusion au caractère du roi ¹.

La Beaumelle tente alors de rationaliser :

Vous auriez dû me faire l'analyse de la tragédie de Trajan ; la louange étoit si bien tournée qu'on devoit pardonner la familiarité en faveur de la délicatesse ².

Le doute, à défaut du démenti, intervient encore quatre mois après, le 27 juillet 1746 :

Il n'y a point de tragédie de Trajan, il n'y a qu'un ballet fort mauvais ³.

Il faut évidemment reconnaître ici une rumeur, qui mute à proportion que celui qui la raconte s'éloigne dans le temps et dans l'espace. La rumeur se propage parce qu'elle semble nous en apprendre sur la vie privée et sur les petitesesses des grands de ce monde ; or Voltaire était une sorte de dieu vivant de la littérature, comme le fut plus tard Victor Hugo ; on prend donc la rumeur pour argent comptant avant de la rationaliser, et parfois de la mettre en doute. Il est probable que dans sa fraîcheur parisienne, cette rumeur ressemblait à la version déjà très enjolivée qu'en donne Mme de Graffigny, avec son talent d'écrivaine, environ un mois après les faits, le samedi 8 janvier 1746 :

Voici le grand article : Ton Idole est enfin disgracié tout a fait. Il a eu une scene terrible avec Mr de Maurepas, scene publique. Il lui parloit bas un soir, et le ministre lui repondoit de meme. Enfin V. eleve si souvent la parole pour dire que le roi lui devoit, que l'autre parle haut enfin, et fait juge la compagnie des pretentions de l'auteur. Il estoit question de la place de gentilhomme ordinaire, qu'il pretendoit qui lui estoit promise, et dont lui-meme, il en avoit fait courir le bruit, mais sans nule fondement. La dispute s'échaufa de façon que le ministre lui demenda s'il croioit que, pour avoir chanté Fontenoy, il croioit etre en droit de faire la loi. Les propos de part et d'autre seroient trop longs a rendre. Enfin il dit en fureur qu'il avoit toujours trouvé ce ministre en son chemin, et qu'il le contrecaroit en tout. Celui-ci lui fit une recapitulation de deux ou trois occasion ou il l'avoit empeché d'être exilé, de l'avoir tiré de la Bastille, de mille autre chose, et finit par dire que, tant qu'il ne l'avoit cru qu'un fou, il l'avoit protégé, mais qu'étant insolent, il lui ordonnoit de sortir et de ne rentrer jamais chez lui.

Il a été au roi, qui lui a tourné le dos sans lui repondre. Il est a Versailles, ou il fait, dit-on, semblant d'être malade pour n'en pas sortir, de crainte de n'avoir pas la permission d'y rentrer. Pour moi, je crois qu'il l'est plus qu'on ne pense, car il est trop sensible pour ne pas être au desespoir. Le comencement de sa disgrâce est du jour de son ballet. En sortant il tira (a la letre) le roi par l'habit et lui [dit] : « Trajan est-il contant ? » Le roi le regarda a le faire entrer sous terre, et ne repondit rien. Voila les occasions ou l'esprit ne sert a rien, car Voltaire ne sait pas mieux la cour que le dernier automate de la province ⁴.

¹ LA BEAUMELLE Laurent Angliviel de, *Correspondance générale de La Beaumelle (1726-1773)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005, lettre n° 305.

² *Ibid.*, lettre n° 307.

³ *Ibid.*, lettre n° 331.

⁴ GRAFFIGNY Françoise de, *Correspondance t. VII, op. cit.*, lettre n° 944 (8 janvier 1746) ; également repéré par PLANTE

Comme le dit l'éditeur du volume, « la lettre de Mme de Graffigny corrobore l'existence de la rumeur à Paris au début de l'année 1746 ¹ », mais son historicité ne s'en trouve évidemment pas confirmée. Mme de Graffigny rapporte d'ailleurs plus tard ses doutes :

Le mot du roi n'est peut-être pas vrai. Tant mieux.

Il n'y a rien à ajouter.

d) Voltaire au spectacle (à Versailles)

Là où l'anecdote « Trajan est-il content ? » recèle une part de vérité, c'est dans la manière dont elle rend compte de l'état d'esprit de Voltaire, qui fait sa cour, et semble aller au spectacle en courtisan plutôt qu'en auteur inquiet du succès de son œuvre. Dans sa lettre du jeudi 2 décembre 1745 à Mme Denis, la seule de sa main qui soit entièrement consacrée au *Temple de la Gloire*, il dit :

Ma chère enfant, mandez moy combien vous serez de bayeuses pour voir la seconde **fête** [c.-à-d. la seconde représentation du Temple de la Gloire, le samedi 4 décembre 1745], qui sera plus **belle** que la première. Le roy a été très content de la première représentation et c'est luy même qui en a demandé une seconde. J'ay à tout hazard demandé cinq billets, c'est beaucoup par ce qu'il y aura un rang de loges de moins. Et si vous me demandez pourquoy ce rang de moins, c'est que la salle a été changée pour le bal paré. Tout cela fait le plus beau coup d'œil que vous puissiez imaginer. Les **fêtes** de Louis 14 n'étoient pas si **belles**. Je n'ay pu revenir à Pairs. J'ay donné mes soins à bien des bagatelles nécessaires. Je suis très satisfait et il ne me manque que vous. Tâchez d'amener madame de Fontaine et m^e Dosseure. Il faudra être à Versailles à trois heures après midy samedi prochain. Vous ferez avancer votre carosse dans la cour des princes. Je vous enverray samedi matin un petit laquais gros comme le poing qui vous conduira au trou où je demeure, je vous rendray vos diamans, je vous mèneray à la salle et je vous placeray. Je vous embrasse tendrement. Bon jour.

ce jeudy matin

Réponse au château à l'appartement de M. le duc de la Valiere ².

Il est significatif que, contrairement aux autres lettres relatives aux opéras écrits avec Rameau, celle-ci ne s'encombre pas de considérations esthétiques, mais révèle l'importance du spectacle, du coup d'œil et du cérémonial, de l'opéra comme événement social, si l'on veut : attention à la tenue, par les bijoux que l'on porte spécialement, arrivée en carrosse et parquement honorifique, entrée et placement dans la salle ³... Est-il nécessaire de rappeler que jusqu'à un moment avancé du XX^e siècle, le musical, le sonore et le spirituel n'étaient pas

Gilles, « Voltaire et la genèse du Temple de la Gloire ou les ruses d'un courtisan polémiste », *art. cit.*, p. 314.

¹ GRAFFIGNY Françoise de, *Correspondance, t. VII, op. cit.*, p. 187, n.

² VOLTAIRE, *Correspondence, op. cit.*, D 3265.

³ Notons au passage que Voltaire continue à faire profiter Mme Denis et ses amies de billets pour les fêtes de la cour, notamment pour Armide : *ibid.*, D 3276.

la raison d'être principale de l'opéra, malgré Rameau ou Wagner, mais bien le dramatique, le visuel et le social¹ ?

4. Les représentations de 1745 à Paris

a) Contexte de la reprise parisienne

L'Académie royale de musique représentait *Les Fêtes de Polymnie* depuis le 12 octobre 1745² quand elle les interrompit pour reprendre, le 7 décembre 1745, *Le Temple de la Gloire* qu'elle venait de représenter à Versailles. Comme pour la seconde représentation versaillaise, cette reprise parisienne n'avait rien d'évident. D'abord, nous venons de dire qu'il avait fallu attendre quatre ans à Rameau pour pouvoir reprendre *Platée* à Paris, parce qu'elle avait déplu à la cour ; *Jupiter, vainqueur des Titans*, de Blamont et Bury, quoique représenté lui aussi deux fois à Versailles, juste après *Le Temple de la Gloire*, ne sera jamais repris à Paris. Ensuite, l'Académie royale de musique, quand elle se résout à changer de pièce, change normalement de genre : si un ballet échoue, on reprend une tragédie de Lully, etc. ; or *Les Fêtes de Polymnie* étaient déjà un ballet célébrant la victoire de Fontenoy, et ce ballet était lui-même venu prendre la place de la tragédie qui aurait dû être représentée en vertu du règlement de 1714 :

Les Représentation d'Hyver commenceront toujours par une nouvelle Tragédie, qui sera tenue prête, ainsi que les Habits & Décorations, pour le dix ou quinze Octobre, afin de pouvoir être donnée au Public le vingt-quatre du même mois au plus tard³.

D'après le même règlement⁴, la musique d'un opéra devait être finie six mois avant le début des représentations. Ce n'était évidemment pas le cas du *Temple de la Gloire*, dont la programmation était donc à plus d'un titre exceptionnelle. En l'absence de sources, nous en sommes réduits aux conjectures. L'hypothèse la plus simple serait que la simple réputation de Voltaire ait suffi à convaincre Berger, alors directeur de l'institution : c'était la première fois que l'on représentait un opéra de lui ; Rameau, dont la réputation n'était plus à faire, était, quant à lui, gage de rentabilité ; tout laissait espérer un succès. L'entregent de Voltaire à la cour, que l'on a vu intriguer avec succès pour obtenir une sorte de priorité sur les fêtes de 1745, a dû jouer un rôle. Mais on ne peut guère en dire plus.

¹ DUBRUQUE Julien, « Livret », *Éléments d'esthétique musicale*, 2011, pp. 306-311.

² GRAFFIGNY Françoise de, *Correspondance*, *op. cit.*, lettre n° 1097.

³ Article VI du Règlement de l'opéra, in TRAVENOL Louis et NOINVILLE Jacques-Bernard Durey de, *Histoire Du Théâtre De L'Opera En France [1^{re} éd., vol. 1]*, *op. cit.*, p. 127.

⁴ SERRE Solveig, *L'Opéra de Paris, 1749-1790 : politique culturelle au temps des Lumières*, Paris, CNRS, 2011, p. 219 (Sciences de la musique).

b) Établissement du nombre de représentations

(1) La statistique hypothétique de Malherbe

Malherbe¹ affirme qu'il y a eu 18 représentations parisiennes de la version de 1745 du *Temple de la Gloire*. Il témoigne de sa « peine » pour établir ce chiffre ; nous la partageons, et pour cause, mais il ne cite pas, hélas !, ses sources ; on peut néanmoins penser que son raisonnement est le suivant :

1. *Le Temple de la Gloire* a été créé à l'Académie royale de musique le 7 décembre 1745 ;
2. *Armide* a été reprise à partir du 7 janvier 1746 ;
3. à l'Académie royale de musique, les soirées d'opéra ont lieu, entre la St Martin (11 novembre) et le dimanche de la Passion (c'est-à-dire le deuxième dimanche avant Pâques), les mardi, jeudis, vendredis et dimanches² ;
4. donc *Le Temple de la Gloire* a été représenté 18 fois du mardi 7 décembre 1745 au jeudi 6 janvier 1746.

Malherbe en conclut qu'avec les 2 représentations de Versailles et les 10 représentations de la version de 1746³, « on arrive à un total de *trente* représentations, et ce chiffre est encore respectable ». Nos propres recherches nous conduisent cependant à revoir assez considérablement à la baisse le nombre de représentations pour la version de 1745, et donc à être moins optimiste que Malherbe sur le succès public du *Temple de la Gloire*.

(2) La question du 19 décembre 1745

Jupiter vainqueur des Titans, selon le *Mercur*⁴, a été donné à Versailles les 11 et 19 décembre. La première date paraît logique, après les deux représentations du *Temple de la Gloire* les samedis 27 novembre et 4 décembre, mais la deuxième est surprenante, puisque c'est *Le Temple de la Gloire* qui aurait du être représenté à Paris ce jour-là, puisqu'il s'agit d'un dimanche. De plus, les opéras des fêtes de 1745 ont presque toujours lieu un mercredi ou un samedi⁵, en alternance avec les représentations à Paris, et non à leur place.

¹ « III. Statistique », in MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », pp. xxxix-xl.

² « Arrest Du Conseil d'Etat du Roi Du premier Mars 1739 » in TRAVENOL Louis et NOINVILLE Jacques-Bernard Durey de, *Histoire Du Théâtre De L'Académie Royale De Musique En France, Depuis son établissement jusqu'à présent*, vol. 1/2, Paris, Duchesne, 1757, pp. 164-165.

³ Cf. ci-dessous, « Représentations de la version de 1746 ».

⁴ *Mercur de France Dédié Au Roi. Décembre 1745. Second volume, op. cit.*, p. 112.

⁵ *La Princesse de Navarre* a été représentée le mardi 23 février, *Zaïde, reine de Grenade*, le mercredi 10 mars, *Zélindor, roi des sylphes*, les mercredis 17 et 24 mars, *Platée*, le mercredi 31 mars, *Le Temple de la Gloire*, les samedis 27 novembre et 4 décembre, *Jupiter vainqueur des Titans* le samedi 11 décembre, et *Zélindor, roi des Sylphes*, avec *Les Fêtes de Ramire*, le mercredi 22 décembre. Par contre, nous le verrons, *Armide* a été représentée un jeudi, le 30 décembre, après que Maurepas eut autorisé Berger à annuler les représentation du jeudi pour la saison d'hiver 1745-1746. Mais de manière similaire, *Le Retour du Roi* a été représenté à l'Hôtel de ville de Paris un mercredi, le 8 septembre. Dates relevées sur les pages de titres des livrets concernés et corroborées par le *Mercur*. Cf. *supra*, Tableau 3 : Spectacles donnés à la cour en février et en mars 1745, p. 44, et Tableau 4 : Opéras donnés à la cour de novembre 1745 à mars 1746, p. 62.

Il n'est pas totalement impossible que deux représentations aient pu avoir lieu le même soir, l'une à Versailles avec l'élite de la troupe, et l'autre à Paris avec les doublures, mais la liste des acteurs du livret de *Jupiter vainqueur des Titans*¹, extrêmement similaire à celle du *Temple de la Gloire* analysée ci-dessous², laisse penser que toute la troupe a été mobilisée à Versailles. Si l'on admet au contraire que les deux représentations n'ont pas pu avoir lieu le même soir, l'une à Versailles, l'autre à Paris, il reste deux possibilités : soit il s'agit d'une coquille du *Mercur*, soit la représentation a vraiment eu lieu le dimanche 19 décembre, et *Le Temple de la Gloire* n'a pas pu être représenté à Paris ce jour-là. Or *La Gazette* de janvier 1746³ donne justement la date du 18 décembre pour *Jupiter vainqueur des Titans* ; nous penchons donc fortement pour la première hypothèse, et incluons donc le 19 décembre dans la liste des représentations du *Temple de la Gloire*.

(3) La question du 24 décembre 1745

Il n'y a pas de représentation à l'Académie royale de musique la veille et le jour de Noël⁴ ; il n'y a donc pas pu avoir de représentation du *Temple de la Gloire* le vendredi 24 décembre 1745, contrairement à ce que supposait Malherbe.

(4) La suppression des représentations du jeudi

Nous avons retrouvé aux archives nationales une lettre de Maurepas répondant à Berger, directeur de l'opéra :

A fontainebleau Le 15.^e 9.^{bre} 1745

J'ay rendu compte au Roy Monsieur de la demande que vous m'aves faite de ne point donner d'Opéra les Jeudis, depuis et y compris jeudy prochain jusques a la fin du Mois de Decembre ; J'ay representé a sa Majesté que vous ne demandies cette permission que pour pouvoir trouver le tems suffisant aux Repetitions nombreuses qu'jl faloit faire pour parvenir a L'execution des Opera et Ballets qu'on doit donner a la Cour, pendant ce hyver, ainsi que pour donner quelque repos aux Acteurs que trop de fatigue mettroit hors d'Etat d'executer leurs Rôles dans les spectacles préparés pour Versailles, et pour lesquels il convient de les conserver. Sa Majesté aprouve L'arrangement que vous proposés et vous pouvés supprimer Les representations des Jeudis jusques au premier Janvier prochain. Je suis, Monsieur, tres parfaitement a vous.

Maurepas⁵

Il n'y a pas de raison de penser, en l'absence de toute autre source, que Berger n'a pas profité de l'agrément du roi et de Maurepas, et il convient donc de reconstituer la liste des représentations de la version de 1745 du *Temple de la Gloire*, mais aussi la fin de celle des *Fêtes de Polymnie* (du jeudi 18 novembre au dimanche 5 décembre) sans le jeudi. Ceci est

¹ BONNEVAL Michel de, *Jupiter, | Vainqueur | Des Titans ; | Tragedie | Donnée A Versailles, | Le 11 Decembre 1745, op. cit.*

² Cf. *infra*, I.C.6, Rôles et effectifs de la version de 1745, p. 94.

³ *Recueil des nouvelles ordinaires et extraordinaires, relations et recis des choses arrivées, tant en ce royaume qu'ailleurs, pendant l'année mil sept cent quarante-six*, Paris, Bureau d'adresse, 1746, p. 12.

⁴ « Arrest Du Conseil d'Etat du Roi Du premier Mars 1739 » in TRAVENOL Louis et NOINVILLE Jacques-Bernard Durey de, *Histoire Du Théâtre De L'Académie Royale De Musique [2^e éd., vol. 1], op. cit.*, pp. 164-165.

⁵ F-Pan AJ¹³ 20 cote 62.

corroboré par un fait, connu depuis toujours, mais dans lequel personne n'avait repéré la contradiction potentielle, à savoir que la reprise d'*Armide* à la cour a été créée le 30 décembre, un jeudi, ce qui rendait extrêmement improbable une représentation de quelque œuvre que ce fût à l'Académie royale de musique le même jour ; d'ailleurs le jour d'opéra, à Versailles, resta le jeudi pour le début de 1746.

(5) Le témoignage de Mme de Graffigny

Mme de Graffigny, dans sa lettre 932 à Devaux datée du mardi soir, 14 décembre 1745, soit une semaine à peine après les début des représentations, écrit :

On a déjà cessé Le Temple de la gloire à l'Opéra. Vendredi ¹ il y a eu une huée : ce parterre qui n'en fait jamais cria a des rois enchainés, ou qui en portent un autre, je ne sais lequel ², car je n'ai pas encore vu le ballet : « Entrez donc, Messieurs, on vous attend avec impatience ³. »

Parmi tous les témoignages sur la réception de la version de 1745 du *Temple de la Gloire* à Paris, celui-ci est le seul à parler non du livret, mais des représentations elles-mêmes. C'est néanmoins un témoignage de seconde main, puisque Mme de Graffigny « n'a pas encore vu le ballet » ; il n'a rien d'in vraisemblable dans la « huée », mais il serait plus étonnant qu'aucune autre source n'ait évoqué un arrêt des représentations du *Temple de la Gloire*, ni surtout le nom de l'opéra qui, dans ce cas, l'aurait remplacé ; le *Mercur*, notamment, qui est toujours d'un silence aussi pudique qu'éloquent sur les chutes des pièces, ne manque cependant jamais de signaler la reprise d'un opéra ; or il n'évoque *Armide*, dans son numéro de décembre, que pour la représentation à la cour du 30 décembre, et ne parle pas de Paris ⁴. Peut-être faut-il comprendre du témoignage de Mme de Graffigny que la décision de « cesser *Le Temple de la Gloire* » a été prise dès la deuxième semaine de représentations, sans que pour autant une autre œuvre ait été prête immédiatement pour lui être substituée. L'Académie royale de musique, en commençant les représentations du *Temple de la Gloire*, venait sans doute seulement de commencer celles de *Jupiter vainqueur des Titans*, et peut-être celles de la reprise d'*Armide*. L'Académie royale de musique n'aurait alors pas eu d'autre choix que de continuer *Le Temple de la Gloire* tant bien que mal (*Jupiter vainqueur des Titans* n'étant pas « passé » à Paris) en attendant *Armide*. Or une dernière source vient encore compliquer ce problème.

¹ Logiquement, le vendredi 10 décembre, d'après la date de la lettre, soit la seconde représentation.

² Ce sont les mêmes, ce qui suscita des sarcasmes (Cf. *infra* l'étude de la réception de l'œuvre) : il s'agit évidemment des scènes 2 et 3 de *Bélus* (1745).

³ GRAFFIGNY Françoise de, *Correspondance*, t. VII, *op. cit.*, p. 134. L'éditeur explique en note que « La première représentation à Paris du *Temple de la gloire* eut lieu le 7 décembre 1745 à l'Académie royale de musique, et la dernière, le vendredi 17 décembre. », sans que l'on puisse déterminer sur quoi il fonde cette dernière affirmation.

⁴ *Mercur de France Dédié Au Roi. Décembre 1745. Second volume, op. cit.*, p. 121.

(6) *Les Fêtes de Polymnie* « en attendant *Armide* » ?

Les *Affiches de Paris*¹ affirment en effet dans le n° du lundi 3 janvier 1746 :

L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE,

A donné Dimanche deux Janvier 1746. Les Fêtes de Polymnie, Ballet heroïque, en attendant *Armide*².

Puis dans le n° du jeudi 6 janvier 1746 :

L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE,

A donné Mardy 4 Janvier 1746. Les Fêtes de Polymnie, Ballet heroïque, en attendant *Armide*³.

Et enfin dans celui du 10 janvier 1746⁴ :

L'ACADEMIE ROYALE | DE MUSIQUE, | A donné Vendredy 7 Janvier 1746. la premiere représentation d'*Armide*, Dimanche 9 la seconde ; à demain Mardy 11 la 3^e⁵.

Le fait que ce soit *Les Fêtes de Polymnie* qui soient mentionnées pour le début de janvier 1746, et non *Le Temple de la Gloire*, « en attendant *Armide* », peut surprendre, mais il n'y a pas de raison de mettre en doute ces affirmations ; quand un opéra tombait, et que l'on voulait donc recourir au répertoire pour le remplacer, et notamment aux tragédies de Lully, on ne pouvait changer l'affiche du jour au lendemain, comme à la Comédie-Française ; il fallait donc continuer à jouer quelques temps l'opéra tombé, ou bien le précédent, qui était déjà prêt et répété, le temps de préparer matériellement (décors, costumes, répétitions) le suivant. Or c'est bien *Les Fêtes de Polymnie* qui ont précédé *Le Temple de la Gloire* à l'Académie royale de musique du 12 octobre au 7 décembre ; il s'agissait également d'un ballet, et le « temple de Mémoire » du prologue avait bien des similitudes avec celui de la Gloire.

Pourquoi cependant ne pas être passé tout de suite à *Armide*, et avoir repris *Les Fêtes de Polymnie* ? Le *Journal de l'Opéra*⁶, manuscrit du XIX^e siècle qui compile la recette journalière, y compris de manière rétroactive, a perçu la difficulté : le compilateur, ayant repéré les extraits des *Affiches de Paris* cités ci-dessus, mais ne pouvant se résoudre à croire qu'on ait cessé *Le Temple de la Gloire* pour trois représentations des *Fêtes de Polymnie* « en attendant *Armide* », il a juxtaposé les données contradictoires de Malherbe (hypothèse au crayon) et celles des *Affiches* (à l'encre). Et si *Les Affiches* avaient confondu deux œuvres si proches par le thème, l'occasion et le compositeur ?

Nous pensons néanmoins qu'il faut faire confiance à cette source, la seule conservée qui soit explicite. L'explication nous semble simple : la cour devant avoir la primeur des nouveaux spectacles, l'Académie royale de musique ne pouvait pas représenter *Armide* à

¹ Comme l'a également bien vu PLANTE Gilles, « Voltaire et la genèse du Temple de la Gloire ou les ruses d'un courtisan polémiste », *art. cit.*, p. 313, n.

² *Les Affiches De Paris. Du Lundy 3 janvier 1746*, Paris, Antoine Boudet, 1746, p. 6.

³ *Les Affiches De Paris. Du Jeudy 6 janvier 1746*, Paris, Antoine Boudet, 1746, p. 6.

⁴ *Les Affiches De Paris. Du Lundy 10 Janvier 1746*, Paris, Antoine Boudet, 1746, p. 6.

⁵ On remarque enfin qu'il n'est question nulle part d'une représentation le jeudi 6 janvier, ce qui confirme que l'autorisation de supprimer la représentation du jeudi, accordée par Maurepas à Berger, a bien été appliquée.

⁶ « Théâtre de l'opéra | Journal | IV | 1731-1750 », Ms., F-Po Usuels 201 (4), p. 358-361.

Paris avant la création de Versailles ; or le temps de « transfert » d'une production (décors, costumes) de Versailles à Paris était d'au moins quelques jours (trois dans le cas du *Temple de la Gloire* entre le 4 et le 7 décembre) ; « en attendant *Armide* », l'Académie royale de musique a probablement résolu de revenir aux *Fêtes de Polymnie*, qui s'étaient soutenues assez longtemps (du 12 octobre au 5 décembre 1745), plutôt que de prolonger *Le Temple de la Gloire*, qui avait été un échec dès la deuxième semaine.

(7) Confirmation indirecte par Fréron

Dans un texte daté du 2 janvier 1746, quoique paru dans un recueil plusieurs années plus tard, Fréron écrit :

Je ne crois pas, au reste, qu'on nous redonne *le Temple de la Gloire*. Il a disparu jusque de dessus l'affiche ¹.

On ne serait pas enclin à le croire si sa plaisanterie n'était vérifiable par le public en 1745-1746, et si elle n'était justement corroborée par *Les Affiches de Paris*.

(8) Problèmes posés par une source d'archive

(a) Nombre global de représentations en décembre 1745

Les bordereaux de la recette et dépense de l'opéra pour décembre 1745 ² permettent d'établir ³ qu'il y a eu 10 représentations à l'Académie royale de musique entre le 7 et le 31 décembre, ce qui confirme le calendrier que nous venons d'établir. Mais ces mêmes bordereaux, qui ne contiennent que des chiffres globaux, ne permettent pas de savoir de quel(s) opéra(s) précis il s'agit, puisque *Les Fêtes de Polymnie*, comme on vient de le voir, pourraient avoir été reprises fin décembre. On peut simplement affirmer qu'il y a eu un maximum de 10 représentations du *Temple de la Gloire* à Paris.

(b) Le « reste » des Fêtes de Polymnie

Les mêmes documents montrent qu'il a été

payé à M.^{rs} Rameau et Cahusac auteurs des festes de Polymnie... 3400^{lt}

Et, entre le 10 et le 31 décembre, payé

A M.^{rs} Rameau Et Cahusac pour reste des festes de Polymnie... 600^{lt}

De ce paiement en deux fois, on voudrait bien déduire qu'il y a eu deux séries de représentations. Malheureusement, quelque chose nous échappe ici du mode de rémunération des auteurs. Si l'on suit les indications du Règlement de 1714 (60^{lt} chacun pour les 10 premières représentations puis 30^{lt} pour les suivantes), on arrive à un nombre absurde ⁴ de représentations. C'est donc que les règles de rémunération avaient changé, sans que nous sachions exactement comment.

¹ FRÉRON Élie-Catherine, *Lettres de Madame la comtesse de *** sur quelques écrits modernes*, Genève, chez les freres Philibert, 1745, p. 254.

² AJ¹³ 08, cote 7. Dossier IV, « Bordereaux pendant l'administration de M. Berger ».

³ Voir la démonstration ci-dessous dans le développement consacré aux recettes de la version de 1745 à Paris.

⁴ $x \approx 46,66$ représentations pour $(10 \times 60 + x \times 30) \times 2 = 3400$; or il n'y en a eu que 29 possibles du 12 octobre au 7

(9) Conclusion sur le nombre de représentations

Si l'on accepte nos conclusions sur les points qui précèdent, nous en arrivons, là où Malherbe en supposait 18, à un total d'au maximum 10 représentations de la version de 1745 du *Temple de la Gloire* à Paris : les mardi 7, vendredi 10, dimanche 12, mardi 14, vendredi 17, dimanche 19, mardi 21, dimanche 26, mardi 28 et vendredi 31 décembre 1745¹. Cependant, en l'absence de source claire et détaillée² pour l'ensemble de ces dates, cette liste reste hypothétique ; il est possible que *Les Fêtes de Polymnie* aient remplacé *Le Temple de la Gloire* dès la mi-décembre 1745 (auquel cas le nombre de représentations descendrait en dessous de 10) ou bien qu'il s'agisse d'une erreur des *Affiches de Paris* (auquel cas le nombre de représentations remonterait à 13). Les déductions que l'on peut faire à partir des lambeaux d'archives qui nous sont parvenus feraient plutôt pencher pour la première possibilité, mais il est impossible de conclure.

c) Livrets vendus

Parmi les trois éditions conservées du livret qui contiennent la version de 1745, EL 3 semble être le candidat idéal pour avoir été vendu à l'Académie royale de musique en décembre 1745. Loin d'être luxueux comme EL 1-2, avec gravures insérées, bandeaux et culs-de-lampe gravés, etc., EL 3 est d'un aspect très traditionnel, avec des bandeaux et des culs-de-lampe standards de Ballard. Malherbe, qui ne connaissait pas EL 3, supposait que cette édition n'avait jamais existé à cause de délais d'impression trop courts³, mais l'histoire nous montre justement que l'on était capable d'imprimer des livrets quasiment au jour le jour. La seule limite à notre hypothèse est qu'il ne subsiste que deux exemplaires d'EL 3, ce qui paraît peu, même compte tenu du faible nombre de représentations et de la faible recette, en comparaison des nombreux exemplaires conservés d'EL 1-2 ; on pourrait alors supposer que le stock d'EL 1-2 non épuisé lors des représentations versaillaises des 27 novembre et 4 décembre 1745 ait été vendu à Paris, et qu'EL 3 ne constitue qu'un tirage à bas coût. Deux exemplaires conservés à la Bibliothèque-musée de l'Opéra pourraient supporter cette hypothèse, mais sans preuve décisive⁴.

d) Le maréchal de Saxe couronné par la Gloire... dans le temple d'Armide

L'œuvre qui a véritablement triomphé à l'Académie royale de musique au cours de l'hiver 1745-1746 fut en fait la reprise d'*Armide* de Quinault et Lully :

décembre, et il est extrêmement curieux qu'on n'arrive pas à un chiffre rond.

¹ Pour une présentation tabulaire, cf. *infra*, Tableau 21 : Chronologie du *Temple de la Gloire*, p. 196.

² Nos recherches dans les journaux de l'époque sont restées vaines. En particulier, il nous a été impossible de localiser un exemplaire de décembre 1745 des *Affiches de Paris*, si utiles pour l'établissement de cette chronologie.

³ MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », p. xxiv.

⁴ Cf. *infra* II.B.2.b), EL 2, p. 202.

4. Les représentations de 1745 à Paris

L'Académie Royale de Musique a donné sur son Théâtre la Tragédie d'Armide le Vendredi 7 janvier 1746, qui avoit été représentée sur le beau Théâtre de Versailles le Jeudi 30 Décembre 1745 ¹.

Elle tint l'affiche jusque fin mars ², c'est-à-dire pendant presque trois mois. Les représentations ne cessèrent qu'à cause de l'interruption des spectacles de trois semaines pour Pâques. C'est *Le Temple de la Gloire* qui rouvrirait la saison le 19 avril. Entre-temps, le maréchal de Saxe fut couronné par la Gloire, mais dans le temple de Mémoire du prologue d'*Armide* :

Interrompons nos reflexions pour rendre à M.^{lle} Mets la justice qui lui est due au sujet du rôle d'Armide qu'elle a joué le Mardi huit Mars avec un applaudissement général [...]

La même M.^{lle} Mets a joué dans le même Opéra d'Armide le Vendredi 18 Mars un rôle qui lui attira de nouveaux et nombreux applaudissemens, qu'elle eut l'honneur de partager avec un véritable Héros, plus digne des tributs de la Rénommée que le Paladin fabuleux du Tasse.

M.^{lle} Chevalier remplissoit le personnage d'Armide avec son succès ordinaire, & M.^{lle} Mets jouoit dans le Prologue le rôle de la Gloire.

M. le Maréchal Comte de Saxe de retour de l'armée & de la Cour, reçut en descendant de carrosse les premiers hommages du public reconnoissant qui par des acclamations & des applaudissemens redoublés lui témoigna la joye qu'il avoit de revoir le Vainqueur de Bruxelles avec une santé parfaitement rétablie. La France a l'obligation de cet heureux rétablissement à la capacité, au zèle & aux soins de M. de Sénac, Medecin consultant du Roi, de l'Abbaye Royale de S. Cyr, & de l'Hopital de la Charité de Versailles.

M. le Maréchal Comte de Saxe en entrant au Balcon de l'Opéra fut célébré unanimement avec les mêmes acclamations & les mêmes applaudissemens par la brillante assemblée qui l'attendoit avec impatience. C'est ainsi que les Césars étoient fêtés au retour de leurs fameuses expéditions par le Senat & le Peuple Romain. M.^{lle} Mets qui ce jour-là représentoit la Gloire dans le Prologue d'Armide, illustra son rôle en présentant la couronne de laurier qui en étoit le symbole, à M. le Maréchal Comte de Saxe. Cet événement attia les justes applaudissemens des spectateurs, jamais on n'en a vû de plus unanimes, & la jeune Actrice fut fort louée d'avoir rempli si à propos les fonctions de la Gloire ³.

L'anecdote est aussi rapportée par Luynes ⁴ et commentée par le biographe moderne du maréchal de Saxe ⁵. Il est cruel pour Voltaire de comparer ce moment de sublimité nationale avec la réception de son propre *Temple de la Gloire* et la propagation de la rumeur « Trajan est-il content ? ».

¹ *Mercure De France Dédié Au Roi. Janvier 1746*, Genève, Slatkine reprints, 1970.

² Nous ne disposons pas plus de données précises sur *Armide* que sur *Le Temple de la Gloire*, mais on peut le déduire de l'absence d'annonce d'un nouvel opéra à Paris, dans quelque source que ce soit ; il semble que le lieu des créations soit resté Versailles pendant tout l'hiver.

³ *Mercure De France Dédié Au Roi. Mars 1746, op. cit.*, pp. 153-154.

⁴ LUYNES Charles-Philippe d'Albert, duc de, *La Musique à la Cour de Louis XIV et de Louis XV, d'après les « Mémoires » de Sourches et Luynes, 1681-1758, op. cit.*, p. 99.

⁵ BOIS Jean-Pierre, *Fontenoy, 1745, op. cit.*, p. 120.

5. Recettes de la version de 1745 à Paris

Malherbe dit à juste titre que la recette de l'opéra pour les années 1745-1746 est perdue. Mais il existe des documents exploitables aux Archives nationales : un dossier contenant les « Bordereaux pendant l'administration de M. Berger »¹ donne en effet des comptes mensuels, qui permettent de déduire une recette globale pour les représentations du *Temple de la Gloire* à l'Académie royale de musique, et, partant, une moyenne journalière, ce qui n'est pas totalement satisfaisant, puisqu'on ne peut pas retracer l'évolution des recettes, mais permet au moins de faire des comparaisons. Nous résumons dans ce paragraphe les conclusions que nous avons tirées de l'analyse de ces documents, qu'on trouvera avec plus de détails dans l'annexe III.

On dispose de deux bordereaux complémentaires qui donnent les recettes suivantes :

<i>Mois</i>	<i>Recettes</i>	<i>Nombre de représentations</i>	<i>Recette moyenne par représentation</i>
1 ^{er} au 10 décembre 1745	7813	4	1953
1 ^{er} au 31 décembre 1745	13492	12	1124
[11 au 31 décembre 1745] ²	[5679]	[8]	[710]

Tableau 6 : Recettes de l'Académie royale de musique en décembre 1745

Nous avons établi qu'il n'avait pu y avoir qu'au maximum 10 représentations du *Temple de la Gloire* ; si l'on y ajoute les 2 dernières représentations des *Fêtes de Polymnie* qui ont logiquement dû avoir lieu les vendredi 3 et dimanche 5 décembre, nous arrivons bien à 12 représentations pour le mois de décembre 1745.

Remarquons pour nuancer d'emblée les analyses qui vont suivre que si l'on peut raisonnablement assimiler la moyenne de 710^{lt} par représentation, du 11 au 31 décembre, à celles du *Temple de la Gloire*, la première et la seconde représentations, qui ont eu lieu les 7 et 10 décembre, sans doute possible, ont nécessairement produit des recettes largement supérieures, comme le prouve la moyenne de 1953^{lt} pour les quatre premières représentations de décembre : il est très raisonnable de penser que chacune a produit beaucoup plus que cette moyenne, car les deux dernières représentations des *Fêtes de Polymnie*, après presque deux mois à l'affiche, avaient dû produire faiblement.

L'échec du *Temple de la Gloire* est entre autres dû au contexte politique, c'est-à-dire militaire et budgétaire. Le manuscrit Amelot est encore plus négatif sur la direction Berger que sur les autres directions malheureuses qui l'avaient précédé, tout en lui reconnaissant des circonstances atténuantes. Ainsi,

La circonstance de la guerre fit que pendant l'année 1744, les recettes furent très foibles³...

Pour l'année 1745, on lit :

¹ Aj¹³ 08, cote 7. Dossier IV, « Bordereaux pendant l'administration de M. Berger ». Voir l'annexe III.

² Par déduction des lignes précédentes.

³ « Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique, vulgairement l'Opéra, depuis son établissement en l'année 1669 jusqu'en et y compris l'année 1758 ["Manuscrit Amelot"] », s. d., p. 142.

En 1745, le Mariage de Monseigneur le Dauphin avec l'Infante d'Espagne, occasionna beaucoup de fêtes à Versailles, où il fût construit une Salle d'Opéra, ce qui rendit le Spectacle de Paris entièrement dépeuplé ; avec d'autant plus de raison, que les meilleurs Acteurs, et Actrices furent enlevés au S. Berger pour ce nouveau Spectacle. Ce ne fût pas tout, l'on luy enleva aussy tous les Ouvriers de son Magazin. Il n'eût d'autre ressource que des Remontrances qu'il se crût dans l'obligation de faire à la Cour. Il en fit effectivement, et obtint une jndemnité de 45 mille livres pour cette année 1745, qui luy fût délivré par le Trésorier des menus plaisirs de la Chambre du Roy ¹.

On constate effectivement une moyenne par représentation beaucoup plus faible que d'habitude de février à avril 1745, alors que ces mois sont ceux qui produisent le plus. La même chose peut être dite de l'hiver 1745-1746, lorsque de nouvelles fêtes à Versailles, après la victoire de Fontenoy, concurrencent les représentations « ordinaires » de l'Académie royale de musique à Paris.

<i>saison</i>	<i>recette moyenne par représentation</i>
1744-1745	1156 ^{lt}
1745-1746	1356 ^{lt}
1746-1747	1418 ^{lt}

Tableau 7 : Recette moyenne de l'Académie royale de musique pour les saisons 1744 à 1747

Il est évident que dans tous les cas de figure (estimations de la recette réelle des deux premières représentations, nombre de représentations, inclusion ou exclusion de quelques représentations des *Fêtes de Polymnie...*), les recettes du *Temple de la Gloire* n'ont pas été bonnes, puisque franchement en dessous de la moyenne de la saison 1745-1746, mais aussi de celle de la catastrophique saison 1744-1745.

<i>saison</i>	<i>recette moyenne par représentation</i>
décembre 1744	1546 ^{lt}
décembre 1745	1124 ^{lt}
décembre 1746	1835 ^{lt}

Tableau 8 : Recette moyenne de l'Académie royale de musique en décembre de 1744, 1745 et 1746

Normalement, la saison d'hiver constitue le cœur de la saison et produit jusqu'à deux fois plus que celle d'été, saison à laquelle le beau monde se met au vert, au XVIII^e siècle comme au XXI^e. Or même la recette de décembre 1744 avait été en moyenne de 1546^{lt} ; autrement dit, la recette du *Temple de la Gloire* fut extrêmement faible par rapport au moment de l'année.

<i>mois</i>	<i>recette moyenne par représentation</i>
octobre 1745	1130

¹ *Ibid.*, pp. 142-143.

6. Rôles et effectifs de la version de 1745

novembre 1745	1066
1 ^{er} au 10 décembre 1745	1953
1 ^{er} au 31 décembre 1745	1124
janvier 1746	2307
février 1746	1988
mars 1746	2148

Tableau 9 : Recette moyenne de l'Académie royale de musique d'octobre 1745 à mars 1746

Le Temple de la Gloire se situe au même niveau que *Les Fêtes de Polymnie* : les deux œuvres de Rameau produisent un peu plus de 1000^{lt} par représentation en moyenne d'octobre à décembre. Mais les recettes du *Temple de la Gloire*, malgré cette honnête moyenne, se signalent par une chute brutale dès la troisième représentation¹, ce qui explique qu'on ait pris très vite la décision de l'arrêter et de reprendre *Les Fêtes de Polymnie* « en attendant *Armide* ». Car *Armide*, malgré la suite des fêtes à Versailles, se situe à un niveau deux fois plus élevé qu'à la fois *Les Fêtes de Polymnie* et *Le Temple de la Gloire*. Quinault et Lully font décidément toujours recette, et l'année où Rameau aura été le plus productif, avec pas moins de cinq créations à Versailles et à Paris, n'aura pas été celle de son triomphe public.

6. Rôles et effectifs de la version de 1745

Tels qu'ils sont rapportés par les éditions du livret (EL 1-3), les rôles sont extrêmement nombreux, et les effectifs très importants. Plutôt que de transposer diplomatiquement la liste des interprètes, qui est de toute façon disponible dans le RCT², nous tentons d'en proposer une analyse. Nous nous demanderons en particulier ce que veut dire la mention déjà citée du *Mercur*e (« L'Académie Royale de Musique fait de concert avec les Pensionnaires du Roi les répétitions du Ballet du Temple de la Gloire³... »), dans quelles proportions les interprètes venaient de l'Académie royale de musique ou de la musique du roi.

¹ 710^{lt} de moyenne représentent un tiers de moins que 1124^{lt} sur le mois de décembre entier et surtout sur la période octobre-décembre.

² BOUISSOU Sylvie, DENÉCHEAU Pascal et HERLIN Denis, *RCT, t. 3 : Musique dramatique (1^{re} partie)*, op. cit.

³ *Mercur*e De France Dédié Au Roi. Novembre 1745, op. cit.

a) Rôles

	Acteur/actrice	L'Envie	Bélus	Bacchus	Trajan	Le Temple du Bonheur
Femmes	<i>Bourbonnois (D)</i>		Une Bergère			Une Romaine
	<i>Canavasse (D)</i>		Une Muse		Fannie	
	<i>Chevalier (D)</i>		Lydie		Plautine	
	<i>Coupée (D)</i>			Une Bacchante		Une Bergère
	<i>Fel (D)</i>			Érigone	La Gloire	
	<i>Jacquet (D)</i>		Arsine Une Muse ¹			
	<i>Metz (D)</i>			Une Prêtresse		
	<i>Romainville (D)</i>	Une Muse ²	Une Muse		Junie	
Hommes	<i>De la tour (HC)</i>		Un Berger		Un Roi	
	<i>Jélyotte (HC)</i>	Apollon	Apollon		Trajan	
	<i>Poirier (HC)</i>			Bacchus	Un Roi	
	<i>Benoist (BT)</i>					Un Romain
	<i>Chassé (BT)</i> ³		Bélus	Un Guerrier		
	<i>Le Page (BT)</i>	L'Envie		Grand Prêtre		
Acteurs chantant dans les chœurs et jouant un rôle	<i>Delatre (D)</i>		Une Muse			
	<i>..... (D)</i>		[Une Muse]			
	<i>Duguet (HC)</i>		Une Muse			
	<i>Gallard (HC)</i>				Un Roi	
	<i>Le Bègue (HC)</i>		Une Muse			
	<i>..... (HC)</i>		[Une Muse]			
	<i>..... (HC)</i>		[Une Muse]			
	<i>Le Fevre (B)</i>				Un Roi	
	<i>Person (B*)</i>				Un Roi	
<i>Albert (B)</i>		Un Berger		Un Roi		

Tableau 10 : Liste des rôles et des acteurs de la version de 1745 ⁴

On constate que la répartition des rôles est très déséquilibrée. On ignore quelle politique subtile la détermine ; mais il semble que les acteurs et les actrices les plus en vue n'aient rien cédé à leurs collègues, et néanmoins concurrents, au moment de jouer devant le roi. Chez les femmes, Chevalier joue évidemment les deux rôles de reines, Lydie ⁵ et Plautine,

¹ M^{lle} Jacquet apparaît deux fois dans la liste des acteurs de *Bélus* (1745) ; il ne peut s'agir que d'une erreur, Arsine et les Muses étant sur scène en même temps aux scènes 5 et 6.

² Ce rôle ne figure dans aucune source musicale.

³ Chassé semble avoir déjà chanté à la cour au moins en 1720, 1725, 1728, 1729 ; cf. BENOÎT Marcelle, *Musiques de cour : chapelle, chambre, écurie, 1661-1733*, Paris, A. et J. Picard, 1971, p. 506 (La Vie musicale en France sous les Rois bourbons 20).

⁴ Établi d'après EL 1-3, p. 2, 10, 22, 32, 44. Les cases en grisé signalent les changements intervenus en 1746

⁵ Sur l'ambiguïté du rôle de Lydie, « Princesse de l'Asie mineure » (seulement dans EL 4, p. 11), cf. *infra*, III.D.3, Acte I :

et Fel les rôles moins importants, dont l'un, celui d'Érigone, ne comporte pas d'ariette, et l'autre, celui de La Gloire, est réduit à une scène. Alors que dans beaucoup d'opéras futurs de Rameau, M^{lle} Fel sera appelée à jouer des premiers rôles de princesse, de nymphe ou de bergère, cette prépondérance de M^{lle} Chevalier, actrice tragique par excellence, en dit long sur l'esprit de sérieux qui anime Voltaire. Quoi qu'il en soit, nombre d'actrices qui alternent avec M^{lles} Chevalier et Fel dans les grands rôles à l'Académie royale de musique en sont ici réduites à de petits, voire à des interventions de quelques mesures. Chez les hautes-contre, Jélyotte chante dans tous les actes sauf *Bacchus*, où il cède la place à Poirier ; seuls Chassé et Le Page se partagent à peu près équitablement les rôles de basse.

Notons que les acteurs des rôles les plus renommés (M^{lles} Canavas, Chevalier, Fel et Romainville, et MM. Chassé, Jélyotte, Le Page) sont membres à la fois de l'Académie royale de musique et de la musique du roi¹. Il n'y a donc pas lieu de distinguer, pour les grands rôles, entre les « corps d'origine ». M^{lle} Metz n'apparaît que dans les livrets des opéras de Rameau que pour fêtes de 1745 et de 1747, et pourrait donc n'avoir appartenu qu'à la musique de la chambre², mais on sait qu'elle fit sensation à l'Académie royale de musique dans ces années-là, notamment comme doublure de M^{lle} Chevalier dans *Armide* ou dans le rôle de la Gloire du même opéra, quand elle couronna le maréchal de Saxe³. Benoît n'apparaît dans les livrets des opéras de Rameau que pour les fêtes de 1745 et de 1747 et pour les représentations de 1753-1754 à Fontainebleau : tout semble donc indiquer qu'il appartient à la musique du roi. Mais il n'a qu'un très petit rôle, qui disparaît d'ailleurs dans la version de 1746, où la musique du roi n'a justement plus de part.

On note enfin l'importance des rôles secondaires, et notamment des rôles secondaires non solistes, au sein de deux petits chœurs : les neuf Muses (dont quatre hautes-contre probablement travesties) dans *Bélus* et les six Rois (qui ne sont cependant plus que cinq dans la partition) dans *Trajan* mélangent des acteurs et des actrices dépourvues de grand rôle et des acteurs issus du chœur. Cet emploi, relativement rare, du petit chœur à l'opéra (par opposition au motet à grand chœur, où il est fréquent), pourrait être l'un des effets du renforcement de l'effectif de l'Académie royale de musique par la musique du roi, mais seuls Duguet et Le Begue sont peut-être issus de cette dernière⁴, même si les rôles laissés en blanc dans EL 1-3 pourraient avoir été remplis par d'autres membres de la musique du roi. Là encore, la part de la musique du roi semble donc réduite.

Bélus, p. 406.

¹ Du moins en 1749 ; cf. BROSSARD Yolande de et KOCEVAR Érik (éds.), *États de la France, 1644-1789 : la musique, les institutions et les hommes*, Paris, Picard, 2003, s. v. 1749 (Recherches sur la musique française classique, 30 ; La vie musicale en France sous les rois Bourbons).

² « M^{lle} Demetz, de l'Opéra, qui a été reçue à la Musique de la Chambre à la place de M^{lle} Antier par le crédit et la protection de Mme de Pompadour », in LUYNES Charles-Philippe d'Albert, duc de, *La Musique à la Cour de Louis XIV et de Louis XV, d'après les « Mémoires » de Souches et Luynes, 1681-1758, op. cit.*, p. 111 ; cité par DRATWICKI Benoît, *François Colin de Blamont, op. cit.*, p. 112.

³ Cf. *infra*, « Réception de la version de 1745 ».

⁴ Sur ces deux chanteurs, voir le paragraphe ci-dessous consacré aux chœurs.

b) Chœurs

(1) Composition

Comme le veut la tradition, tous les « Acteurs et actrices, Chantans dans les chœurs » sont nommés au début du livret, dans l'ordre dans lequel ils apparaissent sur la scène¹. Nous en reproduisons la liste, en mentionnant entre parenthèses leur tessiture quand elle est connue par ailleurs², et en faisant apparaître en gras ceux qu'on ne retrouve pas dans le livret la version de 1746³ :

Du côté du Roi :

- Les Demoiselles Dun, Tulou⁴, Delorge, **Varquin, Dallemand-C[adette]**, Larcher, Delastre, Riviere.
- Les Sieurs Lefebvre (B*), Marcelet (B*), **Albert (B*)**, Le Page-C[adet] (B*), Laubertie (B*), **Le Breton (?)**, Lamarre (B), Fel (T*), Bourque (T*), Houbeau (T*)⁵, Bornet (T), **Cuvillier (T*)**, Gallard (T), Duchênet (T*), Orban (T*), Rochette (T*).

Du côté de la Reine :

- Les Demoiselles Cartou, Monville, Lagrandville, Masson, Rollet, Desgranges, Gondré, **Verneuil**.
- Les Sieurs **Dun (B*)**⁶, **Person (B*)**, De Serre (B*), Gratin (B*), St. Martin (B*)⁷, Le Mesle (B*), Chabou (?), Levasseur (HC*)⁸, Belot (HC*), Louatron (HC*), Forestier (?), Therasse (?), **Dugay (HC*)**, **Le Begue (HC*)**, Cordelet (HC*), **Rhone (HC*)**.

¹ EL 1-3, p. viii. La distribution est identique quelle que soit l'édition.

² Grâce à l'index établi par BOUISSOU Sylvie, DENÉCHEAU Pascal et HERLIN Denis, *RCT, t. 3 : Musique dramatique (I^{re} partie), op. cit.*, en attendant l'étude prosographique complète de l'Académie royale de musique promise par le Dictionnaire de l'Académie royale de musique à paraître ; les tessitures déterminées d'après TRAVENOL Louis et NOINVILLE Jacques-Bernard Durey de, *Histoire Du Théâtre De L'Opera En France. Depuis L'Établissement De L'Académie Royale de Musique, jusqu'à présent. Seconde Partie*, Paris, Barbou, 1753, pp. 131-132, 139, 174 sont suivies d'une étoile ; à noter que Travenol, qui décrit le Concert Spirituel p. 174, distingue entre basses-tailles (c'est-à-dire plus ou moins ce que nous appelons « barytons-basses ») et basses-contre (« basses »), distinction familière de la musique sacrée française, mais que nous ne reprenons pas pour l'opéra car elle n'y correspond à rien, encore que Rameau indique, dans un chœur de Bélus (OOR 1745, I, mes. 132-142 ; OOR 1746, I, mes. 232-242), que les tailles doivent être doublées par « quatre basses-tailles dont la voix soit douce en haut » ; voir également une liste des acteurs méconnue qui a l'avantage de fournir les tessitures dans *Persée*, | *Tragedie* | *Donnée A Versailles* | *Le premier Mars 1747*, | *Avec Un Nouveau Prologue*. || *Les Paroles de cette Tragedie sont du* | *S.r Quinault* ; | *La Musique du Sr De Lulli* ; | *Les Danses du Sr Malter*. | *Les Paroles du nouveau Prologue sont* | *du Sr De La Bruere* ; *Auteur du* | *Mercur de France* ; | *La Musique du Sr de Bury, Maître* | *de Musique de la Chambre du Roi*. | *Les Danses du Sr Laval, Compositeur* | *des Ballets de Sa Majesté*, [s. l.], Ballard, 1747, p. iii.

³ EL 4, p. viii.

⁴ Une demoiselle Tuloup est « retenue musicienne de la chambre du roi » en 1726 ; cf. BENOÎT Marcelle, *Musiques de cour, op. cit.*, p. 358.

⁵ Houbeau est mentionné comme basse dans la catalogue thématique et comme taille chez Travenol. Il semble néanmoins nécessaire qu'étant situé entre deux tailles, il en soit une lui aussi.

⁶ Un sieur D'un tient un rôle du ballet des Eléments en 1721 : cf. BENOÎT Marcelle, *Musiques de cour, op. cit.*, p. 322 ; il pourrait avoir appartenu à la musique du roi après 1739, puisque son nom n'apparaît plus que dans les livrets édités pour des représentations à la cour après cette date.

⁷ Un sieur St Martin « des chœurs de l'opéra » a chanté au ballet de Cardenio en 1720, cf. *Ibid.*, p. 313.

⁸ Un Levasseur est haute-contre de la chapelle du roi de 1720 à au moins 1733 : cf. *Ibid.*, p. 468.

Nous supposons que c'est parmi ces noms qu'on ne retrouve pas dans le livret de la version de 1746, jouée exclusivement à l'Académie royale de musique et non à Versailles, qu'on pourrait identifier des chanteurs de la musique du roi qui auraient participé à la création de 1745. Il faut distinguer plusieurs cas :

- Dallemand-Cadette est à la fois une soliste et une choriste de l'Académie royale de musique et ne semble pas liée à la musique du roi ;
- les noms de Varquin et Verneuil n'apparaissent plus dans livrets après 1745, mais sont indubitablement liés à l'Académie royale de musique ;

Pour les femmes, on peut donc supposer qu'aucune ne vient de la musique du roi, où elles sont par définition très peu nombreuses.

- Albert, Cuvillier, Dun et Person jouent surtout des rôles secondaires à l'Académie royale de musique, mais ne font normalement pas partie du chœur, à l'exception des représentations à la cour pour les fêtes de 1745 et de 1747 ; tout se passe comme si ces chanteurs solistes pouvaient être « rétrogradés » dans le chœur si c'était pour chanter devant le roi ;
- le nom de Le Breton n'apparaît que pour les fêtes de la cour de 1745 ;
- les noms de Dugay et Le Begue commencent à apparaître pour les fêtes de la cour de 1745 et de 1747, mais on les retrouve ensuite comme choristes à l'Académie royale de musique ;
- le nom de Rhone, au contraire, apparaît pour deux représentations à l'Académie royale de musique avant les fêtes de 1745 et de 1747, mais n'apparaît plus ensuite.

Pour les hommes, seuls Le Breton, Dugay, Le Begue et Rhone pourraient donc appartenir à la musique du roi. Or les *Etats de la France*¹ mentionnent bien un Le Bègue comme haute-contre de la chapelle en 1736 et en 1749, et comme taille de la chambre en 1749, et un Dugué comme haute-contre de la chapelle en 1749. Nous n'avons rien trouvé sur Le Breton et Rhone. Bref, seuls 2 à 4 chanteurs proviennent de la musique du roi, ce qui est peu rapporté au total de 32 chanteurs mentionnés dans EL 1-3.

(2) Disposition

Une rapide analyse prosopographique montre donc que dans leur écrasante majorité, les choristes étaient bien ceux de l'Académie royale de musique. Nous trouvons un total de 16 dessus, 9 ou 10 hautes-contre, 7 tailles et 16 ou 17 basses, ce qui correspond bien aux effectifs « déséquilibrés », ou plutôt polarisés, que l'on peut établir pour le reste du répertoire. À première vue, on est tenté de constater une recherche de la belle proportion, qui répondrait à la disposition symétrique du chœur sur la scène : on trouve de chaque côté 8 femmes et 16 hommes, soit 48 acteurs en tout. D'après ce que l'on sait de la disposition du chœur dans l'opéra français du XVIII^e siècle, et compte tenu des incertitudes qui persistent sur la tessiture de Chabou, nous aurions donc une répartition du type :

¹ BROSSARD Yolande de et KOCEVAR Érik (éds.), *États de la France, 1644-1789, op. cit.*, s. v. 1736 et 1749.

6. Rôles et effectifs de la version de 1745

côté du roi		côté de la reine	
7 tailles		9 ou 10 hautes-	
9 basses			contres
			6 ou 7 basses
8 dessus			8 dessus

Tableau 11 : Disposition hypothétique du chœur de la version de 1745

Or Rameau, dans le (double) Chœur avec les cinq rois, divise les hautes-contre en « un des côtés des chœurs » et « l'autre côté des chœurs ¹ ». Il est manifeste, d'après le livret, que le chœur devait être toujours divisé en deux ou plusieurs chœurs :

	<i>Chœur 1</i>	<i>Chœur 2</i>	<i>Chœur 3 ?</i>	<i>Chœur 4 ?</i>	<i>Chœur 5 ?</i>	<i>Chœur 6 ?</i>
L'Envie	Démons de la suite de L'Envie	Muses et Héros de la suite d'Apollon				
Bélus	Bergers et Bergères	Rois captifs, et Soldats de la suite de Bélus				
Bacchus	Chœur de Prêtres et de Prêtresses de la Gloire	Guerriers, Égipans, Bacchantes et Satires de la Suite de Bacchus				
Trajan	Prêtres de Mars, et Prêtresses de Vénus	Guerriers de la suite de Trajan	Romains Et Romaines	Suivans De La Gloire		
Temple du Bonheur	« tous les acteurs du quatrième acte »				Bergers et Bergères	Jeunes Romains et Romaines

Tableau 12 : Les différents chœurs mentionnés par les livrets de 1745

¹ AC, p. 206.

L'Envie (1745), *Bélus (1745)* et *Bacchus (1745)* semblent imposer une interprétation évidente : le chœur du côté du roi interprétait le premier chœur, et le chœur du côté de la reine le deuxième chœur, ou vice-versa ; mais rien ne nous dit que les deux chœurs devaient être de taille égale. Plus grave, la suite de *l'Envie* et celle de *Bélus* sont des chœurs d'hommes : tous les dessus auraient donc pu être affectés à la suite d'Apollon ; mais où se plaçaient-ils, dans ce cas ? Pour quel équilibre vocal ? On l'ignore, mais la recherche de nouveauté doit être soulignée. Mentionnons pour clore cette discussion l'existence d'un inventaire des Menus-Plaisirs, qui conservent encore, en 1760 :

vingt huit robes de Prestres de la Gloire de moere argent, trente deux coeuvres¹

Nous ne croyons pas connaître d'autre chœur des Prêtres de la Gloire que celui du *Temple de la Gloire* ; nous aurions donc ici une indication fiable : c'est plus de la moitié de l'effectif choral (entre 28 et 32 sur 48) qui aurait été attribué aux Prêtres de la Gloire de *Bacchus*, n'en laissant qu'à peine plus d'un tiers (16 à 20 sur 28) aux suivants de Bacchus, ce qui semble peu.

C'est cependant pour *Trajan (1745)* que les choses sont le plus compliquées, car pas moins de six chœurs sont mentionnés dans EL 1-3, alors que les sources musicales ne se soucient guère de les distinguer². La lecture du livret semble imposer quatre entrées différentes³, ce qui semble toujours beaucoup, même pour 48 chanteurs, et même si l'on admet que les groupes peuvent être de taille inégale. On imagine volontiers que Voltaire ait prévu une accumulation progressive de masses d'acteurs sur la scène, mais il est difficile de croire, par exemple, que le grand chœur avec les cinq rois de la scène 5, qui repose sur l'opposition entre grand chœur et petit chœur, n'ait mobilisé que la moitié de l'effectif choral disponible. On pourrait toujours imaginer que les Prêtres de Mars et les Prêtresses de Vénus sortent de scène pour se changer et revenir rhabillés en « Peuples » un peu plus tard, mais rien n'exige qu'ils sortent. On ne peut avoir aucune certitude sur le sujet, car les livrets ne comportent pas de précisions au-delà de la liste globale des « acteurs chantans dans tous les chœurs ». Il en résulte des difficultés insurmontables, on le voit, quand on tente de concilier éditions du livret et sources musicales pour l'édition critique. Bref, en dehors des effectifs globaux, largement théoriques, nous ignorons à peu près tout des volontés de Voltaire et Rameau sur la composition et la disposition *des* chœurs – puisque c'est une des originalités du *Temple de la Gloire* que d'en avoir au moins deux par acte –, et les interprètes modernes versés dans l'« information historique » ne pourront guère effectuer de choix éclairés par elle, mais devront se fier à leur goût.

¹ F-Pan O¹ 3154, f. 14 r^o

² Dans AC, il est bien question, pour le premier chœur de *Trajan*, d'un « Chœur de Prêtres de Mars et de Prêtresses de Vénus », mais par la suite, jusqu'à la fin de l'opéra, il n'est jamais question d'autre chose que d'un « Chœur » très vague.

³ Celle des Prêtres de Mars et Prêtresses de Vénus (scène 4), celle des Guerriers de la Suite de Trajan et des Romains et Romaines, qui pourraient bien ne faire qu'un (scène 5), celle des Suivans de la Gloire (scène 6), et enfin celle des « Peuples » (scène dernière), qui pourraient bien comprendre les « Bergers et Bergères » et les « Jeunes Romains et Romaines » d'EL 1-3.

c) Danse

Contrairement aux chœurs, les acteurs dansants sont tous nommés, acte par acte, dans les éditions du livret, ce qui permet d'avoir une idée précise de leur nombre, mais pas, hélas, de leurs interventions précises, sur lesquelles les livrets comme les sources musicales sont la plupart du temps muets, au grand dam de l'historien et de l'éditeur. On peut néanmoins reconstituer la liste complète des acteurs, avec leurs fonctions (premier sujet ou membre de la troupe), d'après la présentation typographique, tout à fait classique, d'EL 1-3¹ : sont nommés en premier, après « S.^r » ou « D.^{lle} » au singulier, les premiers sujets, et en second, après un « S.^{rs} » ou « D.^{lles} » au pluriel, les danseurs de la troupe (cf. Tableau 13 page suivante).

¹ BOUISSOU Sylvie, « Le "livret" d'opéra baroque », in WAEBER Jacqueline (éd.), *Musique et geste en France de Lully à la Révolution : études sur la musique, le théâtre et la danse*, vol. 50, Bern [etc.], Lang, 2009, p. 103 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Publications de la Société suisse de musicologie).

Femmes		
	<i>Premiers sujets</i>	<i>Troupe</i>
Beaufort		P, II, III ¹ , III ²
Camargo	II, III ²	
Carville	II	P
Courcelle		I, II, III ¹ , III ²
Erny		P, II, III ¹ , III ²
Dallemand	III ¹	
Grognet		I, II
Le Breton	P	I
Lyonnois-L[’ainée]	P	II, III ¹ , III ²
Lyonnois-C[adette],		I, II
Petit		P, II, III ¹
Puvignée	II	I, II, III ¹
Rabon		P, II, III ²
Rosalie		P, II, III ²
Saint-Germain		I, II, III ¹ , III ²
Sallé	III ²	I
Thiery		I, II, III ¹ , III ²

Hommes		
	<i>Premiers sujets</i>	<i>Troupe</i>
Caillé		P, II
Dangerville		P, II
Device		P, II, III ¹
Dumay		P, I, II, III ¹ , III ²
D-Dumoulin	I, III ²	
F-Dumoulin		P, II
P-Dumoulin,		P, I, III ¹
Dupré	P, III ²	
Dupré [le jeune]		P, I, II, III ¹ , III ²
Feuillade		P, II
Gherardy		II, III ²
Hamoche		P, I, II
Javilliers-L[’ainé]		III ¹ , III ²
Javilliers-C[adet]		P, II, III ²
Laval, fils		II
Levoir		P, II, III ¹ , III ²
Malter-L[’ainé]		II
Malter-C[adet]		P, II
Malter-3.	P	I, II
Matignon		P, I, II, III ¹ , III ²
Monservin		P, II, III ¹ , III ²
Pitro	III ¹	

Tableau 13 : Liste complète des acteurs dansants de la version de 1745 ¹

On constate là aussi une grande hétérogénéité dans la répartition des rôles, sans que nous soyons en mesure de l’analyser véritablement. Nous nous contenterons d’observer que l’on réserve Dupré pour la toute première danse de l’opéra et pour la chaconne pas tout à fait finale ², et que l’on fait danser dans le même divertissement, peut-être même ensemble, la Camargo et la Puvigné (*Bacchus*), ainsi que la Camargo et la Sallé (*Le Temple du Bonheur*). Remarquons que cette dernière ne daignait plus apparaître que pour les fêtes de la cour ³.

¹ Établi d’après EL 1-3, p. 2, 10, 22, 32, 44.

² Dupré est le seul danseur nommé dans AC, où Rameau, visiblement, lui propose plusieurs entrées possibles au début de la Chaconne (voir les quatre mentions « ici » dans AC, p. 225).

³ CHRISTOUT Marie-Françoise, « Quelques interprètes de la danse dans l’opéra de Rameau », in LA GORCE Jérôme de (éd.), *Jean-Philippe Rameau : colloque international*, Paris : Champion, Genève : Slatkine, 1987, p. 545.

d) Présence et rémunération des vedettes et extras

D'après le bordereau de la recette et dépense de l'opéra entre le 1^{er} et le 10 décembre 1745¹, il a été payé « Au S. Poirier Gratification pour avoir chanté a l'Opera... 1200^{lt} » et « A M. Dupré Danseur pour 5. fois... 120^{lt} ». Sachant qu'ils étaient payés respectivement 36 et 24^{lt}² par soirée, on en déduit que la gratification de Poirier n'était probablement pas liée à un nombre de représentations, et que si Dupré a dansé 5 fois, alors qu'il n'y a eu que 4 représentations à cette période selon le même document, c'est que cette rémunération concerne, au moins pour l'une des représentations, des spectacles antérieurs. On peut donc supposer que Poirier et Dupré ont bien participé aux dernières représentations de *Polymnie* et aux premières du *Temple de la Gloire* à l'Académie royale de musique, sans que ce document en apporte la preuve décisive.

D'après le bordereau de la recette et dépense de l'opéra entre le 1^{er} et le 31 décembre 1745, il a été payé « A M. Dupré Danseur... 264^{lt}³ », soit 11 représentations ; de même, le bordereau de janvier 1746, note qu'il a été payé « A M. Dupré Danseur... 240^{lt} », soit 10 représentations, et « A M. Poirier de la Musique du Roy... 504^{lt} », soit 14 représentations. Là encore, il est impossible de dire si cela correspond aux représentations du *Temple de la Gloire*, mais vu la présence continue de Dupré et de Poirier dans ces bordereaux, on peut affirmer qu'ils ont probablement joué dans la plupart des représentations du *Temple de la Gloire*.

e) Orchestre

Nous avons vu que la part de la musique du roi dans les rôles et dans les chœurs était en fait extrêmement réduite. On pourrait en déduire que c'est surtout dans l'orchestre que l'on retrouvait les instrumentistes de la musique du roi ; hélas, la taille et la composition en sont complètement inconnus, comme bien souvent quand aucun matériel d'orchestre n'est conservé.

Tout ce qu'on peut en savoir réside dans la mention qui est faite, dans le livret, de six instrumentistes qui apparaissent sur la scène, suivant une tradition bien établie depuis Lully. Il était en effet fréquent, dans l'opéra français, notamment pour les scènes pastorales, de faire monter sur scène des instrumentistes. On n'est donc pas surpris de découvrir les noms de six musiciens dans la liste des acteurs de *Bélus* (1745)⁴ ; ce sont les seuls dont la présence soit sûre dans *Le Temple de la Gloire*.

Par ailleurs, le « Bordereau de la Recette et Depense de l'Opéra » de janvier 1746 montre qu'il a été payé

Aux S.^{rs} Hebert et Antoine pour avoir Sonné du Cors... 432^{lt}⁵

¹ F-Pn AJ¹³ 08 cote 7 ; dossier IV, « Bordereaux pendant l'administration de M. Berger ».

² Calcul réalisé d'après F-Pn AJ¹³ 08 cote 7 ; dossier IV, « Bordereaux pendant l'administration de M. Berger », juin 1746 : « A M. Poirier pour avoir chanté 7. fois... 252 » et « Au S.^r Dupré pour avoir dansé 8. fois... 192 ».

³ F-Pn AJ¹³ 08 cote 7 ; dossier IV, « Bordereaux pendant l'administration de M. Berger ».

⁴ Musettes : Chefdeville, Abram ; Hautbois : Despreaux, Monot ; Bassons : Brunel, Rault (cf. EL 1-3, p. viii).

⁵ F-Pn AJ¹³ 08 cote 7 ; dossier IV, « Bordereaux pendant l'administration de M. Berger ».

Ces deux cors correspondent parfaitement à ceux du *Temple de la Gloire*, mais il y a également deux cors dans les *Fêtes de Polymnie*. Toute conclusion définitive donc est impossible, d'autant plus que 432 étant un multiple de 12, aucune hypothèse ne peut être raisonnablement proposée sur le nombre de représentations. Ce document nous donne au moins le nom des deux cornistes.

En l'absence d'autre source, on peut supposer que la liste des instrumentistes était probablement proche de celle de *Platée*, jouée à Versailles en février 1745, et dont le matériel d'orchestre a partiellement été conservé¹.

f) Batteur de mesure

On ignore, comme toujours ou presque, le nom du batteur de mesure. Il pourrait sembler vraisemblable que Rebel, surintendant de la musique de la chambre du roi, en survivance de Destouches (à partir de 1733² ; confirmé par les États de la France en 1736 et de 1748³), ait battu la mesure à Versailles. C'était en effet lui qui avait déjà battu la mesure pour les fêtes du début de l'année 1745 :

M. Rebel Sur-Intendant de la Musique du Roi en survivance a présidé à l'exécution de la Musique de tous ces divertissements & a battu la mesure⁴.

Mais pour le semestre d'hiver, c'était apparemment Francœur qui exerçait la charge, en survivance de Colin de Blamont, depuis 1744⁵. Bref, les choses ne sont pas si claires.

Elles le sont encore moins à Paris : on n'est pas sûr si c'est Rebel ou André Chéron qui a battu la mesure à l'Académie royale de musique. Ces matières sont peu documentées⁶ et nous n'avons trouvé aucune nouvelle source. Il est en tout cas probable que ce soit la main de l'un, de l'autre ou des deux qui repasse à l'encre et annote au crayon rouge la partition de production⁷. La graphie de la plupart des mentions au crayon rouge correspond à l'écriture de Rebel, bien connue par ailleurs⁸.

¹ Voir la description de F-Po Mat [18 207 (1-147) dans RAMEAU Jean-Philippe, *Platée. Version 1749*, Bonneuil-Matours, Société Jean-Philippe Rameau, distr. Bärenreiter, 2005 (Opera omnia Rameau IV.10).

² DRATWICKI Benoît, *François Colin de Blamont*, *op. cit.*, p. 79.

³ BROSSARD Yolande de et KOCEVAR Érik (éds.), *États de la France, 1644-1789*, *op. cit.*, pp. 339, 351.

⁴ *Mercure De France Dédié Au Roi. Avril 1745*, *op. cit.*, p. 167.

⁵ DRATWICKI Benoît, *François Colin de Blamont*, *op. cit.*, p. 79.

⁶ Hormis LA GORCE Jérôme de, « L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau », *Revue de Musicologie* 76 (1), 1990, pp. 33-34, qui propose ces deux batteurs de mesure pour la période 1739-1748 ; mais ZASLAW Neal, « Chéron, André », *Grove Music Online*, [s. d.], <<http://www.oxfordmusiconline.com>>, affirme que Chéron remplace tout à fait Rebel.

⁷ Cf. *infra*, II.D.6, La main du surligneur : Rebel ?, p. 243.

⁸ Par exemple, dans la partition de production du *Temple de la Gloire*, au bas du v^o la source CF 2.

7. Réception de la version de 1745

Les théâtres de la Foire étaient interdits depuis 1744, et les Comédiens italiens n'ont parodié *Le Temple de la Gloire*¹. Mais ce manque est plus que compensé par la floraison de pamphlets. Alors qu'en général, il faut longtemps chercher pour trouver quelques lignes de jugements contemporains sur les opéras du XVIII^e siècle – pour combien doit-on se contenter d'un paragraphe dans le *Mercur* ? –, c'est leur abondance qui surprend pour *Le Temple de la Gloire*, d'autant plus qu'il a été représenté peu de fois. Cela s'explique d'une part par le caractère national de sa création, et d'autre part par l'existence d'une cabale antivoltairienne puissante et dynamique. Si bien que cette abondance de sources n'est pas richesse : la plupart se concentrent sur la critique du livret, et, finalement, les mentions du spectacle et de la musique sont presque aussi rares que d'habitude.

Le ton extrêmement négatif des critiques ne surprend donc pas : ce qu'on juge, c'est moins l'œuvre que l'auteur de son livret ; les pamphlets contre le *Temple de la Gloire* s'inscrivent naturellement dans la lignée de ceux qui avaient éreinté *La Princesse de Navarre* et le *Poème de Fontenoy*. Un libelle² se moque ainsi du *Temple de la Gloire* avant même qu'il n'ait été représenté et le livret publié !

a) Rares comptes-rendus positifs

La première fois, le *Mercur* ne peut que mentionner brièvement l'œuvre, représentée à la fin du mois, au bouclage du journal, mais en donne un résumé digne d'intérêt :

Nouveau Ballet représenté à Versailles

Le Samedi 27 la Sale de Spectacles qui a été construite au commencement de cette année dans la cour du Manège, servit à la représentation d'un nouveau Ballet intitulé le Temple de la Gloire. C'est une Allégorie ingénieuse où sans nommer le Roi l'Auteur rappelle l'idée des vertus de ce Grand Monarque en peignant celles de Trajan le plus glorieux & le plus juste des Césars. Les paroles sont de M. de Voltaire, & la Musique de M. Rameau. Nous en rendrons compte au public dans le mois prochain³.

Notons que d'autres journaux ne se privent pas de plagier le *Mercur*, lequel se contente d'ailleurs souvent de paraphraser le livret ; ainsi *La Bibliothèque française* :

Mr. de Voltaire a donné au Public un Poème qui fait autant d'honneur à son zèle qu'à ses talents. C'est Le Temple de la Gloire, Ballet mis en Musique par le célèbre Mr. Rameau, & représenté à Versailles le 27. de Novembre. C'est une allégorie ingénieuse, dans laquelle le Poete, sans nommer le Roi, a sçu peindre les vertus de ce Monarque, en peignant celles de Trajan, qui a été le plus glorieux et le plus juste des Césars⁴.

¹ Nous remercions Raphaëlle Legrand de nous avoir corrigé sur ce point.

² *Supplique de l'Opéra à l'Apollon de la France, Monsieur A. seigneur de V.*, s. l., s. n., 1745. Cf. annexe IV/xi, p. 638.

³ *Mercur De France Dédié Au Roi. Novembre 1745, op. cit.*, p. 292 (238). Cf. annexe IV/ii, p. 609.

⁴ *Bibliothèque | Française, | Ou | Histoire Littéraire | De La France, | Tome XLI. | Seconde Partie*, Amsterdam, H. Du Sauzet, 1745, p. 356.

Compte tenu de la propension du *Mercur*e à se fournir en éléments de langage auprès des auteurs eux-mêmes, on pourrait se demander si cette dernière formule, bien tournée, n'a pas plutôt été soufflée par Voltaire. Le compte-rendu principal du *Mercur*e, le mois suivant¹, reprend les codes du genre : il paraphrase le livret tout en citant de larges extraits, pour permettre à tous ceux qui n'y étaient pas de savoir de quoi il s'agissait et de pouvoir en discuter. Ce compte-rendu est reproduit en annexe². Nous analyserons ici le contenu des quelques jugements qui y sont contenus ; car le *Mercur*e est le seul à ne pas parler que du livret, mais à juger de la musique :

Après un Chœur de la suite de l'Envie, duquel la Musique est admirable...

Les Muses, les Héros, les demi-Dieux forment un divertissement très-agréable...

La Musique de ce Ballet n'a pas eû moins de succès à la Cour & à la Ville que celle des fêtes de Polymnie. Nous avons remarqué le caractère neuf de l'ouverture de ce premier Ballet, celle-ci est incomparablement plus surprenante, c'est une carrière absolument nouvelle que M. R. s'est ouverte, & on se trouve dans Pays entierement inconnu, sans que la singularité coute rien à l'agrément. La Musique de l'Envie, les Chœurs de sa suite sont comparables aux plus beaux morceaux que M. R. ait faits en ce genre, car ce seroit le rabaisser que de le comparer à d'autres qu'à lui-même. Nous dirons la même chose du Chœur des cinq Rois ausquels Trajan rend leur Etats. Nous passerions de beaucoup les bornes que nous nous prescrivons si nous voulions nous arrêter sur tous les beaux morceaux de cet Opera.

Le goût du rédacteur du compte-rendu est assez sûr. Il perçoit bien la radicale nouveauté de l'ouverture, la beauté de « Profonds abîmes du Ténare » (qui connaîtra un certain succès comme morceau de concert³) ou de la scène sublime de clémence qui est au cœur de *Trajan*. Notons pour finir que le *Mercur*e signale lui aussi la bizarrerie structurelle du livret, à l'instar des nombreux pamphlets contre l'œuvre :

Le Temple du bonheur est le sujet du cinquième Acte. C'est une espèce d'Epilogue, comme le premier Acte n'étoit qu'une espèce de Prologue. Les Romains y forment une fête convenable au sujet.

C'est peut-être le fait que même le *Mercur*e se soit permis de la critiquer qui explique que Voltaire se soit résigné, lors de la révision de l'œuvre en 1746, à ramener cette structure à un prologue et trois actes.

Il faut encore signaler un « témoignage très ancien et très curieux » qu'avait déjà découvert et commenté Malherbe⁴. La bibliothèque de l' Arsenal conserve en effet un

¹ *Mercur*e De France Dédié Au Roi. Décembre 1745. [Premier volume], Genève, Slatkine reprints, 1970, pp. 327-331 (141-152). Cf. annexe IV/iii, p. 610, pour toutes les citations de ce paragraphe.

² Cf. Annexe IV/iii, *Mercur*e de France – décembre 1745.

³ Voir les sources CO Lille 2 (F-Lm M 5799) et CO Decroix (F-Pn Vm2 359) ; ce monologue est également cité dans *Le Neveu de Rameau*.

⁴ MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », pp. xxxv-xxxvi.

exemplaire d'EL 2 copieusement annoté au crayon et à l'encre¹. On peut en proposer une analyse. Ce spectateur anonyme est en effet le seul, à part l'auteur du *Mercury*, à avoir laissé un jugement sur les décors et la musique. Parmi les décors, il apprécie tout particulièrement :

- la gloire de *Bélus* (1745) ;
- le temple de la Gloire (« décoration magnifique à peu près dans le goût du palais du Soleil dans *Phaeton*, mais plus belle ») ;
- le temple du Bonheur (« cette décoration est superbe et d'un grand goût ») ;

Parmi les morceaux musicaux, il distingue particulièrement :

- le chœur « Que le thyrses règne toujours » (« joly ») ;
- l'air avec chœur « Bacchus, fier et doux vainqueur » (« très joly ») ;
- le duo de Plautine et Trajan (« beau ») ;
- le chœur avec les cinq rois (« admirable ») ;
- le divertissement final (« symphonie de flutes et danses admirables dans tout cet acte ») ;
- le récitatif accompagné de Trajan « Ô peuple de héros » (« beau récitatif et bel accompagnement »).

Plus généralement, il juge que *Trajan* (1745) « est sans comparaison [l'acte] le plus intéressant soit par rapport aux paroles, soit par rapport à la beauté de la musique ». Tous ces jugements paraissent d'un goût sûr, même si l'on s'étonne de ne rien lire sur l'ouverture et le *Prologue*.

b) Scepticisme des mémorialistes (sources manuscrites)

On ne peut pas ne pas commencer par le Duc de Luynes, qui propose un compte-rendu assez neutre, déjà souvent cité et commenté² :

Je n'ai point ouï dire qu'il se fût rien passé de remarquable au ballet de samedi dernier. Le Roi y alla, comme l'hiver dernier, dans le carrosse de la Reine. Mme la Dauphine y fut en chaise à porteurs, et Mme de Modène remplit dans le carrosse de la Reine la sixième place qui restoit. Mme de Tallard n'alla point dans le carrosse de la Reine.

Le spectacle et les décorations m'ont paru être approuvés. La musique est de Rameau ; on a trouvé plusieurs morceaux qui ont plu ; et le Roi même, à son grand couvert le soir, en parla devant Rameau comme en ayant été content.

Les paroles sont de Voltaire ; elles sont fort critiquées. Voltaire étoit le soir aussi au souper du Roi, et le Roi ne lui dit mot.

Le sujet est Le Temple de la Gloire, où les conquérants ne sont point admis par le seul titre de leurs victoires : Belus, Bacchus en sont exclus, et Trajan y est reçu comme joignant les plus grandes vertus aux plus grands exploits³.

¹ F-Pa THN 20 068.

² Notamment par Malherbe, p. xxxi.

³ LUYNES Charles-Philippe d'Albert, duc de, *La Musique à la Cour de Louis XIV et de Louis XV, d'après les « Mémoires » de Sourches et Luynes, 1681-1758, op. cit.*, p. 97.

Ce témoignage ne fait que répéter les on-dit : il est assez clair que Luynes n'a pas assisté lui-même au *Temple de la Gloire*. Luynes atteste seulement que la rumeur « Trajan est-il content ? » n'est pas encore née ; l'on voit bien cependant comment elle aurait pu se former à partir d'un silence de Louis XV. Luynes atteste enfin que le spectacle et la musique, sans déchaîner l'enthousiasme, ont plu.

Nous nous attarderons quelque peu sur la correspondance de Mme de Graffigny, récemment parue, et donc inconnue à la fois de Malherbe et de Goulbourn. Elle est extrêmement intéressante, non seulement par les enseignements que la franchise de l'auteur nous permet de glaner, mais aussi parce qu'elle montre que même les cercles voltairiens¹ sont défavorables au *Temple de la Gloire*. Mme de Graffigny, dans sa lettre 926 à Devaux datée du mercredi 1^{er} décembre 1745, écrit :

Le balet du Temple de la gloire est pitoyable. Nicole a eu raison de dire que V. batissoit un temple pour La Princesse de Navare. C'est pis encore, a ce qu'on dit. Ainci il se noye petit a petit pour vouloir tout envahir. « Et faites des fagots au lieu de faire des enfants, puisque vous les savez faire² »³.

Mais elle aussi ne rapporte que des on-dit ; elle n'a pas assisté aux représentations, et qui plus est, elle n'a même pas lu le livret, comme le prouve sa lettre 928 à Devaux datée du dimanche 5 décembre 1745 :

Oh pour cela, oui, tu auras lu Le Temple de la gloire avant moi, car je ne l'ai pas encore. J'atens l'edition du Louvre⁴. On n'en veut deja plus a Versailles. On le joue mardi ici pour voir s'il fera plus belle fortune⁵.

Quand elle l'a lu, mais pas encore vu, elle écrit dans sa lettre 929 à Devaux datée du mercredi 8 décembre 1745 :

Je n'ai pas encore vu Le Temple de la gloire. Je n'en avois pas si mauvaise opinion que tu me la donne. Je suis aussi etonnée que toi d'un tel aveuglement. Il me semble que le bandeau de l'amour-propre n'est pas si opaque qu'il ne laisse voir au moins les grocieres absurdité⁶.

Elle écrit encore, dans sa lettre 930 à Devaux, datée du vendredi 10 décembre 1745 :

A propos, on dit du balet de la Gloire que Rameau a fait les vers et Voltaire la musique. Je me suis amusée a parcourir les feuilles que je t'envoie. Ah, que cela est seq¹ !

¹ Certes, Mme de Graffigny est moins voltairienne que son correspondant, Devaux ; mais elle n'est pas moins proche au point de résider chez Voltaire et Mme du Châtelet à Cirey, quitte à en laisser un témoignage un peu sarcastique.

² [Note de l'éditeur :] « Faites des fagots au lieu de faire des enfants puisque vous les savez faire » : citation non identifiée, mais probablement basée sur l'expression familière, faire, conter, débiter des fagots, pour dire : débiter, composer des bagatelles, des choses frivoles, conter des histoires sans raison, sans vraisemblance (Bescherelle).

³ GRAFFIGNY Françoise de, *Correspondance, t. VII, op. cit.*, p. 105.

⁴ [Note de l'éditeur :] Devaux : « On vient de me prester Le Temple de la gloire. Peut-être l'aurai-je lu avant vous. Ce sera pour notre souper » (XXXII, 346.) Plusieurs éditions de cet ouvrage paraîtront en 1745. Elles proviennent toutes de l'imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, et certaines d'entre elle comportent des révisions. Aucune édition de l'imprimerie du Louvre ne verra le jour. Il sortira aussi en 1745 une autre édition, mais qui concerne essentiellement la partition musicale de Rameau (237 p. de musique avec les paroles). [Nous avons contacté l'éditeur à propos de cette édition de la partition, *Le Temple de la Gloire* étant, comme on le sait, inédit ; J. A. Dainard nous a aimablement répondu, dans un courriel du 17 novembre 2007, qu'il devait s'agir, hélas, d'une erreur.]

⁵ GRAFFIGNY Françoise de, *Correspondance, t. VII, op. cit.*, p. 114.

⁶ *Ibid.*, p. 121.

Devaux lui répond :

J'ay lu avidement Le Temple de la gloire, mais il n'a guerres justifié mon avidité. C'est du miserable. Est-il possible que Mon Heros s'obstine a vouloir etre un goujat lirique a l'exclusion de tous autres ².

Mme de Graffigny lui répond dans sa lettre 931, datée du dimanche 12 décembre 1745 :

[Guillot] me conta aussi la pitoyable chose que le balet de La Gloire, que Voltaire avouë enfin qu'il n'est pas propre au lirique. Eh, boureau, fais des tragédies ³.

Devaux répond :

Voltaire convient donc que le lirique n'est pas son genre. La suite nous prouvera si la contrition est parfaite ⁴.

Mme de Graffigny, plus tard dans le mois, continue de rapporter les bons mots, dans sa lettre 936 à Devaux datée du vendredi 24 decembre 1745 :

On dit encore que Voltaire a fait le Temple du gout sans gloire, et celui de la Gloire sans gout ⁵.

Après la fin des représentations, Mme de Graffigny informe Devaux des calomnies de Fréron, dans sa lettre 943, datée du jeudi 6 janvier 1746 :

Je me suis fait lire cet apres-midi, ou du moins traduire en barisien, la feuille de Freron par le Gisor ⁶. Elle n'est point si jolie que l'autre, parce qu'elle est moins mechante, hors sur Le Temple de la gloire. Tu l'auras avec cette lettre ⁷.

Ce qui se dégage de cette correspondance, c'est l'idée que Voltaire s'égaré dans un genre, l'opéra, auquel on le tient pour impropre. Son entêtement relève de la démesure de l'écrivain (déjà maître de la tragédie et de l'épopée, il voudrait triompher à l'opéra) et du courtisan (il intrigue pour être le seul auteur joué à la cour). Ces voltairiens accueillent donc avec faveur bons mots et pamphlets qui attaquent l'œuvre.

Plus originale est la réaction de Riccoboni, qui répond directement à Voltaire, qui lui avait envoyé un exemplaire du livret en hommage, dans une lettre du 9 décembre 1745, et lui dit carrément son fait, derrière les compliments d'usage :

Monsieur,

Mille e mille grazie del impartisomi favore el libro [c.-à-d. le livret du Temple de la Gloire]. Mia moglie l'ho letto La prima, e mi La detto doppo : dite a Monsieur de Voltaire da parte mia, che un uomo grande non dovrebbe mai impiegar la sua penna in tali componimenti, ne quali una gran mente è circonscritta dal angustia servile che la musica e la danza gli fanno : ch'ella non La veduto che de i Lampi di quel vasto splendore che avrebbe sparso il di

¹ *Ibid.*, p. 126.

² *Ibid.*, p. 114.

³ *Ibid.*, p. 130.

⁴ *Ibid.*, p. 130, n.

⁵ *Ibid.*, p. 159.

⁶ Cf. *infra*, I.C.7.c)(4), Attaques de Fréron, 119.

⁷ GRAFFIGNY Françoise de, *Correspondance, t. VII, op. cit.*, p. 182.

Lei bel ingegno, e che ha solo compreso quel di più che lei avrebbe detto, se avesse potuto dirlo.

Che cosa posso io dire doppo di Lei? confermo intieramente il detto suo, ma pure aggiungerò : felice l'uomo che è le scopo del Invidia degli uomini. Lei è nel caso : quanti vi seno che cercano di manderla! Ma non io far altro che mandarli alla Lettura del di Lei primo atto. A dispetto delle melodiose catene del canto : viva Traiano. Quanto bene ha Lei in lui dipinto il nostro amabile Re. Ho trovati in quel atto, più particolarmente, della novità di pensieri grandi e tenevi ad un tempo. Un bel paese è questo : ma perche sono troppo vecchio e poco sano, non posso goderlo a moi piacere : grand vivacità di spirito in molti : giudizio retto in pochi : e di là procede quel decidere cosi alla Leggiera, che tanto diletta gli ascoltanti un poco assennati. Io non posso più godere questi cari franzesi, perchè gliaggiachi miei mi tengono incatenato vicino al foco. Quale sono, ed in qualunque tempo e loco sarò sempre con tutta La stima, el'osequio suo hum^{mo} dev^{mo} e oblig^{mo} ser^{re} ¹

L Riccoboni ²

Riccoboni, pour atténuer la charge, fait d'abord parler sa femme, mais sans doute partage-t-il ses idées : comme Mme de Graffigny et Devaux, ils pensent que Voltaire ne devrait pas gâcher son « beau génie » en s'assujettissant à la musique et à la danse. Il y a une poétique assez brève mais explicite de l'opéra dans cette lettre : les paroles lyriques ne relèvent pas de la littérature ; il est impossible de dire en musique ce que l'on veut dire.

Malherbe avait repéré chez Desnoiresterres ce témoignage d'un contemporain, le graveur Le Bas, qui consigne certainement par écrit les bons mots qui circulent dans la capitale :

L'on a joué le Temple de la Gloire à Versailles où on a fait des dépence digne d'un Roy plain de gout le nostre ; on a fait 400 abit à 800^l pièces et nombre d'autre dépence. C'est M. Voltaire qui a composé les parol et Rameau la musique ; et à Paris, à l'Opera, l'on dit que la

¹ Voici une traduction de ce texte par notre collègue comparatiste et néanmoins incomparable amie Claire Placial, que nous remercions vivement :

« Mille et mille mercis de m'avoir fait parvenir le livre. Ma femme l'a lu en premier, et m'a dit ensuite : dites à Monsieur de Voltaire de ma part qu'un grand homme ne devrait jamais employer sa plume à de telles compositions, et qu'un si grand esprit est circonscrit par la servile angoisse que la musique et la danse lui font : qu'elle n'a pu voir que des lampes parmi cette vaste splendeur qu'aurait répandu le beau génie qui est le vôtre, et qu'elle n'a pu que comprendre toutes les choses que vous auriez dites, eussiez-vous pu les dire.

Que puis-je dire après elle ? je confirme tout ce qu'elle a dit, mais j'ajouterai cependant : heureux l'homme qui est l'objet de l'envie des hommes. C'est votre cas : combien sont ceux qui cherchent à l'atteindre ! Mais je ne fais rien d'autre que de les renvoyer à la lecture de votre premier acte. En dépit des mélodieuses chaînes du chant : vive Trajan. Comme vous avez bien peint en lui notre aimable Roi. J'ai trouvé dans cet acte, en particulier, de la nouveauté dans les pensées grandes et tendres en même temps. Voilà un beau pays : mais parce que je suis trop vieux et en mauvaise santé, je ne peux en jouir comme je voudrais : nombreux sont ceux qui ont une grande vivacité d'esprit : peu ont un jugement droit : et de là il s'ensuit que l'on décide ainsi à la légère, ce qui plaît tellement aux auditeurs un peu assommés. Pour moi je ne peux plus jouir de ces chers français, parce que mes membres glacés me tiennent enchaînés à proximité du foyer. Voilà pour moi, et en tout temps et tout lieu je serai toujours, avec toute l'estime et le respect que je vous dois votre humble, dévoué et obligé serviteur.

L. Riccoboni »

² VOLTAIRE, *Correspondence, op. cit.*, D 3268.

musique est de Voltaire et les parol de Rameau ; on l'a mesme retiré, pour i faire quelque changement aparement ¹.

On retrouve en effet à peu près les mêmes formules sous d'autres plumes, notamment sous celle de Mme de Graffigny, déjà citée. On y décèle une critique vieille-romaine ou bourgeoise du faste royal.

c) Floraison de pamphlets imprimés

Ce qui marque néanmoins la réception de la version de 1745 du *Temple de la Gloire*, c'est la floraison de pamphlets imprimés à laquelle il donne lieu. Ces pamphlets se reprennent, se citent les uns les autres : il pourrait s'agir d'une cabale antivoltairienne organisée. En tout cas, un grand nombre des ennemis jurés de Voltaire avait une raison d'écrire contre *Le Temple de la Gloire* : Roy était en concurrence directe avec lui pour les spectacles de la cour (on a vu comment il en avait été évincé par lui) ; Desfontaines achevait sa carrière ; Fréron commençait la sienne.

(1) Attaques de Roy

On trouve un premier exemple de cette ligue des antivoltairiens dans l'insertion, probablement artificielle, de lettres de Roy dans le journal de Desfontaines. La première d'entre elles dit :

LETTRE de M. Roy, Chevalier de l'Ordre de Saint Michel, à l'Auteur.

A Paris ce 9. Novembre 1745.

[...] On trouve d'un autre côté que vous poussez trop loin votre admiration pour l'auteur de la *Princesse de Navarre**, du *Temple du goût* et de celui de la gloire, qui vient l'être si célébré.

[...]

1. L'auteur des Jugemens n'a rien écrit qui pût faire coire qu'il admiroit ces deux Ouvrages de M. de Voltaire, non plus que bien d'autres du même Poète ².

Nous ne nous expliquons pas l'allusion de Roy alors que l'œuvre n'avait pas encore été représentée ni paru ; soit il s'agit d'une attaque gratuite, soit la date est fausse. Quoi qu'il en soit, comme pour nombre d'autres critiques, *Le Temple de la Gloire* n'est guère qu'un titre de plus à mettre à l'index antivoltairien. Le même volume contient une autre « LETTRE de M. Roy Chevalier de l'Ordre de Saint Michel, à l'Auteur. A Paris ce 3. Décembre 1745 ³ », laquelle, quoique plus proche par la date, n'attaque pas directement Voltaire ni *Le Temple de la Gloire*. Roy est également identifié dans deux chansonniers comme l'auteur des vers suivants :

Le délire de tes écrits,

¹ LE BAS Jacques-Philippe, « Lettre de ce graveur à J.-E. Rehn, Dessinateur et architecte suédois, Communiquée par M. le baron de Hochschild », in *Archives de l'art français : recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1853, pp. 120-121. Cité par Malherbe (qui cite Desnoiresterres), p. xxxvi.

² [DESFONTAINES, Pierre François GUYOT,] *Jugemens | Sur | Quelques | Ouvrages | Nouveaux. | Tome Dixième*, Avignon, Pierre Girou, 1745, p. 282.

³ *Ibid.*, pp. 352-360.

L'opprobre de ta vie
Te met vis-à-vis du Mépris,
Mais fort au-dessous de l'Envie. (1)

2. Vers faits par M. Roy, chevalier de Saint-Michel contre M. de Voltaire à l'occasion d'une estampe faite pour l'opéra du Temple de la Gloire, composé par Voltaire, dans laquelle l'Envie est représentée avec un cordon de l'ordre de Saint-Michel ¹.

La note qui accompagne cette chanson est probablement la source de l'anecdote citée par Palissot ², glosée par Plante ³. Elle est cependant incompréhensible car la gravure en question, conservée ⁴ dans certains exemplaires d'EL 1-2, montre bien l'Envie entourée de son attribut habituel, les serpents. Imagine-t-on Voltaire faire distribuer à la cour une gravure où il souillerait ainsi le plus grand ordre de chevalerie du royaume (c'est en quelque sorte l'ancêtre de la légion d'honneur) ?

(2) La Lettre d'un rhétoricien des Grassins à M. Arouet de Voltaire sur son Temple de la gloire attribuée à Roy ⁵

Ce pamphlet est un chef d'œuvre du genre. Il retourne contre Voltaire son arme favorite, l'ironie au moment où celui-ci l'abandonne pour adopter un ton sérieux. L'auteur en est anonyme. Mais les allusions multiples à la supériorité de Roy dans le genre lyrique et à la plus grande légitimité de sa candidature à l'Académie française ne laissent pas de doute sur le parti qu'il embrasse. Et surtout, Destrées, la même année, l'attribue à Roy lui-même ⁶. Le pamphlet se présente comme la lettre factice d'un écolier ⁷, du genre premier de la classe ⁸, mais d'un collègue qui ne fait pas partie des plus réputés du quartier latin ⁹; il est logiquement farci de pédantes citations latines. L'écolier en question y voue une admiration sans bornes à Voltaire et à son *Temple de la Gloire*; ce procédé lui permet de manier l'antiphrase sur les huit pages de l'opuscule. Il n'y est bien entendu question que du livret et non de la musique : l'auteur épargne cette fois Rameau ¹⁰ malgré ses attaques passées ¹¹.

Le procédé le plus facile consiste à ironiser sur le « dernier triomphe ¹² » de Voltaire, après l'échec de ses œuvres précédentes de 1745 :

Né pour emboucher la trompette ¹, vous vous humanisez à manier la Lire. J'applaudis à ce nouveau succès qu'avoit presagé celui de votre *Princesse de Navarre* ².

¹ F.Fr.13658, p.235 ; Arsenal 3128, f°335 v° : cité par Henri Duranton, <http://satires18.univ-st-etienne.fr>.

² Cf. *infra*, I.G.5.a)(3), Palissot, p. 179.

³ PLANTE Gilles, « Voltaire et la genèse du Temple de la Gloire ou les ruses d'un courtisan polémiste », *art. cit.*

⁴ Hors texte, généralement avant la p. de titre de l'« acte I ».

⁵ Cf. *infra*, Annexe IV/vi, p. 618.

⁶ Cf. *infra*, Annexe IV/vii, Destrées, *Le Controlleur du Parnasse*, p. 624.

⁷ ROY Pierre-Charles, *Lettre | D'Un Rhetoricien | Du College Des Grassins | A M. Arouet de Voltaire, | Sur son Temple [sic] de la Gloire : Fête donnée à Versailles, le 17 No- | vembre, & à l'Opéra le 7 Décembre 1745*, s. l., s. n., s. d., p. 1.

⁸ *Ibid.* : « Je prime entre mes camarades... »

⁹ *Ibid.* : « Le nom seul de notre College, Monsieur, inspire quelque hardiesse... ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 7 : « Content de vous rendre mes hommages, Monsieur, je n'adresserai point d'encens à votre tendre Compositeur, c'est à vous de le louer dignement. Il vous a très-bien servi : continuez ensemble, & je vous réponds de toutes les entrées, grandes, intimes, familiares au Temple de la Gloire. »

¹¹ BOUSSOU Sylvie, *Jean-Philippe Rameau, op. cit.*, chap. XII, § La vision musicale de Rameau.

¹² [ROY Pierre-Charles], *Lettre d'un rhétoricien, op. cit.*, p. 1.

L'auteur critique l'orthographe de Voltaire :

Que vous êtes un Maître aimable & indulgent ! Avec vous je rimerai sans peine.
Vous subjuguiez la Langue & réformez ses *Laix* ;
Ainsi l'on a toujours des rimes de relais ;
J'écrirai comme vous *Suedais, Danais, Hessais*,
De ma docilité vous voyez les essais.
Je dirai *Champenais, Remais & Franc-contais* :
Quel rimeur faible bronche avec de tels états³ ?

L'auteur fait sans doute référence ici à l'orthographe de « faibles », au lieu de « foibles », dans le vers de *Bacchus* : « Les faibles sentimens offensent mon amour⁴ ». Mais il s'agit plus probablement d'une erreur typographique que d'autre chose, l'adjectif étant correctement (pour l'époque) orthographié ailleurs dans le livret, même si Voltaire a par ailleurs raillé l'orthographe française, et spécialement le fait qu'on écrivît *oi* ce qu'on prononçait *ai*⁵.

L'auteur a beau jeu de critiquer les impropriétés du style de Voltaire. Il fait d'une pierre deux coups en montrant qu'elles offensent la langue française, ce qui est paradoxal pour un candidat déclaré à l'Académie, dont la mission est de rédiger un dictionnaire, et sont impropres à être mises en musique :

- L'Envie à l'aspect du Temple de la Gloire, appelle les Demons, ennemis des vivans, & les Dieux de l'Oubli, nouveaux Offices créés depuis la Mithologie reçûë⁶.
- Apollon survient pour combattre l'Envie ; mais trop foible pour l'anéantir, il l'a condamné à être *infortunée du Bonheur du monde*. Expression neuve⁷ !
- [...] Princesse dont les sens sont *déchirez*, au lieu d'être troublez ou agitez : (mais il falloit sacrifier le mot propre à la commodité de la rime)⁸
- un Berger *consacré aux Muses*, ce n'est pas apparemment à celle de la Grammaire, prononce que *la mémoire consacre les noms fameux*. Les hommes ordinaires diroient que l'on consacre la mémoire des noms⁹.
- Les Prêtresses chantent leur Divinité. La ferveur leur fait oublier la Langue. Elle disent qu'un *esclavage est brisé* ; il me semble qu'on brise des chaînes, & qu'on sort d'esclavage. Ces Prêtresses ne sont pas Académiciennes¹⁰.
- [Erigone] n'a que l'oreille délicate. Son cœur cependant *seroit plus transporté*. (De quoi ? De quel sentiment ? *Subauditur*. Transporté est-il terme absolu ? Oüi, s'il est synonyme, à voituré¹¹.

¹ Allusion probable au *Poème de Fontenoy* et/ou à *La Henriade*.

² [ROY Pierre-Charles], *Lettre d'un rhétoricien*, *op. cit.*, p. 2.

³ *Ibid.*, p. 3.

⁴ OOR, *Bacchus* (1745), v. 61.

⁵ POMEAU René (éd.), *Voltaire en son temps. Tome second 1759-1778-1791*, Paris : Oxford, Fayard : Voltaire foundation, 1995, p. 157.

⁶ [ROY Pierre-Charles], *Lettre d'un rhétoricien...*, *op. cit.*, p. 2.

⁷ *Ibid.*, p. 3.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹¹ *Ibid.*

- [Plautine] parle-t-elle mieux François que les Héroïnes des autres Actes ? *Tes bienfaits passent tes exploits*. Vous aimez cette phrase, car vous direz au cinquieme Acte *vos vertus ont passé mon espérance même*. Elle vient le trouver au Camp. Elle lui a dressé des *Arcs triomphaux*. Joli mot pour la musique !
- LA GLOIRE vient couronner Trajan avec ces mots : *mon trône est à tes pieds*. J'apprends toujours avec vous, mon cher Monsieur, & je compte que désormais on descendra au Trône au lieu d'y monter. Depuis Ronsard, Prince des Poètes sous Charles IX, comme vous l'êtes aujourd'hui, nul n'avoit osé bravé l'Idiome François si impérieusement.
- Plautine ne doit pas mieux s'énoncer que son Empereur, il y auroit de l'indécence. Voici comme elle a parlé au quatrieme Acte :
Quand mes jours dépendoient de vous revoir toujours.
Sans la contrainte du Vers, elle auroit dit de vous voir toujours ou de vous revoir pour toujours. Bagatelle ! En récompense elle entend un peu l'antitese ¹.

Il relève un sous-entendu involontairement grivois :

PLAUTINE peint délicatement sa tendresse pour Trajan. Elle est fâchée qu'il soit trop aimé. *Elle a tout le monde pour rival*. Reproche-t-elle à Trajan le zèle des peuples, ou son libertinage ² ?

Mais le procédé est malhonnête car « tout » est ajouté, et ne figure pas dans l'original... Il relève les invraisemblances de l'intrigue :

- Lidie opprimée par la Cour, on ne sçait comment ³...
- Belus, homme extraordinaire en tout, veut *que la Terre tremble en silence*. Les tremblements de terre font ordinairement du bruit ⁴.
- Trajan viendra *seul & sans suite*, à peu près comme votre Infante de Navarre, *sans Dame d'honneur & sans Pages*. Le cortège, selon vous, n'est bon que *pour les Heros vulgaires* : Que de Charges supprimées chez les Rois ! Y pensez-vous, Monsieur, vous qui en attendez une ⁵ ?
- En un tour de main voilà Trajan de retour, victorieux.

Il critique l'une des innovations les plus spectaculaires et les plus musicales du *Temple de la Gloire*, l'insertion de figurants, ou d'un petit chœur en plus du grand chœur :

J'admire aussi comme vous ornez vos Heros, quand il vous en prend fantaisie. Belus à un cortège de huit Rois, Trajan de six. Si je fais jamais un Opera, car tout le monde s'en mêle, je mets la couronne sur la tête à tous les Choristes. C'est assez embellir la palissade du Théâtre.

Mais la lettre contient, malgré son ton, des arguments poétiquement sérieux. Elle critique par-dessus tout les innovations génériques de Voltaire. Celui-ci prétend depuis longtemps, on l'a vu, débarrasser l'opéra de l'amour dont Quinault avait fait la passion

¹ *Ibid.*, pp. 6-7.

² *Ibid.*, p. 5.

³ *Ibid.*, p. 3.

⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

dominante ; pour l'auteur, Voltaire réduit le théâtre lyrique au théâtre de collège, et cela lui permet de réduire Voltaire au statut de collégien, c'est-à-dire de puceau :

Que l'Université est charmée que le goût de ses Ballets passe à la Cour, que les Scenes passionnées, les intrigues seduisantes, les déclarations d'amour en soient bannies, que vous ayez découvert cet art ignoré de Quinault, d'intéresser les spectateurs sans autre ressource que celle des symphonies, des danses, des machines & des décorations ¹ !

L'auteur critique également la composition de l'œuvre. Il perçoit bien sa structure peu dramatique, qui relève plutôt du prologue ou du tableau :

Tout votre Ouvrage est un prologue continu, que vous pouviez diviser en vingt parties ; vous l'avez par grace reduit à trois Actes sans action. Le choix de vos Heros est un assortiment parfait ².

Il voit bien que la structure en cinq actes a été surimposée maladroitement à un ballet en un prologue et trois entrées (mais cela, tout le monde, même le *Mercure*, l'avait remarqué) :

PREMIER ACTE.

Ou premiere Entrée, ou premiere Partie ³.

Il critique l'unité de lieu, hors de propos dans ce qui reste au fond un ballet :

Enfin la décoration change. Ce n'est plus la perspective du Temple de la Gloire comme au premier Acte, ni ses côtés comme au second, ni son avenue comme au troisième ; c'est une Ville & des Arcs de triomphe, mais à condition que notre cher Temple nous sera rendu à la quatrième Scene. Je ne puis le perdre de vue ⁴.

Car quel que soit le genre, la répétition est à proscrire dans l'esthétique classique :

Voici encore un Temple. C'est celui de la gloire métamorphosé en Temple du Bonheur, c'est à-dire, en une Salle de Spectacles & de Fêtes. Quelle fécondité d'imagination ! Quelle riche variété d'objets ! Que Messieurs des Menus-plaisirs vous en cèdent toute la gloire, ils vous doivent trop. Les Romains du quatrième Acte, avec les Bergers du premier & du deuxième reparoissent encore. Heureuse ressource de divertissemens ! Remède topique contre l'ennui ⁵ !

L'auteur formule des critiques internes efficaces. Voltaire prétend innover, mais échoue à se débarrasser totalement de l'amour :

Mais prenez-y garde, Monsieur, n'auriez-vous point oublié dans votre Drame les promesses de l'avant-propos. N'entrevoit-on pas au deuxième & quatrième Acte des ébauches de déclarations amoureuses ? Il est vrai qu'elles ne font pas sur les cœurs le dangereux effet de celles de Quinault, & de ses serviles imitateurs. Vous avez évité le chemin battu. Vous dedaignez à juste titre de pareils Auteurs ⁶.

¹ *Ibid.*, p. 2.

² *Ibid.*, p. 5.

³ *Ibid.*, p. 2.

⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁶ *Ibid.*, p. 2.

Voltaire ne parvient pas non plus à s'affranchir du modèle quinaldien :

Cependant, Monsieur, on se souvient que l'Envie depuis le Prologue de Cadmus, a été bien des fois employée à l'Opera, & en dernier lieu par M. l'Abbé Pellegrin, dont j'aurois cru que vous eussiez dédaigné la succession ¹.

À quoi l'on pourrait objecter que Voltaire entendait sans doute refonder l'opéra en se référant au prologue de la première tragédie de Quinault et Lully. La lettre se termine par une attaque *ad hominem* : l'auteur, en faisant de l'écolier un double de Voltaire, rappelle les rumeurs qui circulent sur sa bâtardise ², étant entendu qu'un poète bâtard ne saurait produire autre chose qu'une poésie bâtarde :

Ne dédaignez pas de me donner la main. Je veux travailler pour la Scene. La tête me tourne quand j'entends parler du rang que vous tenez à la Cour, de votre commerce libre avec les Grands ; mes parens me disent que ces libertés ont eu de fâcheuse suites, qu'importe. Je veux qu'on parle de moi. Je brave ma famille comme mes Regens, quand ils m'étourdissent des regles d'Aristote, d'Horace & de Boileau, autre pédant auquel il ne manquoit que la robe, des conduites de Pièces des rapports entre Racine Crebillon & les anciens. Je ferme la bouche aux Docteurs par votre exemple seul. Vive un génie neuf, indépendant de toutes les Loix. Je fais déjà quelques morceaux lumineux. Les coudre me paroît un assujettissement mécanique.

Vous m'aimerez, Monsieur, quand vous sçaurez comme je m'évertuë contre tous les préjugés. Vous m'adopterez comme ces jeunes gens, dont vous vous vantez de diriger l'esprit & les mœurs. Je vous dirai en confidence de jolies Epigrammes de ma façon contre l'ennui des sermons. Je vais me développer tout à fait.

Je suis né, dit on, d'un vieux Praticien, qui par charité logeoit un Poète. La verve du Poète, mais filtrée, épurée, a passé chez moi. C'est du Poète que je tiens tout. Je l'ai dit à mon bon homme de pere, dont j'ai abjuré le nom. Je ne tiens de lui que la passion pour l'argent. La Poésie est pour vous plus lucrative qu'une banque. Associez-moi généreusement. Des plans de fortune, point de plans d'Ouvrages. Mes parens, & surtout mon Tuteur, voudroient me tourner du côté du Parlement ; peut-être votre adoption me nuiroit auprès de ces Tuteurs des Loix & du culte reçu. Mais je renonce à eux plutôt qu'à vous ³.

L'auteur, en plus de reprocher sa bâtardise à Voltaire, affirme plus insidieusement que le ton d'égalité qu'il prend avec les princes ⁴, que son manque de déférence et de politesse (on est tenté ici de faire le lien avec sa supposée familiarité avec le roi dans la rumeur « Trajan est-il content ? ») sont la marque d'une ambition et d'un orgueil démesurés :

LE RHETORICIEN vous prie, Monsieur, d'agréer ces légères remarques, comme un témoignage *de sa respectueuse attention*. C'est le nouveau Protocole que vous employez auprès des Altesses & des Eminences. En vérité nous autres grands hommes, qui le sommes

¹ *Ibid.*, p. 3.

² POMEAU René (éd.), *Voltaire en son temps, t. 1, op. cit.*, pp. 9-17 ; rappelons que celui que Voltaire regardait comme son père, le poète-aventurier Rochebrune, fut l'auteur des paroles de la cantate *Orphée* de Clérambault. Cf. CLÉRAMBAULT Nicolas, *Orphée, cantate à voix seule et symphonie*, éd. Julien DUBRUQUE, Versailles, CmbV, 2014.

³ [ROY Pierre-Charles], *Lettre d'un rhétoricien...*, *op. cit.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 1 : « Je suis, Monsieur, votre plus respectueux admirateur. J'use avec vous de la formule dont vous saluez le plus grand des Rois. ».

ou qui croyons l'être, ou qui comptons bien le devenir, de qui serions-nous très humbles & très-obéissans serviteurs.

On doit reconnaître Roy dans ces attaques à la fois aristocratiques et réactionnaires contre le novateur forcément illégitime qu'était Voltaire, lequel n'avait pourtant aucune sympathie démocratique ; l'attribution de Destrées est hautement vraisemblable, selon nous. Quoi qu'il en soit, la *Lettre d'un rhétoricien* va être reprise, commentée et amplifiée par Desfontaines et Fréron.

(3) Attaques de Desfontaines ¹

Dans un compte-rendu inclus dans ses *Jugemens sur quelques ouvrages nouveaux*, Desfontaines reprend en effet de larges extraits de la *Lettre d'un rhétoricien...*, la paraphrase et y ajoute quelques piques de son cru :

Je ne ferai point remarquer certains traits que décoche assez adroitement le Grassin. Ils sont piquans, & l'on sent qu'il est accoutumé à la petite guerre. Malheureusement cette Critique donne lieu à des applications personnelles. A Dieu ne plaise que j'y applaudisse.

Il auroit dû remarquer que M. de V. écrit toujours *Plautine* au lieu de *Plotine*. Les personnes accoutumées à lire l'Histoire Romaine, ne tombent point dans ces méprises. Peut-être non content d'avoir défiguré l'orthographe Française, notre illustre Poète veut-il rectifier la Latine, même dans les noms propres.

Ce qui a surtout échappé au Censeur, c'est la singulière inattention de M. de V. qui voulant mettre sur la scène un Tyran, a choisi Belus, Prince humain, généreux, qui loin de ravager les Provinces conquises par ses armes, y fonda des Villes, se fit aimer de ses nouveaux sujets, & fut regardé commun un Dieu après sa mort* ²

En général, je trouve cependant trop sévère la Critique du *Temple de la Gloire*. Quelle idée donne-t-elle de son ingénieux Architecte ! Frontispice ridicule, nul rapport, nulle proportion entre les parties, ornemens bizarres, jours mal ménagés,

Matériaux disposés à sa tête,

Le frêle en bas, le plus solide au faite.

Je pense bien différemment. Je crois que le sublime génie qui a élevé deux Edifices tels que *le Temple du Goût* & *le Temple de la Gloire*, est digne d'être admis dans celui de *l'Immortalité*.

Au-delà du renchérissement dans l'ironie, et singulièrement dans l'antiphrase, Desfontaines apporte une critique de fond intéressante. Bélus, chez les Anciens, est en effet positif : à la fois chez Hérodote et chez Diodore de Sicile, c'est un roi civilisateur ; c'est du moins ainsi qu'on le perçoit au XVIII^e siècle. L'évhémérisme typique des historiens grecs faisait un héros, Βῆλος ou Bélus, du dieu suprême de nombreux peuples sémitiques, celui qu'on appelle plutôt Bel ou Baal de nos jours. Ainsi s'esquisse une ligne de front historico-dramatique qui anticipe un des aspects de la polémique qui entourera bientôt *Sémiramis*, où Voltaire, comme dans nombre de ses autres tragédies (*Mahomet ou le fanatisme*) mais aussi

¹ Cf. *infra*, Annexe IV.viii, Desfontaines, *Jugemens sur quelques ouvrages nouveaux*, p. 635.

² [Note de l'auteur :] *Gen. Diodore de Sic.

de ses livrets d'opéra (*Tanis et Zélide*, *Samson*) se montre prompt à utiliser un dieu mauvais, si possible oriental, comme puissance tragique.

Notons qu'il existe un ouvrage approuvant Desfontaines qui pourrait parler, entre autres, du *Temple de la Gloire*, mais son unique exemplaire connu étant conservé à Chicago, nous n'avons pas pu le consulter ¹.

(4) Attaques de Fréron ²

Celui qui va devenir le grand ennemi de Voltaire fait ses premières armes critiques en 1745, juste avant les premières représentations du *Temple de la Gloire* ³. Voltaire, qui est au sommet de sa carrière publique, et occupe toute l'actualité littéraire de 1745, devient tout naturellement sa première cible. Ce hasard se révélerait déterminant pour la suite ⁴. L'attente est hostile dans la *Lettre de Madame la Comtesse de***** n° XI, datée du 26 novembre 1745 :

C'est demain, Madame, un grand jour pour l'Architecte du Temple du Goût. On doit jour le magnifique Théâtre de Versailles son Temple de la Gloire. Ses Partisans se flattent d'avance qu'on ne sera pas en droit de rappeler à son sujet ce Vers de Boileau :

Une chute toujours attire une autre chute ⁵.

La lettre n° XIV datée du 12 décembre 1745 ⁶ est, elle, un véritable compte-rendu du *Temple de la Gloire*, non du spectacle, mais, comme toujours, du livret. On pourra la lire en entier en annexe, où nous la reproduisons ⁷. Fréron y souligne, cruellement, la ressemblance entre la structure répétitive du *Temple de la Gloire* et celle des pièces de la Foire :

Il y a quelques années, Madame, qu'on joua sur le Théâtre de la Foire un Opéra comique, dont la fiction étoit ingénieuse. Il s'y agissoit aussi de *la Gloire*, qui avoit fait publier qu'elle vouloit se marier, & que les Aspirans pouvoient se présenter. Parmi le grand nombre d'adorateurs de toute sorte de professions, qui venoient rendre hommage à ses attraits, le rôle qui parut le plus plaisant fut celui d'un Monsieur *Prônevers*, qui s'annonçoit pour l'Éphestion de l'Aléxandre des Poètes. Il vouloit épouser la *Gloire*, au nom de son maître, dont il étoit l'Ambassadeur. La Déesse rassembloit ses Amans à la fin de la Pièce, & leur déclaroit que son cœur ne panchoit pour aucun d'eux, mais qu'elle donneroit sa main à celui qui voudroit d'elle, après qu'elle auroit ôté son masque. Il se trouvoit que sous le masque c'étoit *la Folie*. Tous les soupirans disparessoient, & la pauvre *Gloire* restoit sans époux.

¹ [DESFONTAINES, Pierre François GUYOT,] *Approbaton du jugement impartial que l'abbé des Fontaines a rendu en faveur des poètes de tous les ordres qui ont célébré la gloire de Sa Majesté*, s. l., s. n., 1745.

² Cf. *infra*, Annexe IV/ix, Fréron, *Lettres de Madame la Comtesse*, Lettre XIV, p. 639.

³ CORNOU François, *Trente années de lutttes contre Voltaire et les philosophes du XVIII^e siècle ; Élie Fréron (1718-1776)*, Paris, Quimper, Champion : A. Le Goazion, 1922, pp. 45-46.

⁴ *Ibid.*, pp. 50-60.

⁵ FRÉRON Élie-Catherine, *Lettres de Madame la comtesse...*, *op. cit.*, p. 164.

⁶ *Ibid.*, pp. 195-207.

⁷ Cf. Annexe IV/ix, Fréron, *Lettres de Madame la Comtesse*, Lettre XIV.

Le Temple de la Gloire est fondé à peu de chose près sur la même idée. La différence consiste en ce que l'Auteur lui donne en quelque sorte un mari, sans faire sentir, comme vous jugez bien, qu'il prend pour femme la Folie ¹.

L'attaque fait mouche, car de fait, nombre d'opéras-comiques fonctionnent grâce au comique de répétition. Fréron reprend à peu près les mêmes critiques poétiques que l'auteur de la *Lettre d'un rhétoricien...*, citant les mêmes vers, et les ridiculisant de la même manière. Il n'y en a qu'une qui semble de son cru :

Bélus paroît entouré de ses Guerriers. Il est sur un trône porté par huit Rois enchaînés. On ne conçoit pas trop comment des Rois enchaînés, sans doute par les pieds & les mains, peuvent être les porteurs de Bélus ².

Il reprend de même la critique historique de Desfontaines :

Ce que je trouve de plus blâmable dans cet Acte, est que la vérité historique y est étrangement blessée. L'Auteur représente *Bélus* comme un Monarque cruel, l'effroi de ses sujets & le fléau de l'humanité ; tandis que c'étoit une des meilleurs Rois qui eussent gouverné l'Assyrie, l'inventeur de plusieurs arts utiles à la Société, l'amour & les délices de ses Peuples, qui même lui décernerent des honneurs divins ³.

De manière intéressante, Fréron relève ce qui peut passer pour un mélange d'histoire et de fable :

On ne s'attendoit guères à voir *Bacchus* figurer dans ce Ballet, dont il forme la troisième Entrée. N'admirez-vous pas, Madame, cet heureux mélange des Dieux de la Fable & des Héros de l'Histoire ? Il y a là-dessous quelque fine Allégorie, qui échape à notre intelligence. Attendez ; je crois l'avoir pénétrée. Le but de l'Auteur ne seroit-il pas de nous apprendre, que quoiqu'un Mortel soit regardé comme un Dieu, il n'en est pas pour cela plus digne d'être admis au Temple de la Gloire ? Mais non, je me trompe : seroit-il probable que M. de Voltaire eût été assez mal adroit pour s'en exclure lui-même ⁴ ?

Il ne voit pas, lui non plus, que Voltaire entend justement humaniser les dieux de l'Antiquité, et évhémérise en plein XVIII^e siècle, pour se débarrasser du merveilleux et adopter l'allégorie à sa place. Fréron semble aussi être le premier à filer la métaphore du Voltaire architecte, promise à un long avenir, comme nous le verrons :

On sçait d'ailleurs qu'il n'a jamais été heureux dans la structure de ses Temples. Je lui en connois quatre ; sçavoir, les Temples du Goût, de la Gloire, du Bonheur & de l'Amitié. Le dessein de ce dernier est plus régulier ; l'architecture en est même légère & délicate, Si j'osois, je proposerois à l'Auteur d'en construire un cinquième, le Temple de l'Amour propre. Il est vrai que cette idée a déjà été employée dans un petit Roman, dont j'ai oublié le nom : mais qu'importe ; ce ne seroit pas là un obstacle pour M. de Voltaire ⁵.

¹ FRÉRON Élie-Catherine, *Lettres de Madame la comtesse...*, *op. cit.*, pp. 197-198.

² *Ibid.*, p. 200.

³ *Ibid.*, p. 201.

⁴ *Ibid.*, pp. 201-202.

⁵ *Ibid.*, pp. 205-206.

Mais c'est l'une des allusions de Fréron qui donne probablement le sens de son compte-rendu :

Un des Partisans du Poète ordinaire de la Cour, a heureusement parodié [un] quatrain ¹ :

*Quand du Quinault moderne on usurpe les droits
Et qu'on veut se rendre le maître ;
On est, malgré soi, quelquefois
Plus mauvais qu'on ne devrait être ².*

Ce poète ordinaire de la cour est bien évidemment Roy, également surnommé le « Quinault moderne ». Fréron ne saurait mieux indiquer que la littérature pamphlétaire qu'a suscitée *Le Temple de la Gloire* est au service de Roy, que Voltaire a, très temporairement d'ailleurs, supplanté comme poète de cour, et avec qui il sera en concurrence pour la prochaine élection à l'Académie française. Fréron s'offre le luxe d'appliquer à Voltaire l'une de ses propres maximes :

Le Grand Prêtre repousse Bacchus, en lui débitant cette grande maxime :

*Il est une vaste distance
Entre les noms connus & les noms glorieux :*

Proposition incontestable, dont nous avons pourtant besoin pour distinguer la célébrité des *Mirivis* & des *Cartouches*, de celle des *Aléxandres* & des *Césars*, & les *noms connus* des *derniers Lyriques* ³, des noms glorieux des *Quinaults*, des *Fontenelles* & des *Roys* ⁴.

Relevons enfin, dans cette lettre, une allusion intéressante au remplacement des *Fêtes de Polymnie* par *Le Temple de la Gloire* :

Qu'on ne dise donc plus que les paroles de ce Ballet sont d'autant plus consolantes pour M. de Cahusac, qu'elles viennent du premier génie du Siècle ⁵.

On ignore si Fréron fait allusion aux fêtes de la cour ou à l'Académie royale de musique, mais ce témoignage concorde avec celui de Mme de Graffigny ; ils attestent donc probablement les intrigues de Voltaire pour évincer non seulement Roy, mais aussi Cahusac.

Fréron profite de la parution de la *Lettre d'un rhétoricien...* pour s'acharner dans la lettre suivante, la n° 15, datée du 18 décembre 1745 :

Je viens de lire, Madame, la Lettre d'un Rhétoricien du Collège des Grassins, à M. Arrouët de Voltaire, sur son Temple de la Gloire. Il y a de l'esprit, du feu & quelques bonnes plaisanteries dans cette Brochure, qui n'a que le défaut d'être un peu trop prolix. On y relève des fautes grossières de langage échappées au Poète-lyrique. Le jeune Rhétoricien se donne pour un respectueux admirateur de M. de Voltaire, qu'il prie de vouloir bien être son guide, & de l'adopter comme ces jeunes gens, dont il dirige l'esprit & les mœurs ⁶.

S'il fait mine de critiquer le pamphlet, c'est pour mieux se moquer :

¹ Les vers parodiés sont OOR, *Bacchus* (1745), v. 82-85.

² FRÉRON Élie-Catherine, *Lettres de Madame la comtesse...*, *op. cit.*, p. 200.

³ Voltaire, bien sûr.

⁴ FRÉRON Élie-Catherine, *Lettres de Madame la comtesse...*, *op. cit.*, pp. 202-203.

⁵ *Ibid.*, p. 205.

⁶ *Ibid.*, pp. 229-231.

Cette critique est injuste. M. de Voltaire n'a jamais écrit laix pour loix, ni Danaïs pour Danois. Il n'a changé l'o en a que dans les mots où il se prononce véritablement comme un a ; & je ne crois pas qu'on puisse reprocher cette orthographe, qui me paroît même nécessaire pour distinguer la prononciation des noms qui se terminent en ois. Cependant pour ne pas choquer ouvertement les préjugés de quelques scrupuleux Grammairiens, je m'en tiendrai toujours à l'ancien usage, malgré l'autorité d'un homme tel que M. de Voltaire¹.

Dans la lettre n° XVII datée du 2 janvier 1746, il utilise le succès de l'inusable *Armide* pour revenir à la charge contre Voltaire :

L'Académie Royale de Musique va nous donner enfin, Madame, la Tragédie d'Armide, attenduë depuis si longtemps. Elle a déjà été représentée sur le Théâtre de la Cour avec le plus brillant succès : c'est le chef-d'œuvre de Quinault & de Lulli. Il seroit assez singulier que ces deux grand hommes subissent à Paris le sort de leurs petits Successeurs. Que sçait-on ? Notre siècle a un goût si supérieur ; le flambeau de la philosophie a porté tant de lumieres dans nos esprits, que je ne serois pas étonnée, que ce qui a fait les délices de nos bons ayeux blessât nos oreilles délicates. Je ne crois pas au reste, qu'on nous redonne le Temple de la Gloire. Il a disparu jusque de dessus l'affiche.

J'aime beaucoup votre petit trait sur un endroit du quatrième Acte de ce Ballet Collégial. Il est en effet bien plaisant, lorsque Trajan dit à sa Maîtresse qu'il veut devenir son époux, qu'elle lui réponde :

Que dites-vous ? Quel mot funeste ?

Mais, croyez-moi, ne remuons plus les ruines de ce Temple abattu. C'est le relever que d'en parler. Contentons-nous de faire revivre cette Epigramme peu connuë de notre ami Rousseau, au sujet du Temple du goût :

*Voltaire sur Montmartre endormi l'autre nuit
Bâtissoit en rêvant un Temple pour sa Secte ;
Mais un coup de sifflet réveillant l'Architecte,
Il se frotta les yeux, & trouva tout détruit*².

Cependant, la lettre n° XIX, datée du 12 janvier 1746³, est ambiguë sur les relations précises qui unissent Fréron à Roy ; à la fin du passage précis qui, parce qu'il critique Mme de Pompadour, lui vaudra d'être emprisonné à Vincennes, il dit en effet :

J'apprens que le moderne Quinault⁴ rentre dans ses fonctions à la Cour. Réussira-t-il ? S'il n'étoit devenu de mes amis, je souhaiterois à ses Ballets le sort du Temple de la Gloire. Aussi pourquoi n'est-il pas de l'Académie ?

Signalons que Mme de Graffigny explique l'acharnement de Fréron par le ressentiment :

[Fréron est] acharné a V. seulement parce qu'il ne lui avoir point fait de present pour avoir bien parlé de lui dans le commencement, et cela de son propre aveu⁵.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, pp. 254-255.

³ *Ibid.*, pp. 297-298.

⁴ Surnom de Roy, plutôt que de Voltaire, comme l'indique par erreur Cornou, *op. cit.*, p. 60, n.

⁵ GRAFFIGNY Françoise de, *Correspondance*, *op. cit.*, t. XIII, p. 310 et n.

(5) Attaques de Destrées ¹

Jean Sgard présente le *Controlleur du Parnasse* de Destrées comme une feuille provoltairienne ². Mais, au moins pour son compte-rendu du *Temple de la Gloire* ³, il n'en est rien :

D'abord à la tête de l'imprimé qui s'est distribué à Versailles avant le spectacle, il avoit eu soin de mettre un espèce de préface où raisonnant à sa manière ordinaire il fait entendre que jusqu'ici personne n'avoit connu le véritable genre de poésie lyrique, que cette découverte lui étoit réservée en France, & que son œuvre devoit être trouvée charmante.

[Larges citations de la préface]

« Voilà le plan de cette fête (ajoute M. de V). Il est au dessus de l'exécution, & au dessous du sujet. Mais quelque foiblement qu'il soit traité, on se flatte d'être venu dans un tems où ces seules idées doivent plaire. » Malheureusement on s'est flatté en vain. Le public a été sourd à toute cette éloquence. Les accens de la seule Terpsicore Gallico-Italienne lui ont paru répondre à son attente. Pour le poème il a été unanimement sifflé & au théâtre & à la lecture ; Et le 7 de ce mois ayant été porté sur la scène de l'Académie Royale de Musique à Paris, il y a encore eu le même sort. Le hardi imitateur du célèbre Metastazio voit par là si on est toujours raisonnable dans sa hardiesse à tenter des routes nouvelles & à vouloir paroître un génie singulier.

Attardons-nous sur cette « Terpsicore Gallico-Italienne » : dans la bouche de l'auteur, c'est une insulte destinée à Rameau, dont il reconnaît pourtant que la musique a eu du succès ; mais il en stigmatise l'italianité, c'est-à-dire la nouveauté, l'étrangeté, depuis le début de la querelle des lullistes et des ramistes. Cela révèle l'affiliation de Destrées au camp conservateur, qui ne fait plus aucun doute quand il se met, ensuite, à citer les autres critiques contemporaines, notamment Roy, le « Quinault moderne », chef incontesté du clan lulliste, auquel il attribue explicitement la *Lettre d'un rhétoricien*, qu'il glose à la suite de son compte-rendu du *Temple de la Gloire* ⁴. Notons sa complicité avec Fréron dans l'antivoltairisme, et une pique plaisante contre le *Mercur* :

Je n'examinerai point comment M. de V a conduit & traité son sujet. Le pas est trop glissant. Pour peu que *Madame la Comtesse de **** me vît censurer ce *génie singulier & incomparable*, soit rage de se voir enlever sa proie, soit esprit de contradiction ou envie de parler, elle reviendrait à la charge sur un reproche qu'elle me fait au sujet du poème de Fontenoi. C'est de prétendre que je *m'acharne à rabbaïsser un homme si respectable par ses talens*. De vanter la merveilleuse invention, l'art & le goût de sa nouvelle pièce, j'entreprendrais sur les droits du *Mercur* à qui il appartient exclusivement à tout autre journaliste de *relever le Temple de la Gloire*. Voici seulement quelques vers propres à vous donner une idée du grand talent de M. de V pour le genre lyrique & en même tems de la force *male* ou *masculine* qu'a toujours sa judicieuse Muse.

[Suivent de larges citations du livret où Destrées souligne tout ce qu'il juge maladroit.]

¹ Intégralement retranscrit dans l'Annexe IV/vii, Destrées, *Le Controlleur du Parnasse*, p. 632.

² <http://dictionnaire-journaux-gazettes18e.fr/journal/0228-le-controlleur-du-parnasse>.

³ DESTREES abbé Jacques, *Le Controlleur du Parnasse, ou Nouveaux mémoires de littérature française et étrangère en forme de lettres*, Berne, [s. n.], 1745, pp. 50-61.

⁴ *Ibid.*, p. 61 sq.

La dernière attaque rend bien compte, dans un registre sexuel, de l'intention de Voltaire, qui est de moraliser l'opéra, c'est-à-dire de lui ôter son caractère efféminé, ce qui revient à le masculiniser. La condamnation de Bacchus, l'une des deux divinités tutélaires de l'Opéra avec l'Amour, en est la marque dans le livret. Or remarquons que Voltaire lui-même trouvait un caractère « mâle » à la musique de Rameau : c'était « pour sa musique mâle et vigoureuse », disait-il, qu'il avait choisi le sujet de *Samson*¹. C'était en fait un lieu commun : en 1733, le *Mercure* jugeait la musique d'*Hippolyte et Aricie* « mâle et harmonieuse »² ; en 1761, il trouve toujours l'ouverture de *Zoroastre* « mâle et pittoresque »³ ; d'Alembert, dans le *Discours préliminaire* de l'*Encyclopédie*, parle de Rameau comme d'un « génie mâle, hardi et fécond » ; etc. Destrées, en voulant se moquer des mâles intentions de Voltaire, confirme donc involontairement que ses ambitions poétiques étaient intactes dans *Le Temple de la Gloire*.

(6) Pamphlets anonymes

La BnF conserve, dans un exemplaire à notre connaissance unique⁴, deux poèmes satiriques, probablement publiés l'un à la suite de l'autre, ou bien en deux feuillets séparés, en tout cas gravés par le même éditeur. Ils comportent chacun une gravure assez grossière. Ils n'avaient apparemment pas été repérés jusqu'ici. On les trouvera retranscrits en annexe⁵.

Le premier, *Le Temple de la Gloire détruit par les Titans*, affirme dès le titre que *Jupiter vainqueur des Titans*, de Bonneval, Colin de Blamont et Bury a remporté plus de succès à la cour que *Le Temple de la Gloire* de Voltaire et Rameau ; la cour (et surtout le milieu de la reine) étant conservatrice en musique, cela pourrait tout à fait être vrai. Le pamphlet brode sur l'inconsistance du goût moderne et conclut par les échecs architecturaux de Voltaire.

Le second poème, intitulé *Tombeau de la Gloire de M. de V...*, est connu par d'autres sources manuscrites, avec des variantes⁶. Il s'agit d'un « pseudo-ci-gît » : c'est ainsi qu'Henri Duranton⁷ nomme les innombrables pièces satiriques commençant par « ci-gît ». Voltaire meurt ici de l'échec de sa tentative d'annexion du domaine lyrique, quoique il n'ait pas forcément démerité dans les genres tragique et épique : on retrouve le thème tant chez Mme de Graffigny et que chez ses ennemis.

Une chanson plus courte et plus banale circulait également, puisqu'on la retrouve dans deux chansonniers manuscrits ; elle a le mérite d'indiquer l'air sur lequel les paroles sont parodiées :

¹ VOLTAIRE, *Correspondence*, op. cit., D 966.

² *Mercure de France*, octobre 1733, p. 2248-2249.

³ *Mercure de France*, juin 1761, p. 183-184.

⁴ F-Pn YE 33774.

⁵ Cf. Annexe IV/x, *Le Temple de la Gloire détruit par les Titans* et *Le Tombeau de la Gloire de M. de V...*, p. 636.

⁶ Variante du titre : « Catafalque de M. de Voltaire » (F.Fr.13658, p.236 ; Arsenal 3128, f°335 v° ; cité par Henri Duranton, <http://satires18.univ-st-etienne.fr>.)

⁷ <http://satires18.univ-st-etienne.fr>

(Sur l'air de Jardinier ¹)

Chanson au sujet de l'opéra de Versailles

Que dit-on de l'opéra
Que l'on joue à Versailles ? (1)
On dit qu'il réussira,
Mais tout en disant cela,
On bâille, on bâille, on bâille.

3. *Le Triomphe de la Gloire* dans les paroles de Voltaire et la musique de Rameau ².

On trouve plutôt ici l'idée populaire que l'art officiel est nécessairement ennuyeux.

Parmi tous les pamphlets qui ont visé Voltaire en 1745 (rappelons que le seul *Poème de Fontenoy* en a suscité pas moins d'une quarantaine), certains évoquent incidemment *Le Temple de la Gloire*. L'un d'eux, anonyme, est intitulé *Les Fatigues de la Renommée*, et s'achève par une attaque contre les ouvrages de Voltaire de cette année-là :

C'en est fait, je le répète, la résolution en est prise : je me retire ; & pour ne pas laisser mes cent bouches tout à fait inutiles, je vais au lieu de Trompettes prendre des siflets & m'amuser dans le coin de quelque salle de Spectacle où personne ne me reconnoîtra, à siffler tantôt le Triomphe de la Gloire, tantôt cette fade Princesse... qu'on représente comme une grisette follement amoureuse, qui va chercher des aventures de par le monde, je sifflerai.... Eh, que ne sifflerai-je pas ? tout peut se siffler, aujourd'hui, quand le FAMEUX V... veut bien l'être.

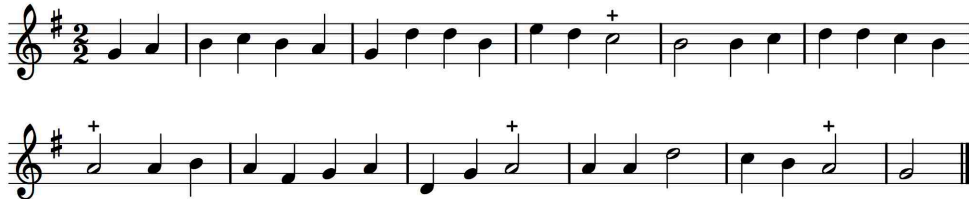
Ainsi résolut la Renommée, ainsi a-t'elle fait ³.

Un autre, tout à fait semblable, et tout aussi anonyme, est intitulé *Épître à la Renommée* :

Pouvés-vous, DÉESSE, refuser votre ministère à une cause si juste ? Cet emploi ne vous sera-t-il pas plus honorable que celui de siffler quelques méchantes Pièces que l'on sifflera toujours assés sans vous ? d'ailleurs il ne paroît plus de *Triomphe de la Gloire*, plus d'*Abenzaïd* ni autres Pièces. D'une part *Armide* aussi *redoutable* à ses rivales qu'elle est *aimable* aux yeux du public ⁴, en va faire long-temps les délices : de l'autre la folâtre plutôt que *folle Coraline*, attire tant pour l'admirer que pour s'amuser de ses *follies* : vos sifflers

¹ D'après la base de données Théaville (www.theaville.fr) :

Jardinier ne vois-tu pas
TFLO, t. I (1721)



² F.Fr.13656, p.481 ; F.Fr.13657, p. 455 ; cité par Henri Duranton, <http://satires18.univ-st-etienne.fr>.

³ *Les Fatigues de la Renommée Avis à L'Europe*, s. l., s. n., 1745, p. 8.

⁴ Allusion au livret de Quinault.

vous sont donc inutiles ? Quittés-les de grace, & reprenés vos trompettes ; aussi-bien allons-nous vous fournir bien-tôt des exploits à chanter.

*La souscription est, à la Renommée, près du poëte de quelques uns des Spectacles de Paris, ou au Caffé de Procope*¹.

Dans les deux cas, *Le Temple de la Gloire* n'est qu'un titre ; on le cite pour éreinter Voltaire à cause de son échec ; le deuxième exemple est plus intéressant parce qu'il se voit opposer *Armide* qui justement le remplace à l'Académie royale de musique. Ici comme dans les opuscules précédents, la lutte entre les lullistes et les ramistes n'est pas terminée : Voltaire, présenté comme un novateur détestable, y paraît associé à cette nouvelle musique qui révolutionnait le genre lyrique.

d) Autres sources journalistiques consultées

En nous servant comme guide du *Dictionnaire des journaux* dirigé par Jean Sgard, nous avons dépouillé en vain les années 1745-1746 des *Mémoires historiques*², de *La Suite de la clef*, de *L'Observateur littéraire*³, du *Spectateur littéraire* de Quinsonas⁴, du *Démosthène moderne*⁵, des *Mémoires secrets* de Boyer d'Argens⁶, du *Journal universel*⁷, de *L'avocat pour et contre*⁸, du *Mercur historique et politique*⁹ et du *Papillon ou Lettres parisiennes*¹⁰.

¹ *Épître | A La | Renommée | Dans Sa Retraite*, s. l., s. n., 1746, p. 8.

² Le *Dictionnaire des journaux*, se fondant sur la collection de la BnF, arrête ce mensuel en octobre 1742 (cf. <http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/0896-memoires-historiques-pour-le-siecle-courant>); mais la collection de la Bayerische Staatsbibliothek München se poursuit jusqu'en décembre 1745 (<https://opacplus.bsb-muenchen.de/search?q=bsb10406663&db=100>).

³ Exemplaire consulté : F-Pn Z 4124.

⁴ Exemplaire consulté : F-Pn Z 48748.

⁵ Exemplaire consulté : F-Pa 8° H 3602.

⁶ Exemplaire consulté : F-Pn Z 39562-39567 ; F-Pn 8° Z 15137.

⁷ Exemplaire consulté : F-Pa 8° H 26346.

⁸ Exemplaire consulté : F-Pn G 17305-17309.

⁹ Exemplaires consultés : Bibliothèque de Gand, <http://books.google.fr/books?id=pTVbAAAAQAAJ> et <http://books.google.fr/books?id=xTVbAAAAQAAJ>.

¹⁰ Exemplaire consulté : F-Pn 8° H 26570 (1).

D. Histoire de la version de 1746

1. *Diabolicum perseverare ?*

Les circonstances de la chute du *Temple de la Gloire* en décembre 1745 ne sont pas parfaitement claires, mais il est certain qu'elle fut rapide : le maximum auquel nous sommes arrivé, à savoir 10 représentations, en fait le pire échec d'un ouvrage Rameau à l'Académie royale de musique. Était-ce prévisible, pour une œuvre de circonstance ? Marmontel dit d'*Acante et Céphise* :

Il eut, je crois, quatorze représentations ; c'était beaucoup pour un ouvrage de commande ¹.

On peut se demander pourquoi Voltaire et Rameau, devant l'échec, se sont obstinés et ont complètement récrit *Le Temple de la Gloire* pour le faire reprendre moins de quatre mois plus tard, à partir du 19 avril 1746. Pourquoi ne l'ont-ils pas abandonné, après avoir déjà renoncé à le faire publier ? La question reste sans réponse dans les sources ; nous en serons largement réduit, dans ce paragraphe, aux hypothèses.

Mais auparavant, on ne s'étonnera pas que Rameau ait pu réécrire plus du tiers de la musique de l'opéra en si peu de temps. N'avait-il pas déjà écrit la version de 1745 en cinq mois, au maximum ? Sa carrière est faite d'écritures et de réécritures extrêmement rapides : l'acte des *Fleurs*, dans les *Indes galantes*, fut intégralement récrit en moins d'un mois en 1735 ; de même l'entrée de *La Musique* dans les *Fêtes d'Hébé* en 1739 ; etc. En revanche, ce qui est singulier, c'est d'avoir récrit un opéra entier et de l'avoir soumis au jugement du public dans l'intervalle si court de trois mois et demi, alors qu'on compte 9 ans entre les deux premières versions d'*Hippolyte et Aricie*, 5 ans entre celles de *Dardanus*, 17 entre celles de *Castor*, et même, pour prendre un ballet, 8 ans entre celles des *Fêtes de Polymnie*.

L'hypothèse la plus évidente est celle de la fierté des auteurs. Voltaire et Rameau, tout en acceptant la sentence du public, comme c'était leur habitude, toute classique, savaient qu'il y avait beaucoup de beautés dans leur opéra. Le traitement très différent qu'ont subi les actes entre les deux versions de 1745 et de 1746 le prouve : alors que *Bélus* a été quasi intégralement récrit, à l'exception d'un divertissement, que *Bacchus* a vu la moitié de ses morceaux remplacés et que *Le Temple du Bonheur* a été quasi intégralement coupé, à l'exception de la Chaconne, largement réécrite, et de la danse finale, le *Prologue* et *Trajan* ont été conservés quasiment intacts. C'est donc que les auteurs pensaient pouvoir sauver l'œuvre, quitte à en récrire la moitié. Pourtant, on ne trouve guère, dans les sources littéraires, de mention du type : « les auteurs l'ont retiré pour y faire des changements » ; c'est pourtant ce qui a dû arriver, car on ne voit pas pourquoi la direction de l'Académie royale de musique aurait si vite remis à la scène un ouvrage qui avait si peu rapporté. Ce n'est sans doute qu'en promettant de manière précoce une révision plus conforme au goût du public que Voltaire et Rameau ont obtenu de pouvoir présenter à nouveau leur œuvre.

¹ MARMONTEL Jean-François, *Mémoires*, op. cit., p. 152.

Il faut également faire d'autres hypothèses. La plus naturelle est celle de l'inadaptation d'une œuvre prévue pour le théâtre du manège de la Grande Écurie à la scène réputée étroite de la salle du Palais-Royal. Comment y faire figurer la gigantesque gloire qui devait porter Apollon et les neuf muses dans *Bélus* ? Comment y placer les deux chœurs (ou peut-être plus, comme nous l'avons vu, dans *Trajan*) requis par chaque acte ?

Une piste la plus anecdotique consiste enfin à se demander quel rôle Voltaire attribuait aux représentations de son opéra dans sa campagne académique de 1746.

2. Écriture de la version de 1746

Nous avons pu reconstruire une chronologie probable de la genèse de la version de 1745, essentiellement grâce à quelques indices disséminés dans la correspondance de Voltaire. Hélas, pour faire l'histoire de sa réécriture, on n'y trouve rien, et nous ne disposons pour tout dire d'à peu près aucune source – du moins n'en avons trouvé aucune. Pour tout témoignage, nous n'avons, encore une fois, qu'une lettre de Mme de Graffigny à Devaux, la n° 971, datée du dimanche 13 mars 1746, soit à un mois du début des représentations :

[Voltaire] travaille a coriger le dernier¹ Temple. Guillot pretent qu'il sera fort bien : tant mieux².

Ces lignes sont précieuses car elles attestent que c'est bien Voltaire qui s'est chargé de la révision du livret : devant son déni de paternité ultérieur, on aurait pu être tenté de croire qu'il l'avait abandonnée à Rameau et à la coterie littéraire qui l'entourait, ce qui n'aurait rien eu d'étonnant. Mme de Graffigny avait auparavant rapporté cette anecdote dans sa lettre n° 963 à Devaux, datée du mardi 22 février 1746 :

J'ay donc oublié de te conter une plaisanterie que je trouve assés bonne. Dernierement on étouffait a Armide, et le partere, au lieu de crier : « Ouvrez les loges ! » selon la coutume, il cria : « Le Temple de la gloire, Le Temple de la gloire ! » Cette Armide mérite bien une petite reflection sur la solidité du gout de nos chers François. On écrirait facilement que c'est la beauté de cet opera qui fait qu'a trois heures toutes les places sont prises, que l'on y prend une pleuresie en disant : « Pour un si grand bien, tous les meaux ne sont rien. » Point du tout. Depuis quelque tems le bon air est de depriser Rameaux, qui ne travaille pas moins bien, et peut-etre mieux, que dans le tems de son apoteose. Et en consequence il faut raimer Luly avec fureur. Je suis sure que Cadmus etouferoit a present autant de sots qu'il a detruit de monstres, et de serpents³.

En somme, quand il fait trop chaud dans la salle, le public réclame qu'on reprenne *Le Temple de la Gloire* pour la dépeupler et donc la rafraîchir. C'est assez dire que les représentations de la version de 1745 n'avaient pas laissé un bon souvenir. Mais Mme de Graffigny, quoi qu'elle pense du livret, est une rameauneuse fervente, qui n'est pas dupe de l'apparente

¹ Nous comprenons qu'il s'agit d'une allusion ironique à la multiplication des temples voltairiens, sujet, comme nous l'avons vu, de plaisanteries dans la littérature pamphlétaire.

² GRAFFIGNY Françoise de, *Correspondance, t. VII, op. cit.*, p. 296.

³ *Ibid.*, p. 268.

victoire des lullistes. Les années 1748-1750 lui donneraient raison, avec le règne sans partage de Rameau sur la scène de l'Académie royale de musique.

En conséquence, la meilleure source que nous ayons pour parler de la réécriture du *Temple de la Gloire*, c'est la partition de production elle-même, AC, qui en porte toujours les stigmates ; nous y consacrerons la plus grande part de notre analyse génétique.

3. Représentations de la version de 1746 à Paris

a) La création de la version de 1746 et sa situation dans la saison

La date de la première représentation ne fait aucun doute : c'est celle qui figure sur la page de titre d'EL 4, qui est confirmée aussi bien par le *Mercur*e d'avril 1746 :

L'Académie Royale de Musique a rouvert son Théâtre le Mardi 19 par une représentation du Temple de la Gloire ¹.

que par *Les Affiches de Paris* du lundi 18 avril 1746 :

L'Académie royale de musique donnera demain Mardy, pour l'ouverture du Théâtre, le Temple de la Gloire ².

Ce mardi 19 avril, qui suit le dimanche de la Quasimodo, est le jour d'« ouverture du théâtre », c'est-à-dire le début de la saison d'été de l'Académie royale de musique, après les trois semaines de fermeture pour cause de fête de Pâques, et le début de la saison tout court, puisque l'année de l'opéra court de Pâques à Pâques ³. Or normalement, d'après le règlement de 1714, c'est une tragédie qui doit ouvrir la saison :

A l'égard des représentations d'Eté, supposé que la dernière Pièce du Plan d'Hyver ne puisse être conduite au-delà de Pâques ; elles commenceront toujours le lendemain de Quasimodo, par une Tragédie nouvelle, ou du sieur Lully, qui sera suivie d'un Ballet ⁴.

Comme la version de 1745, celle de 1746 venait donc prendre la place normalement dévolue à une tragédie. Mais cette fois, il n'y avait plus d'ambiguïté : quoique portant toujours le sous-titre de « fête », le livret correspondait bien à celui d'un ballet en un prologue et trois entrées, quoique celles-ci fussent toujours appelées « actes ». Ce bouleversement du calendrier s'explique aisément par le fait qu'*Armide*, la tragédie dont *Le Temple de la Gloire* avait justement pris la place en hiver, s'était soutenue pendant quasiment trois mois de suite, et qu'il fallait bien ouvrir la saison par du neuf.

¹ *Mercur*e De France Dédié Au Roi. Avril 1746, *op. cit.*, pp. 146-147.

² *Les Affiches De Paris. Du Lundy 18 Avril 1746*, Paris, Antoine Boudet, 1746, p. 7.

³ SERRE Solveig, *L'Opéra de Paris, 1749-1790, op. cit.*, p. 140.

⁴ « Règlement, Au sujet de l'Opera. A Marly le 19 Novembre 1714. De Par Le Roi. » in TRAVENOL Louis et NOINVILLE Jacques-Bernard Durey de, *Histoire Du Théâtre De L'Académie Royale De Musique [2^e éd., vol. 1]*, *op. cit.*, p. 128.

b) Établissement du nombre de représentations

Le Temple de la Gloire est encore une fois tombé très rapidement, puisqu'il a été remplacé dès le jeudi ¹ 12 mai 1746 par les *Amours des Dieux* de Fuzelier et Mouret, comme le prouvent la page de titre de l'édition du livret de cette dernière œuvre ², le numéro du même jour des *Affiches de Paris* ³, et le *Mercur*e de mai 1746 ⁴. Malherbe proposait en conséquence le nombre de 10 représentations entre le 19 avril et le 10 mai à raison de trois par semaine, comme de juste en cette saison. Il n'y a cette fois rien à redire à ce calcul, sinon qu'il est corroboré par les *Affiches de Paris*. Les numéros du 21 avril ⁵, du 25 avril ⁶, du 28 avril ⁷, du 2 mai ⁸, du 5 mai ⁹ et du 9 mai ¹⁰ confirment en effet les dates de représentation auxquelles l'on pouvait s'attendre : le vendredi 22, le dimanche 24, le mardi 26 et le vendredi 29 avril ; le dimanche 1^{er}, le mardi 3, le vendredi 6, le dimanche 8 et le mardi 10 mai ¹¹.

Sur les circonstances de la deuxième chute, Mme de Graffigny rapporte un déroulement traditionnel, similaire à celui de la première, dans sa lettre n° 988 à Devaux, datée du jeudi soir 21 avril 1746 :

Mon Dieu, que tu es sot pour ton Voltaire et ton Accademie ! C'est une chose si simple qu'a sa place, je n'aurois pas voulu en être. Il n'en a pas besoin pour sa gloire, ny pour faire faire une seconde culbute a son Temple de la gloire. Il l'a si bien raccomodé, a ce qu'il croioit, que mardi on l'a donné pour la rentrée de l'Opera, et que, s'il en étoit de la comme aux François, il ne seroit déjà plus. Mais il faut bien le jouer quelquesfois tant qu'il y en aura un autre de prêt ¹².

¹ Ce jeudi, attesté par toutes les sources, ne laisse pas de surprendre ; il n'y a normalement pas de représentation le jeudi pendant la saison d'été. D'autant que les semaines suivantes, les choses semblent suivre leurs cours : représentations les mardis, vendredis et dimanches. Nous n'avons aucune explication à cela.

² MOURET Jean-Joseph, *Les Amours des dieux, ballet héroïque... Remis au théâtre le... 18 juin 1737 et le... 12 may 1746*, Paris, Veuve Delormel, 1746.

³ *Les Affiches De Paris. Du Jeudy 12 May 1746*, Paris, Antoine Boudet, 1746, n° 37, p. 7.

⁴ *Mercur*e De France Dédié Au Roi. Mai 1746, Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 144.

⁵ *Les Affiches De Paris. Du Jeudy 21 Avril 1746*, Paris, Antoine Boudet, 1746, n° 31, p. 7.

⁶ *Les Affiches De Paris. Du Lundy 25 Avril 1746*, Paris, Antoine Boudet, 1746, n° 32, p. 7.

⁷ *Les Affiches De Paris. Du Jeudy 28 Avril 1746*, Paris, Antoine Boudet, 1746, n° 33, p. 6.

⁸ *Les Affiches De Paris. Du Lundy 2 May 1746*, Paris, Antoine Boudet, 1746, n° 34, p. 6.

⁹ *Les Affiches De Paris. Du Jeudy 5 May 1746*, Paris, Antoine Boudet, 1746, n° 35, p. 6.

¹⁰ *Les Affiches De Paris. Du Lundy 9 May 1746*, Paris, Antoine Boudet, 1746, n° 36, p. 6.

¹¹ Une source d'archive pose néanmoins problème : parmi les bordereaux de la recette et de la dépense de l'opéra (F-Pan Aj¹³ 08 cote 7, dossier IV (« Bordereaux pendant l'administration de M. Berger ») celui du 19 avril 1746 au 21 mai 1746 dénombre 16 représentations. Or il aurait dû n'y en avoir que 15, même en comptant le jeudi 12. S'il ne s'agit pas d'une erreur du bordereau, notre meilleure hypothèse est que le Concert spirituel du jeudi 19 mai (attesté par le n° du même jour des *Affiches de Paris*) pourrait avoir été comptabilisé comme « représentation ». En tout cas, le fait que la représentation du jeudi ait été supprimée en hiver, et qu'on en trouve une en été 1746 pourraient montrer que le calendrier était beaucoup plus souple qu'on ne se l'imagine à la lecture du règlement de 1714 ; ou bien serait-ce que les années de direction Berger ont été en tout exceptionnelles ?

¹² GRAFFIGNY Françoise de, *Correspondance, t. VII, op. cit.*, p. 371.

c) Livrets vendus

Il n'existe apparemment qu'une seule édition du livret de la version de 1746 du *Temple de la Gloire*, EL 4. Le faible nombre de représentations n'est pas forcément en cause : on pouvait parfois rééditer les livrets au jour le jour. Nous avons vu qu'il était possible que les différences qui existent entre EL 1 et EL 2 correspondent aux deux représentations versaillaises, séparées d'une semaine. La bonne explication réside probablement dans l'enthousiasme de l'administration ou de Voltaire, qui font imprimer un grand nombre d'exemplaires d'un coup. Un document d'archives ¹ décrit en effet les

Les fournitures de Pasques 1746 au dix may suivant.	
Le Temple de la Gloire dix douzaines valeur...	60. ^{lt}
La dorure de trois desd[ites] douzaines...	9
Les six royaux...	<u>18</u>
	87. ^{lt}

Or le même document montre que pour les autres opéras de la période, on ne commande en général que six douzaines de livrets ; on escomptait donc en vendre plus que d'habitude pour le début de la saison. S'il n'y a qu'une seule édition du livret de la version de 1746, c'est donc probablement que le stock du premier tirage n'avait pas été écoulé.

d) Voltaire au spectacle (à Paris)

La seule mention qui puisse être rattachée à la version de 1746 du *Temple de la Gloire* dans la correspondance de Voltaire réside dans le petit échange de billets qui suit. Le marquis d'Argenson ² écrit à Voltaire, le samedi [16 avril 1746] :

[...] j'iray mardy à l'opéra et peutêtre vendredy [...] ³,

c'est-à-dire pour l'ouverture de la saison, et en l'occurrence, la première de la nouvelle version du *Temple de la Gloire*, où Voltaire l'avait sans doute invité. Ce dernier lui répond en tout cas le 19 avril 1746 :

Pourais-je par exemple vous voir après l'opéra dans votre petite loge, ou au sortir de votre petite loge ? J'attends vos ordres adorable ministre ⁴.

Comme cela avait été le cas à Versailles, la représentation d'opéra, y compris quand il en a écrit le livret, semble plus mondaine et courtisane qu'autre chose pour Voltaire. Preuve de modestie, ou bien de désintérêt pour le sort de son œuvre de commande ?

¹ F-Pan AJ13 36 cote 76 ; Dossier I, sans n° (2^e document) : « Fournitures extraordinaires faites à l'Académie... », p. 4.

² Il s'agit du ministre des affaires étrangères, le frère du ministre de la guerre, le comte d'Argenson ; c'est la collection de son fils qui est à l'origine de la bibliothèque de l'Arsenal, qui comprend entre autres une copie de qualité du *Temple de la Gloire* ; cf. *infra* la description de la source C 5. Son célèbre journal ne dit rien, hélas, du *Temple de la Gloire*.

³ VOLTAIRE, *Correspondence, op. cit.*, D 3361.

⁴ *Ibid.*, D 3363.

4. Recettes de la version de 1746

Nous reprenons les mêmes sources et les mêmes méthodes d'analyse que pour la version de 1745. On dispose de deux bordereaux complémentaires ¹ qui donnent :

Mois	Nombre de représentations	Recettes	Soit recette moyenne par représentation
19 au 30 avril 1746	6	7938 ^{lt}	1323 ^{lt}
19 avril au 21 mai 1746	16	17918 ^{lt}	1120 ^{lt}
[1 ^{er} au 21 mai 1746] ²	[10]	[9980] ^{lt}	[998] ^{lt}
[22 au 31 mai 1746] ³	[4]	[4312] ^{lt}	[1078] ^{lt}
1 ^{er} au 31 mai 1746	14	14292 ^{lt}	1021 ^{lt}

Tableau 14 : Recettes de l'Académie royale de musique en avril-mai 1746

Nous avons cette fois la chance d'avoir une série de représentations, du 19 au 30 avril, dont nous sommes sûrs qu'elle sont exclusivement du *Temple de la Gloire*, avec une moyenne par représentation de 1323^{lt}. Ceci prouve que l'ouverture et les premières représentations de la saison, comme il est normal, ont rapporté plus que les suivantes, y compris après la chute du *Temple de la Gloire* : son remplacement par *Les Amours des Dieux* de Mouret n'aura pas provoqué de hausse des recettes comme cela avait été le cas, et de manière spectaculaire, avec *Armide*, l'hiver précédent.

C'est invariablement les mois de mars et d'avril, à la fin de l'hiver et au début de la nouvelle saison, qui produisent le plus de recettes dans la période 1749-1791 étudiée par Solveig Serre ⁴. La comparaison pourrait alors sembler cruelle pour *Le Temple de la Gloire* : la moyenne de 1323^{lt} aurait été très en deçà de ce qu'on aurait pu espérer pour un début de saison. Cependant, il ne rapporte pas si mal en comparaison des autres saisons de la direction Berger. Les données que nous détaillons en annexe ⁵ nous permettent de faire les comparaisons suivantes :

¹ F-Pn AJ¹³ 08 cote 7 ; dossier IV, « Bordereaux pendant l'administration de M. Berger »

² Par déduction des deux lignes précédentes.

³ Par déduction des lignes précédente et suivante.

⁴ SERRE Solveig, *L'Opéra de Paris, 1749-1790, op. cit.*, p. 246.

⁵ Cf. Annexe III.

4. Recettes de la version de 1746

<i>Mois</i>	<i>Recettes</i>	<i>Nombre de représentations</i>	<i>Recette moyenne par représentation</i>
23 avril au 19 mai 1743 <i>Royer, Le Pouvoir de l'Amour</i>	14221	12	1185
21 au 26 mai 1743 <i>Rameau, Hippolyte et Aricie</i>	3795	3	1265
avril 1744	11975	9	1331
mai 1744	15129	13	1164
27 avril au 31 mai 1745	19177	18	1065
10 au 30 avril 1747	11375	12	948
mai 1747	19145	12	1595

Tableau 15 : Recette moyenne de l'Académie royale de musique aux mois d'avril et de mai, de 1743 à 1747

Dans le récit de la direction financièrement catastrophique de Berger, on lit pour la période des représentations de la version de 1746 du *Temple de la Gloire* :

Au mois d'avril 1746. Le S. Berger se trouva encore dans la nécessité de faire de nouvelles Représentations à la Cour sur le faux produit¹ du Spectacle de l'Opéra, causés par les Représentations données pendant l'hyver sur le Théâtre de Versailles, et le manque d'Acteurs et d'Ouvriers. Il obtint sur ses remontrances une nouvelle indemnité de 36 000^{lt} qui luy fût pareillement payée comme la première par le S. Hébert, Trésorier des menus Plaisirs de la Chambre du Roy².

Ces difficultés de trésorerie sont confirmées par une lettre conservée dans les archives des Menus, qui montre Magny, visiblement une sorte d'associé de Neuville, le trésorier de l'Académie royale de musique, dans l'impossibilité de payer les acteurs en mai 1746, juste après les représentations de la version de 1746 du *Temple de la Gloire* :

M De Neuville qui vient de partir pour 4. a 5. Lieues d'icy [...] m'a chargé en partant de faire un Relevé de la Recette et Depense qui à été faite depuis le 19. Auril dernier, jour de l'ouverture du Théâtre, jusque et compris Le 21. may present mois [...] et de vous Communiquer Le tout avec Observation qu'il ne luy est pas possible de faire le payement du mois des acteurs que vous desirez qui soit fait demain.

Magny

ce Dimanche 22. may 1746³.

¹ Probablement ce que nous appellerions déficit.

² « Ms. Amelot », *op. cit.*, p. 149.

³ F-Pan AJ¹³ 08 41 [xLj] cote 51? [incertain : LEy pour « cinquante & un » ?], lettre de Magny probablement adressée à Berger.

5. Rôles et effectifs de la version de 1746

a) Rôles

	Acteur/actrice	L'Envie	Bélus	Bacchus	Trajan	
					sc. 1-6	sc. dernière
Femmes	Bourbonnois (D)		Arsine	Une Bacchante		[rôle supprimé]
	Canavasse (D)		[rôle supprimé]		[rôle supprimé]	
	Chevalier (D)		Lydie		Plautine	
	Coupée (D)		Une Bergère			[rôle supprimé]
	Fel (D)			Érigone	La Gloire	
	Jacquet (D)		[rôle supprimé]		Junie	
	Metz (D)			[rôle supprimé]		
	Romainville (D)		[rôle supprimé]			
Hommes	De la tour (HC)		Un autre Berger		Un Roi	
	Jélyotte (HC)	Apollon			Trajan	
	Poirier (HC)			Bacchus	Un Roi	
	Benoist (BT)					[rôle supprimé]
	Chassé (BT) ¹		Bélus	[rôle supprimé]		
	Le Page (BT)	L'Envie		Le Grand Prêtre		
Acteurs chantant dans les chœurs et jouant un rôle	Delatre (D)		[rôle supprimé]			
 (D)		[rôle supprimé]			
	Duguet (HC)		[rôle supprimé]			
	Gallard (HC)				Un Roi	
	Le Bègue (HC)		[rôle supprimé]			
 (HC)		[rôle supprimé]			
 (HC)		[rôle supprimé]			
	Le Fevre (?)				Un Roi	
	Person (?)				Un Roi	
Albert (BT)		[rôle supprimé]		Un Roi		

Tableau 16 : Liste des rôles et des acteurs chantants de la version de 1746²

¹ Chassé semble avoir déjà chanté à la cour au moins en 1720, 1725, 1728, 1729 ; cf. BENOÎT Marcelle, *Musiques de cour*, *op. cit.*, p. 506.

² Établi d'après EL 4, p. 2, 10, 20, 28. Les cases en grisé signalent les changements intervenus par rapport à la version de 1745.

Ce tableau fait apparaître clairement le profond remaniement qu'a connu l'œuvre pour la reprise d'avril 1746, qui se traduit notamment par de nombreuses suppressions de rôles secondaires, notamment le petit chœur des Muses de *Bélus* (1745). Seuls les rôles principaux demeurent inchangés. On note que les demoiselles Metz et Romainville, fort réputées, n'ont plus aucun rôle, mais une mention autographe de Rameau dans AC (« J'ai copié ceci pour M^{le} Metz ¹ ») prouve que M^{le} Metz devait doubler M^{le} Chevalier dans le rôle de Lydie, comme elle l'avait doublée dans *Armide* le mois précédent.

b) Chœur

(1) Composition

Dans le livret de 1746, les « Acteurs et actrices, Chantans dans les chœurs » sont également nommés ²; nous faisons apparaître en gras les acteurs qui ne figuraient pas dans le livret de 1745 ³:

Du côté du Roi :

- Mesdemoiselles ⁴ Dun, Tulou, Delorge, Larcher, Delastre, Riviere, **Gazeau, De Briere** ⁵ ;
- Messieurs Lefebvre (B), Marcelet (B), Le Page-C[adet] (B), Laubertie (B), Lamarre (B), Fel (T), Bourque (T), Houbeau (T), Bornet (T), Gallard (T), Duchênet (T), Orban (T), Rochette (T) ;

Du côté de la Reine :

- Mesdemoiselles Cartou, Monville, Lagrandville, Masson, Rollet, Desgranges, Gondré, **Delorme** ⁶ ;
- Messieurs De Serre (B), Gratin (B), St Martin (B), Le Mesle (B), Chabou (?), Levasseur (HC), Belot (HC), Louatron (HC), Therasse (HC), Cordelet (HC)

Il est manifeste qu'il s'agit ici d'un effectif plus normal pour l'Académie royale de musique que celui des représentations versaillaises, qui avait été assez considérablement renforcé, notamment chez les hommes, et ce même si ce renforcement provenait essentiellement de l'Académie royale de musique elle-même et non de la musique du roi. Quant aux trois actrices qui n'avaient pas chanté à Versailles et qu'on trouve dans la version de 1746, elles n'ont visiblement eu qu'une carrière éphémère à l'Académie royale de musique.

¹ AC, p. 245.

² EL 4, p. viii.

³ Pour l'établissement de la tessiture, cf. *supra*, I.C.6, Rôles et effectifs de la version de 1745, p. 94.

⁴ Nous ignorons pourquoi l'on passe, entre la Cour et la Ville, de « Les Demoiselles A et B » à « Mesdemoiselles A et B » et de « Les Sieurs X et Y » à « Messieurs X et Y », schéma que nous avons rencontré dans le livret d'autres œuvres.

⁵ C'est la seule mention de ces deux noms dans tous les livrets d'opéras de Rameau ; cf. RCT, t. 2, index.

⁶ Ce nom n'est mentionné que trois fois dans les livrets d'opéras de Rameau, en 1746-1747 ; cf. RCT, t. 2, index.

(2) Disposition

Nous aurions alors une disposition du type :

côté du roi		côté de la reine	
8 tailles		5 ou 6 hautes-c.	
5 basses		4 ou 5 basses	
8 dessus		8 dessus	

Tableau 17 : Disposition idéale du chœur de la version de 1746

Mais les problèmes que nous avons rencontré pour la version de 1745 n'ont pas disparu. Car il est manifeste, d'après le livret, que le chœur, à chaque acte, devait encore une fois être divisé en deux ou plusieurs chœurs, même s'ils sont moins nombreux que ceux indiqués par les livrets de la version de 1745 :

	<i>Chœur 1</i>	<i>Chœur 2</i>	<i>Chœur 3 ?</i>	<i>Chœur 4 ?</i>
<i>L'Envie</i>	Démons de la suite de L'Envie	Muses et Héros de la suite d'Apollon		
<i>Bélus</i>	Bergers et Bergères	Soldats de la suite de Bélus		
<i>Bacchus</i>	Bacchantes, Égipans, Menades et Guerriers [de la Suite de Bacchus]	Suite du Grand Prêtre de la Gloire [muets]		
<i>Trajan</i>	Prêtres de Mars, et Prêtresses de Vénus	Guerriers de la suite de Trajan	Romains Et Romaines	Chœur de Peuples

Tableau 18 : Les différents chœurs mentionnés par les livrets de 1746 ¹

Pour le *Prologue* et pour *Bélus*, on peut faire les mêmes remarques que pour la version de 1745 : le fait que l'un des deux chœurs (la suite de l'Envie ou celle de Bélus,

¹ Établi d'après EL 4, p. 2, 10, 20, 28.

respectivement) soit un chœur d'hommes fait s'interroger sur la composition et la disposition du deuxième chœur, mixte, lui (la suite d'Apollon et les bergers et bergères, respectivement). Peut-être est-ce un dommage collatéral, mais la suppression de la scène I de *Bacchus* (1745) a pour conséquence de rendre les prêtres et prêtresses de la Gloire muets ; le livret indique bien qu'ils sortent du temple de la Gloire en même temps que le Grand Prêtre, et donc qu'ils sont toujours présents, mais ils sont réduits à l'état de figurants dans la version de 1746. Dans ce cas, un petit nombre aurait pu suffire, et l'essentiel des effectifs reportés sur le chœur bigarré des suivants de Bacchus.

Mais le problème principal reste *Trajan*. Trois des chœurs mentionnés dans le livret de 1745, les suivants de la Gloire, les bergers et bergères et les jeunes Romains et Romaines, disparaissent dans celui de 1746. Le chœur des guerriers de la suite de Trajan et celui des Romaines et Romaines pourraient toujours ne faire qu'un, puisque leur apparition est commune et inchangée depuis la version de 1745. Mais le livret de 1746 mentionne toujours l'arrivée d'un « chœur de peuples » à l'apparition du temple du Bonheur. Ce qui laisserait tout de même trois chœurs différents pour *Trajan* (1746) alors que les effectifs sont moindres. Les prêtres et prêtresses de la Gloire n'ayant pas plus de raisons de sortir de scène qu'en 1745, on ne peut pas plus supposer qu'ils sortaient pour changer d'habit et revenir en « peuples ». L'historien et surtout l'interprète sont donc placés ici devant un nouveau problème insoluble.

c) Danse

Voici une analyse de la répartition des rôles entre les acteurs dansants pour la version de 1746. Apparaissent en gras les acteurs qui n'étaient pas présents dans celle de 1745, et en grisé les rôles qui ont été modifiés par rapport à celle-ci.

Femmes		
	<i>Premiers sujets</i>	<i>Troupe</i>
Beaufort		P, I, II
Camargo	II, III ²	
Carville	III ¹	P
Courcelle		I, II
Devaux		III ²
Duchâteau		III ¹ , III ²
(H)erny		P, I, II
Dallemand	[rôle supprimé]	
Grognet		[rôle supprimé]
Le Breton	I	[rôle supprimé]
Lyonnois-L[^l ainée]	P	II
Lyonnois-C[adette]		I, III ¹
Petit		P, II, III ¹ , III ²
Puvignée	[rôle supprimé]	[rôle supprimé]
Rabon		P, II, III ²
Rosalie		P, II, III ²
Saint-Germain		I, II
Sallé	[rôle supprimé]	[rôle supprimé]
Thiery		I, III ¹ , III ²

Hommes		
	<i>Premiers sujets</i>	<i>Troupe</i>
Caillé(s)		P, III ²
Dangerville		P, II
Device		P, II, III ¹
Dumay		P, I, II, III ¹
D-Dumoulin	I	
F-Dumoulin		P, II
P-Dumoulin		P, I, III ¹ , III ²
Dupré	III ²	
Dupré [le jeune]		P, I, II, III ¹
Feuillade		P, II, III ²
Gherardy		P, II
Hamoche		P, I, II, III ²
Javilliers-L[^l ainé]		[rôle supprimé]
Javilliers-C[adet]		[rôle supprimé]
Laval, fils		[rôle supprimé]
Levoir		P, I, II, III ²
Malter-L[^l ainé]		[rôle supprimé]
Malter-C[adet]		P, II
Malter-3.	I	[rôle supprimé]
Matignon		P, I, II
Monservin	P	P, II
Pelletier		P, III ¹
Pitro	II	

Tableau 19 : Liste des acteurs dansants de la version de 1746¹

Ce qui frappe, c'est le nombre de modifications opérées par rapport à la version de 1745. Comme pour les acteurs chantants, nombre de rôles ont été supprimés, notamment ceux de la Puvigné et de la Sallé ; Dupré ne danse plus qu'un seul solo, assurément la chaconne, à son habitude. La suppression quasi totale du *Temple du Bonheur*, long divertissement de plus de 500 mesures où toute la troupe se trouvait pour ainsi dire réunie sur scène, revient à supprimer quasiment un rôle par acteur dansant, entraînant une redistribution complète du reste des rôles : seule la Camargo et une minorité de danseurs de la troupe conserve les mêmes rôles entre les deux versions. Cela ne signifie pas forcément que les chorégraphies

¹ Établi d'après EL 4, p. 2, 10, 20, 28.

aient été refaites (il y a d'ailleurs peu de nouvelles danses dans la version de 1746, qui comprend essentiellement de nouvelles pièces vocales), mais cela pourrait le suggérer.

d) Présence et rémunération des artistes

D'après le bordereau de la recette et dépense de l'opéra entre le 19 avril et le 21 mai 1746¹, il a été payé « A M. Poirier pour avoir Chanté à l'opéra... 504^{lt} » et « A M Dupré Danseur... 384^{lt} ». Sachant qu'ils étaient payés respectivement 36 et 24^{lt}² par soirée, on en déduit que Poirier a chanté 14 fois sur 16, et Dupré dansé 16 fois sur 16, la majorité de ces représentations concernant de toute façon la version de 1746 du *Temple de la Gloire*.

e) Orchestre

Les mêmes six musiciens qui étaient mentionnés dans la liste des acteurs du livret de 1745, parce qu'il apparaissaient sur scène habillés en bergers, sont toujours présents dans la version de 1745³ ; ce sont encore une fois les seuls dont la présence soit sûre dans *Le Temple de la Gloire*. On peut y ajouter Caraffe, puisque d'après le bordereau de la recette et dépense de l'opéra entre le 19 et le 30 avril 1746, confirmé par celui d'entre le 19 avril le 31 mai 1746, il a été payé « A M. Caraffe pour une paire de Tymboles... 300^{lt}⁴ », instrument dont il est justement fait bel usage dans l'ouverture du *Temple de la Gloire*, outre les chœurs guerriers plus traditionnels⁵.

Pour le reste, on ne peut que supposer que les effectifs orchestraux aient été plus réduits qu'à Versailles, comme les acteurs chantants et les acteurs dansants, surtout si l'on suppose, comme nous l'avons fait, que le rôle de la musique du roi avait résidé dans l'adjonction d'instrumentistes, et non dans celles de chanteurs. Mais tant qu'on ne retrouvera pas d'archive, ou carrément le matériel d'orchestre, on n'en saura pas plus.

f) Batteur de mesure

Nous renvoyons à ce que nous avons écrit ci-dessus pour la version de 1745. L'état de nos connaissances ne nous permet pas de décider qui de Rebel ou de Chéron a battu la mesure. Ce dernier est plus susceptible de l'avoir fait à Paris qu'à Versailles devant le roi, où Rebel, qui était également surintendant de sa musique, devait exercer ses prérogatives.

¹ F-Pn AJ¹³ 08 cote 7 ; dossier IV, « Bordereaux pendant l'administration de M. Berger »

² Calcul fort simple réalisé d'après F-Pn AJ¹³ 08 cote 7 ; dossier IV, « Bordereaux pendant l'administration de M. Berger », juin 1746 : « A M. Poirier pour avoir chanté 7. fois... 252 » et « Au S.^r Dupré pour avoir dansé 8. fois... 192 »

³ Musettes : Chefdeville, Abram ; Hautbois : Despreaux, Monot ; Bassons : Brunel, Rault (cf. EL 4, p. viii).

⁴ F-Pn AJ¹³ 08 cote 7 ; dossier IV, « Bordereaux pendant l'administration de M. Berger »

⁵ Il serait tentant de faire le lien entre l'achat de nouvelles tymboles et la tonalité fort inhabituelle de *mi* majeur employée dans l'ouverture, mais c'est sans doute une rationalisation excessive.

6. Réception de la version de 1746

Dans la mesure où l'abondante littérature qui témoigne de la réception du *Temple de la Gloire* en 1745 concernait le livret, et, en fait, la personne de son auteur, on ne sera pas surpris d'apprendre que les extraits qui témoignent de la réception de la version de 1746 sont fort peu nombreux : la cabale antivoltairienne est désormais passée à son éléction à l'Académie française, et si elle évoque *Le Temple de la Gloire*, ce n'est qu'en lien avec celle-ci. Même Mme de Graffigny, source féconde pour nombre d'ouvrages de Rameau, est ici silencieuse ; elle n'a probablement pas vu le spectacle, alors qu'elle rapporte déjà l'écriture par Cahusac et Rameau des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*¹, qui ne seraient représentées que l'année suivante. Il faut donc nous contenter, cette fois, des compte-rendus du *Mercure*². Il annonce, une première fois :

L'Académie Royale de Musique a rouvert son Théâtre le Mardi 19 par une représentation du Temple de la Gloire. Nous en avons déjà donné l'extrait, & nous remettons au mois prochain à parler des changemens considérables faits dans l'Acte de Belus.

Ce Ballet ne le cède point aux autres ouvrages de M. Rameau ; il y est toujours lui-même, et c'est tout dire³.

Le compte-rendu véritable, le mois suivant, épargne *Bélus* (1746) :

L'Académie Roiale de Musique a continué les représentations du Temple de la Gloire, & l'on continué d'y admirer un grand nombre de symphonies dignes de l'inimitable auteur de la Musique. Nous avons promis de rendre compte des changemens faits au premier acte ; ils ne regardent la Musique qu'autant que les paroles sont changées, car à l'égard des divertissemens, ils sont à fort peu près les mêmes, & il auroit été difficile, que l'on n'eût pas perdu en changeant d'avantage ; il n'est rien de plus agréable que la musette qui forme ensuite un chœur, les deux gavottes en forme de tambourins & les deux menuets. A l'égard des paroles, M. de Voltaire ne fait plus paroître les Muses, & ne les fait plus braver par Belus ; ce double spectacle étoit d'une exécution trop compliquée pour être bien rendu. Belus étonné d'avoir vû Le Temple de la Gloire se fermer devant lui, se trouve au milieu des bergers qui dans leurs chants célèbrent l'humanité, la bienfaisance, la constance ; Belus s'attendrit par degrés & Lydie qui paroît à la fin⁴ acheve d'adoucir la férocité de ce conquérant injuste.

L'entrée de Belus sur le théâtre est d'une grande beauté, & l'on peut sans risquer d'en trop dire, avancer qu'elle est digne de l'illustre auteur de ce Poëme. Belus paroît dans le lointain entouré de ses guerriers, aux portes du Temple, au milieu des foudres & des éclairs ; il s'avance dans le bocage des Muses. [suit un extrait⁵]

¹ GRAFFIGNY Françoise de, *Correspondance*, t. VII, op. cit., p. 411, lettre n° 998.

² Déjà cité par MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », pp. xxxvi-xxxvii ; et par GOULBOURNE Russell, « Introduction », p. 288.

³ *Mercure De France Dédié Au Roi. Avril 1746*, op. cit., pp. 146-147.

⁴ Cette remarque, corroborée par la mention « Lydie sort. » (OOR, *Bélus* (1746), v. 67*) justifie que nous restituions une scène 4 à son retour.

⁵ OOR, *Bélus* (1746), v. 75-89.

On apprend que c'est, entre autres, en raison de contraintes matérielles que Bélus a dû être récrit : Voltaire avait voulu être tellement spectaculaire que l'exécution s'était révélée délicate. Risquons-nous l'hypothèse que ce sont les contraintes techniques de la salle du Palais-Royal qui empêchaient de faire paraître Apollon et les neuf muses sur une gloire, alors que le théâtre du manège de la Grande Écurie, tout neuf, disposait de toute la machinerie nécessaire, comme le suggère Cahusac dans *l'Encyclopédie*¹ ?

Mais l'auteur du *Mercure* éreinte, une fois n'est pas coutume, les remaniements de l'acte de *Trajan* (1746), notamment l'invraisemblance et l'impropriété du ramage d'oiseaux que Voltaire et Rameau font chanter au plus grand des empereurs romains :

Nous aurions souhaité que parmi les changemens faits en petit nombre à l'acte de Trajan on eut point fait chanter à ce Prince un ramage d'oiseaux ; c'est pousser trop loin le privilège qu'a la musique de ne pas toujours s'accorder avec les convenances ; elle peut les esquiver, mais non les heurter de front, & l'on ne peut disconvenir que la plaisanterie qui a fait dire que désormais on appelleroit Trajan, Trajan l'Oiseleur, ne soit méritée².

Parmi les satires antivoltairiennes de 1746, comme d'habitude innombrables, on ne citera que celle-ci, de Piron, la seule à évoquer assez explicitement *Le Temple de la Gloire*, quoique rien ne signale qu'il s'agisse d'une version plutôt que de l'autre :

Épigramme de M. Piron
sur la réception de M. de Voltaire
à l'Académie française

Chargé d'une lourde liasse
Devant le sénat du Parnasse
Voltaire parut l'autre jour.
Vu la *Princesse de Navarre*,
Ce temple gothique et bizarre
Que Rameau bâtit avec lui ;
Item la *Lettre pastorale*,
Prodige de zèle et d'ennui
Dont rit l'une et l'autre cabale,
Phébus de sa caducité
Trouva les preuves si solides,
Qu'au vieux Louvre par charité,
Il lui donna les Invalides³.

Cette satire eut un certain succès puisque Mme Graffigny s'en fait l'écho⁴.

¹ CAHUSAC Louis de, « Fêtes de la Cour de France », *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, [s. d.], <<http://encyclopedie.uchicago.edu>>.

² *Mercure De France Dédié Au Roi. Mai 1746, op. cit.*, pp. 142-146.

³ FEYDEAU DE MARVILLE Claude Henri, *Lettres de M. de Marville, lieutenant général de police, au ministre Maurepas (1742-1747)*, vol. 3, Paris, H. Champion, 1896, vol. III, 2-3 (Société de l'histoire de Paris), cité par Henri Duranton, <http://satires18.univ-st-etienne.fr>.

⁴ GRAFFIGNY Françoise de, *Correspondance, t. VII, op. cit.*, p. 513. Elle ajoute : « Je trouve celle-la tres bonne : c'est un couteau a deux tranchant qui est simplement historique et ne montre aucune malignité. »

Le récent échec du *Temple de la Gloire* est si manifeste que même un jeune admirateur de Voltaire, qui s'adresse à lui en l'appelant « maître », peut le lui rappeler sans trop d'euphémismes (« succès médiocre ») ; Vauvenargues dit en effet dans une lettre à Voltaire datée du lundi 23 mai 1746 ¹ :

On n'a jamais été si horriblement déchaîné contre vous qu'on l'est depuis quatre mois. Vous devez vous attendre que la plupart des gens de lettres de Paris feront les derniers efforts pour faire tomber votre pièce. Le succès médiocre de la Princesse de Navarre et du Temple de la Gloire leur fait déjà dire que vous n'avez plus de génie. Je suis si choqué de ces impertinences qu'elles me dégoûtent, non seulement, des gens de lettres mais des lettres même. [...] Je m'intéresse tendrement à votre gloire [...]

Nous n'avons pas trouvé d'autre témoignage sur la réception immédiate de la version de 1746.

¹ VAUVENARGUES, *Correspondance : 1743-1746*, Paris, Sandre, 2006, p. 502, lettre n° 129 ; cf. VOLTAIRE, *Correspondence, op. cit.*, D 3400.

E. Décors et costumes des deux versions

Les sources, notamment d'archives, manquent ici cruellement. La série O¹ ne comprend notamment pas de comptabilité pour les Menus en 1745. On ne peut qu'affirmer par hypothèse, avec Malherbe :

Il en fut de cette œuvre comme de la Princesse de Navarre, qu'on avait représentée dans ces circonstances analogues, c'est-à-dire avec tout l'éclat d'une fête royale, organisée pour le seul divertissement du souverain et de ses invités : on dut semer l'argent avec quelque largesse, empanacher les casques d'or, et coudre des pierres précieuses aux habits de soie. La mise en scène, à coup sûr, ne manqua pas d'être somptueuse. Qui dessina les costumes, qui brossa les décors ? on ne le sait. Si l'on connaît Baudoin comme illustrateur du livret, c'est que lui-même a pris soin de signer ses vignettes ¹.

L'absence de sources directes sur *Le Temple de la Gloire* dans les séries O¹ et AJ¹³ ne signifie pas que l'on ne puisse jamais en retrouver d'indirectes, dans d'autres cartons, faire des déductions ou des rapprochements, mais ce travail d'archiviste étant au-delà de nos compétences, et exigeant beaucoup de temps pour manier une masse considérable de documents, nous ne l'avons pas entrepris. Seul un travail plus global sur les Menus ou les Fêtes de 1745 pourrait en tirer profit. Du reste, grâce aux dépouillements d'Éric Kocevar intégrés dans la base de données Borée ², et à quelques découvertes faites au hasard de nos sondages, nous avons pu retrouver des éléments dont Malherbe ne disposait pas, même s'ils n'apportent pas tellement à notre connaissance du *Temple de la Gloire*.

1. Sources littéraires

On ne connaît guère qu'une allusion, repérée par Malherbe chez Desnoiresterres :

L'on a joué le Temple de la Gloire à Versailles où on a fait des dépence digne d'un Roy plain de gout le nostre ; on a fait 400 abit à 800^l pièces et nombre d'autre dépence ³.

Si le chiffre de 400 habits est tout à fait vraisemblable (un habit par acte pour une dizaine d'acteurs, une cinquantaine de choristes et une vingtaine de danseurs en moyenne), celui de 800 livres pièce semble extravagant : 320 000 livres équivaldraient presque, par exemple, au budget de l'Académie royale de musique d'une année. Même si l'intendant des Menus a délié grand sa bourse, ce chiffre doit être rejeté. On ne peut exclure, cependant, que le costume de certains acteurs principaux ait pu coûter autant, ce qui pourrait être à l'origine de cette anecdote.

La longue description de la salle du théâtre de la Grande Écurie donnée dans le *Mercure* d'avril 1745, citée plus haut, ne nous dit rien des décors employés, pour aucun spectacle. Que

¹ MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », p. xxx.

² <http://irpmf.huma-num.fr/boree>

³ LE BAS Jacques-Philippe, « Lettre de ce graveur à J.-E. Rehn, Dessinateur et architecte suédois, Communiquée par M. le baron de Hochschild », *art. cit.*, pp. 120-121, cité par Malherbe (citant Desnoiresterres), p. xxxvi.

les frères Slodz aient conçu la salle n'implique pas forcément qu'ils aient réalisé les décors. Il est ainsi question d'un certain « Perot » dans le *Mercure* d'avril 1745 :

Tous ces spectacles, mascarades, fêtes & illuminations [...] ont été [...] exécutés par les sieurs Slodz et Perot, dont l'habileté & les talents reconnus se sont surpassés dans cette occasion ¹.

Cependant que le *Mercure* de juin 1746 mentionne un « M. Peronet » :

Les décorations & les habits du Ballet des Amours des Dieux ont fait remarquer le goût de M. Peronet qui s'est distingué l'hyver dernier dans les fêtes & bals de la Cour ².

Cette dernière mention laisse ouverte la possibilité que ce « Peronet » (s'agit-il du même que Perot ?) ait réalisé les décors et les costumes du *Temple de la Gloire*, qui a ouvert les fêtes de l'hiver 1745-1746, sans qu'il soit possible d'en savoir plus.

2. Sources iconographiques

Elles sont au nombre de deux, dans deux éditions différentes du livret. Elles sont soumises à caution, mais elles permettent néanmoins de donner une idée de l'imagerie typique des thèmes qui y sont contenus.

a) Les gravures de Baudouin et Pasquier dans EL 1-2

Voltaire a imaginé de faire imprimer des livrets fastueux : chaque acte serait précédé d'une gravure. Certains exemplaires d'EL 1-2 les conservent toujours en hors-texte, reliées à des emplacements différents, mais en général avant la page de titre de l'acte concerné ³ ; on ignore si elles ont été incluses dans tous les exemplaires (et donc détachées de beaucoup par la suite), ou seulement dans certains, par exemple ceux destinés à la famille royale. Ces gravures ont nécessairement été commandées fort à l'avance à Baudouin (*invenit*) et à Pasquier (*sculpsit*), pour être prêtes le jour de la première représentation : elles ne rendent donc aucunement compte du spectacle, mais seulement de la commande de Voltaire, ce qui est néanmoins extrêmement intéressant pour l'historien, puisqu'on est sûr que c'est l'idée, et non la chose, qui se trouve ainsi représentée : l'allégorie picturale double l'allégorie dramatique ⁴.

Leur apport le plus important est cependant indirect : elles ne sont qu'au nombre de quatre, pour le *Prologue*, *Bélus*, *Bacchus* et *Trajan* ; il n'y en a pas pour le « cinquième acte » d'EL 1-2, *Le Temple du Bonheur* si l'on veut. C'est une preuve de plus que *Le Temple de la*

¹ *Mercure De France Dédié Au Roi. Avril 1745, op. cit.*, p. 167.

² *Mercure De France Dédié Au Roi. Juin 1746. Second Volume*, Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 130.

³ Cf. *infra*, « Vue d'ensemble des sources littéraires ».

⁴ On trouve une analyse succincte de la première gravure dans HEARTZ Daniel, « Diderot and the lyric theater : "the new style" proposed by Le Neveu de Rameau », in RICE John A. (éd.), *From Garrick to Gluck : essays on opera in the age of Enlightenment*, Hillsdale, N.Y, Pendragon Press, 2004, pp. 229-252 (Opera series).

Gloire était à l'origine un ballet en un prologue et trois entrées, et que c'est a posteriori que Voltaire lui a imposé une structure en cinq actes, juste avant la première représentation.

(1) Gravures du Prologue



Figure 3 : Estampe de *L'Envie*, EL 1-2, hors-texte

Si cette gravure (voir Figure 3) était légendée, elle serait probablement accompagnée du vers suivant :

APOLLON

Étouffez ces serpens qui sifflent sur sa tête ¹.

On y voit en effet Apollon faire un geste d'ordre de la main gauche et quatre héros casqués et armés étouffer, ou plutôt arracher les serpens qui coiffent traditionnellement l'allégorie de l'Envie, qui emprunte évidemment ce trait à Méduse. Voltaire, en commandant cette

¹ OOR, 1745, *Bélus*, v. 44.

gravure, ne craignait donc pas de souligner son propre emprunt à Racine. Les serpents servent encore d'ornement à la lettrine qui commence le v. 1 (voir Figure 4) :



Figure 4 : Lettrine de *L'Envie*, EL 1-2, p. 3

Quant au décor de cette gravure, son étagement (le temple de la Gloire est à l'arrière-plan, partiellement masqué par la caverne de l'Envie) n'est pas sans analogie avec la description de décor du livret ¹, et peut donc donner une idée de la manière dont panneaux et toiles se superposaient dans la perspective.

Enfin, le fait qu'Apollon et les Muses, au nombre de trois, se trouvent sur une gloire dans la gravure suggère fortement qu'il en allait de même dans la représentation scénique ; même si le livret n'en dit rien, cela allait probablement de soi, comme toute la mécanique du merveilleux, qui devait demeurer vraisemblable, comme on pourrait le dire, après Catherine Kintzler. Cette image est renforcée par le bandeau au départ du *Prologue* ², qui représente, lui, Apollon, des muses et des amours sur un nuage. Le cul-de-lampe à la fin de l'acte ³, en revanche, représente des amours tentant de dompter Pégase, ce qui n'a aucun rapport avec *Le Temple de la Gloire*.

¹ OOR, 1745, *Bélus*, v. 1* : « Le théâtre représente la caverne de l'Envie. On voit à travers les ouvertures de la caverne, une partie du Temple de la Gloire qui est dans le fond, et les berceaux des Muses qui sont sur les ailes. »

² EL 1-2, p. 3.

³ EL 1-2, p. 8.

(2) Gravures de *Bélus*



Figure 5 : Estampe de *Bélus*, EL 1-2, hors-texte

Cette gravure représente la scène de la fin de l'acte, où Bélus, « entouré de ses guerriers ¹ », est chassé du temple de la Gloire par Apollon et les muses ; on voit qu'il « brave le tonnerre² » au fait qu'il se prépare à tirer l'épée. On voit Apollon et trois muses dans un char ; cela correspond assez à l'indication de mise en scène :

Apollon et les Muses descendent dans un char qui repose par les deux bouts sur les deux collines du Parnasse ³.

Le char lui-même est celui du soleil : Apollon le conduisait parfois dans l'Antiquité, quasiment toujours à l'âge classique français ; on voit les rayons qui en émanent. Mais la

¹ OOR, 1745, *Bélus*, v. 61*.

² OOR, 1745, *Bélus*, v. 151.

³ OOR, 1745, *Bélus*, v. 101*.

2. Sources iconographiques

gravure rend particulièrement visible une incongruité : le char du soleil lance en même temps la foudre, comme Jupiter ; impropriété manifeste, qui n'avait pas échappé à l'auteur de la *Lettre d'un rhétoricien*¹. Au premier plan, les bergers des muses, caractérisés par une houlette, un hautbois et une corbeille de fleurs. Ces attributs sont répétés dans le cul-de-lampe à la fin de l'acte (voir Figure 6), et complétés par une musette et un tambourin :



Figure 6 : Cul-de-lampe de *Bélus*, EL 1-2, p. 20

Dans la gravure, les bergers ne fuient pas Apollon mais Bélus : comme de juste, l'image classique n'est pas historique, mais allégorique. Ils entourent Lydie, laquelle, en tant qu'amoureuse, a nécessairement pour accessoire un mouchoir².

Le bandeau au départ de *Bélus*³ semble, lui, représenter Orphée, Arion ou Linus charmant les animaux. Il est donc sans rapport avec *Le Temple de la Gloire*, contrairement à la lettrine⁴, qui représente la couronne de laurier dont la Gloire ne coiffera que celui qui sera digne d'y entrer, Trajan, deux actes plus loin.

¹ « Apollon crie tonnerres éclatés, usurpation sur les droits de Jupiter. Aussi ce tonnerre sans effet, réduit Apollon aux seules invectives. » in [ROY Pierre-Charles], *Lettre d'un rhétoricien*, op. cit., p. 4.

² Nous remercions Benoît Dratwicki pour cette communication personnelle, qui reste à publier dans un grand article sur les emplois à l'Académie royale de musique.

³ EL 1-2, p. 11.

⁴ EL 1-2, p. 11.

(3) Gravures de *Bacchus*



Figure 7 : Estampe de *Bacchus*, EL 1-2, hors-texte

La gravure hors-texte qui accompagne *Bacchus*, comme la précédente, représente le moment où le héros éponyme de l'acte est chassé du temple de la Gloire. Si elle avait été légendée, il ne fait aucune doute que c'est les vers suivants qui auraient été cités :

LE GRAND PRÊTRE DE LA GLOIRE
Téméraire, arrête !
Ce laurier seroit profané,
S'il avoit couronné ta tête ¹.

Le Grand Prêtre de la Gloire y est muni des attributs décrits dans le livret : « *couronné de lauriers, une palme à la main ; entouré des Prêtres et des Prêtresses de la Gloire* ¹ ». Bacchus et Érigone, eux,

¹ OOR, 1745, *Bacchus*, v. 106-108.

2. Sources iconographiques

paraissent sur un char attelé par des tigres ; entouré de Guerriers, de Baccantes, d'Égipans et de Satires ².

Les attributs de Bacchus, thyrses et peau de tigre, sont trop évidents pour avoir été décrits dans le livret, mais ils figurent dans la lettrine au départ de l'acte :



Figure 8 : Lettrine de *Bacchus*, EL 1-2, p. 23

Érigone est seins nus, ce qui convient à une bacchante de gravure, mais ne reflète évidemment pas la réalité des représentations. Si le satyre au premier plan, dans l'ombre, s'empiffre de raisin, avec une oenochoé à ses pieds qui ne laisse aucun doute sur le sens du symbole, plusieurs satyres et ménades jouent des instruments. L'un d'eux est clairement fictif : un satyre joue en effet d'un curieux mixte de diaule, ou hautbois double de l'Antiquité, et de chalumeau de l'époque moderne. Une bacchante (ou une ménade ?) joue, elle, de petites cymbales ou de crotales. Ces instruments, contrairement aux hautbois et musettes joués par les bergers de *Bélus*, familiers de l'orchestre français classique et même attestés « sur le théâtre ³ », sont là pour évoquer l'Antiquité et/ou l'Orient. On est très peu sûr, du coup, que des percussions exotiques aient été utilisées par les danseurs de *Bacchus*, mais rien ne l'empêche absolument.

Le bandeau au départ de l'acte ⁴ constitue une variation quasiment burlesque sur les thèmes picturaux que nous venons d'évoquer. Des amours s'y amusent en effet avec une chèvre ou un bouc, animal de Dionysos-Bacchus ; l'un porte un thyrses, l'autre du tambour de basque, un autre encore mange du raisin. Notons que ce bandeau n'est pas de Pasquier, puisqu'il porte la mention : « f. A. aueline S[culpsit] » ; il est impossible, en revanche, de dire s'il est de Baudoin ou pas. Le cul-de-lampe à la fin de l'acte ⁵ constitue lui aussi une variation, plus absurde que burlesque : on y voit Bacchus, adossé à un tigre, se faire verser à boire par un satyre, entouré d'amours, sur un nuage olympien.

¹ Cf. OOR, 1745, *Bacchus*, v. 1*.

² OOR, 1745, *Bacchus*, v. 46*.

³ AC, p. 65 (pagination continue) ; EL 1-4, p. ii.

⁴ EL 1-2, p. 23.

⁵ EL 1-2, p. 30.

(4) Gravures de Trajan



Figure 9 : Estampe de Trajan, EL 1-2, hors-texte

La gravure hors-texte qui accompagne *Trajan* (voir Figure 9) représente, on l'aura deviné, le moment où la Gloire couronne le héros éponyme pour sa clémence. Car celui-ci, dans une allégorie tout aussi synchronique que les précédentes, prend par la main l'un des rois qu'il vient de vaincre, à genoux ; on le reconnaît à sa couronne ; derrière lui, debout, le remerciant, un autre des cinq ou six rois mentionnés respectivement par la partition et le livret porte un diadème. L'empereur est jeune et, quoique en habit militaire, respire davantage la bonté que l'autorité ; un an après la maladie de Metz, Louis XV, qui a 35 ans, est certes « le bien-aimé », mais nous verrons que cette image reflète fidèlement l'idée que Voltaire se fait du souverain idéal, plus pacifique que glorieux, plus clément que sévère. Enfin, l'empereur a une inspiratrice, sur qui tombe une bonne partie de la lumière de la

2. Sources iconographiques

gravure : Plautine, « digne romaine ¹ » au profil de statue grecque, implore la pitié pour les rois vaincus. Ce geste ne se retrouve pourtant dans aucune des versions du *Temple de la Gloire* : Voltaire a peut-être modifié sa scène après avoir commandé les gravures. L'effet du livret et de l'opéra est en tout cas meilleur que celui de la gravure, puisque c'est Trajan lui-même qui prend l'initiative, et que donc sa clémence n'est plus un effet de sa complaisance, mais une vertu propre :

TRAJAN

Plautine est en ces lieux, il faut qu'en sa présence,
Il ne soit point d'infortunés ².

Et que c'est Plautine qui réagit :

PLAUTINE

Vos vertus ont passé mon espérance même,
Mon cœur est plus touché que celui de ces Rois ³.

On remarque que, contrairement au *Prologue*, à *Bélus* et à *Bacchus*, nous semblons cette fois à l'intérieur du temple de la Gloire, ce qui n'est pas précisé par le livret :

Le théâtre change et représente le Temple de la Gloire ⁴.

Nous ignorons s'il s'agit de la volonté de Voltaire (ce pourrait alors être une indication de mise en scène) ou bien d'une fantaisie de l'artiste ; il faut dire que traditionnellement, comme nous l'avons vu, on représente plutôt l'intérieur du temple de Mémoire, comme dans le prologue d'*Armide*, celui des *Fêtes de Polymnie*, *Le Trophée*, etc.

Le bandeau au départ de *Trajan* représente justement une allégorie tout à fait traditionnelle du temple de la Gloire ou de Mémoire :



Figure 10 : Bandeau de *Trajan*, EL 1-2, p. 33

On y voit la Gloire tenir le portrait en médaillon d'un Trajan couronné de lauriers. Ses attributs guerriers, casque et épée, ont été déposés par terre, même si un putto joue avec

¹ OOR, 1745, *Trajan*, v. 36, version primitive (cf. NC de ce v.).

² OOR, 1745, *Trajan*, v. 119-120.

³ OOR, 1745, *Trajan*, v. 125-126.

⁴ OOR, 1745, *Trajan*, v. 136. Le changement de décor intervient peu après la descente de la Gloire, entre son récitatif et son ariette.

l'épée d'un air curieux. Deux autres amours écrivent visiblement le nom de Trajan dans le registre du temple ; c'est une allégorie de l'expression courante :

On dit poétiquement, qu'Un nom est écrit dans le temple de la gloire, au temple de mémoire, pour dire, qu'Il est assuré d'une réputation immortelle¹.

telle qu'elle est définie par le *Dictionnaire de l'Académie*.

La lettrine au départ de l'acte² renvoie toujours à l'apparition rayonnante de la Gloire sur un nuage mais n'a que peu d'intérêt. Le cul-de-lampe de la fin de l'acte³ a le même thème que le bandeau ; mais cette fois, la Gloire en plus de la couronne de laurier qu'elle place sur le médaillon de Trajan (dont l'orthographe est latine, comme il se doit : « TRAIAN »), a pour second attribut la trompette. En guise de variation sur le thème floral, des amours apportent une palme et une guirlande de fleurs.

(5) Gravures du Temple du Bonheur

Si le « Cinquième acte » du livret ne bénéficie pas, contrairement aux autres, d'une gravure hors-texte, c'est probablement, nous l'avons vu, parce qu'il ne constituait à l'origine que le divertissement de *Trajan*, le divertissement final de l'opéra, et non un acte séparé. Mais il dispose quand même d'un bandeau, d'une lettrine et d'un cul-de-lampe. Le bandeau substitue la Justice à la Gloire et Louis XV à Trajan, au milieu d'amours maniant le drapeau et le tambour, attributs de l'armée moderne, déposés par terre. La guerre finie, et voici venu le temps de la paix et de la justice, et donc du bonheur :

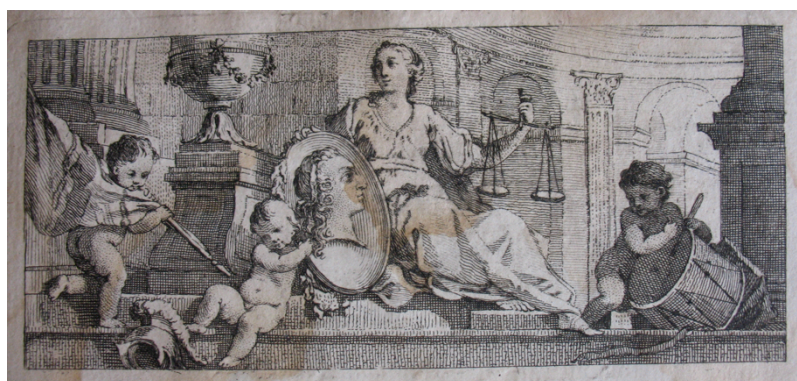


Figure 11 : Bandeau du Temple du Bonheur, EL 1-2, p. 45

La lettrine représente, elle, un berceau d'architecture, et donc le temple de la Gloire ou du Bonheur. Enfin, le cul-de-lampe représente des amours dansants, variation plaisante sur l'air dansant qui ne peut manquer de finir le ballet.

¹ *Dictionnaire de l'Académie*, 4^e édition, *op. cit.*

² EL 1-2, p. 33.

³ EL 1-2, p. 42.

b) Gravure de Moreau le jeune dans l'édition de Kehl

Notons la présence d'une gravure nouvelle de Moreau le jeune dans l'édition de Kehl ; quoique sans rapport avec les représentations du *Temple de la Gloire*, puisque gravée 40 ans après, elle reprend le thème de la gravure hors-texte de *Bacchus*, dont on ne sait vraiment si elle s'inspire, mais qu'elle varie, en tout cas, de manière intéressante, en plaçant le lecteur du point de vue des prêtres de la Gloire, à l'intérieur du temple :



Figure 12 : Moreau le Jeune, Estampe du *Temple de la Gloire*, source K, hors-texte

3. Traces laissées dans les archives

Malherbe a probablement raison quand il affirme :

Quant aux décors et aux costumes, leur magnificence même ne fit que hâter leur ruine ; on les utilisa probablement dans tous les ouvrages qui suivirent celui-ci, tant et si bien qu'on n'en trouve plus trace dans les inventaires de 1767, conservés parmi les Archives de l'Opéra ¹.

Les travaux de Jérôme de La Gorce ², si riches pour le règne de Louis XIV, semblent ne pas avoir mis au jour de nouveaux éléments pour les fêtes de 1745. En parcourant les archives, nous avons pu repérer un petit nombre d'éléments qui ont appartenu ou qui pourraient avoir appartenu au *Temple de la Gloire*. Pour ces derniers, même si nous n'avons aucune preuve définitive, ils peuvent en tout cas donner une idée de ce à quoi pouvaient ressembler les costumes de *Bacchus*, en particulier.

a) Décors

Dans une copie faite en 1767 de l'inventaire de 1760 ³, on trouve, sous la rubrique « Versailles » :

- « une décoration de grotte » et « une décoration de Parnasse ⁴ » ;
- « Quatre petits chassés isolés du temple de la gloire ⁵ » ;
- « Deux trumeaux et deux brisures du temple de la Gloire », « un rideau des Muses » et « onze Plafonds du temple de la Gloire et de Persée ⁶ »

Ces éléments de décor semblent avoir appartenu au *Prologue* et/ou à *Bélus*, mais ne nous apprennent pas grand chose, sinon qu'un décor du *Temple de la Gloire* a été réutilisé en 1747 pour le « Nouveau Prologue » de *Persée*, écrit par Le Clerc de La Bruère et mis en musique par Rebel et Francœur, qui mentionne effectivement un temple de mémoire ⁷.

¹ MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », p. xxxviii.

² LA GORCE Jérôme de et JUGIE Pierre, *Dans l'atelier des Menus Plaisirs du roi*, op. cit.

³ F-Pan O¹ 3154, « Recensement des Effets appartenants au Roy et Etans dans les Magazins des Menus plaisirs de Sa Majesté Scituez à Paris, Versailles, Fontainebleau Et Compiègne fait le trente un décembre mil sept cents soixante, au desir de la déclaration du Roy du mois d'avril de la dite année. » (Désormais : cote seule.) Ce document figure en 5 exemplaires plus ou moins identiques, à quelques formulations et différences de pagination près : O¹ 3154, O¹ 3155, O¹ 3156, O¹ 3157, O¹ 3158.

⁴ F-Pan O¹ 3154, f. 2 v^o.

⁵ F-Pan O¹ 3154, f. 4 r^o.

⁶ F-Pan O¹ 3154, f. 4 v^o.

⁷ *Persée*, | Tragedie | Donnée A Versailles | Le premier Mars 1747, | Avec Un Nouveau Prologue. || Les Paroles de cette Tragedie sont du | Sr Quinault ; | La Musique du Sr De Lulli ; | Les Danses du Sr Malter. | Les Paroles du nouveau Prologue sont | du Sr De La Bruere ; Auteur du | Mercure de France ; | La Musique du Sr de Bury, Maître | de Musique de la Chambre du Roi. | Les Danses du Sr Laval, Compositeur | des Ballets de Sa Majesté, op. cit., p. v.

b) Costumes

Dans le même document, on trouve, sous la rubrique « Habits de théâtre » :

- « une jupe de Bacchante ¹ » ;
- « un habit de Bacchus ² » ;
- « un petit habit de Bacchante de taffetas chair ³ » ;
- « vingt six habits a la Romaine de panne feu, culottes de calmande rouge et trente deux coeffures ⁴ » ;
- « Quatorze habits a la Romaine, jupes de satin feu ⁵ » ;
- « Douze jupes de Bacchantes de taffetas blanc ⁶ » ;
- « vingt huit robes de Prestres de la Gloire de moere argent, trente deux coeffures ⁷ » ;
- « Une grande robe de Prestre de moère d'or ⁸ ».

Un autre inventaire ⁹ donne une liste différente, dont il est difficile de dire dans quelle mesure elle recoupe la précédente, puisque malgré des points communs évidents, les chiffres sont souvent différents :

- « un ancien char de Bacchus ¹⁰ » ;
- « Deux habits de Bacchantes de taff. chair tendre et satin tigré ¹¹ » ;
- « un habit de Bacchante de taffetas blanc, taffetas chair et satin tigré ¹² » ;
- « vingt un habits a la Romaine pour hommes de panne feu ¹³ » ;
- « Douze habits a la Romaine pour femme de satin feu, deux démontés ¹⁴ » ;
- « un habit d'Apollon de glacé or ¹⁵ » ;
- « Un habit de Bacchus de taffetas rose glacé argent et peau de tigre ¹⁶ » ;
- « Treize habits de Bacchantes de taffetas blanc peint en raisins ¹⁷ » ;
- « Deux habits de Bacchus de taffetas rose et de taffetas tigré ¹⁸ » ;
- « Cinq habits de Bacchantes de taffetas chair et taffetas blanc et taffetas tigré ¹ » ;

¹ F-Pan O¹ 3154, f. 10 r^o.

² F-Pan O¹ 3154, f. 11 r^o.

³ F-Pan O¹ 3154, f. 13 v^o.

⁴ F-Pan O¹ 3154, f. 14 r^o ; variante dans une autre copie : « Vingt six habits à la Romaine de panne feu, dix-sept culottes et trente deux coeffures. » (O¹ 3155, f. 15 r^o)

⁵ F-Pan O¹ 3154, f. 14 r^o.

⁶ F-Pan O¹ 3154, f. 14 r^o.

⁷ F-Pan O¹ 3154, f. 14 r^o.

⁸ F-Pan O¹ 3154, f. 14 r^o.

⁹ O¹ 3159 ; 2^e exemplaire : O¹ 3160.

¹⁰ O¹ 3159, f. 5 r^o.

¹¹ O¹ 3159, f. 15 v^o.

¹² O¹ 3159, f. 15 v^o.

¹³ O¹ 3159, f. 17 r^o.

¹⁴ O¹ 3159, f. 17 r^o.

¹⁵ O¹ 3159, f. 17 r^o.

¹⁶ O¹ 3159, f. 17 v^o.

¹⁷ O¹ 3159, f. 17 v^o.

¹⁸ O¹ 3159, f. 21 r^o.

- « Un Tirce de Bacchus ; Six avirons, vingt quatre rozeaux ² ».

Les habits d'Apollon, de Bacchus, de Romains ou de Bacchantes peuvent virtuellement avoir été faits pour de nombreux opéras ou ballets, mais ils peuvent préciser l'image que l'on se fait de ces personnages. Seule la destination des habits de Prêtres de la Gloire, par contre, est quasiment certaine : nous ne connaissons pas d'autre opéra qui fasse figurer ce personnage choral.

c) Dépenses

(1) Dépenses possibles pour 1745

On lit dans le bordereau de la recette et dépense de l'opéra de janvier 1746 ³ :

- A M. Balmont Orfevre, pour les Jettons donnés à M.^{lle} Chevalier... 167^{lt}
- Au S. Pajot Menuisier de l'Opera... 750^{lt}
- Au S. Juillard Peintre... 300^{lt}
- Au S. Gobert M.^d Papetier 622^{lt} 9^s
- 1. Etat de Tailleurs Brodeuses et Couturieres... 374^{lt} 2^s
- 1. Etat de Menuisiers du Magazin... 125^{lt} 15^s

Il est bien entendu impossible de savoir à quel opéra en particulier se rapportent ces dépenses, mais *Le Temple de la Gloire* étant le seul opéra nouveau de la fin de l'année 1745, il n'est pas improbable qu'elles soient en lien ; auquel cas on aurait engagé des frais importants (plus de 2 000^{lt}) mais pas extravagants.

(2) Dépenses possibles pour 1746

On lit dans le bordereau de la recette et dépense de l'opéra entre le 19 et le 30 avril 1746 ⁴ les dépenses suivantes :

- 1. Etat de Tailleurs Brodeuses Et Couturieres... 251^{lt} 14^s
- 1. Etat de Menuisiers du Magazin... 72^{lt}

Et dans celui d'entre le 19 avril et le 21 mai 1746 :

- Au S. Pajot Menuisier... 950^{lt}
- Au S. Jarry sculteur... 1169^{lt}
- 3. Etats de Tailleurs Brodeuses et Couturiers... 742^{lt} 9^s 6^d
- 4 Etats de Menuisiers du Magazin &c... 255^{lt} 14^s

Il est impossible de tirer quelque conclusion que ce soit de ces données, dans la mesure où les factures sont généralement payées avec un retard plus ou moins conséquent, pouvant aller jusqu'à plusieurs années. Si néanmoins ces données reflètent réellement les dépenses d'avril-mai 1746, on peut sans trop de risques supposer que peu a été dépensé pour la reprise

¹ O¹ 3159, f. 21 r^o.

² O¹ 3159, f. 23 r^o. Nous ignorons de qui ces avirons et roseaux pouvaient être les attributs.

³ F-Pn AJ¹³ 08 cote 7 ; dossier IV, « Bordereaux pendant l'administration de M. Berger »

⁴ F-Pn AJ¹³ 08 cote 7 ; dossier IV, « Bordereaux pendant l'administration de M. Berger »

du *Temple de la Gloire*, puisque tous les décors et costumes étaient déjà faits, et que la version de 1746 en utilise de toute façon moins que celle de 1745.

d) Remploi hypothétique des décors en 1750

Un document d'archive nous apprend qu'il a été employé en novembre 1750 :

Pour Regler et voir emplace
La decoration du Temple de la gloire
80^h de petite chandelle Brodeuse
40 Lampes pour Le Lointain [l'arrière de la scène] et La Rampe du Theatre
35 Terrines po.^r Le Cintre et La Rampe et passages ¹

Ceci signifie que l'on a cherché à réutiliser les décors du *Temple de la Gloire* cette année-là. De quel acte, pour quelle production ², si cela a été réellement fait après cet essai, nous l'ignorons. Ces décors étaient en tout cas nécessairement différents de ceux conservés aux Menus-Plaisirs à Versailles.

¹ Aj¹³ 30 cote 179, dossier B (« Fournisseurs »), chemise 5 : « Etat de la Consommation du Luminaire pour les Travaux et Répétitions qil y a eut a L'Opera pendant Le moice [sic] de Novembre 1750 », p. [2]

² Les candidats les plus vraisemblables de la saison d'hiver 1750-1751 seraient *Thétis et Pélée*, mentionné juste avant dans le mémoire, encore qu'on ne voie pas pour quel acte (le temple n'ayant rien de très marin pour le palais de Thétis ; peut-être le divertissement final, à la rigueur, pour les noces ?), ou bien *Le Carnaval du Parnasse* (les deux premiers actes du *Temple de la Gloire* représentant effectivement le Parnasse), dont les décors étaient peut-être fatigués ; cf. la base de données Chronopéra de l'IRPMF, <http://chronopera.free.fr>

F. Suites immédiates

1. Élection de Voltaire à l'Académie française

L'échec de Voltaire sur la scène de l'Académie royale de musique, à deux reprises, en décembre 1745 et en avril 1746, n'empêche évidemment pas son élection à l'Académie française : celle-ci est du ressort du gouvernement, sinon du roi. Louis XV, de même qu'il a récompensé Rameau en le faisant compositeur de sa chambre, permet que Voltaire, récent historiographe de France, comme l'avait été Racine, soit élu après qu'on l'eut empêché à plusieurs reprises de l'être. Il aura entre autres fallu, avant cela, que Voltaire, dont se méfiait le très pieux Louis XV, s'assure de rien moins que la bienveillance du pape¹. Néanmoins, le contraste est flagrant entre ses échecs récents, que ce soit dans la comédie-ballet (*La Princesse de Navarre*), l'épopée (*Le Poème de Fontenoy*) ou l'opéra (*Le Temple de la Gloire*), et son élection, même si elle était due depuis longtemps à celui qui était le principal auteur dramatique du siècle. Ce contraste est pain bénit pour la satire, laquelle, de fait, a brodé à l'infini sur le thème. Le texte le plus célèbre de cette époque, celui de Roy, dit par exemple :

Tous les momens de votre vie sont autant de Triomphes Poétiques. Votre Muse universelle a embrassé tous les genres, l'Épique, le Dramatique, le Lyrique, que sçais-je² ?

« Le lyrique » est bien sûr une allusion à l'échec de la *Princesse de Navarre* et du *Temple de la Gloire*. Roy poursuit en filant la métaphore du temple :

Votre noble audace a percé les Mystères les plus inaccessibles à l'intelligence humaine. Quel honneur pour l'Académie, si elle pouvoit écrire dans ses Fastes immortels un nom aussi célèbre que le vôtre ! Nous ne dissimulerons point, Monsieur, combien vos empressemens redoublés ont relevé le prix de nos places, un peu rabaissé par l'indifférence de quelques Auteurs connus. Ils ont cherché l'honneur dans d'autres sources, mais vous avez senti que notre Compagnie étoit l'unique Temple de la Gloire³.

Le hasard a voulu que l'élection se fasse le 25 avril 1746, après les premières représentations de la version de 1746 du *Temple de la Gloire*, et la réception le 9 mai 1746, veille de la dernière représentation. Mais Voltaire ne pouvait prévoir qu'un fauteuil se libérerait par la mort de Jean Bouhier le 19 mars, date à laquelle, un mois exactement avant le début des représentations, la révision du livret devait être achevée. Toute spéculation sur les rapports du *Temple de la Gloire* avec la campagne académique est donc vaine⁴.

¹ POMEAU René (éd.), *Voltaire en son temps*, t. 1, op. cit., chap. II, 12. « Enfin, la porte s'ouvre », p. 482-492.

² ROY Pierre-Charles, *Discours prononcé à la porte de l'Académie française, par M. le Directeur, à M. **** [de Voltaire]. - Le Triomphe poétique*, s. l., s. n., 1746, p. [3].

³ *Ibid.*, p. 4.

⁴ Cf. a contrario PLANTE Gilles, « Voltaire et la genèse du Temple de la Gloire ou les ruses d'un courtisan polémiste », art. cit.

2. Voltaire, Rameau et Rousseau

La conséquence la plus inattendue du *Temple de la Gloire* aura été de mettre en rapport Voltaire avec Rousseau. La première rencontre de Rameau avec Rousseau datait de 1742¹ ; leurs relations s'étaient singulièrement dégradées à l'automne 1745 : l'épisode est bien connu par la version à peu près concordante qu'en donnent les deux intéressés, Rameau dans les *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*², une dizaine d'années plus tard, et Rousseau, dans une lettre autographe³ contemporaine, mais surtout dans les *Confessions*⁴, publiées après l'accusation de Rameau. Le fond de l'histoire est que Rameau, assistant à une répétition des *Muses galantes*, a accusé Rousseau d'avoir plagié des auteurs italiens, et qu'il en a résulté une haine à vie, lourde de conséquences historiques et esthétiques. Mais on n'a pas assez fait attention au contexte. L'affaire se passe probablement vers le début du mois de septembre 1745, au moment où *Le Temple de la Gloire* est encore sur le métier, et pas encore répété ; Voltaire, comme on l'a vu, n'est pas encore sûr d'évincer Roy et Cahusac des fêtes de Versailles. Or Rousseau se flatte que Richelieu apprécie suffisamment *Les Muses galantes* pour envisager de les faire jouer à la cour, en sa qualité de premier gentilhomme de la chambre en service :

Tout cela [l'agression de Rameau] m'a jetté coup sur coup dans tant de circonstances tumultueuses, que je me suis vu contraint de négliger pour le moment vous, et M. Altuna, et tous mes Amis, et je ne serois de longtems hors de ce train ; si, **comme il en a été question, on avoit donné mon Ballet à Versailles** : mais j'ai encore trouvé Rameau en mon chemin, et il voudroit bien empêcher de même qu'il ne fut donné à Paris ; Je n'ai jamais vu tant de caballes et d'animosités. La tête m'en tourne : vous m'aviez bien dit que c'étoit quelque chose d'affreux que le métier d'Auteur. Je prens courage malgré cela, la fureur même de mes ennemis m'a fait connoître mes forces, sans leur jalousie j'ignorerois encore que je suis capable de lutter contre eux⁵.

Rousseau se plaint en effet, dans *Les Confessions*, que Mme de La Popelinière⁶ ait détourné son amant, le duc de Richelieu, des *Muses galantes*, qu'il aurait eu le projet de faire représenter aux fêtes de la cour, et que Rousseau avait en conséquence furieusement retravaillées. Il y avait donc aussi de la rivalité professionnelle entre Rameau et Rousseau à l'automne 1745.

Remarquons un autre élément troublant : le prologue des *Muses galantes* se conforme au prologue type de la saison 1745-1746. Point de décor du temple de Mémoire ou de trophée érigé à Louis XV, ici, mais

¹ BOUISSOU Sylvie, *Jean-Philippe Rameau, op. cit.*, chap. XXIII, § Origines du conflit entre Rameau et Rousseau.

² RAMEAU Jean-Philippe, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, Paris, Jorry, 1755, pp. 41-42.

³ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Correspondance complète*, Genève, 1965 (Publications de l'Institut et musée Voltaire), lettre n° 137.

⁴ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 410-411 (Folio).

⁵ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Correspondance complète, op. cit.*, lettre n° 137.

⁶ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions, op. cit.*, pp. 411-412.

Le théâtre représente le mont Parnasse ; Apollon y paroît sur son trône, & les Muses sont assises autour de lui.

SCENE PREMIERE
APOLLON ET LES MUSES

Naissez divins esprits, naissez fameux héros ;
Brillez par les beaux arts, brillez par la victoire ;
Méritez d'être admis au temple de Mémoire :
Nous réservons à votre gloire
Un prix digne de vos travaux ¹.

On reconnaît le décor de la scène 3 de *L'Envie*, ainsi que de *Bélus* ; l'allusion au thème du temple de la Gloire est explicite. Certes, la suite est toute différente : Rousseau, loin de vouloir moraliser le ballet comme Voltaire, entreprend de soumettre la Gloire à l'Amour, et de rendre les Muses « galantes ». Quant à ses entrées (Hésiode, Ovide, Anacréon), quoique originales, elles sont typiques du ballet héroïque. Mais l'on ne peut s'empêcher de penser que le prologue de Rousseau répondait parfaitement au cahier des charges des fêtes de 1745 dont nous soupçonnons l'existence aux Menus-Plaisirs comme à l'Académie royale de musique.

Mais tandis que j'achevais de la mettre en état [*Les Muses Galantes*], une autre entreprise suspendit l'exécution de celle-là.

L'hiver qui suivit la bataille de Fontenoy, il y eut beaucoup de fêtes à Versailles, entre autres plusieurs opéras au théâtre des Petites-Écuries [sic pour Grande-Écurie]. De ce nombre fut le drame de Voltaire intitulé *La Princesse de Navarre* ², dont Rameau avait fait la musique, et qui venait d'être changé et réformé sous le nom des *Fêtes de Ramire*. Ce nouveau sujet demandait plusieurs changements aux divertissements de l'ancien, tant dans les vers que dans la musique. Il s'agissait de trouver quelqu'un qui pût remplir ce double objet, Voltaire, alors en Lorraine [assertion erronée], et Rameau, tous deux occupés pour lors à l'opéra du *Temple de la Gloire*, ne pouvant donner des soins à celui-là, M. de Richelieu pensa à moi, me fit proposer de m'en charger [...] ³

On connaît la suite. Il semble donc que, *Les Muses galantes* ayant été sacrifiées à Rameau, Richelieu aurait en quelque sorte donné un lot de consolation à Rousseau en pensant à lui pour raccommoder les *Fêtes de Ramire*.

Deux lettres autographes, celle de Rousseau à Voltaire ⁴ et la réponse de ce dernier, sont conservées et, avec ce passage des *Confessions*, ont souvent été glosées, au cours des XIX^e et XX^e siècles, moins pour expliquer la genèse des *Fêtes de Ramire* que pour éreinter soit l'un, soit l'autre des deux écrivains. Ce qui compte pour nous est que la chronologie et l'argument

¹ ROUSSEAU Jean-Jacques, « Les Muses galantes, ballet », in *Volume 8. Théâtre, Poésie et Musique*, vol. 8/17, Genève, Du Peyrou et Moulou : www.rousseauonline.ch, 1780-1789, p. 121 (Collection complète des œuvres) ; consulté le 26 août 2014.

² SAWKINS Lionel, « Voltaire, Rameau, Rousseau », *art. cit.*

³ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 412.

⁴ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Correspondance complète*, *op. cit.*, lettre n° 139.

de Rousseau sont très vraisemblables¹ : sa lettre à Voltaire étant datée du 11 décembre, et l'unique représentation des *Fêtes de Ramire* du 22, il a probablement dû travailler au moment précis où l'on répétait et où l'on représentait *Le Temple de la Gloire* à Versailles puis à Paris.

Quant à savoir ce qu'il en est du fond de l'histoire, si l'ouverture, les deux airs et les récitatifs des *Fêtes de Ramire* sont bien de Rousseau², ou alors de Rameau³, nous nous garderons bien ici de faire des hypothèses ; ce sera la principale difficulté que rencontrera l'éditeur des *Fêtes de Ramire* pour les *Opera omnia Rameau*.

3. Questions financières

On trouve dans les archives de l'opéra une unique mention relative au paiement des auteurs, sur le bordereau de la recette et dépense de mars 1747⁴, soit près d'un an après la fin des représentations :

Payé a M. Rameau pour ses honoraires du Temple de la gloire...	2400 ^{lt}
--	--------------------

Ce retard de paiement n'a rien d'exceptionnel. La somme est similaire à celle que Rameau avait reçue pour « les changements faits à *Dardanus* » (2400^{lt})⁵ mais inférieure à celle qu'il avait reçue, avec Cahusac, pour les *Fêtes de Polymnie* (4000^{lt}, soit 3400^{lt} puis 600^{lt})⁶. On remarque surtout que Voltaire n'est mentionné nulle part. Cela s'explique par le fait qu'il a abandonné sa rémunération à Rameau. Il écrit en effet à Berger, le directeur de l'opéra, le 13 juin 1746, soit un mois après la dernière représentation :

Il me serait bien peu séant, monsieur, qu'ayant fait le Temple de la gloire pour un roi qui en a tant acquis, et non pour l'opéra, auquel ce genre de spectacle trop grave et trop peu voluptueux ne peut convenir, je prétendisse à la moindre rétribution et à la moindre partie de ce qu'on donne d'ordinaire à ceux qui travaillent pour le théâtre de l'académie de musique. Le roi a trop daigné me récompenser, et ni ses bontés ni ma manière de penser ne me permettent de recevoir d'autres avantages que ceux qu'il a bien voulu me faire. D'ailleurs, la peine que demande la versification d'un ballet est si au-dessous de la peine et du mérite du musicien, m. Rameau est si supérieur en son genre, et de plus sa fortune est si inférieure à ses talents, qu'il est juste que la rétribution soit pour lui tout entière. Ainsi, monsieur, j'ai l'honneur de vous déclarer que je ne prétends aucun honoraire ; que vous pouvez donner à m. Rameau tout ce dont vous êtes convenu sans que je forme la plus

¹ Seul l'argument lorrain ne tient pas : Voltaire était à Paris et à Versailles, quoi que ce fût au cours de sa période Cirey ; il faut croire qu'il se désintéressait tout simplement des *Fêtes de Ramire*.

² BAUD-BOVY Samuel, « Rameau, Voltaire et Rousseau », *Schweizerische Musikzeitung/Revue musicale suisse* 116 (3), 1976, pp. 152-157 le soutient sans argumenter ; SADLER Graham, « A re-examination of Rameau's self-borrowings », *art. cit.*, p. 258, ne l'affirme que pour le monologue « Ô mort ! ».

³ Comme le soutenait Malherbe : cf. MALHERBE Charles, *Un opéra-ballet inconnu : Rameau et « Les fêtes de Ramire »*, Paris, s. n., 1906 ; RAMEAU Jean-Philippe, *La Princesse de Navarre. Les Fêtes de Ramire. Nélée et Myrthis. Zéphyre*, Paris, A. Durand et fils, 1906 (Œuvres complètes publiées sous la direction de Camille Saint-Saëns, XI).

⁴ F-Pan AJ¹³ 08 cote 7, dossier IV, Bordereaux pendant l'administration de M. Berger, mars 1747.

⁵ F-Pan AJ¹³ 08 cote 7, dossier IV, Bordereaux pendant l'administration de M. Berger, 1 au 10 décembre 1745.

⁶ F-Pan AJ¹³ 08 cote 7, dossier IV, Bordereaux pendant l'administration de M. Berger, décembre 1745.

légère prétention. L'amitié d'un aussi honnête homme que vous, monsieur, et d'un amateur aussi zélé des arts, m'est plus précieuse que tout l'or du monde. J'ai toujours pensé ainsi, et, quand je ne l'aurais pas fait, je devrais commencer par vous et par m. Rameau. C'est avec ces sentiments, monsieur, et avec le plus tendre attachement que j'ai l'honneur d'être, &c. ¹

Contrairement à Goulbourne ², Malherbe ³ ne perçoit pas l'ironie légère de cette lettre, et rend grâce à Voltaire de sa générosité à l'égard de Rameau ; on décèle pourtant dans cette lettre du désabusement, voire de l'orgueil. Voltaire n'a pas réussi à rendre l'opéra sérieux, « grave », à le moraliser ; c'est la volupté, dont Rameau est, croyons-nous, le champion, qui est restée maîtresse de l'Académie royale de musique ; Voltaire aurait donc désavoué son œuvre en refusant d'être rémunéré.

Il est remarquable que Voltaire ait accepté en 1746 ce qu'il avait refusé de faire plus de dix ans auparavant pour *Samson*. Rameau lui avait en effet demandé, comme à l'abbé Pellegrin pour *Hippolyte et Aricie*, de lui céder sa rémunération. Voltaire avait alors refusé à demi-mot, sous le prétexte qu' « ayant destiné la moitié de ce qui devait [lui] revenir à un homme de lettres qui [était] dans le besoin, [il le] pri[ait] de partager avec lui ⁴ ». Catherine Kintzler pense qu'il faut voir ici de la fierté esthétique, que Voltaire n'acceptait pas de voir ses prétentions de réforme de l'opéra subordonnées au musicien, si génial fût-il. Et il est vrai que dans la fin de la préface du livret de 1746 ⁵, comme dans la lettre à Berger, Voltaire semble renoncer à ses prétentions en même temps qu'à sa rémunération. Mais il semblerait que son prétexte n'en était pas un, et qu'il était tout à fait sérieux dans D 690 : nous savons en effet grâce à René Pomeau et à l'équipe « Voltaire en son temps » que Voltaire a effectivement toujours reversé ce que nous appellerions ses « droits d'auteur » à autrui ⁶. Dans notre crainte de passer pour dupes, il est probable que nous voyons chez Voltaire encore plus d'ironie qu'il n'y en a. Du reste, ce trait de caractère n'est pas tout à fait désintéressé ; comment passer pour le pape des lettres, dans la capitale du monde, à Paris, sans jouer au patron, avec toute la générosité que cela implique ? Sartre aussi, au XX^e siècle, abandonnera ses droits d'auteurs à de justes causes. On le savait bien dès le XVIII^e siècle, et cette générosité un peu paternaliste est un passage en quelque sorte obligé de l'hagiographie voltairienne :

On a cru long-temps que ses ouvrages lui avaient apporté d'immenses produits : mais les registres des comédiens prouvent qu'à l'exception de ses premières tragédies, dont il avait tiré quelques émoluments, il n'a jamais reçu la part d'auteur qu'il était en droit d'exiger. Plusieurs libraires, MM. Cramer de Genève, entr'autres, se sont fait un devoir de publier qu'ils lui devaient toute leur fortune, sans qu'il eût accepté d'eux la plus légère rétribution ⁷.

Pour faire une comparaison dans le genre lyrique, mentionnons encore celui qui était sans doute le pape des lettres de son temps, Anatole France, par ailleurs fameux voltairien et

¹ D 3417, in VOLTAIRE, *Correspondence*, *op. cit.*

² GOULBOURNE Russell, « Introduction », p. 289.

³ MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », p. xxxviii.

⁴ VOLTAIRE, *Correspondence*, *op. cit.*, D 690.

⁵ EL 4, p. vii : « on a sur-tout asservi les paroles à la musique... »

⁶ POMEAU René (éd.), *Voltaire en son temps. Tome second 1759-1778-1791*, *op. cit.*, pp. 65, 561.

⁷ PALISSOT DE MONTENOY Charles, *Le génie de Voltaire : apprécié dans tous ses ouvrages*, Paris, C.-F. Patris, 1806, p. 49.

possesseur d'un clavecin, ce qui n'était pas banal au tournant du XX^e siècle. Il fut l'auteur du livret des *Noces corinthiennes*, dont le compositeur, Henri Busser, rapporte :

Anatole France n'était pas un homme d'argent. Il ne voulut jamais accepter le partage très équitable, en deux parts, – celle du librettiste et celle du musicien –, qui est couramment en usage et il se contenta de toucher un tiers des droits d'auteur. Ce qui prouvait son désintéressement¹.

Nous n'avons retrouvé dans les archives qu'une autre petite trace qui puisse être liée avec certitude au *Temple de la Gloire* : une dette vis-à-vis de Lallemand, qui avait déposé des mémoires les 2 mai 1746 et 21 mai 1747 pour deux années d'« ouvrages extraordinaires² », qui remontent donc avec quasi certitude aux fêtes de 1745 et de 1747, qui avaient dû nécessiter de nombreuses copies, en particulier de matériel d'orchestre ; il n'a été payé, et encore en partie, que le 29 août 1747³. La main de Lallemand étant particulièrement attestée dans AC, CF 1 et CF 2, on peut donc supposer avec vraisemblance que le copiste en chef de l'Académie royale de musique n'a été payé qu'avec beaucoup de retard pour la copie de passages de la partition générale et du matériel du *Temple de la Gloire*.

4. Devenir des exemplaires du livret, de la partition et du matériel

La « partition manuscrite⁴ » (sans aucun doute AC) et sept exemplaires du livret⁵ étaient encore conservés en 1767. On n'est pas sûr d'avoir encore la trace de ces livrets en 1784 : le « Catalogue des poèmes » de cette année ayant fait l'objet d'un récolement, le titre du *Temple de la Gloire* y figure, mais le petit trait qui marque probablement la présence en stock pour les autres livrets ne figure pas pour celui-ci⁶.

Le matériel d'orchestre était encore conservé en 1780⁷, mais on perd sa trace par la suite. Il est exclu qu'il ait disparu dans l'incendie de 1781, puisque le magasin ne se situait justement pas dans l'enceinte du Palais-Royal ; la négligence de la conservation en est sans doute responsable. Il sera peut-être retrouvé un jour dans un endroit inattendu, comme celui des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*⁸, mais comme le *Temple de la Gloire* ne fut jamais

¹ BUSSER Henri, *De « Pelléas » aux « Indes galantes » ... de la flûte au tambour*, Paris, A. Fayard, 1955, p. 153.

² AJ¹³ 08, dossier n° 3, « 31 octobre 1747. Etat de ce que l'opera doit au 31. 8.^{bre} 1747 aux dénommés cy apres. », p. [2] : « Au S.^r L'alleman Copiste de Musique pour 2. années Echuës a Pasques 1747. pour ouvrage par Extraord.^{re} suivant ses mémoires arrêtés les 2. may 1746 et 21. may 1747... 584. ^{lt} »

³ AJ¹³ 08 « treizième et dernière Inventoriée soixante neuf » : petit billet indiquant : « Jay reçue de M.^f Neuville La somme de cent quatrevingt douze livres a compte de mes extraordinaires fait Paris ce 29 aoust 1747 Lallemand », suivi d'une note, probablement de la main de Neuville : « Cette quittance a ete passé en compte au M s^r [sic] Lallemand dans le Mandement aresté par le feu s^r Berger [mort entre temps] le 2 may 1746. Lepresent joint au dit Mandement pour mremoire seulement [signature illisible] ».

⁴ F-Po INV 11 « Inventaire général de l'opéra 1767 », p. 134.

⁵ « etant dans le dépôt a la salle de spectacle », F-Po INV 11 « Inventaire général de l'opéra 1767 », p. 137.

⁶ AJ¹³ 01, cote 97, dossier 9, sans n° [document 3], « Catalogue des poèmes 1784 », p. 19 ; second exemplaire identique : AJ¹³ 01 cote 1003, dossier 9, sans n° [document 4] : « Catalogue des poèmes 1784 », p. 13.

⁷ F-Po INV 3 « Inventaire général de l'opéra 1780 »

⁸ F-Pn L 20485.

repris, il est très improbable qu'il ait quitté l'Académie royale de musique, et doit sans doute être considéré comme définitivement perdu, comme la plupart des matériels d'orchestre du xviii^e siècle, du reste.

Quand Lajarte dresse son grand catalogue, en 1876, seule subsiste la partition du *Temple de la Gloire*, dans son état d'origine, sous la forme de « Quatre cahiers in-4^o man[uscrits] » avec de « très-curieuses annot[at]ions autogr[aphes] ¹ ». Malherbe dit que qu'il a décousu des pages et soulevé de nombreuses collettes ², mais ne précise pas l'état du manuscrit. On imagine cependant volontiers qu'il n'a été relié qu'au xx^e siècle. Cette reliure fut non seulement mal faite, puisque la moitié de *Bélus* se retrouve à la fin de l'opéra, et que de nombreuses collettes ont été mal replacées, voire reliées au hasard entre deux feuillets, mais désastreuse pour l'historien, car elle a détruit les reliures des cahiers primitifs, qui sont toujours d'une aide précieuse pour comprendre l'histoire d'un manuscrit.

5. Les publications du *Temple de la Gloire* au xviii^e siècle

a) Éditions du livret

Il ne faudrait pas de laisser abuser par la déclaration tardive de Voltaire :

Je désavoue absolument le temple de la gloire et la princesse de Navarre. Ce sont deux ouvrages de commande que je fis faire par de jeunes gens et que je ne souffrirais point dans le recueil de mes ouvrages ³.

Le Temple de la Gloire figure en effet dans la plupart ⁴ des éditions des œuvres de Voltaire, au même titre que *La Princesse de Navarre* ou *Le Poème de Fontenoy*, dès l'édition Prault de 1746 ⁵, par exemple. Le RCT recense pas moins de 25 éditions entre 1745 et 1800 ⁶. Si Voltaire avait vraiment voulu renier la paternité de cette œuvre, il aurait pu le faire plus tôt ; comme Marmontel plus tard, il aurait pu refuser que cette partie de son œuvre soit considérée comme digne de ses œuvres complètes. Mais il y a surtout trop de Voltaire dans *Le Temple de la Gloire* pour qu'on puisse l'en croire.

Quelle version du livret a été éditée, et quelle est sa place dans les recueils ? Voltaire ne fait publier que la toute première version de l'œuvre ; la source utilisée est EL 1. Pour ne citer que les deux plus importantes, c'est le cas dans l'édition Cramer et dans celle de Kehl. Le fait qu'après EL 2, EL 2bis, EL 3 (légères variantes de la version de 1745) et surtout après EL 4

¹ LAJARTE Théodore, *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, vol. 1/2, Paris, Librairie des bibliophiles, 1876, p. 203.

² MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », p. xli.

³ VOLTAIRE, *Correspondence*, *op. cit.*, D 4382.

⁴ S'il n'y figure pas, c'est en général qu'elles ne comprennent pas les œuvres lyriques.

⁵ BROWN Andrew et FRADOIS Emmanuel, « Les éditions Prault des œuvres de Voltaire », *Cahiers Voltaire* (10), 2011, p. 37.

⁶ BOUISSOU Sylvie, DENÉCHEAU Pascal et HERLIN Denis, *RCT, t. 3 : Musique dramatique (1^{re} partie)*, *op. cit.*, pp. 229-230 ; GOULBOURNE Russell, « Introduction », pp. 315-319 n'en distingue que 12 avant l'édition de Kehl, là où Bouissou et Herlin en trouvent 15.

(version de 1746), ce soit EL 1 qui ait été retenu appelle deux remarques. La première et la plus importante, c'est que si Voltaire renie quelque chose, c'est la version de 1746, qui n'est pas, pour lui, une amélioration de l'œuvre, mais une concession au goût du public de l'Académie royale de musique – on ne dira jamais assez l'importance des quelques lignes vengeresses qu'il a ajoutées à la fin de la préface¹. La seconde est que si Voltaire n'a accordé qu'une attention toute relative à l'édition, cela ne signifie pas qu'il faille rationaliser la chronologie évidente des sources, comme le fait Goulbourne, en plaçant EL 3 avant EL 1, au prétexte que l'édition de Kehl suit EL 1 : la consultation des éditions critiques des *Œuvres Complètes de Voltaire* montre assez que Voltaire, qui distribuait allègrement éditions annotées et manuscrits, ne se fondait pas toujours sur la dernière version imprimée pour continuer son travail de révision, mais souvent sur un état antérieur ou alternatif. Rameau parfois aussi, du reste.

Enfin, *Le Temple de la Gloire*, dans les œuvres complètes, se trouve généralement regroupé avec son œuvre-sœur, *La Princesse de Navarre*, qui date également de 1745 et est également une commande de la cour, et avec les autres livrets de Voltaire, non mis en musique ou non représentés : d'abord *Tanis et Zélide* et *Samson*, qui datent des années 1730, plus tard, *Le Baron d'Otrante* et *Les Deux tonneaux*, écrits à l'intention de Grétry dans les années 1760. Tous ces livrets, dont seuls deux avaient fait l'objet de représentations, sont en général regroupés à la fin des œuvres dramatiques (sous le titre d'ensemble « Théâtre de Voltaire », en général), dans un volume d'œuvres lyriques que l'on ne constitue que pour mémoire ou pour la forme, tant l'échec du grand homme avait été patent dans ce genre.

b) Diffusion de la musique

La forme de la source manuscrite C 1², une copie au propre en partition réduite, ne peut s'expliquer, selon nous³, que par le fait qu'elle était destinée à un graveur de musique, en vue d'une édition. Or l'on ne gravait guère que les œuvres qui étaient représentées à l'Académie royale de musique, et encore pas toutes⁴, mais jamais celles qui ne l'étaient qu'à Versailles⁵. Il faut donc en déduire qu'au moment de la copie de C 1, c'est-à-dire au moins quelque temps avant le début des répétitions et des représentations⁶, Voltaire et Rameau savaient déjà que l'œuvre serait reprise à l'Académie royale de musique⁷. Mais cette édition n'a

¹ OOR, 1746, Préface : « *Ce poème lyrique n'ayant pas été d'abord destiné à l'Académie royale de musique, il a fallu y changer plusieurs choses pour se conformer aux usages de ce spectacle, on a surtout asservi les paroles à la musique : mais, jusque dans les canevas, on a cru devoir célébrer la vertu, principal objet de tout ouvrage public, et surtout de ceux qui sont présentés aux rois.* »

² Pour une description détaillée, cf. *infra*.

³ Nous suivons en cela GREEN, Thomas R., *Early Rameau Sources : Studies in the Origins and Dating of the Operas and other Musical Works* [thèse], Brandeis University, t. I, p. 61.

⁴ Par exemple, dans l'œuvre de Rameau, *Les Fêtes de Polymnie (version de 1745)*, *Naïs*, *Zoroastre (version de 1756)* et *Les Paladins*.

⁵ Par exemple, dans l'œuvre de Rameau, *Le Princesse de Navarre*, *Platée (version de 1745)*, *Les Fêtes de Ramire*, *Les Fêtes de L'Hymen et de l'Amour (version de 1747)*, *Les Surprises de l'Amour*, *Daphnis et Eglé*, *Les Sybarites (version de 1753)*, *Anacréon*, *La Naissance d'Osiris*, tous représentés à Versailles ou Fontainebleau.

⁶ Puisque C 1 ne comprend pas, en particulier, deux ariettes qui sont manifestement ajoutées dans AC, et dont le texte figure dans EL 1-3 ; cf. *infra*, II.E, La source principale de la version de 1745 : C 1, p. 265.

⁷ Ce qui ne signifie pas qu'ils étaient sûrs qu'elle serait jouée à Versailles.

jamais vu le jour. Il serait très étonnant que ce soit le seul opéra de Rameau gravé dont nous n'ayons conservé aucun exemplaire, alors qu'on dispose de dizaines de chaque pour les autres opéras. Comment l'expliquer ? Rebel et Francœur ont bien fait imprimer la plupart de leurs œuvres de circonstances ; mais elles étaient justement jouées, la plupart du temps, à Paris¹. On ne sait ; prescience de l'échec de l'œuvre, de son incompatibilité avec les attentes du public ?

Cependant, de nombreuses copies manuscrites du *Temple de la Gloire* ont circulé. Il faut mettre à part C 2, reliée aux armes du duc de Richelieu, qui est manifestement une copie « officielle » destinée à la bibliothèque, sinon aux archives du commanditaire de l'œuvre, en mémoire de la grandiose année 1745, puisqu'elle comprend également la musique de la *Princesse de Navarre* sous sa dernière forme, celle des *Fêtes de Ramire*.

C 2, C 3 et C 4², partagent un même format (in-folio, calligraphie, absence de prix) et un grand nombre de variantes qui ne figurent pas dans AC, pourtant unique source disponible à Paris, mis à part le manuscrit autographe de Rameau bien sûr – s'il l'avait conservé. Or le copiste de C 2 est le même que celui qui a réalisé les fameuses copies manuscrites avec page de titre imprimée chez Ballard, conservées au département de la musique de la BnF, ayant appartenu au marquis de Brancas. Tout porte donc à croire que l'on pouvait, sur commande, se procurer une partition du *Temple de la Gloire* chez Ballard, où se trouvait peut-être une copie d'AC qui serait à la source de ces variantes communes, à moins que les ressemblances entre C 2, C 3 et C 4 ne s'expliquent par un protocole éditorial commun (restitution systématique des parties instrumentales quand elles doublent le chant, insertion de didascalies tirées du livret original...) sans qu'il y ait de source chez Ballard – ce qui rendrait mieux compte des petites différences qui subsistent malgré tout entre C 2, C 3 et C 4.

C 5³, qui est une copie extrêmement fidèle d'AC, et ne partage aucune des variantes communes à C 2, C 3 et C 4, témoigne du fait qu'il était possible d'acheter une copie manuscrite de l'œuvre dans le commerce. Le prix est indiqué au v^o du plat de la couverture : 7^l 5 [sols], soit presque deux fois moins que le prix d'un opéra gravé de Rameau. Aussi étonnant que cela puisse nous paraître, avec notre attachement tout romantique aux manuscrits, il était moins cher de faire copier la musique à la main que de la faire graver.

Enfin C 6⁴ n'est ni une copie de collection, ni une copie « commerciale », mais une archive, ou une copie de sauvegarde, puisqu'elle a été effectuée sous les ordres de Francœur, peut-être vers 1759 (il était alors directeur de l'opéra avec Rebel). Il s'agit d'une copie extrêmement fidèle à la source, AC, de présentation modeste (in-4^o, non calligraphiée). Passée à son neveu Louis-Joseph Francœur, dont elle porte la griffe, elle est aujourd'hui conservée dans le fonds du Conservatoire au département de la Musique de la BnF.

¹ Ainsi *La Félicité*, jouée seulement à Versailles, ne fut-elle point gravée, contrairement au *Trophée* (représenté à l'Académie royale de musique) et aux deux *Retours du roi* (représentés à l'Hôtel de ville).

² Pour une description détaillée, cf. *infra*, p. II.F.5, C 2, p. 278 ; II.F.6, C 3, p. 279 ; II.F.7, C 4, 280.

³ Pour une description détaillée, cf. *infra*, II.F.9, C 5, p. 282.

⁴ Pour une description détaillée, cf. *infra*, II.F.10, C 6, p. 283.

5. Les publications du Temple de la Gloire
au xviii^e siècle

Remarquons que *Le Temple de la Gloire* est bien présent dans la liste des « Ouvrages de M^r. Rameau » qui figure en tête de nombre des rééditions de ses œuvres d'après 1760¹, aux côtés de tous les autres ouvrages gravés dont on donne le prix :

OUVRAGES DE M ^r . RAMEAU.	
Un Premier Livre de Clavecin	7 ^{tt} <i>Acante et Céphise . Pastorale</i> 1 3 ^{tt}
Un Deuxieme	6 ^{tt} <i>Les Surprises de L'Amour . Ballet</i> 1 8 ^{tt}
Un Troisieme en Concerto	2 4 ^{tt} <i>Les Sibarites</i> 6 ^{tt}
<i>Hypolite et Aricie . Tragedie</i>	1 8 ^{tt} <i>Les Paladins . Comedie Ballet</i>
<i>Les Indes galantes . Ballet</i>	1 3 ^{tt}
<i>Castor et Pollux . Tragedie</i>	1 5 ^{tt} <i>Traité de L'Harmonie . chez Ballard .</i>
<i>Les Talents Liriques . Ballet</i>	1 3 ^{tt} <i>Nouveau Systeme . Id' .</i>
<i>Dardanus</i>	1 3 ^{tt} <i>Génération Harmonique . chez Prault Quai de</i>
<i>Les fêtes de Polimnie . Ballet</i>	1 3 ^{tt} <i>Conti a la descente du Pont neuf .</i>
<i>La Princesse de Navarre . Intermede</i>	<i>Démonstration du Principe de L'Harmonie</i>
<i>Le Temple de la Gloire . Ballet</i>	<i>avec de nouvelles réflexions sur le même sujet .</i>
<i>Pygmalion . Acte de Ballet</i>	6 ^{tt} <i>Dissertation sur L'Accompagnement chez</i>
<i>Les fêtes de L'Hymen et L'Amour . Ballet</i>	1 3 ^{tt} <i>Durand et Pissot .</i>
<i>Zais</i>	1 3 ^{tt} <i>Observation sur notre Instinct</i>
<i>Platee</i>	1 3 ^{tt} <i>pour la Musique .</i>
<i>Nais</i>	Ballet
<i>Zoroastre</i>	1 3 ^{tt} <i>Code de Musique .</i>
<i>La Guirlande . Acte de Ballet</i>	6 ^{tt} <i>Nouvelles Réflexions sur le</i>
	<i>Principe Sonore .</i>

Figure 13 : Publicité pour les « ouvrages de Mr. Rameau », ca. 1760

Cette liste suggère que l'on pouvait sans doute, en s'adressant à l'auteur ou à ses éditeurs (la veuve Boivin, la veuve Leclair, essentiellement, et peut-être, on l'a vu, Ballard), commander une copie manuscrite de l'œuvre. D'autres circulent peut-être encore.

**c) L'édition manuscrite de Decroix
et son rôle dans la conservation des sources**

Decroix fut l'éditeur à la fois de Voltaire et de Rameau ; *Le Temple de la Gloire* ne pouvait que l'intéresser hautement. Un grand nombre de sources conservées sont passées par sa main. Et c'est lui, comme pour nombre d'œuvres de Rameau, qui aura finalement édité, sous forme manuscrite, la musique du *Temple de la Gloire* au xviii^e siècle, dans les « œuvres complètes² » de Rameau qu'il avait entrepris de réunir lui-même, après avoir suggéré que le

¹ *Terminus post quem* déterminé par la présence dans cette liste du *Code de musique pratique*.
² Selon l'expression de WOLF R. Peter, « An eighteenth-century Œuvres complètes of Rameau », in LA GORCE Jérôme de (éd.), *Jean-Philippe Rameau. Colloque international organisée par la société Rameau. Dijon — 21-24 septembre 1983*, Paris : Genève, Champion : Slatkine, 1987.

gouvernement entreprenne et finance cette tâche ¹. Le manuscrit que nous conservons, C 7, n'est pas, en effet, une simple copie, mais bel et bien une édition.

(1) C 7 ²

Decroix a fait copier une partition in-folio du *Temple de la Gloire*. Sa source principale devait être AC car C 7 ne s'en écarte guère ; mais comment expliquer qu'elle soit d'aspect aussi fragmentaire ? Le *Prologue*, *Bacchus* et *Trajan* sont en effet copiés par une même main, mais *Bélus* l'est par une autre, et l'*Air* final, qui manque dans AC, par une troisième. Decroix lui-même semble avoir inséré la préface de Voltaire et introduit les indications de mise en scène du livret à leur place dans la partition. On trouve rétablies toutes les coupes de morceaux complets dans AC, soit qu'ils soient barrés au crayon rouge ou l'encre, soit qu'ils figurent sur des feuillets cousus entre eux, ainsi que certaines variantes, qu'ils appelle « premières leçons ».

Il semblerait donc que non seulement l'*Air* final (coupé et placé dans *Les Paladins* en 1760 ³), mais l'acte de *Bélus* tout entier aient manqué au moment où le copiste principal de C 7 a copié AC. L'affaire se corse quand on lit ce que Decroix écrit, contre toute évidence, sur un feuillet qui a été conservé avec AC :

Le temple de la Gloire fut représenté en 5 actes a Versailles en 1745

Et a paris en 1746 en 3 actes.

Cet acte de Belus qui etait le 2^e fut retranché a Paris. le prologue servait de 1.^{er} acte ⁴.

Ce feuillet accompagnait visiblement le cahier de *Bélus*, ce qui signifie que Decroix l'a eu entre les mains ; aurait-il contribué à le retrouver alors qu'il était égaré ⁵ ? A-t-il fait copier les trois cahiers du *Temple de la Gloire* par un copiste pendant qu'il conservait *Bélus* pour la « variante » de l'édition de Kehl ? On l'ignore.

(2) EL 2 (Decroix) ⁶

Decroix a d'abord fait établir C 7, une copie d'AC, avant de la comparer avec un exemplaire du livret qu'il avait acquis par ailleurs, EL 2 (Decroix). A la lecture de ce dernier, on est pris de sympathie pour le désarroi de Decroix, qui va jusqu'à noter l'emplacement de toutes les symphonies de la partition dans son exemplaire du livret, et qui ne peut que

¹ DECROIX Jacques-Joseph-Marie, *L'ami des arts ou Justification de plusieurs grands hommes*, A Amsterdam [i. e. Lille], et se trouve à Paris chez les marchands de nouveautés, 1776, p. 168.

² Pour une description détaillée, cf. *infra*, II.F.11, C 7, p. 286.

³ CF 1.

⁴ AC, p. [i]. Ce feuillet, comme tant d'autres, a été mal relié et se trouve désormais en tête de l'opéra plutôt que de *Bélus*.

⁵ Remarquons que plusieurs emprunts faits par Rebel et Francœur au *Temple de la Gloire* ont été pris dans *Bélus*, qu'il s'agisse de l'Entracte dans *Amadis* (1759) ou des Menuets dans *La Guirlande* (1763), et que ces emprunts ont visiblement contribué à la désintégration du cahier. Ainsi les copies manuscrites du xviii^e siècle ne concordent-elles pas sur l'emplacement exact des Menuets dans *Bélus* (cf. *infra*), même si le f. autographe de Rameau les contenant a été replacé dans AC, et l'Entracte manque-t-il purement et simplement, puisqu'il a été remplacé par une partie séparée de hautbois, au dos de laquelle figure une partition copiée par Durand de l'arrangement du morceau dans *Amadis...* (cf. *infra* la description de la source CF 2).

⁶ Pour une description détaillée, cf. *infra*, p. II.B.2.b)(3), Exemplaire avec annotations de Decroix, p. 205

constater à quel point la version de son livret, en fait celle de 1745, et la version de la partition, en fait celle de 1746, sont dissemblables.

(3) AS¹

C'est également à Decroix que nous devons la conservation de la source AS, une esquisse autographe (au tracé des portées, des clés, des armures et de la mélodie près) de *Bacchus*, dont il manque cependant le dernier quart. Cette esquisse ayant été mise au propre dans AC, elle provient très probablement des papiers de Rameau lui-même, via son fils Claude-François, avec qui Decroix a été en contact, même si nulle mention de *Bacchus* ne figure dans leur correspondance.

(4) Édition de Kehl²

Nous ne sommes pas spécialiste des éditions de Voltaire et nous n'avons pas réussi à trouver qui était en charge de quels volumes pour l'édition de Kehl. Il semblerait néanmoins extraordinaire que ce n'ait pas été Decroix qui ait établi l'édition du *Temple de la Gloire*, vu sa forme et son contenu, cohérents avec l'analyse que nous venons de faire de sa partition et de son livret personnels. Globalement, le texte suit EL 1, comme les éditions précédentes des œuvres complètes de Voltaire, avec des variantes minimales. Mais l'originalité de l'édition de Kehl est que figure à la fin une « Variante du *Temple de la Gloire* », en fait la version de 1746 de *Bélus*, avec la note suivante :

Cet acte, différent de celui qu'on a lu, a été tiré d'une partition du célèbre *Rameau*. Nous ignorons si c'est ici la première idée du poète, ou si ces changements avaient été faits pour la reprise du Temple de la Gloire, en 1746. Cependant cet opéra donné à la cour en 1745, en cinq actes, fut représenté à Paris, en 1746, en trois actes seulement, et celui-ci fut alors supprimé.

On comprend à la lecture de cette note de l'éditeur qu'il n'avait pas entre les mains de livret de la version de 1746 (EL 4), et qu'il en était réduit aux conjectures. Comme le souligne Malherbe, cette lacune dans les sources et le peu de scrupule des éditeurs du XIX^e siècle, qui se sont généralement contentés de recopier l'édition de Kehl, a été la source de nombreuses confusions dans les commentaires sur le *Temple de la Gloire* ; espérons que l'édition de Goulbourne (2005) et la nôtre permettent enfin d'y voir un peu plus clair.

(5) « Au Temple de la Gloire »

Enfin, si *Le Temple de la Gloire* n'a jamais été gravé, il est devenu, par Decroix, un lieu d'édition fictif : ses ouvrages de 1780, ses *Mémoires et anecdotes pour servir à l'histoire de Voltaire*³ ainsi que *La Mort De Voltaire, Ode*⁴ sont en effet tous deux édités « Au Temple de la

¹ Pour une description détaillée, cf. *infra*, II.F.1, AS, p. 273.

² VOLTAIRE, *Le Temple | de | la Gloire. | Fête donnée à Versailles, le 27 novembre | 1745. Mis en musique par Rameau*, [Kehl], Société littéraire et typographique, 1785 (Œuvres complètes de Voltaire).

³ DECROIX Jacques-Joseph-Marie, *Mémoires et anecdotes pour servir à l'histoire de Voltaire : depuis sa naissance jusqu'à sa mort...*, [s. l.], au Temple de la gloire [Liège], 1780, p. [iii].

⁴ DECROIX Jacques-Joseph-Marie, *La mort de Voltaire, ode suivie de l'Éloge de ce grand homme par M. Palissot, avec la tragédie d'Ériphile que l'auteur ne voulut pas faire imprimer de son vivant et autres pièces pour servir de suite aux*

5. Les publications du Temple de la Gloire
au xviii^e siècle

Gloire » ; en réalité, à Liège. Dans le second ouvrage, la première pièce, un Dithyrambe, simple réimpression d'une œuvre de La Harpe¹, se passe de fait dans le temple de Melpomène, où Voltaire est successivement accueilli par La Pitié et La Terreur, Sophocle, Euripide, Crébillon, Eschyle, et tous les personnages de ses tragédies...

Mémoires et anecdotes de cet homme illustre, [s. l.], Au Temple de la gloire [Liège], 1780, p. [3].

¹ LA HARPE Jean François de, *Aux manes de Voltaire, dithyrambe qui a remporté le prix au jugement de l'Académie française en 1779*, Paris, Demonville, 1779.

G. Postérité

1. Voltaire et *Le Temple de la Gloire* après 1746

Nous avons déjà vu que Voltaire s'était piqué, un jour, de renier *Le Temple de la Gloire*, alors qu'il figurait dans toutes les éditions de ses œuvres complètes. Il faut encore mentionner cette lettre souvent citée de 1776, dans laquelle, à la fin de sa vie, il confesse son échec lyrique, qu'il impute aussi bien à la nature de son opéra, une œuvre de commande, insiste-t-il, qu'à ses propres manques :

Ceux qui vous ont dit, monsieur l'abbé, qu'en 1744 et 1745 je fus courtisan, ont avancé une triste vérité. Je le fus ; je m'en corrigeai en 1746, et je m'en repentis en 1747. De tout le temps que j'ai perdu en ma vie, c'est sans doute celui-là que je regrette le plus. Ce ne fut pas le temps de ma gloire, si j'en eus jamais. J'élevai pourtant, dans le cours de l'année 1745, un temple à la Gloire. C'était un ouvrage de commande, comme m.^r le m.^{al} de Richelieu et m.^r le duc de Lavallière peuvent le dire. Le public ne trouva point agréable l'architecture de ce temple ; je ne la trouvai pas moi-même trop bonne ¹.

En tout cas, acceptant peut-être la critique de ses ennemis sur son goût hasardeux pour l'architecture littéraire, Voltaire, après ceux du Goût, de l'Amitié et de la Gloire, ne fit plus aucun temple.

2. Les emprunts au *Temple de la Gloire* après 1746 ²

Le Temple de la Gloire n'ayant jamais été gravé, Rameau, Rebel et Francœur purent y puiser un grand nombre de danses pour les placer dans d'autres ouvrages. *Le Temple* ne fut pas autant réutilisé que *La Princesse de Navarre*, mais arrive en quatrième place parmi les sources d'auto-emprunts recensés par Graham Sadler ³. Nos recherches sur la genèse de ces emprunts nous ont conduit à distinguer trois catégories d'emprunts :

1. les auto-emprunts effectués de manière certaine par Rameau ;
2. les emprunts effectués par Rebel et Francœur pour d'autres œuvres de Rameau, avec ou sans son consentement ;
3. les emprunts effectués par Rebel et Francœur pour des œuvres d'autres compositeurs ou des recueils, du vivant de Rameau ou après sa mort.

Rameau ne s'est auto-emprunté de manière certaine que deux morceaux du *Temple de la Gloire*. Le premier est la *Forlane de Bacchus*, qu'il insère dans *Les Sybarites*, ballet joué à la

¹ VOLTAIRE, *Correspondence*, op. cit., D19 905.

² Nous synthétisons dans ce paragraphe nos analyses « génétiques » sur les emprunts et les auto-emprunts ; cf. *infra*, II.H, Les auto-emprunts du *Temple de la Gloire* aux œuvres antérieures de Rameau, p. 314, II.I, Les (auto- ?) emprunts au *Temple de la Gloire* de la *Gloire* dans les œuvres ultérieures de Rameau, p. 326, et II.J, Les emprunts au *Temple de la Gloire* dans les œuvres d'autres compositeurs après 1746, p. 338.

³ SADLER Graham, « A re-examination of Rameau's self-borrowings », art. cit., p. 261.

cour en 1753, et inséré dans la version de 1757-1758 des *Surprises de l'Amour*. Le deuxième est le *Passepiéd* situé dans *Le Temple du Bonheur* (le divertissement final de *Trajan*) dans la version de 1745 ; il avait déjà été réécrit et déplacé dans le *Prologue* de la version de 1746 ; il fut réécrit et inséré dans la version de 1757-1758 des *Surprises de l'Amour*. On sait qu'il s'agit d'auto-emprunts de Rameau lui-même non parce qu'une source autographe viendrait le prouver – elles manquent pour ces œuvres –, mais parce les morceaux ont été intégralement réécrits, et parce qu'ils figurent dans le cours de l'œuvre, et non sous forme de feuillets volants ajoutés après coup.

Au contraire, les nombreux autres emprunts faits au *Temple de la Gloire* dans d'autres œuvres de Rameau et des œuvres d'autres compositeurs portent clairement la marque de Rebel et Francœur. On distingue :

- de multiples emprunts dans d'autres œuvres de Rameau (la *Musette* et les *Menuets de Bélus* dans la partition de production de *La Guirlande* (1753) ; trois *Airs* dans la partition de production des *Paladins* (1760) ; le deuxième mouvement de l'*Ouverture* dans deux copies de *Nais* (reprise de 1764)) ;
- un emprunt dans une reprise d'un opéra de Lully (*Amadis*, en 1759) ;
- un emprunt dans une reprise d'une pièce de Racine (*Athalie*, en 1770) ;
- un emprunt dans un recueil de symphonies tardif (*Festin royal du comte d'Artois*, 1773).

À part dans *Nais*, opéra pour lequel nous disposons seulement de copies comme sources de la version de 1764, le processus est chaque fois le même. Successivement :

- Rebel et/ou Francœur se procure(nt) l'extrait de la partition de production de l'œuvre-source, ici *Le Temple de la Gloire*, en détache(nt) le feuillet contenant le morceau à emprunter, et l'arrange(nt) éventuellement, directement sur le manuscrit, biffant, grattant, récrivant ce qu'ils jugent nécessaire ;
- Rebel indique dans la partition de production de l'œuvre-cible la nature, l'emplacement et éventuellement la transposition de l'emprunt, à l'encre ;
- le copiste en chef de l'Académie royale de musique, Durand (pour *La Guirlande* en 1753, *Amadis* en 1759 et *Les Paladins* en 1760) ou Marvereau (pour *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* dans les années 1770) met au propre et éventuellement transpose le morceau emprunté sur un feuillet distinct, qui est ensuite inséré dans la partition de production de l'œuvre-cible ;
- le feuillet contenant le morceau emprunté, dans le souci de bien conserver l'œuvre, voire de respecter son intégrité, est replacé dans la partition de production de l'œuvre-source, mais avec de nombreux ratés : le deuxième mouvement de l'ouverture du *Temple de la Gloire* est bien à sa place, mais l'emplacement des *Menuets* du *Temple de la Gloire* a causé bien des soucis aux copistes du XVIII^e siècle comme à ceux du XX^e siècle ; l'*Air très gai* est tout simplement resté dans la partition de production des *Paladins* ; quant à l'*Entracte de Bélus*, le feuillet a tout bonnement été égaré, si bien que c'est celui qui avait été utilisé pour les représentations d'*Amadis* en 1759 qui fut remis à sa place.

Attardons-nous sur un emprunt qui était inconnu de Girdlestone et de Sadler et qui nous a été signalé par Dominique Lauvernier, que nous remercions vivement. Les archives

nationales conservent, parmi les documents relatifs aux fêtes de 1770 à Versailles, à l'occasion du mariage du dauphin, le futur Louis XVI, avec Marie-Antoinette, un « Mémoire des ouvrages de Copies de Musique » présenté par Dumas, suivi d'un autre présenté par Durand et contresigné par Rebel, toujours surintendant de la musique du roi, qui mentionne, entre autres dépenses pour le matériel d'*Athalie*,

Chœur et quinque du Temple de la gloire... 27^[lt] 10^[s]¹

Après de longues recherches, Dominique Lauvernier a fini par retrouver à Rouen ce matériel. Il contient en effet une parodie du « Chœur avec les cinq rois » de *Trajan*, sur les paroles suivantes :

<i>O grandeur ! O clémence !</i>	<i>O grandeur ! O clémence !</i>
<i>Vainqueur égal aux dieux,</i>	<i>Du Maître des humains</i>
<i>Vous avez leur puissance,</i>	<i>Admirez la puissance,</i>
<i>Vous pardonnez comme eux.</i>	<i>Foibles mortels, ouvrages de ses mains,</i>
	<i>Adorez en silence</i>
	<i>Les oracles divins.</i>

Tableau 20 : Comparaison de la parodie d'*Athalie* avec l'original du *Temple de la Gloire*

Contrairement à ce que l'on voit dans le *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola, la dauphine n'aura donc pas entendu « Tristes apprêts, pâles flambeaux » en 1770, mais bien un extrait du *Temple de la Gloire*, dont on peut penser que Rebel et Francœur l'avaient choisi pour sa pompe, et par référence à l'année 1745, qui avait vu le mariage du dauphin d'alors, le père du futur Louis XVI.

Quand Rameau s'auto-emprunte, en maniaque de la correction, il récrit : s'il conserve généralement la mélodie telle quelle, la basse, les parties de remplissage et/ou les couplets d'un rondeau sont entièrement refaits. La plupart des emprunts littéraux, ou légèrement adaptés (par retouche, transposition ou réorchestration), peuvent en revanche être directement attribués à Rebel et Francœur. Pourquoi une telle constance pendant le quart de siècle qui a suivi la dernière exécution du *Temple de la Gloire* ? On peut supposer à la fois que les deux musiciens ont voulu rendre hommage à une œuvre qu'ils savaient injustement oubliée, et qu'ils pouvaient, de manière plus prosaïque, profiter d'un des rares ouvrages jamais publiés de Rameau pour y puiser des symphonies et embellir le maître par lui-même², mais aussi mettre au goût du jour des œuvres de l'ancien répertoire : c'était la politique artistique et éditoriale à l'Académie royale de musique dans les années 1750-1770³. Il nous semble en tout cas que la question des emprunts et de la circulation des morceaux d'une œuvre à l'autre n'est pas aussi univoque que l'image courante d'une époque « baroque » où les compositeurs n'hésitaient pas à recycler sans fin leurs morceaux. Dans le cas du *Temple de la Gloire*, il est manifeste que Rameau n'y a procédé à *aucun* emprunt littéral lui-même, et qu'il s'agit plutôt d'une pratique « éditoriale » de l'Académie royale de

¹ F-Pan O¹ 3029 A, n° 308, v°.

² *Mercure De France Dédié Au Roi. Septembre 1757*, Genève, Slatkine reprints, 1970, p. 184.

³ DENÉCHEAU Pascal, « Les opéras de Lully remaniés par Rebel et Francœur entre 1744 et 1767 : héritage ou modernité ? », janvier 2007 ; voir aussi DRATWICKI Benoît, *Antoine Dauvergne (1713-1797) : une carrière tourmentée dans la France musicale des Lumières*, Wavre, Mardaga, 2011 (Études du Centre de musique baroque de Versailles).

musique. Il faudrait évidemment pousser plus loin l'investigation, à la fois pour Rameau et pour ses contemporains, mais remarquons déjà que les emprunts pour lesquels Rameau était connu de son vivant, ceux qu'il fait à ses pièces de clavecin, sont tous de remarquables orchestrations, et autant de réécritures, plutôt que des auto-emprunts littéraires.

3. Autres exécutions du *Temple de la Gloire* au xviii^e siècle

Le *Temple de la Gloire* n'a jamais été repris à l'Académie royale de Musique, mais on recense tout de même deux autres exécutions d'extraits au xviii^e siècle, en province. La première est mentionnée par Burton¹ : on a joué trois fois le *Prologue* en 1760-1761 à Marseille. Il semble n'en rester aucune trace dans les bibliothèques de Provence². En revanche, nous avons conservé de nombreuses sources liées à des exécutions de larges extraits du *Temple de la Gloire* à Lille, à une ou plusieurs reprises entre 1764 et 1786. Nous les décrivons en détail plus bas, dans la deuxième partie. Pour synthétiser, quoique portant souvent le timbre de la société du concert le Lille, elles ne semblent pas liées avec le fonds Raparlier, lui-même conservé dans le fonds Decroix de la BnF, mais plutôt avec Decroix lui-même : les similitudes entre les sources CO Lille 1-4 et la copie en partition exécutée pour (et partiellement par) Decroix, C 7, sont indéniables. Le *terminus post quem* est nécessairement de 1764, puisque le deuxième mouvement de l'*Ouverture* tient compte des modifications de Rebel et Francoeur pour la reprise de *Naïs* cette année-là ; le *terminus ante quem* est 1786, date de la copie de la page de titre de C 7 par De Serre. Nous n'avons pas réussi à trouver de source journalistique ou d'archive attestant l'exécution d'extraits du *Temple de la Gloire* entre ces deux dates à Lille. De plus, Decroix n'ayant jamais vraiment quitté Lille³, il est impossible de favoriser une période plutôt qu'une autre ; les filigranes ne sont d'aucune aide puisque les matériels CO Lille 1-4 portent la date de 1742, et C 7 celle de 1771. On pourrait s'étonner d'une période aussi tardive que 1764-1786 pour la reprise d'un ballet de Rameau ayant connu l'échec, et jamais imprimé (même si, à Aix par exemple, « la popularité de Rameau rest[ait] indiscutable » en 1772-1773⁴). Mais la passion de Decroix pourrait l'expliquer, ce qui renforce la probabilité qu'il en ait été l'instigateur. Il ne se serait donc pas contenté d'éditer Voltaire et Rameau, mais aurait également entrepris de faire jouer leur unique opéra conservé, à la manière de ceux de nos contemporains qui s'enthousiasment pour la redécouverte d'œuvres du passé injustement oubliées ; Decroix forcerait alors notre admiration, une fois encore.

¹ BURTON, « Les Académies de musique en France au xviii^e siècle », *Revue de Musicologie* (37), 1955, p. 144.

² La série « Patrimoine musical régional » ne comprend pour l'instant que BOGHOSSIAN Irma, *Catalogue du fonds musical de l'ancienne maîtrise de la Cathédrale Saint-Sauveur*, Aix-en-Provence, ARCAM/EDISUD, 1990 (Patrimoine musical régional).

³ MARCHAND Jacqueline, « Un voltairien passionné : Jacques Joseph Marie Decroix (1746-1826) », *Revue d'Histoire littéraire de la France* 77 (2), mars 1977, pp. 188-189.

⁴ BURTON, « Les Académies de musique en France au xviii^e siècle », *art. cit.*, pp. 135-136, 144-146.

4. Perplexité des compilateurs du xviii^e siècle

L'originalité du *Temple de la Gloire*, par lequel Voltaire avait prétendu réformer l'opéra, et en particulier l'originalité de son genre et de sa forme, a causé bien des soucis aux compilateurs de la deuxième moitié du xviii^e siècle, et l'insuccès de l'œuvre ne les a pas encouragés à approfondir leur enquête au-delà de quelques anecdotes plus ou moins cruelles pour Voltaire.

Il faut faire un sort particulier au dictionnaire de Durey de Noiville et de Travenol, dans la mesure où il s'agit du plus proche chronologiquement, et surtout où une grave lutte pamphlétaire et judiciaire a opposé ce dernier à Voltaire en 1746, à l'époque, justement, du *Temple de la Gloire* : un chapitre entier y est consacré dans la biographie de René Pomeau¹. Dans la première édition de ce dictionnaire, tout se passe comme si Travenol, qui ne peut ignorer la réalité, sabotait délibérément les différentes mentions de l'œuvre : Voltaire ne figure tout simplement pas dans la liste des poètes ayant écrit pour l'Académie royale de musique ; Rameau, prénommé Jean-Baptiste, devient l'auteur du « *Triomphe de la Gloire*, Ballet héroïque en trois Actes & un Prologue, le 7 Décembre 1745.² »... sur un livret de Roy³. Dans la deuxième édition de 1757, ces erreurs sont corrigées⁴.

Le duc de La Vallière, dont le « dictionnaire » parut en 1760, était au contraire un ami de Voltaire : c'est même chez lui que le nouveau librettiste avait logé à Versailles pendant les répétitions du *Temple de la Gloire* ; c'est lui encore dont Voltaire invoquait l'autorité, en 1776, pour se dédouaner du fait que l'œuvre eût été « de commande⁵ ». La Vallière en donne sans doute le meilleur résumé, en tout cas le moins négatif :

Le Temple de la Gloire, Ballet op. en cinq Actes, représenté le 27 Novembre à Versailles devant le Roi, sur le Théâtre de la grande Ecurie ; paroles de Voltaire, musique de Rameau. Paris, Ballard, 1745. in-4^o.

Quoique cet Opera soit réellement en cinq Actes, il n'y en a proprement que trois, & l'on n'y traite que trois Sujets historiques.

Le premier Acte est une espece de Prologue, c'est l'Envie qu'Apollon fait enchaîner au pied du Throne de la Gloire. Le deuxième Acte & le premier sujet est Belus, qui cherche vainement à entrer dans Le Temple de la Gloire, & qui par son orgueil & sa cruauté en est jugé indigne.

Le troisième Acte & deuxième sujet est Bacchus, qui trop abandonné aux plaisirs & à la mollesse, est aussi jugé indigné d'y entrer.

Le quatr. Acte & troisième sujet est Trajan, qui par ses vertus & sa modestie y est reçu avec acclamation.

¹ POMEAU René (éd.), *Voltaire en son temps*, t. 1, op. cit., chap. II. 13 : Un violon de l'opéra.

² TRAVENOL Louis et NOINVILLE Jacques-Bernard Durey de, *Histoire Du Théâtre De L'Opera En France* [1^{re} éd., vol. 2], op. cit., pp. 47-48.

³ *Ibid.*, p. 161.

⁴ TRAVENOL Louis et NOINVILLE Jacques-Bernard Durey de, *Histoire Du Théâtre De L'Académie Royale De Musique* [2^e éd., vol. 1], op. cit., pp. 266-267 ; TRAVENOL Louis et NOINVILLE Jacques-Bernard Durey de, *Histoire Du Théâtre De L'Académie Royale De Musique En France, Depuis son établissement jusqu'à présent*, vol. 2/2, Paris, Duchesne, 1757, pp. 47, 161.

⁵ VOLTAIRE, *Correspondence*, op. cit., D 19905.

5. Réception critique au xviii^e siècle

Le cinquième est une suite du précédent, c'est le même Trajan, qui loin de s'ennorgueillir des honneurs qu'il vient d'obtenir, voulant les rendre utiles [sic] à ses Sujets, demande & obtient des Dieux, que le Temple de la Gloire soit changé en celui du bonheur.

Cet Opera fut donné à Paris le 7 Décembre de la même année ; il a été remis au Théâtre le 19 Avril 1746¹.

La phrase qui résume *Trajan* est admirable de concision et rend parfaitement l'intention de Voltaire. Mais c'est le *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres* de Lérès qui a été le plus souvent cité par la suite. Or l'œuvre y est traitée de manière fort succincte :

Le TEMPLE DE LA GLOIRE, 148^{me} Opé. C'est un Ball héroïque. de trois entrées, dont les vers sont de M. de Voltaire, & la musiq. de M. Rameau ; il fut représenté pour la première fois sur le grand Théâtre de Versailles, le 27 Novem. 1745, & le mardi 7 Décem. suivant à Paris : cet Opé. n'est pas imprimé en musiq. & lors d'une représentation, qui s'en fit le 19 Avril 1746, il y fut changé quelque chose. *[suivent des extraits de la préface de Voltaire]*².

Le *Dictionnaire des théâtres de Paris* des frères Parfaict est à peine plus précis :

TEMPLE (LE) DE LA GLOIRE, Fête en trois actes, avec un Prologue, de M. de *Voltaire*, Musique de M. *Rameau*, donnée à Versailles le Samedi 27 Novembre 1745. in-4°. Paris, Ballard, & représentée à Paris sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique le Mardi 7 décembre suivant, in-4°. Paris, Ballard. *Extrait, Mercure de France, Décembre 2. vol.*

[suit la liste des acteurs de 1746]

Cet Opéra a été remis le Mardi 19 Avril 1746. à l'ouverture du Théâtre, 2^e édition in-4°. Paris, Ballard, & même distribution des rôles & du Ballet *[ce qui est très inexact]*³.

Bref, comme d'habitude, ces dictionnaires, souvent utilisés, faute de mieux, par la musicographie, se révèlent fort critiquables par leur imprécision.

5. Réception critique au xviii^e siècle

Pas plus que la réception critique dans les années 1745-1746, celle de la deuxième moitié du xviii^e siècle ne traite de la musique, à l'exception de Diderot. On continue essentiellement à s'acharner sur le livret de Voltaire, en brochant à l'infini sur les thèmes déjà décrits pour la réception critique contemporaine de la création de l'œuvre. Le jugement de la postérité sur base au mieux sur le livret de 1745, sans cesse réédité dans les œuvres complètes de Voltaire, au pire sur des racontars, à commencer par la fameuse anecdote « Trajan est-il content ? », à laquelle nous avons déjà fait un sort. Nous écartons comme inintéressants tous les témoignages redondants (du type de celui de la « Nouvelle bigarrure », citée par Malherbe⁴,

¹ LA VALLIÈRE Louis-César de La Baume Le Blanc, *Ballets, Opera, Et Autres Ouvrages Lyriques, Par Ordre Chronologique Depuis Leur Origine ; Avec Une Table Alphabétique Des Ouvrages Et Des Auteurs*, Paris, C.-J.-B. Bauche, 1760, pp. 207-208.

² LÉRIS Antoine de, *Dictionnaire Portatif, Historique Et Littéraire Des Théâtres, Contenant L'Origine Des Différens Théâtres De Paris ; [...]*, Paris, Jombert, 1763, s. v. Le TEMPLE DE LA GLOIRE, p. 421.

³ PARFAICT François, PARFAICT Claude et GODIN D'ABGUERBE Quentin, *Dictionnaire Des Theatres de Paris, [...]*, vol. 4/7, Paris, Rozet, 1767, pp. 378-380.

⁴ MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », p. xxxvii.

dont l'auteur ne fait que synthétiser le *Mercur de France* sans avoir probablement jamais lu le livret), pour ne retenir, somme toute, que l'avis des meilleurs amis et des meilleurs ennemis de Voltaire.

a) Défenses du *Temple de la Gloire*

De rares auteurs défendent l'œuvre, mais pas les moindres.

(1) Diderot

On connaît ce passage du *Neveu de Rameau* :

[LUI.] J'ai donc été ; je suis donc fâché d'être médiocre. Oui, oui, je suis médiocre et fâché. Je n'ai jamais entendu jouer l'ouverture des *Indes galantes*, jamais entendu chanter **Profonds Abîmes du Ténare ; Nuit, éternelle nuit**, sans me dire avec douleur : voilà ce que tu ne feras jamais. J'étais donc jaloux de mon oncle ; et s'il y avait eu à sa mort quelques belles pièces de clavecin, dans son portefeuille, je n'aurais pas balancé à rester moi, et à être lui.

MOI. — S'il n'y a que cela qui vous chagrine, cela n'en vaut pas trop la peine.

LUI. — Ce n'est rien, ce sont des moments qui passent.

Puis il se remettait à chanter l'ouverture des *Indes galantes* et l'air **Profonds Abîmes** [...] ¹

Curieusement, les éditeurs de Diderot, s'ils n'ont eu aucun mal à identifier *Les Indes galantes*, ont rarement identifié l'incipit du prologue du *Temple de la Gloire* ² ; mais il a bien été repéré, par exemple par Pomeau ³ ou par Hertz, qui en conclut que Diderot a une bonne oreille ⁴. Mais on a plus rarement identifié une autre allusion similaire du même *Neveu de Rameau*, qui consiste dans le deuxième vers du même monologue de l'Envie, dont les hémistiches sont inversés, ce qui prouverait d'ailleurs que Diderot citait de mémoire, comme le laisse aussi penser la confusion entre « jour » et « nuit » dans l'incipit du monologue de Téléaire dans *Castor et Pollux* :

[LUI.] Cependant, messieurs, il ne faut pas mépriser certains airs de Lulli. Qu'on fasse mieux la scène « Ah ! j'attendrai » sans changer les paroles ; j'en défie. Il ne faut pas mépriser quelques endroits de Campra, les airs de violon de mon oncle, ses gavottes ; ses entrées de soldats, de prêtres, de sacrificateurs... *Pâles flambeaux, nuit plus affreuse que les ténèbres... Dieux du Tartare, Dieux de l'oubli.* » Là, il enflait sa voix ; il soutenait ses sons ; les voisins se mettaient aux fenêtres, nous mettions nos doigts dans nos oreilles. Il ajoutait, c'est qu'ici il faut des poumons ; un grand organe ; un volume d'air. Mais avant peu, serviteur à l'Assomption, le Carême et les Rois sont passés. Ils ne savent pas encore ce qu'il faut mettre en musique, ni par conséquent ce qui convient au musicien. La poésie lyrique est encore à

¹ DIDEROT Denis, *Le neveu de Rameau*, Paris, Flammarion, 1983, p. 55 (GF-Flammarion).

² Sauf Jean-Claude Bonnet, dont nous citons l'édition.

³ POMEAU René (éd.), *Voltaire en son temps, t. 1, op. cit.*, p. 564.

⁴ HEARTZ Daniel, « Diderot et le Théâtre lyrique : le "nouveau stîle" proposé par Le Neveu de Rameau », *Revue de Musicologie* 64 (2), 1978, pp. 229-252 ; Version anglaise dans HEARTZ Daniel, « Diderot and the lyric theater : "the new style" proposed by Le Neveu de Rameau », *art. cit.*, pp. 239-240.

naître. Mais ils y viendront ; à force d'entendre le Pergolèse, le Saxon, Terradeglias, Traetta et les autres ; à force de lire le Métastase, il faudra bien qu'ils y viennent ¹.

Néanmoins, on n'est jamais vraiment sûr de ce que Diderot affirme par la bouche de Jean-François Rameau ; rien ne permet vraiment d'être certain qu'il admirait le morceau ; tout au plus peut-on affirmer qu'il constituait, soit pour le neveu réel, soit pour Diderot, un morceau emblématique de la production de l'oncle, au même titre, donc, que l'ouverture des *Indes galantes* ou que « Tristes apprêts, pâles flambeaux ». « Profonds abîmes » était donc toujours connu des connaisseurs dans les années de rédaction du dialogue, soit au moins quinze ans après la création du *Temple de la Gloire*, alors que la musique n'était pas publiée. Nous savons par ailleurs que le morceau circulait sous forme de copies manuscrites, comme en témoignent les sources CO Decroix et CO Lille 2. La mention de Diderot a donc une valeur plus sûrement historique qu'esthétique, d'autant que le deuxième passage est d'un bouffonisme clair – encore que l'invocation de Métastase, on l'a vu, soit commune à Voltaire, dans la préface au *Temple de la Gloire*, et aux partisans des Bouffons.

(2) Marmontel

Marmontel rapporte dans ses *Mémoires* :

Au mariage du dauphin avec l'infante d'Espagne, il fut aisé de relever l'inconvenance et le ridicule d'avoir donné pour spectacle à l'infante cette *Princesse de Navarre*, qui véritablement n'était pas faite pour réussir. Je n'en dis pas de même de l'opéra du *Temple de la Gloire* : l'idée en était grande, le sujet bien conçu et dignement exécuté. Le troisième acte, dont le héros était Trajan, présentait une allusion flatteuse pour le roi : c'était un héros juste, humain, généreux, pacifique et digne de l'amour du monde, à qui le temple de la gloire était ouvert. Voltaire n'avait pas douté que le roi ne se reconnût dans cet éloge ². [Suit l'anecdote incontournable « Trajan est-il content ? »]

Il est intéressant que Marmontel, qui fut en quelque sorte l'une des créatures de Voltaire, ait porté ce jugement. Il est entendu que la production lyrique de Voltaire n'est pas la meilleure partie de son œuvre, mais il fait une exception pour *Le Temple de la Gloire*, et réhabilite les intentions du grand homme : il y avait de la grandeur même dans l'échec. L'éloge est d'autant plus remarquable que Marmontel, après avoir commencé par écrire pour deux représentants du style français, Rameau (*La Guirlande*, *Acante et Céphisé*, *Lysis et Délie*, *Les Sybarites*) et Dauvergne (*Hercule mourant*), passa du côté de la reine et de l'opéra-comique (il fut notamment l'auteur du livret des plus grands succès de Grétry), et qu'il ne souhaita jamais que l'on considérât comme une partie de son œuvre ses livrets, surtout pas ceux qui lui avaient été commandés par la cour, et a refusé, contrairement à Voltaire, qu'ils fussent compris dans l'édition de ses œuvres.

¹ DIDEROT Denis, *Le neveu de Rameau*, op. cit., p. 111.

² MARMONTEL Jean-François, *Mémoires*, op. cit., p. 157.

(3) Palissot

Palissot est un personnage mystérieux¹. Il fut un adversaire acharné des philosophes : Voltaire dut notamment le combattre, en 1760, dans l'affaire des *Philosophes*, pièce qui pourtant l'épargnait, et qui ridiculisait Rousseau d'une manière clairement voltairienne². Car tout antiphilosophe qu'il fût, Palissot témoigna tout au long de sa vie la plus grande admiration pour Voltaire, dont il finit par éditer les œuvres, pour pallier ce qu'il considérait comme les insuffisances de l'édition de Kehl. Sans nous prononcer sur sa vie et ses idées³, il semble que ses idéaux esthétiques aient été clairs, et qu'on puisse lui faire crédit de ses propos sur *Le Temple de la Gloire*. Dans *Apollon Mentor* (1748), il analyse une première fois l'œuvre :

Historien exact, Philosophe éclairé, [Voltaire] semble avoir réuni dans lui seul, tous les talents qui sont partagés dans les autres ; cependant cet Auteur universel a vû tomber son Temple de la Gloire, (a) & ses Opera aussi peu lûs que ceux de [J.-B.] Rousseau, sont déjà tombés dans l'oubli. C'est ainsi que les plus grands Poètes travaillent souvent par goût, des ouvrages qui ne peuvent réussir entre leurs mains.

REMARQUE.

(a) *Quelques ombres, quelques défauts
Ne Peuvent rien contre un éloge... &c.*

On eût crû M. de Voltaire universel, s'il n'eût pas fait d'Opéra. Il reste à sçavoir si ce n'est pas faire son éloge, quand on dit que son génie n'est pas propre à ce genre d'écrire⁴.

Palissot adopte la position la plus fréquente chez les voltairiens : le grand homme s'est égaré en voulant faire des opéras, en voulant exceller dans tous les genres. Pourtant, dans le prologue de la pièce que le fit connaître, *Le Cerle*, Palissot s'inspire clairement du *Temple de la Gloire*. Par ce « Divertissement Exécuté sur le nouveau théâtre de Nancy, le jour de la Dédicace de Statue de Louis XV, par ordre du Roi de Pologne, duc de Lorraine et de Bar, le 26 novembre 1755⁵ », Palissot se lançait dans la lutte antiphilosophique : c'était une comédie où il ridiculisait, entre autres, Rousseau. Mais *Le Cerle* était précédé d'un prologue, dénué de tout rapport, « mis en musique par un jeune homme de Nancy, qui annonçait les talents les plus rares⁶ », Claude Seurat, et intitulé *Le Triomphe de l'Humanité* dans la partition⁷, à défaut du livret :

¹ Voir la notice d'Hervé Guénot dans la dernière édition du *Dictionnaire des journalistes* (Jean SGARD éd.), en ligne : <http://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/613-charles-palissot-de-montenoy> (consulté le 21 juin 2014).

² On y voit un simil-Rousseau manger de la laitue à quatre pattes, ce qui rappelle l'injonction de Voltaire, dans une lettre restée célèbre : « Il faudrait venir [...] boire avec moi le lait de nos vaches et brouter nos herbes » (D 6451).

³ Bonne mise au point dans POMEAU René (éd.), *Voltaire en son temps. Tome second 1759-1778-1791, op. cit.*, chap. IV.6 : Une offensive antiphilosophique.

⁴ PALISSOT DE MONTENOY Charles, *Apollon Mentor Ou Le Telemaque Moderne*, Londres [Paris], Jacques Clousier, 1748, pp. 113-115.

⁵ PALISSOT DE MONTENOY Charles, *Œuvres de M. Palissot, lecteur de S.A.S. M.gr le duc d'Orléans*, vol. 1/4, Paris, de l'imprimerie de Monsieur, 1788, p. [361].

⁶ *Ibid.*, p. [371].

⁷ SEURAT Claude et PALISSOT DE MONTENOY Charles, *Le triomphe de l'humanité*, Versailles, Éd. du Centre de musique

Le théâtre représentait l'intérieur du Temple de la Gloire, décoré des statues des Grands Hommes. On lisait sur leurs piédestaux les noms de TITUS, de TRAJAN, de MARC-AURÈLE, etc. On voyait dans le fond celles de SÉSOSTRIS, de BÉLUS, d'ALEXANDRE, qui désignaient les Conquérans¹.

Ce Bélus-là, qui ne figure guère dans les autres temples de la Gloire de l'époque moderne, provient évidemment de celui de Voltaire, que le jeune auteur s'était vraisemblablement mis en tête d'imiter. L'argument du *Triomphe de l'humanité* imite de près celui du *Temple de la Gloire* : les bons Antonins s'opposent aux despotes orientaux. On trouve encore d'autres allusions moins importantes², au livret de Voltaire, et l'on estimera peut-être un peu mieux ce dernier quand on aura lu la fin de celui de Palissot :

LA GLOIRE.

*Cédez, superbes conquérans,
Cédez aux bienfaiteurs du monde.*

(Les statues des conquérans s'abyment ; on voit à leur place celles de Louis xv et de Stanislas.)

[...]

MINERVE.

*Ah ! je les reconnais... Stanislas et Louis !
Je reconnais aussi la Gloire³.*

Palissot espérait-il qu'on ne reconnaîtrait pas ses emprunts à Voltaire, dix ans après, à Nancy ? Les références, sinon les emprunts (mais pas le plagiat), nous semblent incontestables. La musique de Seurat, quoique fort estimée par l'éditeur, ne saurait rivaliser, non plus, avec celle de Rameau, mais du moins ne le plagie-t-elle pas.

Beaucoup plus tard, dans *Le Génie de Voltaire* (1806), Palissot justifie l'intégration du *Temple de la Gloire* à une édition des œuvres de Voltaire, contrairement à d'autres pièces de la vieillesse, ou aux livrets comiques proposés à Grétry mais jamais mis en musique. Il mêle à sa justification deux anecdotes, l'une bien connue, l'autre douteuse :

Cette fête fut donnée à Versailles la même année que la Princesse de Navarre. C'était Louis XV que l'auteur avait voulu désigner sous le nom de Trajan : la postérité ne s'en doutera pas⁴. Voltaire crut qu'il pouvait lui être permis de demander à Trajan, s'il avait été content, et Trajan ne lui répondit que par un regard de hauteur. On voit qu'à la cour les philosophes mêmes sont réduits à flatter, et que l'adulation leur réussit moins qu'aux courtisans : c'est donc un séjour qui doit être étranger pour eux.

L'allégorie qui place la caverne de l'Envie dans les avenues du temple de la Gloire, est très-juste et très-belle. Voltaire, dans une gravure qui fut mise à la tête de cette pièce, avait fait représenter l'Envie entourée d'un serpent bien noir, et qui par cette couleur, et par la manière dont il était placé, faisait une allusion assez maligne au cordon de Saint-Michel

baroque de Versailles, 2007 (Œuvre lyrique).

¹ PALISSOT DE MONTENOY Charles, *Œuvres de M. Palissot, lecteur de S.A.S. M.gr le duc d'Orléans, op. cit.*, p. [371].

² Outre Bélus, et évidemment La Gloire, une référence à l'Envie.

³ PALISSOT DE MONTENOY Charles, *Œuvres de M. Palissot, lecteur de S.A.S. M.gr le duc d'Orléans, op. cit.*, p. 373.

⁴ Il convenait évidemment de donner des gages en 1806 ; quoique Napoléon fût empereur, on était toujours en République.

dont le poète Roi était décoré. Ce poète était un des plus violents détracteurs de Voltaire, et ne ressemblait pas mal à l'Envie.

Palissot est le seul, plus de soixante ans après les faits, à continuer de proposer cette interprétation, qui a servi de base, de nos jours, à une lecture plus ou moins complotiste du *Temple de la Gloire*¹. Or la description de la gravure par Palissot ne coïncide guère avec celle qu'on trouve dans EL 1 et EL 2 (le serpent n'est pas noir et n'est pas du tout placé comme un cordon) : probablement Palissot ne l'avait-il pas sous les yeux et brode-t-il sur une rumeur – par nature vraisemblable –, en particulier sur la satire anonyme que nous avons déjà citée².

b) Pamphlets et satires

(1) Voltariana

Un recueil assez étrange, paru en 1748 et intitulé *Voltariana*, contient beaucoup d'allusions au *Temple de la Gloire*, qui s'apparentent beaucoup aux attaques de la littérature pamphlétaire de 1745-1746. Elles n'aident pourtant pas à en préciser les auteurs, qui demeurent inconnus ; on l'attribue généralement à Fréron, à Mannory et/ou à Travenol³. Peu importe ici. Sur la page de titre, (voir Figure 14, p. 185), on voit clairement une *tholos*, probablement le temple de la Gloire, frappé par la foudre, avec la mention « ex fulgore [sic] fumus » (littéralement : « de la foudre [naît] la fumée »). On trouve, au verso, une

Explication de la vignette du titre.

Un Architecte Aérien,
Pour illustrer sa renommée,
Fit des Temples. En moins de rien
On les vit aller en fumée⁴.

Il s'agit toujours du même thème : le manque de succès de Voltaire avec ses temples. Ceux-ci sont une métaphore commode pour son œuvre récente (on n'ose attaquer *Zaïre* [1732], mais 15 ans séparent *Le Temple du goût* [1731 et suiv.] de celui de *la Gloire* [1745-46]) et permettent des plaisanteries architecturales.

¹ PLANTE Gilles, « Voltaire et la genèse du Temple de la Gloire ou les ruses d'un courtisan polémiste », *art. cit.*

² F-Pn F. Fr. 13658, p.235 ; F-Pa Ms. 3128, f°335 v° ; cités par Henri Duranton, <http://satires18.univ-st-etienne.fr>.

³ <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31602530b/PUBLIC>

⁴ FRÉRON Élie-Catherine et TRAVENOL Louis, « *Voltariana* », ou *Éloges amphigouriques de Fr. Marie Arrouet, Sr de Voltaire... discutés et décidés pour sa réception à l'Académie française*, Paris, s. n., 1748, p. [i-ii].

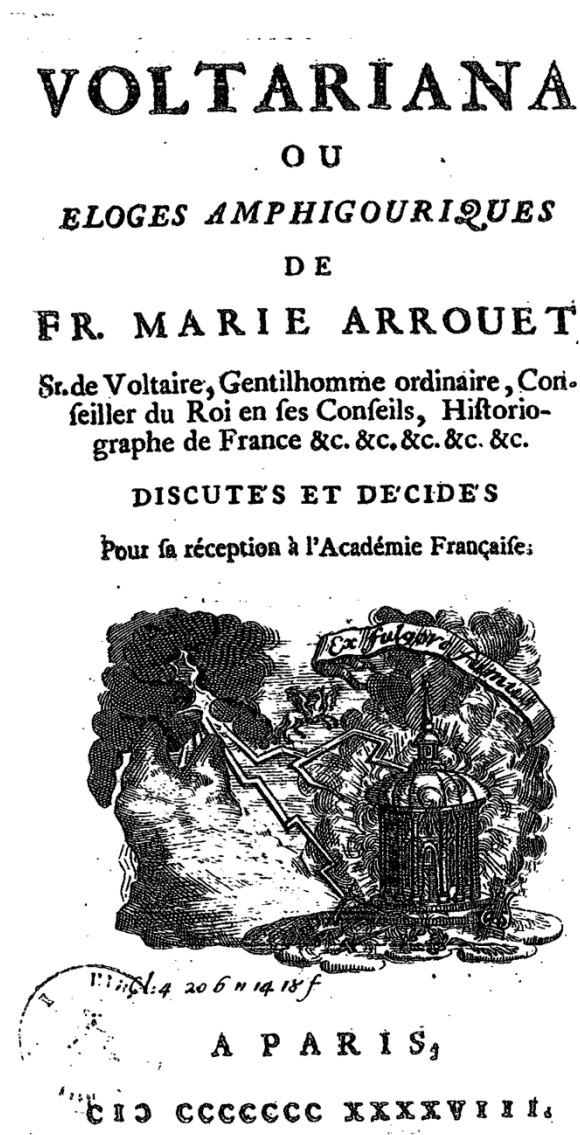


Figure 14 : Page de titre des *Voltariana*

Entre autres allusions qu'il serait lassant de toutes recenser, on trouve dans les *Voltariana* deux opuscules anonymes traitant directement du *Temple de la Gloire*. Le premier est une courte satire dans la veine de la précédente :

AVIS
au TEMPLIER.
Du Temple de la Gloire & du Temple du Goût
L'extravagante architecture
Executée à l'aventure
Fait siffler l'ouvrier par tout :
Qu'il entreprenne la structure
D'un autre Temple pour l'Orgueil ;
On lui promet un bon accueil,

S'il travaille d'après nature ¹.

Le second est une lettre bien troussée, qui rappelle, étonnamment, ce que Mme de Graffigny disait déjà quand elle comparaisait *Le Temple de la Gloire* à *La Princesse de Navarre* :

LETTRE à Mr. D*** sur le *Temple de la Gloire*, de V*** &c.

HA ! Monsieur, que de belles choses créées & avortées sur notre Parnasse, depuis que je ne vous ai écrit ! Que de mauvaises Pièces applaudies ! Que de pitoiables Académiciens instalés ! Que de nouveaux Débarqués au sacré Valon ! Que d'Invalides retirés ! Que de Héros à bas, & que de Goûjats parvenus ! C'a été une véritable image de nos Guerres, pour la bisarerie & la foule des Evénemens ; & *quorum pars magna fui* : car je me suis fourré dans la mêlée comme les autres, & j'y ai à peu près aussi bien figuré, & autant gagné qu'eux. V***. selon sa coutume, est celui qui a fait le plus ce bruit, le plus de besogne, le plus de sotises, & le plus de profit. Les pensions & les grands coups de sifflet ont été pour lui. Actuellement il est encore au milieu de l'opprobre & de l'éclat de la dernière production, pour laquelle la Cour a fait une dépense à rebutter notre Controleur-Général, & qui est ce cent piques au-dessous de sa *Princesse de Navarre*, qui étoit au-dessous du rien. Il a eu pour celle-ci la place d'*Historiographe de France* (a). Je ne sais ce qu'on lui donnera pour la dernière, mais si la récompens croit à proportion de l'impertinence, le Trésor Roïal ne suffira pas. Cette dernière production est un Opéra qui a pour titre *le Temple de la Gloire*. Si *le Temple du Goût*, jadis tant & si justement vilipendé, n'étoit pour la sagesse & la beauté un vrai *Temple de Salomon* ; c'étoit du moins un *Temple d'Impudence*, & celui-ci n'est qu'un *Temple de misère*. Notre gros Abbé *Des-Fontaines*, son bon Ami, est mort avec la douce consolation de laisser en mourant des Elèves, qui berneront, aussi bien que lui, Mr. le *Templier* (b).

Je suis &c.

(a) Il est à souhaiter, pour l'avantage de la vérité Historique, qu'il n'écrive pas plus sur ce sujet, que n'ont écrit deux autres Poètes, *Boileau & Racine*, qui ont été revêtus du même Titre. L'Auteur de *la Bataille de Fontenoi* connoit-il la vérité ?

(b) Il a fait 3 Temples, *le Temple du Goût*, en Vers & en Prose, qui est dans le Tom. IV. de ses Ouvrages, *le Temple de l'Amitié*, petit Poème, qui se trouve dans le même Volume, & *le Temple de la Gloire*, impertinent Opera-Balet ².

(2) Piron

Piron est l'un de ceux qui a le plus souvent recyclé la plaisanterie sur le templier, l'architecture, etc., et pourrait donc être soupçonné d'avoir écrit un grand nombre des satires anonymes que nous avons déjà citées :

Déférez au bel usage :
Et pour cela, que le sage
Et glorieux Templier ¹,
Corps ausi léger qu'une ame ,

¹ *Ibid.*, p. 262.

² *Ibid.*, pp. 244-245.

Et fourreau qu'usa la lame,
A jamais chez vous, Seigneur,
Soit le Poète de Madame ;
Et moi celui de Monsieur.

¹ Il s'agit de l'Architecte du Temple de l'Amitié, du Temple de l'Amour, du Temple du Goût, du Temple de la Gloire ; & tous ces Temples sont déjà tombés en ruine ¹.

Piron écrit encore dans une lettre datée du 13 février 1748, au moment du départ de Voltaire de la cour :

Voilà toute la cour éplorée du départ de M. Voltaire qui l'abandonne à son mauvais sort en luy laissant pour adieux une petite pièce de vers adressée à Mme la Dauphine, dans lesquels il plaint le Roy, la Reine et toute cette malheureuse cour, de l'ennuy où ils sont plongez. O l'impudent ! comme si on n'était pas en droit de consommer des provisions dont il a été le munitionnaire ; ayant luy-même distribué l'ennuy à la Cour en 2 fois [*La Princesse de Navarre et Le Temple de la Gloire*], sur le pied de je ne sçais combien de millions par heure. Il est maintenant à la cour de Lunéville, à batailler avec le roy Stanislas, pour y obtenir permission de vendre sa drogue en dépit de Sa Majesté, et solidairement avec son illustre Colombine [Mme du Châtelet] ².

Dans une autre lettre du 22 janvier 1753, Piron utilise encore une fois sa plaisanterie :

[...] et les autres de rire, comme de la disgrâce du pauvre Voltaire dont le Roy de Prusse ne veut plus entendre parler [...] Je ne vois plus de retraite pour luy que le bouge de Tyriot ou les terres de M. d'Argental [...] ; ainsi me voilà déjà en hospices mieux que Voltaire ; cela est remarquable qu'il en manque après avoir bâti 4 aussi beaux temples que ceux de l'amour, de l'amitié, de la gloire et du goût ³.

On retrouve cependant cette plaisanterie chez de nombreux auteurs, jusque dans des ouvrages qui mettent Rameau et Voltaire au-dessus de tout, comme chez d'Aquin de Château-Lyon :

On sait que la Musique du *Temple de la Gloire* est de M. Rameau, parce qu'il s'y trouve beaucoup de morceaux admirables qui ne seroient pas facilement d'un autre, mais on est fâché que l'un de nos plus grands Poètes ait cessé de l'être dans la construction de cet Edifice. A peine reconnoît-on l'Architecte ⁴.

(3) Clément et Laporte, *Anecdotes dramatiques*

Cet ouvrage, de la forme d'un dictionnaire, mais en fait collection de bons mots, n'est pas la plus fiable des sources, mais c'est le premier, à notre connaissance, à rapporter une nouvelle anecdote, un bon mot dont il est bien difficile d'établir l'authenticité, mais pas invraisemblable vu les liens d'amitié qui existaient entre Voltaire et Voisenon :

¹ PIRON Alexis, *Ceuvres Complètes D'Alexis Piron [...]*, vol. 6, Liège, Plomteux, 1776, p. 13.

² PIRON Alexis, *Lettres de Piron à Jean-François Le Vayer*, Paris, A. Picard, 1921, pp. 10-11 (lettre III).

³ *Ibid.*, pp. 69-70 (lettre XXIV).

⁴ AQUIN DE CHATEAU-LYON Pierre Louis d', *Siècle littéraire de Louis XV, ou Lettres sur les hommes célèbres*, vol. 1/2, Amsterdam ; Paris, Duchesne, 1954, pp. 77-78.

M. de Voltaire demandait à M. l'Abbé de Voisenon, s'il avait vu le Temple de la Gloire ? « J'y ai été, répondit l'Abbé ; elle n'y étoit pas ; je me suis fait écrire ¹.

Suit la citation d'une lettre célèbre (« J'ai fait une grande sottise de composer un opéra... ² »). Erreur ou malhonnêteté ? C'est en 1736 que Voltaire avait dit cela, à propos de *Samson*. Cette citation sera recopiée à l'infini par la musicographie. Enfin, dans le *Supplément* du même ouvrage ³, on trouve recopiées les deux satires des *Voltariana*.

(4) La Harpe, *Commentaires sur le théâtre de Voltaire*

Finissons par une critique d'une brutalité inattendue, celle de La Harpe. Là où les autres voltairiens passent généralement sous silence les opéras du grand homme, le premier professeur de littérature de l'École Normale Supérieure s'acharne littéralement sur eux, et notamment sur *Le Temple de la Gloire*, dans le *Lycée*. L'ensemble de la critique voltairienne de La Harpe fut ensuite reprise et éditée par Decroix dans le *Commentaire sur le théâtre de Voltaire* ⁴ ; nous en reproduisons l'extrait pertinent pour *Le Temple de la Gloire*, avec les notes de Decroix, dans les annexes littéraires ⁵. Dans les deux versions, l'article commence ainsi :

On ne trouve rien dans cet opéra qui rappelle Voltaire ; tout est fort au-dessous du médiocre, et aussi mal conçu que mal écrit ⁶.

L'entreprise de démolition se poursuit sur huit pages dénuées d'humour, contrairement à la *Lettre d'un rhétoricien*, mais souvent pertinentes. La violence de La Harpe est telle que Decroix, qui s'indigne qu'on puisse ainsi critiquer son héros, se croit obligé d'intervenir et de défendre l'œuvre, en amplifiant les citations originales pour les replacer dans leur contexte, et ainsi justifier telle ou telle tournure moquée par La Harpe, et en insérant de longues notes de bas de page.

6. Le Temple de la Gloire au XIX^e siècle

Il y a peu à dire sur la place du *Temple de la Gloire* dans l'histoire littéraire du XIX^e siècle, cette grande époque, en France, de l'à-peu-près et du plagiat généralisé ; on n'avait pas encore eu l'idée d'importer d'Allemagne l'Université ⁷. Comme le soulignait Malherbe, en

¹ LAPORTE Joseph de et CLÉMENT Jean Marie Bernard, *Anecdotes dramatiques*, 3 vol., Paris, La veuve Duchesne, 1775, p. 212.

² VOLTAIRE, *Correspondence*, *op. cit.*, D 709.

³ LAPORTE Joseph de et CLÉMENT Jean Marie Bernard, *Anecdotes dramatiques*, *op. cit.*, vol. 2, p. 476 .

⁴ LA HARPE Jean François de, *Commentaire | Sur | Le Théâtre | De Voltaire, | Par M. De La Harpe, | Imprimé D'Après Le Manuscrit Autographe | De Ce célèbre Critique, | Et Approprié | Aux Différentes Éditions De Ce Théâtre. | Recueilli Et Publié Par *** [Decroix]*, Paris, Maradan, 1814, pp. 441-449.

⁵ Cf. *infra*, Annexe IV/xii, La Harpe, *Commentaires sur le théâtre de Voltaire*, édités par Decroix , p. 647

⁶ LA HARPE Jean François de, *Commentaire | Sur | Le Théâtre | De Voltaire, | Par M. De La Harpe, | Imprimé D'Après Le Manuscrit Autographe | De Ce célèbre Critique, | Et Approprié | Aux Différentes Éditions De Ce Théâtre. | Recueilli Et Publié Par *** [Decroix]*, *op. cit.*, p. 441.

⁷ C'est ici le professeur de lettres classiques qui parle, mais aussi le musicologue. On n'ignore pas que maint texte grec ou latin n'a jamais été édité en France et qu'il faut le chercher en Allemagne ou en Angleterre. Mais on sait

1909, il n'y avait eu aucun progrès éditorial depuis l'édition de Kehl (1785), alors qu'un minimum d'effort lui avait suffi pour découvrir le livret de la version de 1746 dans plusieurs bibliothèques parisiennes. Et pour prendre un exemple musicographique, Castil-Blaze ne fait que compiler les divers racontars et préjugés qui circulaient sur l'œuvre¹.

Pour ce qui est de la musique, les recherches de Jean-Claire Vançon² sur Rameau au XIX^e siècle n'ont mis au jour aucune exécution du *Temple de la Gloire*. Il semble qu'on ait cherché à en jouer des extraits en 1878, pour le centenaire de la mort de Voltaire, mais sans que cela ait été suivi d'effet³.

Pendant, un morceau du *Temple de la Gloire* a survécu dans l'édition musicale : la paire de *Gavottes* de *Trajan*. Disons d'abord que contrairement à Girdlestone⁴, nous ne voyons pas en quoi Mozart s'en serait souvenu dans sa symphonie K. 76 (quelques intervalles identiques dans un thème ne suffisent pas à établir une ressemblance puisque degrés et accords diffèrent), ni comment il aurait pu s'en souvenir puisque le morceau était enfoui au magasin de l'opéra. Les *Gavottes* n'ont été éditées que bien après la mort de Mozart. Nous n'avons pas réussi à identifier l'arrangeur originel, mais la version la plus fréquente est pour violon et piano. On trouve dans le catalogue de la musique imprimée à la British Library⁵ pas moins de 19 éditions de ces *Gavottes* entre 1876 (arrangement pour orgue) et 1923 (arrangement pour harpe, New York, Schirmer), soit presque autant que les 20 arrangements des fameux *Rigaudons* de *Dardanus*⁶. Preuve de leur popularité, les *Gavottes* furent le seul morceau qui fit l'objet d'un tiré-à-part du *Temple de la Gloire* dans les *Cœuvres complètes* éditées par Saint-Saëns⁷. Elles poursuivirent leur carrière au XX^e siècle, de manière plus discrète (cinq éditions recensées dans le catalogue général de la BnF), mais aussi plus diverse (on trouve une transcription pour saxophone et piano dès 1937⁸). Cette popularité s'explique sans doute par la beauté un peu bizarre de la marche harmonique de la *Deuxième gavotte*, qui procède par quintes descendantes, mais où la dominante est

moins que l'Allemagne a fini récemment l'édition critique des œuvres de Mozart (*Neue Mozart-Ausgabe* [NMA]), qui est carrément disponible gratuitement en ligne, et est en passe de finir sa *deuxième* édition critique de Bach (*Neue Bach-Ausgabe* [NBA]). Il est d'excellent augure pour l'achèvement de l'édition critique des *Opera omnia Rameau* (OOR) qu'elles soient éditées par la même maison que la NMA et la NBA, Bärenreiter. L'abandon de Billaudot, le premier éditeur des OOR, est d'une conséquence parfaite pour le philologue. Cela pourrait susciter quelque méditation chez les théoriciens de la Nation, cette belle notion voltairienne.

¹ CASTIL-BLAZE, *L'Académie impériale de musique : 1. Époque, Cambert, Lulli. 2. Époque, Rameau. 3. Époque, Gluck*, [s. l.], Castil-Blaze, 1855, pp. 128-129.

² VANÇON Jean-Claire, *Le Temple de la Gloire. Visages et usages de Jean-Philippe Rameau en France entre 1764 et 1895 [thèse de doctorat]*, Paris-Sorbonne (Paris IV), 4 décembre 2009.

³ LEUFFLEN Pierre, « Une nouvelle interprétation de la célébration du centenaire de la mort de Voltaire en 1878 : l'apport essentiel des Archives de la Préfecture de Police », *Cahiers Voltaire* (10), 2011, p. 110.

⁴ GIRDLESTONE Cuthbert, *Jean-Philippe Rameau, op. cit.*, p. 465.

⁵ BAILLIE Laureen et BALCHIN Robert (éds.), *The catalogue of printed music in the British Library to 1980*, London ; München ; New York ; Paris, K.G. Saur, 1985, s. v. Rameau, Le Temple de la Gloire.

⁶ *Ibid.*, s. v. Rameau, Dardanus. — Rigodon.

⁷ RAMEAU Jean-Philippe, *Jean-Philippe Rameau. Gavottes du « Temple de la gloire ». Extrait des Oeuvres complètes publiées sous la direction de C. Saint-Saëns. Transcription pour violon et piano par Gaston Choissnel*, Paris, A. Durand et fils, 1909.

⁸ MULE Marcel, *Le Temple de la Gloire. Gavotte. Saxophone alto mi bémol et piano*, Paris, A. Leduc, 1937 (Les Classiques du saxophone 45) ; l'arrangeur l'a enregistré lui-même dans un 78 tours : MULE Marcel et PELLAS-LENOM Marthe, « Menuet / BEETHOVEN, Gavotte (le Temple de la gloire) / RAMEAU », 78 t., s. l., Decca 8239, 1948.

minorisée, ce qui devait sonner d'une manière suffisamment mélancolique aux oreilles d'une époque pour laquelle Rameau n'était une figure parmi d'autres (essentiellement Couperin et Watteau) d'un XVIII^e siècle des « fêtes galantes », dont les « ariettes » – avec un contresens sur le suffixe diminutif – étaient « oubliées » ; sur ce point Debussy ne pensait pas autrement que Verlaine ¹.

7. 1909 : l'édition de Guilmant dans les Œuvres complètes

C'est ici que s'insère, chronologiquement, la première édition du *Temple de la Gloire* dans notre histoire de l'œuvre ; mais nous avons en déjà longuement traité dans l'introduction. Redisons simplement que l'on ne saurait éprouver assez d'admiration pour Malherbe – comment lui en vouloir de ses quelques erreurs, ou pour certains de ses jugements, quand dans le même temps où nous avons édité et commenté *Le Temple de la Gloire*, il avait édité neuf opéras de Rameau ? Plus généralement, sur la qualité du quatorzième volume des *Œuvres complètes*, nous rejoignons absolument Graham Sadler :

Not all the editors are guilty : the volumes prepared by Büsser, Guilmant, Hahn, Marty and Debussy, for instance, may not measure up to today's scholarly standards, but in most respects they do not seriously misrepresent the composer's intentions. By contrast, the volumes edited by Dukas, Chapuis and, above all, d'Indy are seriously flawed ².

C'est ici le lieu, justement, d'évoquer Alexandre Guilmant. Au sein de l'aréopage de musiciens contemporains choisis par Saint-Saëns et Durand pour recréer une continuité nationale entre la musique du XVIII^e siècle et celle du XX^e, il se distingue de Saint-Saëns lui-même, de Dukas, de d'Indy et de Debussy par le fait qu'il est le seul organiste de formation et de métier, et surtout le seul à s'être continûment occupé de musique ancienne : sans doute d'Indy a-t-il fondé avec lui la *Schola cantorum*, mais le moins qu'on puisse dire est que ce « bochard », selon le mot de Debussy, n'était au fond pas intéressé par la musique ancienne française pour elle-même, et n'hésitait pas à l'améliorer dans un sens aussi moderne que germanique si besoin était – insertion de parties de vents par deux ³... Au contraire, les *Archives des Maîtres de l'Orgue* éditées par Guilmant sont toujours utilisables, aujourd'hui, par le plus scrupuleux des baroqueux, et, avec l'édition de Couperin chez l'Oiseau-Lyre, demeurent à peu près le seul travail, en France, dont la qualité s'équivaille à des monuments tels que les *Denkmäler der deutschen Tonkunst*. À vrai dire, les qualités d'historien et d'éditeur de Guilmant sont telles qu'elles ont presque fait passer au second plan ses compositions, pourtant pas moins nombreuses que celles des autres éditeurs des *Œuvres complètes*, et peut-être pas moins importantes ; mais il est vrai qu'un grand nombre d'entre elles est destiné à l'orgue, instrument plus ou moins paria dans les conservatoires comme

¹ DUBRUQUE Julien et VANÇON Jean-Claire, « Pour une réévaluation critique du ramisme de Debussy », *art. cit.*

² SADLER Graham, « Vincent d'Indy and the Rameau Œuvres complètes : a case of forgery? », *art. cit.*, p. 415.

³ *Ibid.*, *passim*.

auprès du public. Remarquons qu'une élève de Guilmant, Nadia Boulanger, fut l'une des figures les plus importantes de la musique ancienne en France au xx^e siècle.

Guilmant édite *Le Temple de la Gloire* peu avant sa mort (1911). Nous conservons de son travail quelques notes autographes¹. Il met en lien la notation des valeurs pointées chez Rameau avec celle de Titelouze (p. 1) ; où l'on reconnaît l'organiste et l'historien. Il propose à Durand de faire figurer des ajouts de C 7 non présents dans C 3 en petites notes avec une note en bas de page (p. [2]). Enfin, on trouve quelques notes critiques (p. [3-11]), qui sont pertinentes compte tenu de l'égalité de dignité dans laquelle Guilmant tient les sources C 3 et C 7, qui étaient conservées à la Bibliothèque Nationale, mais qui sont sans doute, hélas, les deux plus mauvaises. Ces notes ont été intégrées dans l'édition Durand, à la fin des Notes critiques rédigées par Malherbe², dont elles sont séparées par trois astérisques³.

8. *Le Temple de la Gloire* au xx^e et XXI^e siècles

a) Exécutions et discographie avant la redécouverte de la version de 1745

Contrairement à *Hippolyte et Aricie* (repris en 1908) et à *Castor et Pollux* (repris en 1918), mais comme beaucoup d'autres opéras édités dans les *Ceuvres complètes*, *Le Temple de la Gloire* ne bénéficia guère de sa première publication. Aucune exécution intégrale ni même partielle n'est à signaler avant la Seconde Guerre mondiale ; du moins n'en avons-nous pas trouvé qui ait eu suffisamment d'importance pour être rapportée dans la presse. Malignon signale une exécution au festival de Sceaux avant 1960⁴, sur laquelle nous n'avons rien trouvé⁵.

Le premier enregistrement d'un morceau du *Temple de la Gloire* semble avoir été celui des Gavottes de *Trajan...* au saxophone, paru en 1948 en 78 t, que nous avons déjà mentionné⁶. Il semble avoir été suivi d'un autre, en 1960, que nous n'avons pu consulter⁷.

Les premiers larges extraits instrumentaux, sous forme de suite d'orchestre (couplée avec des extraits de Grétry), ont été le fait de l'English chamber orchestra et de Raymond Leppard en 1967 pour l'Oiseau-Lyre, en 33 t⁸ ; il semble avoir eu un certain succès puisque de nouveaux extraits furent édités l'année suivante (couplés avec des extraits de *L'Europe*

¹ F-Pn Ms. 7513.

² Dont nous avons vu que, de manière cocasse, elles rectifiaient l'édition qui suivait d'après les sources, dont il n'avait pas forcément été tenu compte au départ... Est-ce le signe d'une mésentente entre Malherbe et Guilmant, ou bien, comme le prouverait le fait que les propres notes critiques de Guilmant sont placées après celles de Malherbe, celui qui était en charge de la « révision musicale » n'avait-il pas non plus voix au chapitre chez les graveurs de Durand ?

³ MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », pp. lxxxv-lxxxvi.

⁴ MALIGNON Jean, *Rameau*, Paris, Seuil, 1980, p. 168 (Solfèges).

⁵ Malignon ne précise pas la date ; son livre a paru en 1960 et le festival actuel, de l'Orangerie de Sceaux, a été fondé en 1969.

⁶ MULE Marcel et PELLAS-LENOM Marthe, « Menuet / BEETHOVEN, Gavotte (le Temple de la gloire) / RAMEAU », *op. cit.*

⁷ RASCHER Sigurd et SHERMAN Russell, « Sigurd Rascher plays the saxophone », *AAS 703*, 33 t., Harrison (N. J.), Grand Award, 1960.

⁸ « Suite of instrumental music from "le temple de la gloire" », Londres, L'Oiseau-lyre, 1967.

galante de Campra)¹. Ces deux suites furent ensuite fondues en une seule et rééditées de nombreuses fois, dans un seul 33 t², puis dans diverses compilations en CD. Le style en très leppardien : lent et compassé ; on imagine mal comment ces danses auraient pu être dansées. Leppard y présente les mêmes tics que plus tard bien des baroqueux de la deuxième génération : ajout aléatoire d'ornements et de percussions, orchestration avec ou sans clavecin selon l'humeur...

Un deuxième enregistrement³, non daté, mais postérieur à 1966, se révèle très intéressant. Il est dû aux Philharmonia Virtuosi of New York et à Richard Kapp, chef new-yorkais qui se caractérise par le choix de tempi extrêmement rapides d'après les standards de l'exécution de la musique ancienne sur instruments modernes dans les années 1960-70 (si l'on considère par exemple Raymond Leppard ou Jean-François Paillard). La soprano Louise Budd, dans le même enregistrement, aura été la première à enregistrer un extrait vocal du *Temple de la Gloire*, le « Ramage d'oiseaux » de *Trajan (1746)*, initialement écrit pour haute-contre, mais évidemment chantable une octave au-dessus, comme toute la littérature française pour haute-contre.

C'est Jean-Claude Malgoire qui fut l'inventeur moderne du *Temple de la Gloire* comme opéra, comme de tant d'autres, en 1982⁴. Mais il en donna un enregistrement qui n'était que prétendument intégral : il ne contenait en fait que la moitié de l'œuvre, avec les morceaux dans le désordre, une fin artificielle à l'*Air pour les démons*, etc. :

The Malgoire recording is clearly presented as the complete revised version. In actuality, approximately one-half of the work has been cut, several movements have been repositioned, and some are repeated. The accompanying booklet's commentary makes no mention of any of this ; our attention is even drawn to the beauties of movements that are missing. [...] The reason for the massive cuts seems to have been the practical necessity of confining the performance to four record sides, but the result should not give the impression that it is the opera⁵.

En somme, l'effort était louable, mais cette mauvaise publicité n'a pas servi le disque, jamais réédité en CD, ni l'œuvre elle-même.

Le Temple de la Gloire a également été exécuté en 1991 à New York par le Concert Royal dirigé par James Richman et la New York Baroque Dance Company dirigée par Catherine Turocy⁶. Le critique du New York Times loue l'initiative, mais critique le résultat⁷.

¹ « A second suite of instrumental music from "le temple de la gloire" », Londres, L'Oiseau-lyre, 1968.

² LEPPARD Raymond et ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA, *Le Temple de la Gloire*, Serenata 19, 33 t., Londres, Decca, 1982.

³ KAPP Richard, BUDD Louise et PHILHARMONIA VIRTUOSI OF NEW YORK, *Le Temple de la Gloire*, CE 31012, 33 t., New York, Candide, 196[?].

⁴ MALGOIRE Jean-Claude, ENSEMBLE JEAN BRIDIER et LA GRANDE ÉCURIE ET LA CHAMBRE DU ROY, *Le temple de la gloire*, [s. l.], CBS (Europe), 1982.

⁵ FOSTER Donald H., « Le temple de la gloire. Jean-Philippe Rameau », *The Opera Quarterly*, 2 (4), 1984, pp. 107-109.

⁶ « "Le Temple de la Gloire," A Rameau Opera-Ballet », *New York Times*, 7 septembre 1991, <<http://www.nytimes.com/1991/09/07/arts/le-temple-de-la-gloire-a-rameau-opera-ballet.html>>, consulté le 7 août 2013.

⁷ OESTREICH James R., « Review/Music Rameau's Baroque "Temple De la Gloire" », *New York Times*, 23 septembre 1991, <<http://www.nytimes.com/1991/09/23/arts/review-music-rameau-s-baroque-temple-de-la-gloire.html?src=pm>>, consulté le 7 août 2013.

Le Concert spirituel et Hervé Niquet ont donné des extraits du *Temple de la Gloire* en concert le 9 juin 1994 lors des journées Rameau organisées par le Centre de musique baroque de Versailles¹ ; trois morceaux furent enregistrés par la suite pour compléter une version intégrale de *Pygmalion*². Jean-Paul Fouchécourt y rend justice au « Ramage d'oiseaux » de *Trajan* (1746). Les Talens lyriques dirigés par Christophe Rousset, eux, enregistrèrent l'Ouverture, avec la plupart des autres, dans un disque passionnant³.

Enfin, le 14 novembre 2000 eut lieu une exécution (probablement d'extraits) du *Temple de la Gloire* à l'École Militaire, en l'honneur du 250^e anniversaire de la mort du maréchal de Saxe, précédée d'une conférence de Jean-Pierre Bois, que nous avons eu l'occasion de citer à propos de la bataille de Fontenoy⁴. Voltaire aurait bien ri de cette récupération par l'armée d'un opéra qui martèle que la vraie gloire n'est pas militaire, d'autant que c'était probablement le fait, comme on peut le supposer, de sa frange la plus réactionnaire, celle pour qui Rameau, c'est la musique de la vieille France.

b) La redécouverte de la version de 1745

La Music Library de l'Université de Californie à Berkeley a acquis en 1964 la source C 1, qui provenait de la collection d'Alfred Cortot⁵. Elle contient une mise au propre en partition réduite de la version de 1745, destinée probablement à un graveur. Le manuscrit était probablement passé de collectionneur en collectionneur pendant deux siècles, pour le plus grand profit, évidemment, de la musique qui y était contenue. Il semble néanmoins qu'il ait fallu attendre les années 1980-1990 pour que l'on s'y intéresse, en la personne de Victor Gavenda, un étudiant de musicologie de l'Université de Californie à Berkeley, qui entreprit une thèse de doctorat intitulée « Jean-Philippe Rameau's *Le Temple de la gloire* : A Source and Contextual Study » sous la direction du professeur Daniel Hertz. Ce dernier ne désespérait pas, en 2005, de la voir achevée :

In the 1979 article by Vincent Duckles⁶ to which I earlier referred he describes how we acquired several large collections of opera scores, many in manuscript, and even more opera librettos. [...] Outstanding among these purchases in this category was the entire dramatic music section from the library of Alfred Cortot (1877–1962). It included a very rare manuscript score of Jean Philippe Rameau's opera *Le temple de la gloire*, which became the topic of a doctoral dissertation here that is still ongoing—I hope!⁷

Hélas, quand, grâce à Davitt Moroney, nous avons rencontré Victor Gavenda à Berkeley en 2008, la thèse n'était toujours pas achevée ; Victor Gavenda travaillait désormais dans la

¹ Notes de programme conservées à la bibliothèque du CmbV sous la cote Concert 35.

² NIQUET Hervé et CONCERT SPIRITUEL, *Pygmalion / Le Temple de la Gloire (extraits)*, *Musique à Versailles*, CD, 51 :28, [Paris], Fnac music production - Centre de musique baroque de Versailles, 1993.

³ ROUSSET Christophe et LES TALENS LYRIQUES, *Ouvertures*, *L'Oiseau-Lyre*, CD, 69 :48, Londres, Decca, 1997.

⁴ « L'École militaire s'ouvre le temps d'un opéra », *leparisien.fr*, 11 2000, <<http://www.leparisien.fr/paris/l-ecole-militaire-s-ouvre-le-temps-d-un-opera-18-11-2000-2001768352.php>>, consulté le 27 juin 2014.

⁵ DUCKLES Vincent, « The University of California, Berkeley, Music Library », *Notes* 36 (1), septembre 1979, pp. 7-22.

⁶ Voir note ci-dessus.

⁷ HEARTZ Daniel, « Errant Thoughts on Some Rare Items in the Jean Gray Hargrove Music Library », *Notes* 62 (1), septembre 2005, p. 16.

Silicon valley, pour un salaire que nous espérons supérieur à celui du musicologue moyen, et avait des enfants qui ne lui en laissent guère le temps. Néanmoins, Victor Gavenda semble avoir été très actif dans la promotion de l'œuvre, qu'il a éditée pour le concert et pour le disque¹.

c) Exécutions et discographie après la redécouverte de la version de 1745

L'édition de Victor Gavenda a servi à au moins deux séries de concerts et deux enregistrements par des orchestres américains. C'est le Philharmonia baroque orchestra, dirigé par Nicholas McGegan, qui est étroitement lié à la région de San Francisco (où se trouvent Berkeley et donc la source C 1), qui a eu l'honneur de faire entendre pour la première fois au public moderne, en 1994, des danses inédites de la version de 1745 du *Temple de la Gloire*, avec succès semble-t-il². Un enregistrement en est issu³. Puis c'est Tafelmusik, dirigé par Jeanne Lamon, qui en a enregistré de larges extraits⁴. Il s'agit d'un ensemble canadien ; les conséquences de la redécouverte de sources musicales semblent également obéir à la règle de diffusion géographique.

Le Temple de la Gloire n'échappe donc pas à la loi phonographique⁵ de la musique moderne, aussi bien « populaire » que « savante » : c'est avant tout par l'album que la musique se diffuse ; et une fois enregistrée et appréciée, elle est de plus en plus jouée et enregistrée. Souhaitons donc pour la gloire posthume de Voltaire et (surtout) de Rameau que ces extraits discographiques ne soient que le début, et que les deux exécutions de l'intégralité de la version de 1746 prévues en 2014⁶, qui seront enregistrées et éditées, soient le point de départ d'une réhabilitation complète de l'œuvre – à laquelle le présent travail aura apporté sa contribution, ne serait-ce qu'en ayant fourni une partition et un matériel d'orchestre fiables, on l'espère, aux musiciens d'aujourd'hui.

¹ Voir la notice de PHILHARMONIA BAROQUE ORCHESTRA et MCGEGAN Nicholas, *Orchestral Suites from Naïs & Le Temple de la Gloire*, HMU 907121, CD, 71 :08, Los Angeles, Harmonia Mundi USA, 1994.

² KOSMAN Joshua, « A Winning Rameau Premiere / Philharmonia Baroque performs "lost" dance movements », *San Francisco Chronicle*, 14 mars 1994, p. D3.

³ PHILHARMONIA BAROQUE ORCHESTRA et MCGEGAN Nicholas, *Orchestral Suites from Naïs & Le Temple de la Gloire*, op. cit.

⁴ LAMON Jeanne et TAFELMUSIK, *Dardanus / Le temple de la gloire*, SMCD 5229, Toronto, CBC Records, 2003.

⁵ DUBRUQUE Julien, *Musique et phonographie*, Mémoire d'esthétique sous la direction de Christian Accaoui, Paris, CNSMDP, 2008 ; DUBRUQUE Julien et MABILLE Olivier, « Enregistrement », *Éléments d'esthétique musicale*, 2011, pp. 93-95.

⁶ À Liège le 12 octobre, et à Versailles le 14 octobre, par le chœur de chambre de Namur et l'orchestre Les Agrémens, dirigés par Guy van Waas.

d) Méthode Suzuki et Youtube

Finissons par mentionner un avatar aussi inattendu qu'intéressant du *Temple de la Gloire*. La méthode Suzuki, pédagogie de la musique en partie fondée sur l'audition d'enregistrements, qui a connu un succès foudroyant dans le monde entier depuis le dernier quart du xx^e siècle – à part peut-être en France et en Allemagne –, inclut les Gavottes de *Trajan* dans le volume 6 de sa méthode de violon ¹. C'est logique, dans la mesure où Shinichi Suzuki s'inscrit dans la tradition des éditions d'anthologies scolaires, lourdement arrangées et annotées, des xix^e et xx^e siècles, où elles figuraient déjà, comme nous l'avons vu, en bonne place. Mais la pédagogie de l'imitation d'enregistrements sonores a suscité une nouvelle forme d'expression musicale, venue s'ajouter à celles de la démonstration familiale, de l'audition ou du concert : la production d'auto-enregistrements, vidéo autant qu'audio (mais la musique a-t-elle jamais cessé d'être un art visuel ?) et leur publication sur des plateformes de partage. On trouve donc des centaines de vidéos des Gavottes du *Temple de la Gloire* sur Youtube ², souvent attendrissantes quand elles sont jouées par des enfants de l'autre bout de la planète. Elles constituent pour ainsi dire l'aboutissement de ce que la tradition éditoriale et pédagogique (en un sens orale) de la musique a conservé de l'œuvre – si l'on admet que la renaissance de la musique ancienne relève d'une démarche historique et critique.

¹ SUZUKI Shinichi, *Suzuki Violin School. Volume 6. Violin Part*, [s. l.], Alfred Music, 2013 ; SUZUKI Dr Shinichi, *Suzuki Violin School. Volume 6. Piano Accompaniment*, [s. l.], Alfred Music, 2014.

² Recherche par mots-clés « Rameau », « Gavotte » et « Suzuki » effectuée sur youtube.fr le 7 septembre 2014. Tous les résultats ne sont évidemment pas pertinents.

H. Conclusion : essai de chronologie

Le meilleur moyen de synthétiser nos recherches historiques sur *Le Temple de la Gloire* est assurément de proposer une chronologie, comme celle que Béatrice Ferrier a récemment proposée pour *Samson*¹. La datation est accompagnée de sa source quand elle est disponible ; quand elle est hypothétique, elle est suivie d'un point d'interrogation ; quand elle est obtenue par déduction, elle figure entre crochets.

Date, période	Événement	Source
Version de 1745		
11 mai 1745	Bataille de Fontenoy	
[entre le 11 mai et début juin 1745]	Richelieu commande un ballet à Voltaire et Rameau et demande à Voltaire des essais de livrets	D 3152
[juin 1745]	Voltaire à un destinataire inconnu : « Il pleut des victoires, mais je ne songe qu'à un ballet. »	D 3144
16 juin 1745	Voltaire au marquis d'Argenson : « Je vous prépare une fête pour votre retour. »	D 3147
[avant le 20 juin]	Voltaire a fourni un premier essai à Richelieu, lequel a rapporté à Mme de Pompadour qu'il n'en était « pas trop content ».	D 3152
20 juin 1745	Voltaire à Richelieu : « J'eus l'honneur de vous envoyer hier de nouveaux essais de la fête, mais il y en a bien d'autres sur le métier. Il ne s'agit que de voir avec Rameau ce qui conviendra le plus aux fantaisies de son génie. Je serai son esclave pour vous faire voir que je suis le vôtre. » « Il n'y a qu'une voix sur la beauté et la grandeur du sujet, et je ne sais rien de si convenable et de si heureux. »	D 3152
22 juin 1745	Voltaire à Moncrif : « Il est vrai qu'on a pensé à donner une fête au héros de Fontenoy. Je ne sais pas encore bien précisément ce que ce sera, mais je sais très certainement qu'il la faut dans le genre le plus noble. » « Je serais enchanté que votre prologue [<i>Le Trophée</i>] pût nous convenir, je tâcherai d'y conformer mon sujet. »	D 3154
25 juin 1745	Voltaire au marquis d'Argenson : « Je suis tantôt à Champs [chez La Vallière], tantôt à Étioilles [chez Mme de Pompadour]. Je vais vous préparer une fête. »	D 3157
27 juin 1745	Voltaire à Algarotti : « Jo sono costretto di fare corone di fiori pel mio re, e di vagghegiare colle musee. »	D 3160
28 juin 1745	Voltaire au marquis d'Argenson : « J'ajouterai pour vous un acte à ma fête. » « La tête me tourne de vers et de fêtes. »	D 3161
10 août 1745	1 ^{re} représentation du <i>Trophée</i> de Moncrif, Rebel et Francœur à l'Académie royale de musique	multiples
17 août 1745	Voltaire au marquis d'Argenson : « Mes fêtes pour le roi sont faites, il ne tient qu'à vous d'employer mon loisir. »	D 3191
25 ? août 1745	Voltaire au président Hénault : « Nous ne déshabillons personne dans notre	D 3205

¹ Cf. annexe de FERRIER Béatrice, « Le Samson de Voltaire : un “nouveau genre d'opéra” », *art. cit.*

	fête. Cahusac [<i>Les Fêtes de Polymnie</i>] pourrait bien n'être point joué [à Versailles], mais on donnera un magnifique ouvrage composé par M. Bonneval des menus, et mis en musique par Colin [<i>Jupiter vainqueur des Titans</i>]. »	
23 octobre 1745	Voltaire au marquis d'Argenson : « Je compte y retourner [à Fontainebleau] quand M. de Richelieu aura disposé de moi pour ses fêtes. »	D 3249
12 octobre 1745	1 ^{re} représentation des <i>Fêtes de Polymnie</i> de Cahusac et Rameau à l'Académie royale de musique	multiples
26 octobre 1745	« C'est Mme de La Popelinière qui dirige le ballet de Voltaire, qui se nommera <i>Le Temple de la Gloire</i> . »	Graffigny, n° 916
8 novembre 1745	« Ah dame, il n'y a donc que toi dans l'univers qui ignore que Voltaire a fait exclure tout autre poète pour les fêtes et ballets que l'on doit faire à Versailles au retour du roi, et que Rameau a eu défense de travailler à toute autre musique, et le premier ballet se nomme <i>Le Temple de la Gloire</i> . »	Graffigny, n° 920
novembre 1745	« L'Académie royale de musique fait de concert avec les pensionnaires du roi les répétitions du ballet du <i>Temple de la Gloire</i> . »	<i>Mercure de France</i>
[novembre 1745]	Voltaire à Mme Denis : « Vado a Versailles hoggi. Ritornero martedì o mercoledì [...] Il tempio della [gloria] non m'impedisce di dormire [...] »	D 3256
19 ? novembre 1745	Voltaire à Mme Denis : « Si, mia cara, si fara domani una rappresentazione [lapsus pour répétition ?] del balletto, e benche questo tempio della gloria non sia per vedersi tutto edificato, ma a pena sbozzato, se vuole ella colla sua sorella vedere i materiali benche informi e mal dispositi, <i>mi</i> fara un gran piacere. Aspetto qui il duca Richelieu che m'a promesso di venire da me... »	D 3262
[20 ? novembre 1745]	Répétition du <i>Temple de la Gloire</i> au théâtre du manège de la Grande Écurie à Versailles en présence de Richelieu et de Voltaire, et sans aucun doute de Rameau.	D 3262
samedi 27 novembre 1745	1 ^{re} représentation de la version de 1745 au théâtre du manège de la Grande Écurie à Versailles, en présence de toute la cour ; livret distribué : EL 1 ?	multiples
vendredi 2 décembre 1745	Voltaire à Mme Denis : « Ma chère enfant, mandez-moi combien vous serez de bâilleuses pour voir la seconde fête, qui sera plus belle que la première. Le roi a été très content de la première représentation, et c'est lui-même qui en a demandé une seconde. »	D 3265
samedi 4 décembre 1745	2 ^e représentation de la version de 1745 au théâtre du manège de la Grande Écurie à Versailles, en présence de toute la cour ; livret(s) distribué(s) : reliquat d'EL 1 plus EL 2 ?	multiples
dimanche 5 décembre 1745	« On n'en veut déjà plus [du <i>Temple de la Gloire</i>] à Versailles. On le joue mardi [7 décembre] ici [à Paris] pour voir s'il fera plus belle fortune. »	Graffigny, n° 928
mardi 7 décembre 1745	1 ^{re} représentation de la version de 1745 à l'Académie royale de musique ; livret(s) vendu(s) : reliquat d'EL 1 et d'EL 2 plus EL 3 ?	multiples
vendredi 10 décembre 1745	2 ^e représentation de la version de 1745 à l'Académie royale de musique ; livret(s) vendu(s) : reliquat d'EL 1 et d'EL 2 plus EL 3 ?	Graffigny, n° 932
samedi 11 décembre 1745	1 ^{re} représentation de <i>Jupiter vainqueur des Titans</i> de Bonneval, Blamont et Bury au théâtre du manège de la Grande Écurie à Versailles	multiples
dimanche 12 décembre 1745	3 ^e représentation de la version de 1745 à l'Académie royale de musique, ou reprise des <i>Fêtes de Polymnie</i> ?	∅
mardi 14 décembre 1745	« On a déjà cessé <i>Le Temple de la Gloire</i> à l'Opéra. Vendredi [10 décembre] il y a eu une huée : ce parterre qui n'en fait jamais cria à des rois enchaînés, ou	Graffigny, n° 932

	qui en portent un autre, je ne sais lequel, car je n'ai pas encore vu le ballet : "Entrez donc, Messieurs, on vous attend avec impatience." »	
mardi 14 décembre 1745	4 ^e représentation de la version de 1745 à l'Académie royale de musique, ou reprise des <i>Fêtes de Polymnie</i> ?	∅
vendredi 17 décembre 1745	5 ^e représentation de la version de 1745 à l'Académie royale de musique, ou reprise des <i>Fêtes de Polymnie</i> ?	∅
dimanche 19 décembre 1745	6 ^e représentation de la version de 1745 à l'Académie royale de musique, ou reprise des <i>Fêtes de Polymnie</i> ?	∅
mardi 21 décembre 1745	7 ^e représentation de la version de 1745 à l'Académie royale de musique, ou reprise des <i>Fêtes de Polymnie</i> ?	∅
mercredi 22 décembre 1745	unique représentation des <i>Fêtes de Ramire</i> au théâtre du manège de la Grande Écurie à Versailles, dans un spectacle de fragments	multiples
dimanche 26 décembre 1745	8 ^e représentation de la version de 1745 à l'Académie royale de musique, ou reprise des <i>Fêtes de Polymnie</i> ?	∅
mardi 28 décembre 1745	9 ^e représentation de la version de 1745 à l'Académie royale de musique, ou reprise des <i>Fêtes de Polymnie</i> ?	∅
jeudi 30 décembre 1745	1 ^{re} représentation de la reprise d' <i>Armide</i> au théâtre du manège de la Grande Écurie à Versailles	multiples
vendredi 31 décembre 1745	10 ^e représentation de la version de 1745 à l'Académie royale de musique, ou reprise des <i>Fêtes de Polymnie</i> ?	∅
mardi 2 janvier 1746	n ^e représentation des <i>Fêtes de Polymnie</i> à l'Académie royale de musique « en attendant <i>Armide</i> »	<i>Affiches de Paris</i>
vendredi 5 janvier 1746	n+1 ^e représentation des <i>Fêtes de Polymnie</i> à l'Académie royale de musique « en attendant <i>Armide</i> »	<i>Affiches de Paris</i>
dimanche 7 janvier 1746	1 ^{re} représentation de la reprise d' <i>Armide</i> à l'Académie royale de musique	multiples
Version de 1746		
13 mars 1746	« [Voltaire] travaille à corriger le dernier Temple. »	Graffigny, n° 971
mardi 19 avril 1746	1 ^{re} représentation de la version de 1746 à l'Académie royale de musique ; livret vendu : EL 4	multiples
jeudi 21 avril 1746	« [Voltaire] n'en a pas besoin [de l'Académie française] pour sa gloire, ni pour faire faire une seconde culbute à son <i>Temple de la Gloire</i> . Il l'a si bien raccommode, à ce qu'il croyait, que mardi on l'a donné pour la rentrée de l'Opéra, et que, s'il en était de là comme aux François, il ne serait déjà plus. Mais il faut bien le jouer quelquefois tant qu'il y en aura un autre de prêt. »	Graffigny, n° 988
vendredi 22 avril 1746	2 ^e représentation de la version de 1746 à l'Académie royale de musique ; livret vendu : EL 4	<i>Affiches de Paris</i>
dimanche 24 avril 1746	3 ^e représentation de la version de 1746 à l'Académie royale de musique ; livret vendu : EL 4	<i>Affiches de Paris</i>
lundi 25 avril 1746	Élection de Voltaire à l'Académie française	multiples
mardi 26 avril 1746	4 ^e représentation de la version de 1746 à l'Académie royale de musique ; livret vendu : EL 4	<i>Affiches de Paris</i>
vendredi 29 avril 1746	5 ^e représentation de la version de 1746 à l'Académie royale de musique ; livret vendu : EL 4	<i>Affiches de Paris</i>
dimanche 1 ^{er} mai 1746	6 ^e représentation de la version de 1746 à l'Académie royale de musique ; livret vendu : EL 4	<i>Affiches de Paris</i>

mardi 3 mai 1746	7 ^e représentation de la version de 1746 à l'Académie royale de musique ; livret vendu : EL 4	<i>Affiches de Paris</i>
vendredi 6 mai 1746	8 ^e représentation de la version de 1746 à l'Académie royale de musique ; livret vendu : EL 4	<i>Affiches de Paris</i>
dimanche 8 mai 1746	9 ^e représentation de la version de 1746 à l'Académie royale de musique ; livret vendu : EL 4	<i>Affiches de Paris</i>
lundi 9 mai 1746	Réception de Voltaire à l'Académie française	
mardi 10 mai 1746	10 ^e représentation de la version de 1746 à l'Académie royale de musique ; livret vendu : EL 4	<i>Affiches de Paris</i>
jeudi 12 mai 1746	1 ^{re} représentation de la reprise des <i>Amours des Dieux</i> de Mouret	multiples
1746-2016		
13 juin 1746	Voltaire écrit à Berger pour lui dire qu'il reverse sa part de rémunération à Rameau	D 3417
1746-1800	nombreuses éditions du livret de la version de 1745 dans les différentes éditions des œuvres de Voltaire	multiples
mars 1747	Rameau reçoit 2400 ^{lt} « pour ses honoraires du <i>Temple de la Gloire</i> »	Archives nationales
1760-1761	3 exécutions du <i>Prologue</i> à Marseille	Burton
entre 1764 et 1786	Decroix édite une partition manuscrite du <i>Temple de la Gloire</i> (C 7) Exécution d'extraits (par Decroix ?) à Lille	EL 1a, C 7, CO Lille 1-4
1785	Édition (par Decroix ?) du livret de la version de 1745 dans l'édition de Kehl avec une « variante » de la version de 1746	
de la fin du XIX ^e siècle à la fin du XX ^e siècle	Nombreuses éditions des Gavottes de <i>Trajan</i> dans des arrangements divers	
1909	1 ^{re} édition imprimée de la partition par Guilmant, avec une « notice bibliographique » de Malherbe, dans les <i>Œuvres complètes</i> de Rameau dirigées par Saint-Saëns	
1948	1 ^{er} enregistrement d'un extrait du <i>Temple de la Gloire</i> en 78 t. (les Gavottes de <i>Trajan</i> , dans un arrangement pour saxophone et piano)	
1964	Redécouverte du manuscrit C 1, contenant la version de 1745, ayant appartenu à Cortot, et acquis par la Music Library de l'Université de Californie à Berkeley	
1982	1 ^{er} enregistrement de larges extraits du <i>Temple de la Gloire</i> par Jean-Claude Malgoire	
2006	1 ^{re} édition critique du livret des deux versions de 1745 et de 1746 par Russell Goulbourne dans les <i>Œuvres complètes de Voltaire</i>	
2014	1 ^{re} exécution et 1 ^{er} enregistrement intégraux modernes de la version de 1746 par les Agrémens et le chœur de chambre de Namur (dir. Guy van Waas)	
2016 (prévu)	1 ^{re} représentation moderne de la version de 1745 par le Philharmonia baroque orchestra (dir. Nicholas McGegan)	

Tableau 21 : Chronologie du *Temple de la Gloire*

Le Temple de la Gloire est donc une œuvre de commande pour laquelle Richelieu a imposé à Voltaire et à Rameau de collaborer pour une troisième et dernière fois ¹. Il s'agissait de célébrer la victoire de Fontenoy et la gloire de Louis XV. Mais Voltaire, qui jouissait d'une entière liberté, a tenté une nouvelle fois, après les échecs de *Tanis et Zélide*, de *Samson* et de *Pandore*, de créer un nouveau genre, tout à la fois sérieux, moral, politique, philosophique, métastasien – nous l'étudierons en détail dans la partie consacrée à l'esthétique de l'œuvre.

Voltaire, dans des intrigues dont nous ne connaissons pas le détail, a joué de son amitié avec Richelieu et Mme de Pompadour pour imposer *Le Temple de la Gloire* comme la principale œuvre représentée à Versailles pour les fêtes de l'hiver 1745, et en exclure Moncrif (dont il semble avoir été un moment question que le prologue *Le Trophée* soit placé en tête du ballet de Voltaire, et qui le créa finalement à Paris en août), Cahusac (dont le propre ballet, *Les Fêtes de Polymnie*, fut créé à Paris en octobre) et Roy (qui dut, lui, patienter jusqu'en 1746, et au départ de Richelieu, pour redevenir le librettiste quasi officiel de la cour qu'il avait toujours été, et qu'il serait encore longtemps). Après un succès d'estime – « Trajan », qui n'aimait pas la musique, ne fut sans doute ni content ni mécontent –, le *Temple de la Gloire* fut néanmoins remplacé par *Jupiter vainqueur des Titans*, un spectacle de fragments qui comprenait *Les Fêtes de Ramire*, et enfin *Armide*, qui tint l'affiche à Versailles jusqu'en février 1746, et à Paris jusqu'en mars 1746. Car *Le Temple de la Gloire*, qui avait été repris à l'Académie royale de musique après les représentations de Versailles, fut un échec. En conséquence de quoi, les auteurs le retirèrent pour y faire des changements en vue d'une reprise future. Celle-ci eut lieu après la fin des représentations d'*Armide* et l'interruption des spectacles de Pâques, le 19 avril 1746. Mais les 10 représentations du printemps 1746 furent également un échec.

Nous regrettons de n'avoir pu établir avec certitude la liste des représentations de la version de 1745 à l'Académie royale de musique. Seule la découverte du volume de décembre 1745 des *Affiches de Paris*, qui est censé exister, mais dont nous n'avons pu localiser aucun exemplaire, pourrait permettre de la préciser. Leur nombre se situe entre 2 (hypothèse pessimiste, si le témoignage de Mme de Graffigny est à prendre au pied de la lettre) et 10 (hypothèse médiane en attendant de découvrir de nouvelles sources), voire 13 (hypothèse optimiste, si les informations des *Affiches de Paris* de janvier 1746 sont erronées). En tout cas, il est très inférieur au nombre de 18 représentations qu'avait calculé Malherbe voici un siècle ². Le bilan n'est donc même pas « respectable », comme il le dit, pour un ouvrage de Rameau : chaque version prise individuellement détient le record du plus faible nombre de représentations ; et les deux prises ensemble (soit entre 15 et 22 représentations) ne font pas beaucoup mieux que *Les Paladins*, le tenant du titre, et leurs 15 représentations.

Le Temple de la Gloire va néanmoins survivre, dans l'histoire littéraire plutôt que dans l'histoire de la musique, à cause de son éminent librettiste. Mais la réception extrêmement négative du livret, en 1745-1746, par les amis comme par les ennemis de Voltaire, fera que l'œuvre ne sera plus guère qu'une source d'anecdotes aussi douteuses que peu flatteuses, à

¹ Le fait qu'il n'y ait aucune musique nouvelle dans *Les Fêtes de Ramire* à part celle que Rousseau réclame comme la sienne tendrait à confirmer que Rameau n'y a eu que peu de part ; ce n'est pas le genre de Rameau que de ne rien modifier à sa musique lorsqu'il révisé une œuvre. Mais l'affaire reste obscure.

² MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », pp. xxxix-xl.

commencer par la plus célèbre (« Trajan est-il content ? »). *Le Temple de la Gloire* est rapidement devenu la marque d'infamie du Voltaire courtisan, y compris aux yeux du principal intéressé, qui tenta de le renier. La réception de la musique, qui semble ne pas avoir été mauvaise, puisque de nombreux morceaux en furent extraits pour des exécutions en concerts, ou empruntés dans d'autres œuvres, fut très discrète : l'œuvre, probablement à cause de son caractère circonstanciel et de son échec, ne fut jamais publiée. Il n'est pas exagéré de dire que *Le Temple de la Gloire* a essentiellement été une curiosité littéraire pendant plus d'un siècle et demi.

La première édition de la musique, en 1909, marque un tournant : *Le Temple de la Gloire* devient une affaire des musiciens et des musicologues plutôt que de littéraires. On en joue des extraits, on l'enregistre timidement, mais de plus en plus. Rameau est ressuscité à l'Opéra de Paris à peu près au moment où Voltaire disparaît de la Comédie-Française. Le présent travail, qui devrait trouver, à l'heure à laquelle nous écrivons ces lignes, son plus bel aboutissement dans l'exécution et l'enregistrement des deux versions complètes de 1746 puis de 1745, s'inscrit dans ce mouvement. Mais n'est-ce pas justice que *Le Temple de la Gloire* soit enfin considéré non plus comme un livret déficient, comme sont réputés l'être tous les livrets sans exception ¹, mais bel et bien comme un opéra ?

¹ DUBRUQUE Julien, « Livret », *art. cit.*

II. Genèse

A. Introduction à l'analyse génétique

Nous utilisons ici le terme de « génétique » ; c'est le meilleur que nous ayons trouvé pour désigner notre démarche dans cette partie, et pour distinguer celle-ci de l'histoire de l'œuvre dans la partie précédente. La génétique est plus à la mode que la philologie ; nous ne sommes cependant pas persuadés de la parfaite étanchéité des deux notions. Malgré le soin qu'ils prennent à se distinguer d'une philologie et d'un positivisme honnis¹, les généticiens recourent à des méthodes au fond similaires, et partagent le but d'établir des éditions destinées à survivre aux modes herméneutiques². C'est davantage leur objet (les manuscrits modernes) qui les singularise. Le généticien recourt aux manuscrits autographes et établit des variantes par rapport à une source de référence, tandis que le philologue ne dispose que de copies tardives et doit choisir entre des leçons (il ne saurait y avoir de variantes s'il n'y a pas d'invariant)³. Comme nous avons la chance de disposer de deux sources en partie autographes pour *Le Temple de la Gloire* (c'est, rappelons-le, le sens de la lettre A dans les sigles AC et AS), nous adoptons partout les termes de « variante » et de « premier état », « deuxième état », etc. ; il serait plus exact de parler parfois de « leçons » pour les copies parfois tardives établies d'après AC, mais nous sacrifions à la simplicité. D'ailleurs, comme nos sources principales ont une autorité indiscutable, il était inutile de mentionner, dans les notes critiques, les leçons clairement erronées des copies, contrairement à la tradition philologique. La richesse d'AC suffira de toute façon à combler le musico-généticien le plus exigeant.

Dans cette partie, nous décrivons d'abord les sources littéraires, c'est-à-dire les éditions du livret, en l'absence de manuscrit autographe de Voltaire (B). Un stemma diachronique permettra d'embrasser d'un coup d'œil les sources musicales (C). Nous décrivons longuement AC, la source de composition-production en partie autographe (D), puis C 1, la source principale de la version de 1745 (E). Viendront ensuite les nombreuses sources secondaires, qu'elles soient d'autorité (F) ou mineures (G) ; ces dernières ont souvent un intérêt historique à défaut de pouvoir servir à l'établissement du texte.

Dans un second temps, nous discuterons des auto-emprunts du *Temple de la Gloire* aux œuvres antérieures de Rameau (H), puis des (auto- ?) emprunts au *Temple de la Gloire* dans les œuvres ultérieures de Rameau (I) et des emprunts au *Temple de la Gloire* dans des œuvres d'autres compositeur (J).

La conclusion propose des hypothèses sur la méthode de composition de Rameau et sur les relations entre librettiste et compositeur (K).

¹ BIASI Pierre-Marc de, *La génétique des textes*, Paris, CNRS, 2011, p. 70 (Bibliis 10).

² *Ibid.*, p. 138.

³ *Ibid.*, pp. 38-42.

B. Sources littéraires

1. Manuscrits

Il n'existe pas, à notre connaissance, de manuscrit autographe du livret du *Temple de la Gloire*, ni de manuscrit non autographe simplement contemporain de la création. Andrew Brown¹ a seulement repéré qu'un fragment d'un « air qui commence une petite scène entre une bergère et un berger » était passé en salle de vente, à Paris, le 18 décembre 1880². Le fragment en lui-même est difficile à identifier, des bergers et bergères figurant dans les actes II et V des éditions du livret. Russell Goulbourne³ a, lui, repéré un manuscrit du *Temple de la Gloire* à St Pétersbourg, mais le date d'après 1760, ce qui le rend de peu d'intérêt pour l'édition critique.

2. Livrets édités

Quatre éditions du livret sont aujourd'hui répertoriées⁴. Elles ont été décrites minutieusement deux fois dans la dernière décennie : la première, par Sylvie Bouissou et Denis Herlin dans *Rameau. Catalogue Thématique (RCT)*⁵, et la seconde, par Russell Goulbourne, dans les *Ceuvres complètes de Voltaire (OCV)*⁶. Notre travail aurait pu s'en trouver allégé si ces deux descriptions n'étaient pas contradictoires. Disons d'emblée que ce sont les premiers qui ont raison et le second qui a tort, non pas que nous cherchions à défendre notre chapelle, et en l'occurrence notre directrice de thèse (Sylvie Bouissou, interrogée sur cette contradiction, avait admis la possibilité de s'être trompée avant que nous ne menions l'enquête), mais parce que le raisonnement de Goulbourne est insoutenable⁷, comme nous le montrerons en conclusion de ce point. Il serait oiseux de le prendre au sérieux pour ensuite l'infirmier. Nous reprendrons donc les données du RCT, notamment les sigles, en les complétant, le cas échéant, par celles de Goulbourne et par nos propres observations. Nous avons en effet trouvé quelques exemplaires supplémentaires, non dénués d'intérêt.

¹ BROWN Andrew, *Calendar of Voltaire manuscripts other than correspondence*, 1970, p. 40 (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 77).

² *Lettres autographes... Paris, Hôtel des commissaires-priseurs, salle 7, 18 décembre 1880, Me Baudry. M. Etienne Charavay*, [s. l.], E. Charavay, 1880, p. 43, n° 246. Nous n'avons pas pu consulter ce catalogue.

³ GOULBOURNE Russell, « Introduction », p. 310, source MS1.

⁴ Nous en avons peut-être identifié une cinquième, cf. *infra*, source EL 2bis, p. 208.

⁵ BOUISSOU Sylvie, DENÉCHEAU Pascal et HERLIN Denis, *RCT, t. 3 : Musique dramatique (1^{re} partie)*, op. cit., sect. RCT 59. Le Temple de la Gloire.

⁶ VOLTAIRE, *La Princesse de Navarre*, op. cit.

⁷ Goulbourne omet également un grand nombre d'exemplaires, pourtant référencés dans le RCT, qu'il a consulté.

a) EL 1

Page de titre : LE TEMPLE | DE | LA GLOIRE, | FESTE | DONNÉE A VERSAILLES, | Le 27 Novembre 1745. | [armes royales] | DE L'IMPRIMERIE | DE JEAN-BAPTISTE-CHRISTOPHE BALLARD, | Doyen des Imprimeurs du Roi, seul pour la Musique. | M. D C C. X L V. | Par exprès Commandement de Sa Majesté.

Description matérielle : voir RCT, t. 2¹, et l'édition de Goulbourne², qui concordent, et dont il serait vain de reproduire une troisième fois les données. Nous ne décrivons ci-dessous que les éléments qui complètent ces deux ouvrages.

Exemplaires : L'exemplaire F-Po Liv. 18 [45 (14)]³ porte une annotation manuscrite sur la page de titre qui précise la date de la première représentation parisienne ; ceci pourrait suggérer qu'EL 1 a été vendu pour les représentations à l'Académie royale de musique, mais il pourrait aussi bien s'agir d'une simple remarque de la part d'un collectionneur.

Nous avons examiné ces exemplaires, sans remarque particulière : F-Pn Yf 882 ; F-Po Liv 18 [645 ; F-Pa THN 400.

Nous n'avons examiné les exemplaires suivants qu'en reproduction (photocopie ou microfilm), quand elle était disponible, puisqu'ils sont décrits avec précision dans le RCT : F-G F 6215 Rés. ; F-Pm 10918¹¹¹ pièce n° 10 ; F-Pn Yf 1521 ; F-Pn Yf 2444 ; F-Pn Rés. Z Beuchot 1899 ; US-Wc ML50.2.T38.R2.

b) EL 2

Page de titre : identique à celle d'EL 1.

Description matérielle : voir RCT, t. 2⁴, et l'édition de Goulbourne⁵, qui concordent, et dont il serait vain de reproduire une troisième fois les données. Nous ne décrivons ci-dessous que les éléments qui complètent ces deux ouvrages.

(1) Remarques sur les exemplaires

L'exemplaire F-Po Liv. 18 644⁶ porte une annotation manuscrite sur la page de titre qui précise la date de la première représentation parisienne ; ceci pourrait suggérer qu'EL 2 a été vendu pour les représentations à l'Académie royale de musique, mais il s'agit plus probablement d'une simple remarque de la part de l'annotateur.

Nous avons examiné ces exemplaires, sans remarque particulière : F-Pa⁷ Ra3 190 ; F-Pc THB 2314 ; US-Be Ms. 958 (relié avec la source musicale C 1).

Nous n'avons examiné les exemplaires suivants qu'en reproduction (photocopie ou microfilm), quand elle était disponible, puisqu'ils sont décrits avec précision dans le RCT : F-

¹ BOUISSOU Sylvie, DENÉCHEAU Pascal et HERLIN Denis, *RCT, t. 3 : Musique dramatique (1^{re} partie)*, op. cit., p. 222.

² Source 45P3 dans GOULBOURNE Russell, « Introduction », pp. 313-314.

³ « Le 7 Decembre 1745 a paris ».

⁴ BOUISSOU Sylvie, DENÉCHEAU Pascal et HERLIN Denis, *RCT, t. 3 : Musique dramatique (1^{re} partie)*, op. cit., pp. 223, 228.

⁵ Source 45P1 dans GOULBOURNE Russell, « Introduction », pp. 311-312.

⁶ « et a paris le 7. x. bre s. t », « opera 9^{be} 1745 temple de la gloire » et « parole voltère | muziqe ramô ».

⁷ Maintenant située au département des Arts du spectacle (fonds Rondel), qui n'a pas de sigle RISM à notre connaissance.

AN Belles-lettres 2229 (2) ; F-NS 11192 ; F-Pn Yf 2241 ; F-Pn Yf 2242 ; F-Pn Yf 2243 ; F-Po C 926 ; US-CAh Typ 715.45.872 F ; US-Cn E5.L92705.v.4.

(2) Exemple avec annotations anonymes

L'exemplaire F-Pa THN 20 068 n'est mentionné ni dans le RCT ni par Goulbourné : il manquait en place sans doute depuis longtemps¹, mais il était déjà connu puisque Malherbe l'avait repéré. Il est assez copieusement annoté, sous forme d'appréciations sur le livret, et surtout sur la musique et la représentation. L'auteur de ces annotations n'est pas Paulmy, dont la collection est à l'origine de la bibliothèque, même s'il est connu pour avoir systématiquement annoté ses livrets et ses partitions d'opéras. Malherbe donne la liste complète de ces annotations ; nous l'analysons quant à nous dans le paragraphe consacré à la réception de la version de 1745².

(3) Exemple avec annotations de Decroix

Cet exemplaire remarquable n'avait pas été découvert par nos prédécesseurs. Il est conservé à la bibliothèque municipale de New York³, sans que l'on sache comment il est parvenu jusque-là. Il est néanmoins certain qu'il a été possédé par Decroix, qui l'a annoté en le comparant avec C 7, la copie qu'il avait fait faire d'AC. EL 2 reflétant la version des représentations de 1745, et AC celle de 1746, même si de larges fragments de 1745 y figurent toujours, les annotations sont très nombreuses, quoiqu'il n'ait repéré que les variantes les plus importantes. Plutôt que d'en donner la liste simple, en voici une synthèse qui montre l'intérêt et la valeur du travail de Decroix :

(a) *Bélus et Le Temple du Bonheur*

Decroix ne peut que constater que le *Bélus (1745)* d'EL 2 et le *Bélus (1746)* de C 7 n'ont quasiment rien en commun, et renonce à annoter son exemplaire d'EL 2 :

Cet acte est tout différent dans ma partition. Chercher la musique de celui-ci⁴.

C'est de manière émouvante, ici, que l'on voit se rejoindre, pour Decroix, la quête des œuvres complètes de Voltaire et celle des œuvres complètes de Rameau. De même, pour l'acte V d'EL 2, Decroix, à part pour deux morceaux, ne peut que dire :

Tout ce qui suit manque dans la partition⁵...

Tout ce qui suit jusqu'à la fin, manque dans la partition⁶...

¹ Nous remercions infiniment Martine Lefèvre, conservatrice à la Bibliothèque de l' Arsenal, de s'être démenée à la recherche de cet exemplaire, qui manquait en place depuis 2008, et probablement auparavant, et pour toutes les informations qu'elles nous a gracieusement données.

² Cf. *supra*, I.C.7, Réception de la version de 1745, p. 105.

³ VOLTAIRE, *Le Temple | De | La Gloire, | Feste | Donnée A Versailles, | Le 27 Novembre 1745. [EL 1c avec annotations ms. de Decroix]*, Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1745 Cote *KGV (Voltaire. Temple. 1745) 01-126 ; pas de sigle RISM pour la Rare Books division de la New York Public Library.

⁴ EL 2, ex. Decroix, p. 11

⁵ EL 2, ex. Decroix, p. 45 : « Tout ce qui suit manque dans ma partition, jusqu'au couplet du romain dans un jour si beau &c ».

⁶ EL 2, ex. Decroix, p. 47 : « Tout ce qui suit jusqu'à la fin, manque dans la partition, et n'est remplacé que par l'air chanté par Trajan, transcrit ci-après, et qui est suivi d'un air de danse en sol, a 2 temps, tres gai, qui termine

(b) Scènes

Decroix a cherché à rétablir dans le livret, où ils manquent, les numéros de scène qui figurent dans AC, mais sans être systématique, puisque seuls quatre ajouts de scène figurent dans cet exemplaire. Trois d'entre eux sont sans surprise et conformes à la source musicale¹. Avec le quatrième, néanmoins, Decroix ajoute au *Prologue*, de manière intéressante, une scène 3 qui ne figure dans aucune autre source ; en bon éditeur, il a le souci de respecter la logique interne de l'œuvre plutôt que se comporter en simple copiste.

(c) Symphonies et danses

Decroix cherche aussi à situer dans EL 1 les symphonies et danses qu'il lit dans C 7, ce qui donne lieu, une fois, à une brève analyse, d'ailleurs incomplète, où l'on voit que l'originalité de l'ouverture le désarçonne :

L'ouverture composée

1.^{ere} p[art]^{ie} d'un morceau ~~en~~ Vite à 2 temps en ~~ut~~ mi majeur ; espèce de fanfare ou air de triomphe. 4. dièzes à la clef.

2^e d'un morceau a 3 temps, même ton, après lequel on reprend la 1.^{ere} p[art]^{ie} 2

La plupart des autres mentions comprennent la mention « on danse » et une description musicale de l'air instrumental³.

l'opera », effectivement suivi de l'« air qui remplace, dans ma partition, toute la fin du dernier Acte » (p. 49).

¹ EL 2, ex. Decroix : « Scène I. » (p. 3), cf. OOR, *Prologue (1746)*, scène 1 ; « Scène II. » (p. 5), cf. OOR, *Prologue (1746)*, scène 2 ; « Scene II » (p. 35), cf. OOR, *Trajan (1746)*, scène 2.

² EL 2, ex. Decroix, p. 1

³ EL 2, ex. Decroix : « on danse | air des démons a 3 temps en Si \flat majeur [*sic* pour *fa* mineur] | 2. \flat à la clef » (p. 4), cf. OOR, *Prologue (1746)*, mes. 130-205 ; « Air vif pour les héros en *mi* \flat maj. 3. \flat . à la clef à 2. temps [cf. OOR, *Prologue (1746)*, mes. 404-439] | Air tendre pour les muses a 3 temps, même ton [*sic* pour *do* mineur ; cf. OOR, 1745, Complément 4], | 1 passepied en rondeau a 3 temps même ton. [cf. OOR, *Prologue (1746)*, mes. 440-491] | On danse. » (p. 7) ; « air majestueux en Sol min. a 2 t. 2 \flat a la cl. | air gai en re maj. a 2 t. 2 \sharp a la clef » (p. 24), cf. OOR, *Bacchus (1745)*, mes. 95-122 ; « On danse. | 1 Loure en *ré* maj. a 3 temps » (p. 24), cf. OOR, *Bacchus (1746)*, mes. 98-131 ; « on danse | air gai en re maj. 2 temps » (p. 24), cf. OOR, *Bacchus (1746)*, mes. 1-24 ; « forlane en re maj. temps $\frac{6}{4}$ | 1 air gai a 2 tems | 1 gavotte vive en Rondeau » (p. 29), cf. OOR, *Bacchus (1746)*, mes. 751-800 ; « air fierem^t a 2 temps en *fa* » (p. 37), cf. OOR, *Trajan (1746)*, mes. 286-311 ; « 2 gavottes en re » (p. 38), cf. OOR, *Trajan (1746)*, mes. 327-362 ; « 1 air de triomphe en re a 2 temps » (p. 40), cf. OOR, 1745, Complément 9, mes. 1-26 ; « on danse 1 air en re a 2 tems $\frac{6}{4}$ » (p. 41), cf. OOR, 1745, Complément 9, mes. 63-112 ; « Chaconne en *fa* maj. » (p. 45), cf. OOR, *Trajan (1746)*, mes. 620-691 ; « on danse. air très gai a 2 t. en *fa* et le ballet terminer l'opera. » (p. 49), cf. OOR, *Trajan (1746)*, 1017-1062.

(d) Titres de morceaux

Decroix ajoute dans le livret des titres correspondant au genre du morceau, tel que récitatif, ariette, etc.¹ Decroix restitue en outre un titre² qui ne figure dans aucune autre source, et sera repris, via C 7, par Guilmant³, puis Graham Sadler⁴ et des enregistrements : il est amusant de constater jusqu'où peut voyager une petite annotation dans un livret.

(e) Variantes textuelles

Decroix fait la liste des principales variantes entre EL 2 (version des représentations de 1745) et C 7 (version de 1746) ; nous la mentionnons pour mémoire en note⁵. La présentation est souvent très différente de celle d'EL 4, car Decroix se fonde sur la source musicale, et alterne beaucoup plus souvent coryphée et chœur, par exemple, alors que nous avons respecté la présentation d'EL 4 autant que possible dans notre propre édition. Decroix ne parvient pas toujours à démêler l'écheveau d'AC et mélange allègrement les versions et les variantes, ce qui est bien pardonnable ; une fois, il n'est pas facile d'identifier la source de ses corrections⁶.

(4) Exemple remarquable : EL 2bis

L'exemplaire F-Pa 4- BL- 3594 n'a pas été repéré par nos prédécesseurs. C'est d'autant plus regrettable qu'il présente des différences notables avec les autres éditions, sans que l'on sache s'il s'agit d'une édition à part, ou bien, plus probablement, d'un tirage défectueux, et qu'il comporte de précieuses annotations. Nous avons choisi de le numéroter EL 2bis pour souligner cette ambiguïté, autant que pour garder la numérotation du RCT. Matériellement, EL 2bis se présente comme les autres exemplaires d'EL 2, à trois détails cruciaux près :

- p. 3, la mention « PREMIER ACTE. » manque :

¹ EL 2, ex. Decroix : « récitatif. » (p. 6), cf. OOR, *Prologue (1746)*, v. 51-56 ; « Récitatif. » (p. 6), cf. OOR, *Prologue (1746)*, v. 67-70 ; « Ariette. » (p. 7), cf. OOR, *Prologue (1746)*, v. 71-76 ; « ariette vive » (p. 29), cf. OOR, *Bacchus (1746)*, v. 117-123.

² « 1 air de triomphe en re a 2 temps » (p. 40).

³ RAMEAU Jean-Philippe, *Le Temple de la Gloire, op. cit.*, p. 363.

⁴ SADLER Graham, « A re-examination of Rameau's self-borrowings », *art. cit.*, p. 279.

⁵ EL 2, ex. Decroix : insertion du duo (p. 5), cf. OOR, 1746, v. 46-50 ; insertion (p. 6) de OOR, *Prologue (1746)*, v. 57-62 ; « ceci manque dans ma partition » (p. 7), cf. OOR, 1746, v. 81-86 ; insertion (p. 24) de OOR, *Bacchus (1746)*, v. 1-10 ; insertion (p. 24) de OOR, *Bacchus (1746)*, v. 17-26 ; « toute cette page manque dans ma partition » (p. 25) ; insertion (p. 26) de OOR, *Bacchus (1746)*, v. 39-41 ; insertion (p. 28) de OOR, *Bacchus (1746)*, v. 82-87 avec la mention « ceci est remplacé dans la partition par le duo écrit à la marge. je l'ai séparé^t en variante » [s'il s'agit bien d'une variante musicale, nous ne voyons pas à laquelle Decroix fait référence, car C 7 ne la contient pas ; s'il fait référence à AC, est-ce à dire qu'il l'a eu en sa possession, ce qui serait surprenant ?] ; insertion (sur un petit f. séparé entre les p. 28 et 29) de OOR, *Bacchus (1746)*, v. 62-71, que Decroix situe par erreur après le v. 81 ; insertion (sur le même f. séparé) de OOR, *Bacchus (1745)*, v. 99-102 avec la mention « a la place de ce duo [= OOR, *Bacchus (1746)*, v. 82-87] on trouve dans une variante » ; insertion (p. 28) de OOR, *Bacchus (1746)*, v. 94-99 ; remplacement de OOR, *Trajan (1745)*, v. 44-49 par OOR, *Trajan (1746)*, v. 44-49 ; « ce chœur manque dans ma partition » (p. 38), cf. OOR, *Trajan (1745)*, v. 99-102 ; « 1 air de triomphe en re a 2 temps » (p. 40) ; « cet air manque dans ma partition » (p. 40), cf. OOR, *Trajan (1745)*, v. 140-146 ; remplacement de OOR, *Trajan (1745)*, v. 210-213 par OOR, *Trajan (1746)*, v. 163-166, avec la mention « Ceci manque dans la partition on trouve à la place ».

⁶ EL 2, ex. Decroix, p. 35 : Decroix corrige « D'être Empereur de Rome » (cf. OOR, *Trajan (1745)*, v. 43) d'abord par « De venger les Romains », qui n'apparaît dans aucune autre source, qu'il biffe, puis par « de Commander à Rome », qui n'apparaît que dans EL 4, et dans aucune source musicale.



Figure 15 : EL 2bis, p. 3

- les p. 12 et 16, qui dans les autres exemplaires d'EL 2 sont collées sur des p. équivalentes aux p. 12 et 16 d'EL 1, sont ici bien imprimées d'emblée, sans collage rectificatif ;
- p. 23, les caractères, étrangement espacés, laissent penser à un défaut d'impression :

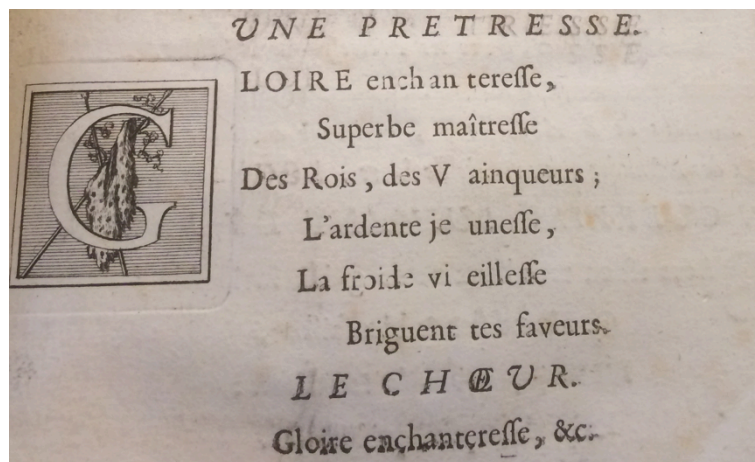


Figure 16 : EL 2bis, p. 23

Ces éléments pourraient faire penser à un nouveau tirage, voire à une nouvelle édition ; mais le caractère fautif des p. 3 et 23, et le fait qu'un seul exemplaire ait survécu ne plaident pas pour cette interprétation. Sans doute faut-il supposer que Ballard avait reçu le nouveau texte des p. 12 et 16 au milieu du processus d'impression d'EL 2, que la majorité des exemplaires a été corrigée au moyen de p. collées, que quelques-uns des derniers ont pu être imprimés correctement pour les p. 12 et 16, mais que des erreurs s'étaient entre temps glissées pour les p. 3 et 23...

EL 2bis vaut encore plus par ses annotations. L'exemplaire est en effet parsemé de corrections au crayon de papier, dont voici la liste :

- p. 7 : « tous les ... de vos plus ... » (mention probablement coupée à la reliure) au-dessus de « Pénétrez les humains de vos divines flammes », ce qui correspond au dernier état d'AC : « Pénétrez tous les cœurs de vos plus vives flammes ¹ » ;
- p. 12 : annotation illisible, car les marges ont été coupées lors de la reliure, mais qui donne probablement la version de C 1 et d'EL 1 ², ce qui pourrait signifier que la var. d'EL 2-3 n'a jamais intégrée dans la partition et/ou dans les parties séparées des acteurs, ce qui n'aurait rien de surprenant ;
- p. 16 : annotation illisible : « ... nentends | que des | ... de | ...ou... », à l'endroit de la var. d'EL 1 pour les v. 91-95 ³ ; là aussi, la musique ne tenait peut-être pas compte de la variante introduite dans EL 2 ;
- p. 17 : « ces retraites » au lieu de « nos bocages ⁴ » : « ces » correspond à une variante fréquente dans les éditions du XVIII^e siècle des œuvres de Voltaire, mais EL 2bis est la seule source à donner « retraites ⁵ » ;
- p. 17 : « que de foibles Dieux » au lieu de « Et de foibles Dieux ⁶ » ; EL 2bis est la seule source à proposer cette var. ;
- p. 24 : « son [noble esclavage] » au lieu de « ton [noble esclavage] ⁷ » ; EL 2bis est la seule source à proposer cette var. ;
- p. 24 : « Et son dépit est un hommage » au lieu de « Son dépit est un hommage », ce qui correspond à C 1 ⁸ ;
- p. 26 : annotation illisible car les marges ont été coupées lors de la reliure au v. 68 ; il s'agit probablement de la même leçon que C 1 ⁹ ;
- p. 27 : « Cest à moy d'être [adoré] » au lieu de « Si Bacus est connu, Bacus est adoré », ce qui correspond au deuxième état d'AC ¹⁰ ;
- p. 28 : « regnez sur » au lieu de « remplissez », ce qui correspond au troisième état d'AC ¹¹ ;
- p. 30 : « Mais [c'est Bacus qui] le [donne] » au lieu de « Et c'est Bacchus qui nous le donne », ce qui correspond à C 1 ¹² ;
- p. 35 : « mon devoir » au lieu de « Mars », ce qui correspond à C 1 ¹³ ;
- p. 35 : « a L objet » au lieu de « aux charmes », ce qui correspond à C 1, et qui pourrait signifier que la var. d'AC et d'EL 1-3 n'a pas été prise en compte ¹⁴ ;

¹ Cf. OOR, *Prologue*, v. 75, NC.

² Cf. OOR, *Bélus* (1745), v. 9-11, NC.

³ Cf. OOR, *Bélus* (1745), v. 91-95 et NC.

⁴ Cf. OOR, *Bélus* (1745), v. 105.

⁵ La correction aurait pu figurer dans AC, mais le passage correspondant est perdu.

⁶ Cf. OOR, *Bélus* (1745), v. 123.

⁷ Cf. OOR, *Bacchus* (1745), v. 15.

⁸ Cf. OOR, *Bacchus* (1745), v. 18, NC.

⁹ Cf. OOR, *Bacchus* (1745), v. 68, NC.

¹⁰ Cf. OOR, *Bacchus* (1745), v. 88, NC.

¹¹ Cf. OOR, *Bacchus* (1745), v. 99-102, NC.

¹² Cf. OOR, *Bacchus* (1745), v. 133, 141, NC.

¹³ Cf. OOR, *Trajan* (1745), v. 42, NC.

¹⁴ Cf. OOR, *Trajan* (1745), v. 48, NC.

- p. 36 : « des [Rois] » au lieu de « Cinq Rois », ce qui correspond au dernier état d'AC¹, et pourrait signifier que cette var. était déjà celle des représentations de 1745, malgré EL 1-3 ;
- p. 39 : « [Et] ne [vous] offrir » au lieu de « Et vous apporter », ce qui correspond au deuxième état d'AC² ;
- p. 40 : coupe de la réplique du Romain, ce qui correspond à C 1³ ;
- p. 45 : « peut » au lieu de « doit⁴ » ; EL 2bis est la seule source à proposer cette variante.

On constate que la plupart du temps, EL 2bis corrobore une source musicale, soit C 1, soit AC dans un état quelconque. On ne peut qu'en conclure que l'annotateur anonyme corrigeait son exemplaire du livret pendant la représentation, et qu'EL 2bis témoigne au moins en partie du texte réellement chanté pendant les représentations versaillaises ou parisiennes de 1745. Parfois, EL 2bis est la seule source à proposer une variante ; ceci est attribuable au fait que nous ayons perdu la quasi-intégralité des cahiers primitifs d'AC qui contenaient *Bélus (1745)* et *Le Temple du Bonheur (1745)* ; nul doute qu'on y aurait trouvé des variantes littéraires, comme dans le reste du manuscrit.

c) EL 3

Page de titre : identique à celle d'EL 1 et d'EL 2 : LE TEMPLE | DE | LA GLOIRE, | FESTE | DONNÉE A VERSAILLES, | Le 27 Novembre 1745. | [armes royales] | DE L'IMPRIMERIE | DE JEAN-BAPTISTE-CHRISTOPHE BALLARD, | Doyen des Imprimeurs du Roi, seul pour la Musique. | M. D C C. X L V. | Par exprès Commandement de Sa Majesté.

Description matérielle : voir RCT, t. 2⁵, et l'édition de Goulbourne⁶, qui concordent, et dont il serait vain de reproduire une troisième fois les données. Nous ne décrivons ci-dessous qu'un élément qui complète ces deux ouvrages.

Exemplaires : Nous ne disposons jusqu'à récemment que d'un unique exemplaire d'EL 3 : F-Pn RES Yf 756, qui est vierge d'annotations. Malherbe ne le connaissait pas, et supposait même qu'il n'avait jamais existé, à cause de délais d'impression qu'il supposait trop courts⁷ – s'il s'agit bien, comme nous le supposons, de l'édition imprimée pour les représentations à l'Académie royale de musique. Mais Patrick Florentin en a récemment acquis un second exemplaire ; il est conservé en dépôt à la Bibliothèque musicale François Lang, à l'abbaye de Royaumont, sous la cote F-ASOlang PF 421. Il doit en exister d'autres, mais ce n'est certainement pas un hasard si seuls deux exemplaires d'EL 3 sont conservés en face des dizaines d'exemplaires respectifs d'EL 1, EL 2 et EL 4 : le tirage a probablement été moindre.

¹ Cf. OOR, *Trajan (1745)*, v. 59, NC.

² Cf. OOR, *Trajan (1745)*, v. 129-133, NC.

³ Cf. OOR, *Trajan (1745)*, v. 140-146, NC.

⁴ Cf. OOR, *Trajan (1745)*, v. 178.

⁵ BOUISSOU Sylvie, DENÉCHEAU Pascal et HERLIN Denis, *RCT, t. 3 : Musique dramatique (1^{re} partie)*, op. cit., p. 228.

⁶ Source 45P2 dans GOULBOURNE Russell, « Introduction », pp. 312-313.

⁷ MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », p. xxiv.

d) EL 4

Page de titre : LE TEMPLE | DE | LA GLOIRE, | FESTE | DONNÉE A VERSAILLES, | Le 27 Novembre 1745, | REMISE AU THEATRE DE L'ACADEMIE | ROYALE DE MUSIQUE, | Le 19 Avril 1746. | [armes royales] | DE L'IMPRIMERIE | DE JEAN-BAPTISTE-CHRISTOPHE BALLARD, | Doyen des Imprimeurs [sic] du Roi, seul pour la Musique. | M. D C C. X L V I. | Par exprès commandement de Sa Majesté.

Description matérielle : voir RCT, t. 2¹, et l'édition de Goulbourne², qui concordent³, et dont il serait vain de reproduire une troisième fois les données. Nous ne décrivons ci-dessous qu'un élément qui complète ces deux ouvrages.

Exemplaires : Il faut ajouter aux listes du RCT et de Goulbourne l'exemplaire F-Pa GD 44341, qui ne présente aucune particularité.

L'exemplaire F-Pn Yf 883 complète la liste des acteurs d'EL 4 par certains acteurs présents dans EL 1-3 ; il ne s'ensuit pas qu'il s'agisse d'une distribution alternative de la version de 1746.

Nous avons examiné ces exemplaires, sans remarque particulière⁴ : F-Pa GD– 8– 46 (8) ; F-Pa GD– 8– 56 (3) ; F-Pa THN 9806 ; F-Po Liv 18 [R 30 (6) ; F-Po Liv 18 [646.

Nous n'avons pas examiné les exemplaires suivants autrement qu'en reproduction, quand elle était disponible, puisqu'ils sont décrits avec précision dans le RCT : CH-Gpu Hf. 5010 (14) ; F-LYm A. 496028 (7) ; F-Psc 1601 ; F-R O. 612.

3. Éditions en recueil au xviii^e siècle

Russell Goulbourne⁵ recense 11 éditions, et le RCT⁶ 15 éditions du livret du *Temple de la Gloire* dans différents recueils d'œuvres de Voltaire entre 1745 et l'édition de Kehl. Ceci infirme l'affirmation du patriarche, qui a prétendu qu'il « ne le souffrirai[t] point dans le recueil de ses ouvrages⁷ ». Ces sources sont trop secondaires et trop tardives pour servir de source principale pour l'édition critique. Nous n'avons donc vérifié systématiquement que les principales, comme l'édition Cramer⁸ et celle de Kehl, et les autres au hasard de leur disponibilité dans les bibliothèques parisiennes. Nous n'y avons trouvé aucune variante pertinente, si l'on exclut évidemment l'orthographe, la typographie et notamment la ponctuation. En revanche, nous allons nous attarder sur l'édition de Kehl, sans doute la plus

¹ BOUISSOU Sylvie, DENÉCHEAU Pascal et HERLIN Denis, *RCT, t. 3 : Musique dramatique (1^{re} partie)*, op. cit., p. 228.

² Source 46P dans GOULBOURNE Russell, « Introduction », p. 314.

³ Goulbourne cite cependant beaucoup moins d'exemplaires.

⁴ À noter que F-Pa GD 18 291, contrairement à ce que laisse croire la notice du catalogue général de la BnF, n'est pas un exemplaire du livret, et ne présente que peu d'intérêt, puisqu'il consiste en un collage de quatre notices de dictionnaires des xviii^e et xix^e siècles ; quant à F-Pa GD 18292, il consiste dans des cahiers détachés d'une édition du xix^e siècle (p. 145-197), globalement conforme à celle de Kehl.

⁵ GOULBOURNE Russell, « Introduction », pp. 315-318.

⁶ BOUISSOU Sylvie, DENÉCHEAU Pascal et HERLIN Denis, *RCT, t. 3 : Musique dramatique (1^{re} partie)*, op. cit., p. 229.

⁷ VOLTAIRE, *Correspondence*, op. cit., D 4382.

⁸ VOLTAIRE, « Le Temple de la Gloire », in *Nouveaux | Melanges | Philosophiques, | Historiques, | Critiques, | &c., &c. | Cinquième Partie.*, Genève, Cramer, 1768.

importante du xviii^e siècle, en tout cas la plus importante pour *Le Temple de la Gloire*, dans la mesure où c'est elle a figé le texte pour le siècle suivant, et surtout, comme nous allons le voir, où c'est Decroix qui l'y a édité.

a) Édition de Kehl (K¹)

La comparaison de l'édition de Kehl avec les sources littéraires et musicales est très instructive. Elle confirme que c'est EL 1, ou toute autre édition en recueil précédente, puisque aucune ne comporte de variante majeure, qui a servi de source pour l'établissement du texte. Mais le plus intéressant est sans conteste la « Variante du *Temple de la Gloire* » qui suit la seizième réédition du livret de 1745. Elle donne la version de 1746 du seul acte de *Bélus*, avec cette explication en note de bas de page :

Cet acte, différent de celui qu'on a lu, a été tiré d'une partition du célèbre Rameau. Nous ignorons si c'est ici la première idée du poète, ou si ces changemens avaient été faits pour la reprise du Temple de la Gloire, en 1746. Cependant cet opéra donné à la cour en 1745, en cinq actes, fut représenté à Paris, en 1746, en trois actes seulement, et celui-ci fut alors supprimé².

On déduit trois choses de l'aveu de l'annotateur :

1. il n'avait pas connaissance de l'édition du livret de 1746 (EL 4) ;
2. il a consulté l'un ou l'autre de ces dictionnaires des théâtres qui s'étaient multipliés entre les années 1750 et 1780, et qui avaient conservé la mémoire des deux versions du *Temple de la Gloire*, l'une en cinq actes, l'autre en trois³ ;
3. il a consulté une partition du « célèbre Rameau ».

Or cette partition ne peut être que la partition de production (AC), ou la copie qu'en a fait faire Decroix (C 7). Car non seulement K diffère d'EL 4, et est au contraire conforme aux paroles d'AC⁴, mais il comprend un passage rejeté⁵, barré au crayon rouge dans AC⁶. Ne disposant pas du livret imprimé (EL 4), K introduit, quand il le juge nécessaire, des didascalies de son cru, d'après la partition qu'il a sous les yeux ; elle sont d'ailleurs tout à fait pertinentes⁷.

¹ Nous reprenons ici le sigle des *Œuvres Complètes de Voltaire*.

² VOLTAIRE, *Le Temple de la Gloire [édition de Kehl]*, op. cit., pp. 190, n. 1.

³ Cf. *infra*, I.G.4, Perplexité des compilateurs du xviii^e siècle, p. 175.

⁴ Variantes pertinentes ou révélatrices (les n^o de vers renvoient à OOR, *Bélus* (1746)) :

- v. 11 : K omet de signaler le Da capo « Muses, filles du ciel, etc. » ;
- v. 73 : K répartit cet alexandrin (du moins est-ce ainsi qu'il est disposé dans EL 4) et deux hexasyllabes, puisque le premier hémistiche (« Dieux ») rime, effectivement, avec les v. 71 (« cieux ») et 74 (« lieux ») ;
- v. 160-163 : K rebat l'ordre des vers, soit par erreur (mais il est vrai que Rameau lui-même le fait dans sa mise en musique), soit pour placer celui qui semble le plus intéressant à la fin (« De justes lois et de beaux jours »).

⁵ OOR, 1746, Annexe 3.

⁶ AC, p. 250, 249 (dans cet ordre, à cause d'une reliure erronée).

⁷ À la lecture de la partition, Decroix « traduit » notamment très bien les effets musicaux censés être entendus par les acteurs (les « symphonies », généralement brèves). Par exemple, « les Bergers et Bergères entrent en dansant au son des musettes. », à la sc. 2, ce qui est très proche de la didascalie authentique d'EL 4 (cf. OOR, *Bélus* (1746), v. 35^{*}). Ou : « On entend un bruit de timbales et de trompettes » (vs. OOR, *Bélus* (1746), v. 60^{*}).

Plusieurs raisons font que seul Decroix peut être l'auteur de ce travail :

- évidemment, sa part éminente dans la « société littéraire et typographique », et son intérêt personnel pour Voltaire et Rameau ;
- le fait, révélé par les annotations de son exemplaire personnel du livret de la version de 1745 (EL 2 (Decroix)), qu'il cherchait à faire correspondre celui-ci avec « [s]a partition », C 7, elle-même copiée sur AC, et qu'il ignorait l'existence d'un livret de la version de 1746 ;
- le fait que le passage coupé dans AC et intégré à K soit absent de C 2-C 6, mais présent dans C 7, la copie personnelle de Decroix.

Ceci permet de plus d'expliquer pourquoi l'on retrouve la main de Decroix au départ de *Bélus* et sur un feuillet¹ aujourd'hui relié en tête d'AC, mais qui recouvrait évidemment *Bélus* avant reliure :

Le temple de la Gloire fut représenté en 5 actes a Versailles en 1745

Et a paris en 1746 en 3 actes.

Cet acte de Belus qui etait le 2^e fut retranché a Paris. le prologue servait de 1.^{er} acte.

Il faut donc supposer que, d'une manière ou d'une autre, Decroix, qui disposait déjà d'un exemplaire du livret de 1745, a pu consulter AC au magasin de l'opéra, voire l'emprunter quelque temps, ne serait-ce que pour le faire copier : le fait que le copiste de cet acte dans C 7 soit différent des autres est néanmoins difficile à interpréter. Y a-t-il un rapport avec le fait que ce soit justement AC 2 qui soit aujourd'hui le cahier le plus désordonné ? Probablement pas, car encore à l'époque de Lajarte, AC se présentait sous forme de quatre cahiers distincts ; la reliure, particulièrement ratée, est donc intervenue après coup.

En tout cas, c'est l'édition de Kehl qui fournira le texte « définitif » du *Temple de la Gloire* pour les éditions successives du XIX^e et du XX^e siècles, dont Malherbe critiquera l'inanité², jusqu'à l'édition de Goulbourne en 2006, qui prendra enfin en compte EL 4.

b) Le texte des éditions du livret au xviii^e siècle

Toutes ces éditions en recueil présentent des variantes qui les apparentent à EL 1, qui semble avoir été leur source principale, ou du moins la source de la première d'entre elles, puisqu'elles se copient visiblement les unes les autres³. Mais à trois reprises⁴, le texte adopté est celui d'EL 2. Il est difficile de comprendre pourquoi. La source de toutes ces éditions serait-elle un exemplaire d'EL 1 corrigé en trois endroits où les erreurs sont manifestes ? Voltaire en serait-il l'auteur ? Goulbourne signale la probable participation de Voltaire à W46, la première édition du *Temple de la Gloire* en recueil⁵.

Malherbe affirme qu'il existe cinq « petites variantes... d'ailleurs sans importance », entre EL 1, la seule édition qu'il ait prise en compte, et les éditions ultérieures des œuvres de

¹ AC, p. i-ii.

² MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », p. xxx.

³ Nous n'en donnerons pas la liste ici ; on les trouvera dans les NC du livret de la C version de 1745, chaque fois que EL 1 (que suivent les éditions en recueil) diffère d'EL 2-3.

⁴ Cf. OOR, *Bacchus (1745)*, v. 46 *, NC ; v. 73, 77, NC ; v. 75, 79, NC.

⁵ GOULBOURNE Russell, « Introduction », p. 315.

Voltaire, sans dire hélas lesquelles¹. Trois de ces variantes sont les mêmes que celles que nous venons de mentionner ; Malherbe ignorait manifestement l'existence d'EL 2-3. Les deux autres variantes qu'il relève sont mystérieuses, quoique pertinentes², puisque nous ne les avons trouvées nulle part ailleurs : se fondait-il sur des éditions postérieures à 1800 ?

Goulbourne³, quant à lui, ne relève à peu près aucune variante textuelle⁴ pour son édition critique, pourtant fondée sur la comparaison des seuls livrets.

4. Chronologie des sources littéraires

La description que nous venons d'achever suivait un plan chronologique, mais il nous faut à présent le justifier, et régler un point discuté par nos précédents. Il concerne EL 1, EL 2 et EL 3. Tout le monde s'accorde à dire qu'EL 3 est postérieur à EL 2, puisque pour le texte, EL 3 correspond en tout point à EL 2, quoique nettement moins luxueuse (toutes les gravures en ont été retranchées). En revanche, EL 1 fait débat. Bouissou et Herlin pensent qu'EL 2 ne constitue jamais qu'EL 1 corrigée, notamment au moyen de deux feuillets collés directement sur les p. 12 et 16⁵, et qu'il lui est donc postérieur ; Goulbourne pense au contraire que puisque toutes les éditions suivantes suivent le texte d'EL 1, EL 1 est postérieure à EL 2 et EL 3⁶.

Comme beaucoup de rationalisations, celle de Goulbourne est bien peu rationnelle. Son raisonnement suppose que Voltaire ait d'abord fait imprimer un premier état de *Bélus*, puis changé d'avis et, entre-temps, fait coller deux nouvelles pages rectificatives (EL 2), puis fait imprimer une nouvelle édition sans gravures (EL 3), puis changé encore une fois d'avis pour revenir au texte original, sans les deux pages collées, et en rétablissant les gravures (EL 1)⁷ ! Ce raisonnement absurde convainc d'autant moins que son édition critique omet d'autres variantes textuelles⁸ qui différencient EL 2 d'EL 1, qu'avaient pourtant déjà repérées Bouissou et Herlin dans leur catalogue. Disons enfin, pour réfuter son argument, qu'il est monnaie courante que Voltaire réédite ses œuvres en s'appuyant non pas sur la dernière version publiée, mais sur une édition antérieure – Rameau aussi, du reste ; on s'étonne qu'un

¹ MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », pp. xxiii-xiv.

² Cf. OOR, *Bélus* (1745), v. 13 : « La honte habite dans *nos cœurs* » au lieu de « *mon cœur* » ; la rime avec « *pasteurs* » est effectivement erronée, mais c'est la version de toutes les sources principales (C 1, EL 1-3) ainsi que des éditions de Cramer et de Kehl. Cf. également OOR, *Bélus* (1745), v. 105 : « Bergers, qui dans *ces bocages* | Aprîtes nos chants divins » au lieu de « *nos bocages* » ; la répétition de « *nos* » est effectivement maladroite, mais c'est la version de toutes les sources principales (C 1, EL 1-3) ainsi que des éditions de Cramer et de Kehl ; voir néanmoins EL 2bis, qui comporte une correction manuscrite au crayon : « *ces retraites* » au lieu de « *nos bocages* ».

³ Goulbourne, p. 314, affirme que toutes les éditions postérieures suivent EL 1. Mais comment expliquer, dans ce cas, qu'elles reprennent 3 variantes d'EL 2 ?

⁴ À part une seule, cf. OOR, *Bélus* (1745), v. 9-11.

⁵ Cf. OOR, *Bélus* (1745), v. 9-11 et 91-94, et NC.

⁶ Goulbourne a néanmoins le mérite de la cohérence puisqu'il propose le même raisonnement pour la Princesse de Navarre, cf. VOLTAIRE, *La Princesse de Navarre*, *op. cit.*, pp. 131-132.

⁷ GOULBOURNE Russell, « Introduction », p. 312.

⁸ Cf. OOR, *Bacchus* (1745), v. 46 * et 54-55, et NC.

spécialiste puisse l'ignorer. S'agirait d'une nouvelle preuve du manque de sérieux des volumes récents des *Ceuvres complètes de Voltaire* ?

5. Choix d'une source principale pour l'édition

Jusqu'à Goulbourne compris, il n'a fait aucun doute, pour les différents éditeurs du *Temple de la Gloire*, que c'était le livret imprimé de Voltaire, en l'occurrence EL 1 corrigé, qui devait servir de source principale à toute édition du livret. Goulbourne a été le premier à proposer une double édition qui tienne compte de l'existence de deux éditions du livret, qui reflètent deux versions très différentes de l'opéra, ce qui représente un progrès énorme. Cette approche est littérairement valable : on ne retient de l'opéra que ce qui en constitue l'idée poétique, sans se soucier de sa matière musicale ou scénique. Il ne viendrait à personne l'idée d'éditer Molière en tenant compte des modifications inévitables (de texte, de « costume », de jeu...) que sa propre troupe avait dû introduire au cours des représentations, et qui constituaient proprement une tradition orale. On pourrait être tenté de penser la même chose de l'opéra : on s'imagine, en éditant le texte seul, que Voltaire a écrit un livret, qu'il l'a soumis à ses amis, suivant son habitude, corrigé, etc., puis qui l'a fourni à Rameau, s'en lavant les mains. Le problème n'est pas que Voltaire ait assisté, comme on l'a vu, aux répétitions, et ait donc cautionné les changements apportés à son texte : un auteur doit bien faire des compromis s'il veut être joué. C'est qu'avant même de passer de l'essence à l'existence, le matériau verbal de l'opéra subit une première transformation : il est mis en musique par le compositeur. Et souvent, sans même nous engager dans débat esthétique éternel de la primauté des paroles et de la musique, le compositeur a son mot à dire sur ce matériau, et pas seulement dans les morceaux « musicaux » : il n'y a pas d'apparence que le récitatif, qu'on pourrait s'imaginer laissé à la discrétion du librettiste, soit moins corrigé que les autres morceaux, bien au contraire.

De ce fait, comme chacun sait, livret imprimé et partition entrent bien souvent en contradiction. Que doit faire l'éditeur ? Pour le texte de la partition, la question est simple : on ne peut que suivre... le texte la partition ; si l'on cherchait à y plaquer à tout prix le texte du livret, des notes se retrouveraient sans syllabe et inversement, les quantités vocaliques seraient faussées, etc. Mais pour le texte du livret ? Faut-il reproduire ce que le librettiste a écrit et voulu publier, ou bien faut-il prendre en compte le texte de la partition ?

Nous suivons dans notre édition du livret les principes éditoriaux des *Opera omnia Rameau* : on adopte sans réserve la version du texte de la partition, que l'on peut enrichir éventuellement des éléments du livret imprimé (telles que les indications de décor ou de mise en scène ou la ponctuation, qui manque généralement dans les sources musicales), et l'on mentionne les variantes dans des notes critiques. Ce principe, très différent de celui adopté par les littéraires, semble avoir fait école en musicologie ; Lionel Sawkins suggérait déjà il y a longtemps que les *Ceuvres complètes de Voltaire* devraient prendre en compte les variantes de *La Princesse de Navarre* comprises dans les sources musicales ¹.

¹ SAWKINS Lionel, « Voltaire, Rameau, Rousseau », *art. cit.*, p. 1335 ; nul besoin de préciser qu'il n'a pas été écouté.

Or si la discordance entre livrets et partition n'est que très habituelle¹, dans *Le Temple de la Gloire*, elle atteint un point extrême, du moins pour la version de 1745. Écartons en effet la version de 1746 : à quelques morceaux et variantes près, le livret imprimé, EL 4, correspond assez bien à l'état final d'AC : on peut donc sans hésiter adopter le texte d'AC pour source principale et donner les variantes d'EL 4 dans les notes critiques, tout en conservant la ponctuation d'EL 4, puisqu'elle est toujours plus régulière dans les livrets que dans les partitions, aussi bien éditées ou gravées que manuscrites.

Mais pour la version de 1745, nous ne disposons que d'une source musicale assez antérieure aux répétitions et aux représentations, C 1. La différence la plus frappante concerne le nombre d'actes : C 1 a toujours la structure d'un ballet en un prologue et trois entrées (appelées « actes », néanmoins, puisque l'intrigue symbolique est suivie), alors que EL 1, EL 2 et EL 3 sont en cinq actes. Mais de nombreuses variantes de ces livrets indiquent que lors des représentations de 1745, on chantait déjà des passages qui se retrouveraient dans la version de 1746 (et donc la plupart du temps dans EL 4). L'éditeur est alors confronté à un dilemme :

- soit il adopte C 1 pour source principale et il donne une version de l'opéra qui est antérieure aux répétitions et aux représentations, musicalement moins riche, ce qui contredit le principe éditorial des *Opera omnia Rameau*, qui est de donner la version qui a été représentée, qui figure dans la partition de production, et non celle qui figure dans l'autographe ou dans la première édition ;
- soit il adopte EL 2-3 comme source principale et il donne une version de l'opéra plus conforme aux représentations pour les paroles, mais sans possibilité de savoir ce qu'il en est de la musique, notamment instrumentale, ce qui introduirait une grande part d'incertitude et d'arbitraire.

Cette dernière objection étant la plus forte, il nous a semblé préférable d'adopter la partition de la version de 1745, C 1, comme source principale ; la mode n'étant plus au mélange de sources, c'était pour ainsi dire le seul choix possible. De toute façon, l'interprète peut tenter de reconstituer sa propre version des représentations de 1745 du *Temple de la Gloire* à partir de nos deux versions de 1745 et de 1746, et des sources des livrets.

La principale conséquence de tous ces choix a été que nous donnons du livret de la version de 1745 du *Temple de la Gloire*, celle qui a toujours été éditée depuis le XVIII^e siècle, une édition radicalement différente de celles du passé, y compris celle de Goulbourne, qui n'a pourtant pas dix ans. Il ne s'agissait pas d'être original : étant données les attentes scientifiques d'aujourd'hui, nous n'avions guère le choix. Il ne s'agit pas non plus de faire passer cette édition pour la version « authentique » de Voltaire : la version dont celui-ci est l'auteur, dans le sens le plus latin du terme, est bien celle qui est contenue dans EL 2-3 (EL 1 contenant quelques fautes), qui est peu ou prou celle de Kehl, la version traditionnelle en somme. Néanmoins, la structure originelle du ballet en un prologue et trois actes, ainsi que la centaine de variantes textuelles – ce qui est énorme, rapporté à un total d'à peine 650 vers –, ne sont pas sans intérêt pour le littéraire : elles donnent à voir dans sa cohérence ce

¹ BOUISSOU Sylvie, « Le "livret" d'opéra baroque », *art. cit.*, p. 98.

qui pourrait avoir été la première version éditée de l'œuvre si, comme on peut le supposer, C 1 était bien une copie au propre destinée à un graveur, et qu'elle avait été gravée.

Une dernière question se pose : si l'on éditait le livret seul de Voltaire, par exemple pour les *Œuvres complètes de Voltaire*, et que l'on se fondait, à juste titre, sur EL 2-3 comme source principale, faudrait-il prendre en compte la différence de structure et la centaine de variantes textuelles de la source musicale C 1 ? Ou pour poser la question de manière un peu plus théorique : une source musicale est-elle une source littéraire ? Nous répondons affirmativement, sans hésiter. Il n'y a aucune raison valable de penser que la plupart ¹ de ces variantes n'aient pas surgi de la plume de Voltaire et n'aient pas constitué la première version de maint passage. Ne serait-ce qu'à titre de variante, il faut donc considérer les sources musicales des opéras comme des sources littéraires à part entière.

Cette conclusion d'ordre génétique et éditorial ne préjuge pas, évidemment, de la réponse qu'il faut apporter au débat esthétique sur la nature du texte chanté – même si le musicien et le musicologue peuvent évidemment être tentés de contribuer à étendre l'empire du réel et de la matière sur celui de l'idée et de l'esprit, qui a longtemps dominé les études littéraires.

¹ On peut probablement en imputer certaines à Rameau, qui modifie, comme tous les compositeurs, de nombreux passages, mais certainement pas un vers sur six ou sept.

C. Stemma diachronique des sources musicales

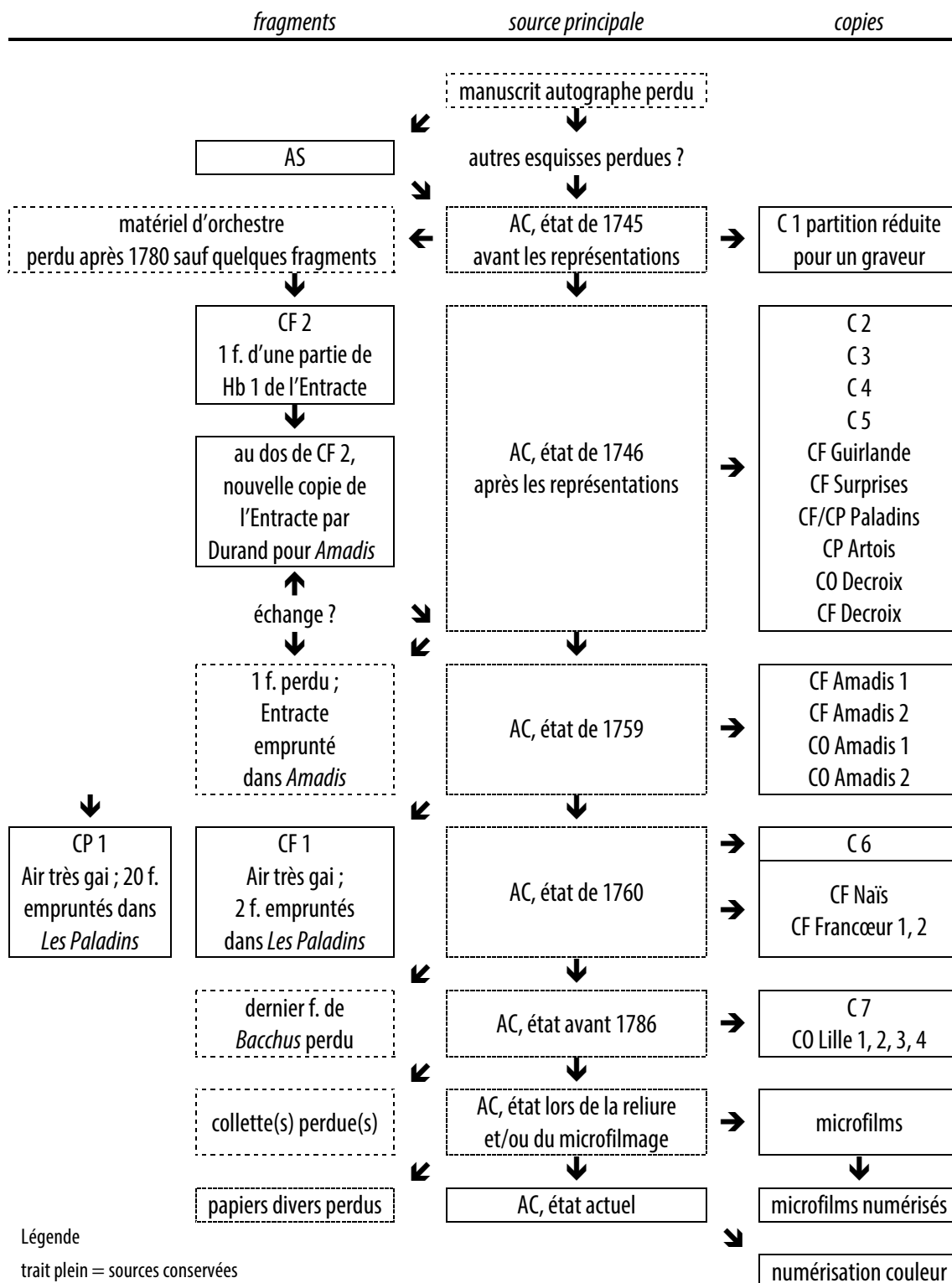


Tableau 22 : Stemma diachronique des sources musicales du *Temple de la Gloire*

D. La source principale de la version de 1746 : AC

La source principale de la version de 1746 du *Temple de la Gloire* est la partition de production en partie autographe conservée à la Bibliothèque-musée de l'Opéra, sous la cote F-Po RES A 157 (A, 1-4). « This score is physically one of the most complex and heavily revised of the Rameau production scores in existence today ¹. » C'est un euphémisme ; pour avoir catalogué l'ensemble des sources de Rameau conservées à la BnF, nous oserions volontiers renchérir sur Green : ce manuscrit est le plus complexe de ceux de Rameau ². Les autographes analysés par Green dans la deuxième partie de sa thèse sont fascinants de complexité, mais leur logique est simple : celle de la révision continue par le compositeur lui-même. Quant aux autres partitions de production conservées, elles qui sont souvent fondées sur des exemplaires ou des épreuves de partitions réduites gravées, sont plus simples à appréhender, puisque malgré leurs abondantes annotations, on parvient à distinguer un état originel stable, la gravure, ce qui n'est pas le cas avec AC, qui se distingue des autres partitions autographes et/ou de production de plusieurs manières :

- elle a servi de partition de production pour deux versions très différentes d'une même œuvre, celle de 1745 et celle de 1746, et porte les stigmates de ce processus de révision ;
- les deux premiers cahiers, AC 1 et AC 2, ont servi de partition autographe en même temps que de partition de production, ce que Green appelle « composing-producing score ³ » ;
- elle contient un nombre record de mains ; par ordre d'importance : deux copistes principaux, Rollet et C/Menus-Plaisirs.09 ; Rameau ; un copiste secondaire et son assistant, Lallemand et C/Paris ARM.3 ; Rebel ; plusieurs mains non identifiées ; Decroix ; Durand (mais il s'agit en réalité d'un fragment inséré ultérieurement dans AC, CF 2).
- elle a été plusieurs fois démembrée et réassemblée, au gré des remaniements, emprunts, reliure...

La complexité de ce manuscrit nous a poussé à le dépouiller intégralement, en décrivant pour chaque feuillet ses différentes paginations, ses dimensions, son filigrane, sa structure rastrologique, son contenu, son copiste principal, et ses annotations d'autres mains. On trouvera ce dépouillement d'AC dans l'Annexe II. Nous en présentons ici une description la plus synthétique possible, d'abord globale, puis cahier par cahier, chacun n'ayant pas le même statut et ne contenant pas les mêmes mains. Le lecteur aura soin de se reporter, autant que faire se pourra, à la reproduction de la source, désormais disponible sur Gallica ⁴.

¹ GREEN, Thomas R., *Early Rameau Sources*, *op. cit.*, t. I, p. 50.

² Du moins pour les partitions ; les matériels d'orchestre, par leur nature, sont sans doute d'une complexité encore plus redoutable.

³ GREEN, Thomas R., *Early Rameau Sources*, *op. cit.*, t. I, p. 104-106.

⁴ <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55007216z> ; le lecteur intégré, outil remarquable, permet de trouver instantanément la bonne page, la bonne collette, etc.

1. Description de l'état actuel d'AC

Titre au départ, autographe : « Le Temple de la Gloire ».

Dimensions de la reliure moderne : in-4°, 26 × 31 cm.

Paginations : on trouve deux systèmes parallèles. 1° Une pagination originale à l'encre de chaque acte, voire de chaque fragment : aucune synthèse satisfaisante ne peut en être donnée. 2° Une pagination continue au crayon par nos soins, excluant les collettes, de 1 à 252, remplaçant l'ancienne.

Papiers et copistes : AC était probablement composé à l'origine de cinq cahiers reliés indépendamment les uns des autres¹, qui ont été détruits lors de la reliure moderne, d'époque inconnue, au profit d'une reliure page par page. Chacun de ces cahiers primitifs consistant en un assemblage de dizaines de cahiers et de dizaines de feuillets, on ne peut donner de dimensions absolues de pages ou d'indication pertinente de filigrane. Néanmoins, on trouve des associations récurrentes, dont voici les principales :

copiste	dimensions max. (l × L)	filigranes	rastrologie ²	entité
Rollet ³ et C/Menus-Plaisirs.09 ⁴	23 × 30	[grappe de raisin à gros grains] 1742 I ♥ MARCHEVAL FIN [grappe de raisin à petits grains] A ♥ RIBEROLLE	12 portées de 10 mm	atelier de Rollet
Rameau	23 × 30	[aucun qui soit significatif]	16 portées de 7 mm	Rameau
Lallemand ou C/Paris ARM.3 ⁵	21 × 27	[aucun qui soit significatif]	12 portées de 10 mm	atelier de l'opéra

¹ C'est encore le cas pour deux autres partitions de production d'opéras de Rameau conservées, *Les Indes galantes* (F-Po A 132 (A, 1)) et *Nais* (F-Po A 165 A).

² Sur cette technique d'analyse des manuscrits musicaux, voir WOLF Jean K. and Eugene K., « Rastrology and its use in Eighteenth-Century Manuscript Studies », in WOLF Eugene K. et ROESNER Edward H. (éds.), *Studies in musical sources and style : essays in honor of Jan LaRue*, Madison, Wis, A-R Editions, 1990, pp. 237-291. Dans le cas d'AC, les cas de figure sont assez simples et peuvent être résumés au nombre de portées et à leur largeur, même si l'on pourrait, pour la forme, étudier les motifs récurrents, etc. ; tout au plus pourrions-nous signaler que quel que soit le type de papier, c'est un quadruple *rastrum* qui semble être utilisé à Paris vers ce milieu du XVIII^e siècle.

³ Voir GREEN, Thomas R., *Early Rameau Sources*, op. cit., t. I, pp. 59-64, pour l'identification de la main de Rollet (sa signature peut notamment être trouvée dans F-Pan O¹ 2993, dossier I). Il est le copiste principal des *Fêtes de Polymnie*, du *Temple de la Gloire*, des *Sybarites*, et du matériel d'orchestre de *Daphnis et Églé*, soit de deux ballets de 1745 et de deux actes de ballets de 1753.

⁴ Voir GREEN, Thomas R., *Early Rameau Sources*, op. cit., t. I, pp. 59-64, pour l'identification de cette main, qu'il appelle copiste E, et dont il pense qu'il s'agit peut-être du fameux Blouquier ; nous reprenons cependant le sigle C/Menus-Plaisirs.09, issu du catalogue des copistes de Rameau, en cours de constitution par Sylvie Bouissou et Pascal Denécheau. Néanmoins, nous ne pensons ni qu'il soit identifiable à Blouquier, ni à l'un de ses assistants des Menus-Plaisirs. Comme le constate GREEN, Thomas R., *Early Rameau Sources*, op. cit., t. I, p. 62, sa main n'apparaît qu'en conjonction avec celle de Rollet, dans *Les Fêtes de Polymnie* (F-Po A 156 (A)) et dans *Le Temple de la Gloire* (F-Po A 157 (A)). Or Rollet était indépendant, et *Les Fêtes de Polymnie* n'ont pas de lien avec Versailles et les Menus-Plaisirs. Il est donc plus raisonnable de penser qu'il s'agissait de l'assistant de Rollet en 1745.

⁵ Cf. GREEN, Thomas R., *Early Rameau Sources*, op. cit., t. I, p. 56 & figure 1.3, pour l'identification de cette main, qu'il appelle copiste B ; on la trouve uniquement, dans *Le Temple de la Gloire*, dans AC 3 (*Bacchus*). On la retrouve plus tard dans des parties d'*Anacréon* (F-Pn H 989), ou de la *Naissance d'Osiris* (F-Pn Vm2 323), c'est-à-dire, chaque fois,

Tableau 23 : Associations entre papiers, rastrologie et mains de copistes dans AC

Nous parlerons désormais, pour désigner le deuxième cas avec plus de simplicité, du papier « personnel » de Rameau.

On compte en outre 27 collettes, la plupart, sauf 2, ayant été décollées par Malherbe ; l'une manque aujourd'hui. Nombre de pages étaient également cousues entre elles ; le fil a également été coupé par Malherbe¹, et peut-être déjà par Rebel et Francœur (pour CF Francœur) ou par Decroix (pour C 7).

Annotations : AC porte de nombreuses annotations de toute nature ; par ordre d'importance :

1. de Rameau, au crayon, à l'encre ou au crayon rouge ;
2. d'une main qu'on peut appeler le « surligneur », qui se contente en général de repasser d'un trait plus épais, à l'encre, de la musique ou des mentions déjà existantes² ;
3. d'une ou de plusieurs mains au crayon rouge ;
4. d'autres mains à l'encre, identifiées ou non ;
5. d'une main non identifiée au crayon de papier, pour une mention unique mais récurrente, « CP ».

2. Genèse du premier cahier (AC 1)

La genèse du premier cahier, qui a été somme toute assez peu retouché, est assez simple à appréhender et permet d'éclairer celle des autres cahiers.

a) État primitif

Le principal papier utilisé fait environ 22,5 × 30 cm ; on y relève 3 filigranes :

- « [grappe de raisin à gros grains] » pour l'Ouverture ;
- « [grappe de raisin à gros grains] 1742 | I ♥ MARCHEVAL FIN » pour la première moitié du cahier ;
- « [grappe de raisin à gros grains] | AVUERGNE » pour la seconde moitié du cahier.

Il est certain que ces deux derniers filigranes ne font qu'un, puisqu'il s'agit d'un in-4°, même si la reliure du manuscrit a été détruite. Le papier comporte 12 portées d'environ 10 mm de largeur. Le copiste principal, C/Menus-Plaisirs.09, y a copié intégralement un peu plus d'une vingtaine de pages, qui comportent, dans la pagination continue :

- les premier et troisième mouvements de l'Ouverture (p. 1-4, 6) ;
- « Profonds abîmes du Ténare » (p. 7-13) ;

dans des matériels d'orchestre de ballets exécutés à la cour. Il est donc raisonnable de le lier aux Menus-Plaisirs.

¹ MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », p. xli.

² Cf. *infra*, II.D.6, La main du surligneur : Rebel ?, p. 243.

2. Genèse du premier cahier (AC 1)

- « Hâtez-vous, vengez mon outrage » (p. 18-19) ;
- « La gloire en ce jour mémorable » et le récitatif qui précède (p. 39-41) ;
- l'Air tendre pour les Muses (p. 44-46, 49).

Soit un peu plus de la moitié des 38 p. qui composaient ce cahier au départ : 6 p. pour l'Ouverture et 32 p. pour le *Prologue* dans la pagination originale. Pour l'autre moitié des pages (p. 5, 14-17, 20-38, 42-43, 47-48, 50-53 de la pagination continue), C/Menus-Plaisirs.09 a préparé la partition en traçant les systèmes, les clés et les armures, puis écrivant soit toutes les parties vocales (de 1 pour les récitatifs à 3 ou 4 pour les chœurs), soit la mélodie des morceaux instrumentaux, dans l'intention évidente que Rameau complète le reste ¹ :



Figure 17 : AC, p. 14 (pagination originale), premier système

b) Ajouts de Rameau avant la copie de C 1

Rameau a ensuite complété toutes les parties manquantes, qu'il s'agisse des hautes-contre et des tailles de violon dans les marges de la partition de l'ouverture, de la basse continue dans les récitatifs, ou des parties instrumentales en général dans les symphonies et les chœurs. On note de nombreuses ratures dès ce stade. Si ce cahier est bien une partition de composition-production, il faut en déduire que les morceaux copiés par le seul copiste C/Menus-Plaisirs.09, listés ci-dessus, étaient déjà composés et sont les plus anciens, et que les autres n'existaient qu'à l'état d'esquisse.

c) « Surlignage »

Le « surligneur » a ensuite retracé avec une plume plus large un certain nombre d'éléments fins et peu visibles, qu'il était nécessaire que le batteur de mesure voie bien :

¹ Dans la Figure 17, on voit non seulement les ajouts à l'encre de Rameau, mais son esquisse au crayon.

- l'ensemble, ou presque, des barres de mesure :
- un certain nombre de notes, notamment les blanches et les rondes, et notamment les basses :
- certains instruments, notamment à leur entrée :
- la plupart des indications de mouvement :

C'est dans cet état que l'Ouverture et le Prologue ont été copiés dans C 1, avant les révisions qui eurent lieu pendant les répétitions et les représentations de novembre-décembre 1745, et la révision globale de 1746.

d) Ajouts de Rameau après la copie de C 1

Rameau intervient à toutes les étapes du processus, et nous devons regrouper ici ce que l'on peut dire de sa main de manière non chronologique : il peut corriger la partition avant ou après Lallemand (cf. paragraphe suivant). Il intervient principalement de quatre manières :

- il raccourcit le troisième mouvement de l'ouverture en barrant les 8 dernières mesures et en refaisant la transition, directement à la plume sur le cahier existant¹ ; cette modification a pu intervenir dès les répétitions ou les représentations de 1745, les éditions du livret n'indiquant pas, évidemment, de telles coupes musicales ;
- il corrige les paroles, probablement réécrites par Voltaire, de l'ariette « La gloire en ce jour mémorable² », devenue « Pénétrez les humains », et le récitatif qui précède, directement à la plume sur le cahier existant ; puis, après une page de corrections et de ratures extensives, il s'arrête et décide de tout récrire sur de nouveaux f. que nous n'avons pas, qui se trouvaient peut-être dans le manuscrit autographe, et que Lallemand mettra au propre par la suite³ ; ces modifications correspondent à EL 1-3 et sont donc intervenues dès les représentations de 1745 ;
- dans le même récitatif, il insère 6 nouveaux vers au moyen d'une collette autographe, de son papier « personnel⁴ » ; ces modifications se retrouvent dans EL 4 et sont donc probablement intervenues dans la version de 1746, Voltaire ayant décidé d'ajouter un quatrain (fallait-il plus de temps avant le changement de décor ?) ;
- il insère, pour remplacer l'Air tendre pour les Muses, le « Passepied [pour les Muses] » sur un f. entièrement autographe de son papier « personnel⁵ ». Cette substitution s'est faite en deux temps au moins. L'Air tendre pour les Muses (p. 26-29 de la pagination originale) a d'abord été coupé, comme le prouvent les emplacements des trous de couture sur les trois feuillets qui le contiennent⁶.

¹ AC, p. 6.

² AC, p. 39-41.

³ Ce qui constituera les p. 33-38 d'AC, voir le paragraphe suivant.

⁴ AC, p. 30 (pagination continue).

⁵ AC, p. 47-48 (pagination continue).

⁶ AC, p. 44-46, 49 (pagination continue).

Après cette coupe, l'Air vif pour les Héros (p. 24-25 de la pagination originale) s'enchaînait donc avec le chœur final « Nous calmons les alarmes » (p. 30-33 de la pagination originale). Puis, dans un deuxième temps, les deux derniers feuillets de l'Air tendre pour les Muses, contenant les p. 27-28 pour l'un, et 29-30 pour l'autre, ont été décousus afin d'insérer le feuillet autographe du Passepiéd en rondeau, et lui-même paginé par Rameau, en conséquence, 27 et 28. Les anciennes p. 28 et 29, à nouveau visibles, ont donc été barrées au crayon rouge pour que le batteur de mesure ne les prenne pas en compte ; les p. 26-27 sont vraisemblablement restées cousues ensemble et n'ont donc pas été barrées. La coupe de l'Air tendre pour les Muses a pu intervenir dès les représentations de 1745, aussi bien que pour celles de 1746 ; les livrets imprimés ne sont d'aucune aide puisque EL 1-4 donnent tous une « Danse des Muses & des Heros ». Rameau en était apparemment insatisfait pour des raisons musicales, à moins que ce ne soit la longueur du morceau qui l'ait déterminé à le couper. L'insertion à la place du Passepiéd en rondeau date quasi certainement de la version de 1746, puisqu'ils constituent une réécriture des « Passepiéd » de *Trajan (1745)*, dont le divertissement est justement supprimé de la version de 1746.

e) Ajouts de Lallemand après la copie de C 1

Lallemand intervient de trois manières principales :

- il ajoute, directement sur la partition, deux mesures de ritournelle à « Hâtez-vous, vengez mon outrage¹ », à la plume ; cette modification a pu intervenir dès les représentations de 1745, quoique ne figurant pas dans C 1 ;
- il ajoute le duo « Dieux du ciel / Dieux d'Enfer armez-vous² » sur un papier de format différent (environ 21 × 27 cm, filigrane : « [grappes de raisin à petits grains] | G ♥ MALMENAIDE | MOYEN | AVVERGNE » et 12 portées de 9 mm de largeur) ; le duo est absent d'EL 1-4 et n'a donc probablement été inséré qu'au cours des répétitions ou des représentations de la version de 1746 ; cependant, la mention de Rameau sur ce feuillet (« On ne passera pas le Duo. Avertissez-en de bonne heure ») suggère que ce duo a été inséré, puis coupé, puis rétabli, ce qui empêche toute certitude ;
- il remplace l'ariette « La Gloire en ce jour mémorable » et le récitatif qui la précède³ par une nouvelle version, « Pénétrez les humains de vos divines flammes⁴ », précédé d'un nouveau récitatif, en insérant 3 f. de format différent (environ 22,5 × 30 cm, filigrane « AVVERGNE » et 12 portées de 10 mm de largeur), et en cousant entre eux les f. inutiles plutôt qu'en les supprimant⁵ ; ces

¹ AC, p. 18 (pagination continue).

² AC, p. 25-30 (pagination continue).

³ AC, p. 39-41 (pagination continue).

⁴ AC, p. 33-38 (pagination continue).

⁵ AC, p. 37-42 (pagination continue).

modifications correspondent à EL 1-3 et sont donc intervenues dès la version de 1745.

f) Le remaniement du deuxième mouvement de l'Ouverture entre 1760 et 1764

Le deuxième mouvement de l'Ouverture¹ pose un problème particulier pour l'analyse génétique. Sa genèse correspond d'abord au schéma général : C/Menus-Plaisirs.09 a tracé les clés, les armures, les indications de mesure, et les parties des deux cors solistes ; Rameau a complété les parties de violons et de basses ; le « surligneur » a repassé les barres de mesure, certaines notes, et la nomenclature. On trouve une annotation au crayon rouge, probablement de la main de Rameau (« Suivez les cors sans presser la mesure »), puis une autre qui indubitablement autographe, à l'encre, qui la commente (« cela leur donne de la facilité pour des doubles qu'ils font à leur fantaisie »), etc. Mais une dernière main a barré la partie de violons dans tout le morceau, barré et récrit deux mesures à tous les instruments, ajoute une dynamique, et diverses autres petites corrections. Aucune de ces interventions n'est reprise par C 1-C 6, les copies en partition d'AC, qui datent d'avant 1760², mais elles le sont par C 7³, qui date de 1786, et CO Lille 1. Il faut en déduire que l'arrangement est intervenu entre 1760 et 1786. Or la source de Naïs⁴, qui date de 1764, conserve un arrangement similaire (sans violons, avec les modifications musicales), quoique plus radical dans sa réorchestration. Le feuillet a peut-être été détaché, comme CF 1 ou CF 2, pour être utilisé dans une autre partition de production de l'Académie royale de musique que nous n'avons pas identifiée. L'arrangeur inconnu (probablement Francœur, qui est l'ancien possesseur de toutes les autres sources conservant des arrangements similaires) a peut-être commencé par travailler directement sur le f., avant de se raviser et de recopier le morceau pour le réorchestrer et le transposer. Il convient en tout cas, pour l'édition critique des versions de 1745 et de 1746, de rejeter en annexe⁵ des modifications de la source principale qui ne sont corroborées que par des sources tardives voire posthumes.

3. Genèse du deuxième cahier (AC 2)

La plus grande partie du cahier originel est perdue. Le livret et la musique ayant été presque intégralement récrits en 1746, seuls les 6 f. contenant le divertissement central (la scène 2 dans le livret de 1746), c'est-à-dire le seul fragment retenu par Voltaire et Rameau pour la version de 1746, ont été conservés. Ils étaient paginés de 7 à 18 dans la pagination originale de la version de 1745 (toutes les autres pages étant perdues), ils le sont de 9 à 12 et de 18 à 23 dans celle de la version de 1746.

¹ AC, p. 5 (pagination continue).

² Cf. *infra*, II.F, Sources secondaires – sources d'autorité, p. 274.

³ C 7 conserve néanmoins la partie de violons barrée, fidèle à son principe de conservation de tout ce qui est conservable.

⁴ Cf. *infra*, II.G.6, Groupe Naïs / Francœur, p. 310.

⁵ Cf. OOR, Annexe 1.

a) État primitif d'AC 2 pour la version de 1745

D'après ces fragments, l'état primitif de ce deuxième cahier est similaire à celui du premier, AC 1. Le papier utilisé fait environ 22,5 × 30 cm, n'a pour filigrane qu'une grappe de raisin à gros grains, et comporte 12 portées d'environ 10 mm. Il n'y a ici qu'un seul morceau qui ait été intégralement copié par C/Menus-Plaisirs.09, le petit chœur « Quels sons affreux », à la p. 18 de la pagination originale¹. Pour toutes les autres pages, il n'a fait que préparer la partition en traçant les systèmes, les clés et les armures, puis copiant une seule portée, soit la partie vocale principale², soit la mélodie des morceaux instrumentaux. Puis Rameau a complété toutes les autres parties. Enfin, le « surligneur », comme pour AC 1, a retracé avec une plume plus large l'ensemble des barres de mesure ; un certain nombre de notes, notamment les blanches et les rondes, et notamment les basses ; certaines nomenclatures ; la plupart des indications de mouvement.

Notons que la p. [11] (pagination originale) est vierge dans AC et que le récitatif « Que veulent donc tous ces héros » et le chœur « Il est aux lieux où vous êtes », présents dans EL 1-3 et dans C 1, où ils occupent une demi-page en partition réduite³, sont absents d'AC, où ils devaient donc prendre environ une page en partition complète. Ils devaient figurer sur un f. séparé situé entre les p. 10 et [11] de la pagination originale, car on ne voit pas d'autres traces de colle ou de trous sur la p. [11] ; cela voudrait dire que la gavotte, contenue dans les p. 12-13 de la pagination originale, avait été composée et copiée avant le reste du passage, puis insérée dans la partition de composition-production.

On peut supposer que le reste du cahier AC 2 originel était de même structure ; C/Menus-Plaisirs.09 aurait alors eu en charge les deux premiers cahiers, AC 1 et AC 2, et Rollet les deux derniers, AC 3 et AC 4. Il est à peu près certain, en tout cas, que le f. où est copié le seul autre morceau commun entre les deux versions, le Mouvement de gavotte lente de la version de 1745⁴, devenu l'Entracte de la version de 1746, ne faisait primitivement pas partie d'AC 2, puisqu'on n'y trouve ni la main du copiste C/Menus-Plaisirs.09, ni de Rameau, ni du surligneur, mais celles de Durand et de Rebel⁵.

¹ Et encore, ceci peut s'expliquer par le fait que, traditionnellement, dans les petits chœurs, les instruments doublent strictement les trois voix, et qu'il n'était donc pas nécessaire de laisser des portées vierges à Rameau pour les arranger.

² Les dessus pour le chœur à 4 voix « Oserons-nous chanter (AC, p. 67-68 (pagination continue)) ou les basses pour le chœur à 3 voix « La guerre sanglante » (AC, p. 78-79 (pagination continue)).

³ C 1, f. 21 r^o.

⁴ C 1, f. 24.

⁵ AC, p. 252 (pagination continue) ; cette p. est copiée au dos d'une partie de hautbois du matériel d'orchestre original, qui constitue la source CF 2 ; cf. *infra*, II.F.4, CF 2, p. 278.

b) Le nouveau cahier AC 2 pour la version de 1746

Comme pour AC 1, Rameau et Lallemand sont les mains principales des f. qui contiennent la nouvelle version de 1746. Il est difficile de déterminer la logique matérielle précise du nouveau cahier. Sa structure globale est néanmoins nette :

pagination originale de la version de 1746	copistes principaux	contenu
1-8	Rameau et Lallemand	nouvelle scène 1
9-23	Copiste C/Menus-Plaisirs.09/Rameau	scène 2 originelle de la version de 1745 + ajouts de Rameau et Lallemand
24-32 ₁	Rameau et Lallemand	nouvelle scène 3
32 ₂ ¹ -37	Rameau et Lallemand	nouvelle scène [4] ²

Tableau 24 : Structure matérielle simplifiée d'AC 2

Étudions séparément chacune de ces parties.

(1) AC 2, p. 1-8 (pagination originale de la version de 1746) :

Les p. 1-8, qui contiennent la nouvelle scène 1, consistent en un ensemble de 10 p. du papier « personnel » de Rameau.

- Rameau a d'abord écrit l'*aria da capo* initiale sur 5 p. ; les p. 1-3 contiennent la partie A (lente, en *si* mineur) de l'*aria* ; les p. 4-5 originelles³ contiennent une version primitive de la partie B (vive, en *ré* majeur) de l'*aria* ; puis elles ont été collées et cousues entre elles, et les deux pages suivantes, qui contiennent la version définitive de la partie B, ont été numérotées 4 et 5 pour les remplacer ;
- Lallemand a ensuite copié le reste de la scène 1 ; cet ordre de copie est quasiment sûr, car Lallemand commence à copier à la p. 6, au v^o de la dernière page écrite par Rameau. Il met certainement au propre des f. autographes trop raturés pour être lisibles, que Rameau n'aurait pas eu le temps de mettre au propre lui-même.

¹ Il y a 2 pages 32 (pagination originale) ; sur la première p. 32 (= p. 89 de la pagination continue) Rameau renvoie à « l'autre page 32 » (= p. 250 de la pagination continue) ; nous les appelons 32₁ et 32₂ pour éviter la confusion.

² La scène 4 a été reliée par erreur à la fin d'AC, après *Trajan*.

³ AC, p. 58-59 (pagination continue).

(2) AC 2, p. 9-23 (pagination originale de la version de 1746) :

La genèse de la scène 2 de la version de 1746 est complexe. Sont conservées, de l'état primitif d'AC 2 décrit ci-dessus, les p. 7-10 et [11]¹-18 (pagination originale de la version de 1745), qui deviennent les p. 9-12 et 18-23 (pagination originale de la version de 1746). Entre les nouvelles p. 12 et 18, Rameau a inséré plusieurs autres morceaux de divertissement, copiés par Lallemand (p. 13-16) et par lui-même (p. 17-18)² :

pagination originale de la version de 1745	pagination originale de la version de 1746	copiste principal	contenu	remarques
7-10	9-12	Copiste C/Menus- Plaisirs.09 + Rameau	Musette en rondeau [Air] « Venez tendres bergers » Chœur « Oserons-nous chanter »	
3 f. insérés	13-16	Lallemand	Récitatif « Nous fuyons devant ces héros » Chœur avec coryphée « Enchantez/enchantons les cruels humains » Air [majeur] [Parodie de l'air majeur] « Le Dieu des beaux arts peut seul nous instruire » Air [mineur] [Parodie de l'air mineur] « Descends, dieu charmant »	+ collette autographe de Rameau
	17-18	Rameau	Menuets en musette	reliés après la p. 32
[11]	n. p.		vierge	
12-13	19-20	Copiste C/Menus- Plaisirs.09 + Rameau	Gavottes en musette	
14-15	n. p.	Copiste C/Menus- Plaisirs.09 + Rameau	[Air] « Vers ce temple où la mémoire »	coupé (p. cousues)
16-18	21-23	Lallemand	Chœur « La guerre sanglante » [Air] « Ô gloire, dont le nom semble avoir tant d'appas »	

Tableau 25 : Remaniement de la scène 2 de *Bélus* dans AC 2

¹ La p. [11] est restée vierge et n'est pas numérotée, mais, se situant entre les p. 10 et 12 originelles, son numéro ne fait aucun doute.

² Cf. *infra*, II.D.3.d), La situation des Menuets de *Bélus* dans la version de 1746, p. 229.

(3) AC 2, p. 24-32₁ (pagination originale de la version de 1746) :

Deux f., paginés 26-29, entièrement autographes et copiés sur le papier « personnel » de Rameau, constituent le cœur de cet ensemble de pages, qui correspond au début de la scène 3. Ils étaient primitivement paginés 7-10, sans que l'on puisse faire le lien avec aucune autre pagination ; il s'agit probablement de celle du manuscrit autographe perdu. Ils sont précédés d'un f. copié par Lallemand, paginé 24-25, qui contient une nouvelle version du récitatif « Ô Gloire, dont le nom semble avoir tant d'appas », dont la version primitive figure partiellement, barrée, au bas de la p. 23 de la section précédente, ainsi que les 6 premières mesures du chœur « Les éclairs embrasent les cieux » ; il s'agit manifestement d'un f. copié pour clarifier la jonction entre le fragment conservé de la version primitive d'AC 2, copié intégralement par C/Menus-Plaisirs.09, et les nouveaux f. autographes de Rameau, insérés dans la partition de production. Les f. 26-29 sont à nouveau suivis d'un f. de la main de Lallemand, paginé 30-31, qui fait manifestement la jonction avec un autre f. autographe de Rameau, paginé 32 (v^o vierge), qui n'est cependant pas copié sur son papier personnel (son format est inhabituel dans AC : environ 21 × 30 cm, 12 portées d'environ 10 mm).

(4) AC 2, p. 32₂-37 (pagination originale de la version de 1746) :

Cet ensemble de pages a été relié par erreur à la fin d'AC, après l'acte de *Trajan* (AC 4). Il est toutefois évident qu'il faisait suite aux p. 24-31 ; l'enchaînement des paroles entre les p. 31 et 32₂ correspond parfaitement à EL 4, même si cela ne correspond pas à l'état final d'AC, puisqu'une grande partie des p. 32₂-33 a été ensuite barrée et remplacée par la p. 32₁ et d'autres p. non paginées. Au sein même de cet ensemble, l'ordre des f. est confus ; le relieur s'est manifestement trouvé en présence de nombreux feuillets volants dont il n'a su que faire. On peut s'étonner qu'il ait choisi l'ordre suivant pour ce dernier ensemble : [n.p.-n.p.]-[34-35]-[36-37]-[33-32₂] ; mais il n'est pas rare, après tout, que le dernier f. d'un cahier mal plié en devienne le premier.

Quoi qu'il en soit, les 2 f. paginés 34-37 sont entièrement autographes et copiés sur le papier « personnel » de Rameau. Ils contiennent de nombreuses corrections autographes : outre de nombreuses ratures, la p. 34 porte pas moins de 3 collettes. Les deux autres f. font le lien avec lui : un f. autographe autonome, non paginé (de même format que les Menuets reliés après la p. 32₁), et un f. copié par Lallemand, paginé 32₂-33 (sur du papier normalement utilisé par Rameau).

c) La présence des Menuets de *Bélus* dès les représentations de 1745

Nous n'avons relevé aucun ajout qui ait été antérieur à C 1 dans les 6 f. conservés du cahier AC 2 originel. Mais au moins l'un des morceaux ajoutés à *Bélus* est antérieur aux représentations de 1745 : les Menuets ¹, qui se situaient probablement après le Mouvement de gavotte lente ². Plusieurs éléments le prouvent, même si EL 1-3 ne donnent, évidemment, aucun indice pour la musique instrumentale :

- la p. qui contient le Deuxième menuet était primitivement numérotée 32 et a été renumérotée 18 ; or il existe déjà, comme nous l'avons vu, deux autres p. 32 dans la version de 1746, et il y manque les p. 17-18 ; il est donc probable que le Deuxième menuet se situait p. 32 d'un état d'AC 2 en 1745, et p. 18 d'un état d'AC 2 en 1746 ;
- Rameau indique au départ du Premier menuet : « menuets qui suivent immédiatement Le grand air en *sol* mineur du P.^r acte. à 2. tems. », dont l'identification est aisée : il s'agit du Mouvement de gavotte lente (version de 1745) ou de l'Entracte (version de 1746) ; or l'Entracte de 1746, par nature, ne saurait avoir été suivi de quoi que ce soit ; c'est donc que les Menuets suivaient le Mouvement de gavotte lente dans la version de 1745 ;
- la source CF 2, l'unique fragment conservé de matériel d'orchestre, conserve précisément, dans cet ordre, le Mouvement de gavotte lente et les Menuets, d'un seul trait, sans rature ni collette ; les Menuets auraient donc été ajoutés après la copie de C 1, où ils ne figurent pas, mais avant la copie du matériel d'orchestre en 1745 ;
- le papier utilisé par Rameau pour ces Menuets, pour être différent de son papier « personnel » ordinaire, est similaire à celui d'un autre ajout autographe, qui contient un morceau vocal présent dans EL 1-3, et qu'on peut donc dater de la version de 1745, l'ariette « Venez, troupe aimable ³ » de *Bacchus*. Les deux morceaux sont entièrement autographes, et utilisent un papier de 22 à 23 cm de largeur pour 30 cm de longueur, sans filigrane déterminant, avec 12 portées de 10 mm.

Le seul argument défavorable à cette hypothèse est que le surligneur n'a pas repassé les barres de mesure et les notes à l'encre, contrairement à tous les autres fragments d'AC que l'on peut dater avec certitude des représentations de 1745, y compris l'ariette de *Bacchus*. Il serait donc légitime, pour qui voudrait reconstituer la version des représentations de 1745, d'insérer les Menuets dans la scène 5, après le Mouvement de gavotte lente.

¹ AC, p. 92-93 (pagination continue).

² OOR, *Bacchus* (1745), mes. 482-511.

³ Sur cette ariette, voir la genèse du troisième cahier.

d) La situation des Menuets de *Bélus* dans la version de 1746

Si la présence des Menuets dès la version de 1745 est quasi certaine, leur situation dans celle de 1746 est difficile à établir. Voici, de manière synthétique, l'état des sources, fort contradictoire :

AC (état actuel)	C 2	C 3	C 4	C 5	C 6	C 7
Scène 2 (premier divertissement)						
Airs instrumentaux et parodies vocales	id.	id.	id.	id.	id.	id.
∅	1 ^{er} menuet 2 ^e menuet	1 ^{er} menuet 2 ^e menuet	1 ^{er} menuet 2 ^e menuet	1 ^{er} menuet 2 ^e menuet	1 ^{er} menuet 2 ^e menuet	1 ^{er} menuet 2 ^e menuet
Gavottes en musette	id.	∅	id.	id.	id.	id.
Scène 3 (2^e divertissement)						
Récitatif « Un plaisir inconnu... »	id.	id.	id.	id.	id.	id.
1 ^{er} menuet 2 ^e menuet	1 ^{er} menuet	1 ^{er} menuet Parodie du 1 ^{er} menuet 2 ^e menuet	1 ^{er} menuet	1 ^{er} menuet 2 ^e menuet	1 ^{er} menuet [biffé]	1 ^{er} menuet
Parodie du 1 ^{er} menuet Parodie du 2 ^e menuet	id.	Parodie du 2 ^e menuet	id.	id.	id.	id.
Renvoi à la parodie du 1 ^{er} menuet	id.	id.	id.	id.	id.	id.
Renvoi au petit chœur « Un roi, que rien n'attendrit »	id.	id.	id.	id.	id.	id.

Tableau 26 : Comparaison de la situation des Menuets de *Bélus* (1746) dans les sources d'autorité

Manifestement, les multiples déplacements par Rameau des Menuets ont posé des problèmes de lecture aux copistes successifs. Voici comment nous avons déterminé leur disposition pour l'édition critique de la version de 1746 dans les OOR¹.

Il semble d'abord évident que, au moins dans un état primitif, les Menuets se situaient entre les airs instrumentaux et leurs parodies d'un côté, et les « Gavottes en musette » de l'autre. Leur pagination originelle (17-18) ne peut s'expliquer qu'ainsi. De plus, Rameau écrit à la fin du Deuxième menuet² : « on reprend le premier | après lequel [mot barré illisible] reviennent | les musettes vives à 2. Tems | qui commencent par ce qui suit | [suivent les incipits musicaux des deux « Gavottes en musette » de la main de Lallemand] ». Cette

¹ Malherbe, dans la scène 2 (cf. p. lv), les situe correctement, presque comme toutes les sources d'autorité, avant les « Gavottes en musette », mais fait suivre immédiatement ces dernières par les « Parodies des Menuets », ce qui n'est confirmé par aucune source ; dans la scène 3, par contre, il donne l'annexe 3 (premier état de la version de 1746) au lieu de la version de 1746 confirmée par les autres sources d'autorité.

² AC, p. 92 (pagination continue).

mention est barrée au crayon rouge et remplacée par une mention similaire au crayon rouge (« Le 1^{er} | [incipit musical du Premier menuet] | 3 Gavotte ») :

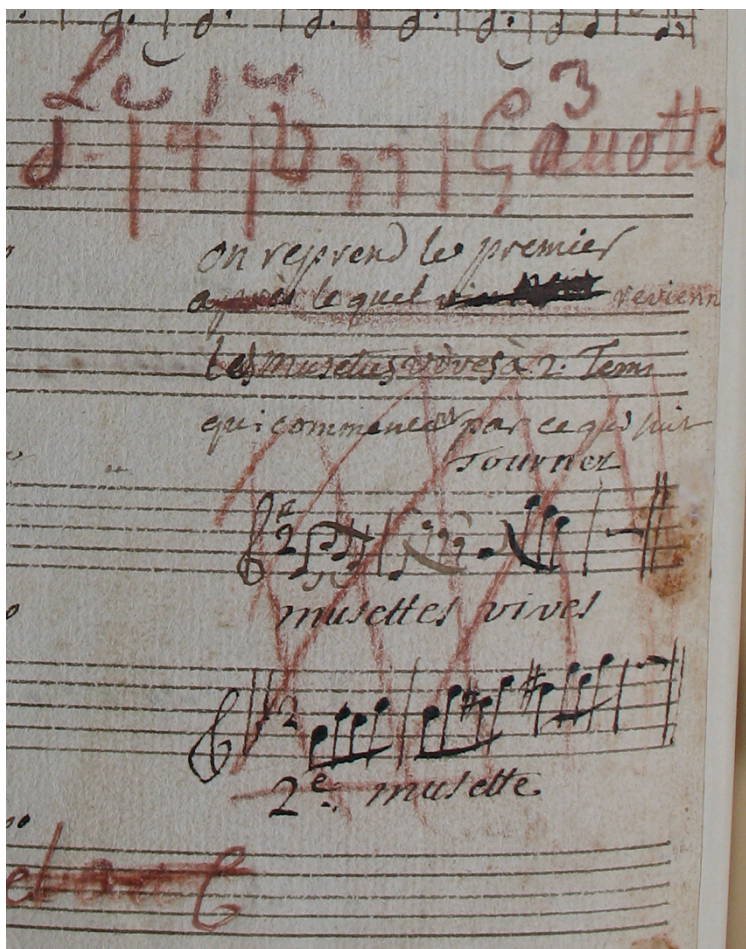


Figure 18 : AC, p. 92 (pagination continue), détail

Le mot « reviennent » indique peut-être qu'à un moment de la production, les musettes étaient également reprises dans le deuxième divertissement de *Bélus*; mais il est indubitable, d'après ces mentions, que les menuets et les gavottes sont associés; il est donc légitime de supposer que le f. contenant les menuets a été déplacé pour une raison ou pour une autre, mais qu'il faut les restituer avant les gavottes du premier divertissement. C'est d'ailleurs ce que font toutes les sources secondaires; le déplacement du f. est sans doute dû à l'emprunt de ces morceaux dans *La Guirlande* en 1763, ou encore à la reliure moderne. OOR place donc les deux « Menuets en musette » avant les « Gavottes en musette », malgré l'état actuel d'AC. Nous suivons donc C 1-C 7.

C'est la reprise de l'un ou des deux menuets avant leurs parodies vocales qui pose le plus de problèmes. C'est d'abord la place des parodies qui n'est pas claire: AC est fort ambigu; Rameau indique au départ du f. contenant les parodies des menuets¹: « Dabord après les Menuets du premier divertissement de l'Acte | de Bélus ». Ceci semble indiquer qu'à un moment de la production, les parodies suivaient les « Menuets en musette » à leur première

¹ AC, n.p. (pagination originale), p. 243 (pagination continue).

apparition dans le premier divertissement ; EL 4 contient en effet une version primitive de ces parodies vocales à la fin de la scène 2¹. Or le f. qui contient les parodies, malheureusement non paginé, est conservé avec le deuxième divertissement, et Lallemand précise à la fin de la deuxième parodie² : « on reprend | le petit chœur | un Roy », après quoi une main non identifiée a écrit au crayon rouge : « le copier³ ». Ceci place les parodies dans le deuxième divertissement, la reprise du petit chœur « Un roi que rien n'attendrit » étant prévue et entièrement réécrite dans EL 4⁴. Cette situation ultime des parodies est corroborée par une mention au crayon rouge à la fin de la p. qui les précédait avant la reliure fautive d'AC, après le récitatif « Un plaisir inconnu me surprend et m'enchanté⁵ » : « Les parodies | Des Menuets | et ~~Le chœur Le petit Chœur Un Roy~~ | [segno renvoyant effectivement au petit chœur] ».

Or cette mention au crayon rouge est précédée d'un incipit musical autographe de Rameau, celui du « Premier menuet en musette », et d'une mention autographe : « on reprend le P.^r Menuet | page 17. | puis on passe à ce que chante la Bergere | au bas de l'autre page 32 | Ecoutez dans nos chants &c. ». Cette mention correspond à un état intermédiaire du deuxième divertissement de *Bélus* (1746) et a été barrée au crayon rouge : l'Annexe musicale n° 3 a été remplacée par les parodies des menuets ; mais l'incipit musical n'a pas été barré. Les copistes successifs en ont donc déduit qu'il fallait insérer à cet endroit une reprise du premier ou des deux menuets. Tous cependant adoptent une solution différente. C 2, C 6 et C 7 retiennent l'idée de la mention de Rameau barrée et ne renvoient qu'au « Premier menuet en musette » ; encore C 6 se repent-il et barre-t-il le morceau qu'il vient de recopier. C 3 et C 5 perçoivent la bizarrerie qu'il y a à dissocier des danses qui vont toujours par paire ; C 5 recopie donc les deux ; C 3 adopte une solution originale, voire élégante, mais que rien ne suggère dans AC : il fait se succéder chaque menuet avec sa parodie. OOR décide de suivre C 2 et C 7, qui tentent de concilier le plus honnêtement possible les intentions primitives de Rameau (reprise du Premier menuet seulement, suivant une lecture restrictive de sa mention) et l'état final d'AC 2 (où les parodies ont clairement été déplacées après la reprise de ce « Premier menuet en musette » pour remplacer l'air « Ecoutez dans nos chants »).

On peut résumer ainsi l'histoire de la situation de ces menuets dans la version de 1746, même si elle demeure fort hypothétique :

¹ EL 4, p. 14.

² AC, p. 244 (pagination continue).

³ Ce qui ne semble pas avoir été fait, puisque AC ne comprend qu'une seule copie de ce petit chœur, à sa première apparition.

⁴ EL 4, p. 17.

⁵ AC : la p. 32₁ (pagination originale) ou 89 (pagination continue) devait précéder la p. 32₂ (pagination originale) ou 250 (pagination continue) ; entre les deux a vraisemblablement été inséré ultérieurement le f. non paginé (p. 243-244 de la pagination continue) contenant les parodies en question.

4. Genèse du troisième cahier (AC 3)

AC (premier état hypothétique de la version de 1746) ; EL 4	AC (état final hypothétique de la version de 1746) ; OOR	AC (état actuel)
Scène 2 (premier divertissement)		
Airs instrumentaux et parodies vocales	Airs instrumentaux et parodies vocales	Airs instrumentaux et parodies vocales
1 ^{er} menuet 2 ^e menuet	1 ^{er} menuet 2 ^e menuet	∅
Parodies vocales des Menuets	∅	∅
Gavottes en musette	Gavottes en musette	Gavottes en musette
Scène 3 (2^e divertissement)		
Récitatif « Un plaisir inconnu... »	Récitatif « Un plaisir inconnu... »	Récitatif « Un plaisir inconnu... »
renvoi au 1 ^{er} menuet	renvoi au 1 ^{er} menuet	renvoi au 1 ^{er} menuet
∅	∅	1 ^{er} menuet 2 ^e menuet
(Reprise des gavottes en musette ?)		
Air « Ecoutez dans nos chants... »	Parodies vocales des Menuets	Parodies vocales des Menuets
Renvoi au petit chœur « Un roi, que rien n'attendrit »	Renvoi au petit chœur « Un roi, que rien n'attendrit »	Renvoi au petit chœur « Un roi, que rien n'attendrit »

Tableau 27 : Situation successive des « Menuets en musette » et de leurs parodies vocales dans *Bélus* (1746)

e) Hypothèse sur la genèse d'AC 2

Pour résumer, on peut proposer l'hypothèse suivante : tout en sachant qu'il allait réutiliser une grande partie de la scène 2, Rameau a recomposé les scènes 1 et 3 sur deux cahiers neufs distincts, sur son papier personnel. De ces cahiers ont été extraits les f. entièrement autographes conservés dans AC 2 ; les passages trop lourdement révisés ou d'emblée illisibles ont été mis au propre par Lallemand ; quand des révisions ultérieures altéraient trop le texte musical, elles ont également été mises au propre par Lallemand. De nombreux problèmes de disposition se sont posés à l'intérieur des divertissements, et les différentes solutions retenues au fil des remaniements ont considérablement obscurci la lecture d'AC pour les copistes dès le XVIII^e siècle, avant que la reliure n'achève de rendre le manuscrit illisible au XX^e.

4. Genèse du troisième cahier (AC 3)

La moitié environ de la musique est nouvelle dans *Bacchus* (1746), mais contrairement à AC 2, et par chance pour le musicologue, la quasi-intégralité de la version de 1745 a été conservée ailleurs que dans C 1, et qui plus est dans deux sources : la première, dans AC 3

même, les passages rejetés ayant été cousus plutôt que coupés ; la seconde, dans la source AS¹. *Bacchus* présente donc la collection de sources la plus complète, et permet d'établir avec une certitude assez grande les étapes des remaniements, dont témoignent successivement AS, AC 3 dans son état primitif, C 1, EL 1-3, EL 4 puis AC 3 dans son état final.

a) État primitif d'AC 3

AC 3 constitue évidemment une mise au propre d'AS. D'abord, AS présente les mêmes caractéristiques que de nombreuses pages des états primitifs d'AC 1 et d'AC 2 : comme C/Menus-Plaisirs.09 dans ces derniers, Rollet y a préparé la partition en traçant les systèmes, les clés et les armures, puis en écrivant soit la partie vocale principale, soit la mélodie des passages instrumentaux, dans l'intention évidente que Rameau complète le reste, ce qu'il a fait partout ; au contraire, l'état primitif d'AC 3 est entièrement de la main de Rollet. Ensuite, la mise en page d'AS et d'AC 3 est globalement similaire². Enfin, AC 3 tient quasiment toujours compte des dernières corrections d'AS³, tout en complétant ses lacunes⁴.

Seuls 2 f. de l'état primitif d'AC 3 manquent dans son état actuel : paginés 9-12, ils devaient contenir l'équivalent des p. 9-13 d'AS.

b) Ajouts de Rameau à AC 3 antérieurs à C 1

Tous ces ajouts à AC 3 peuvent être datés avec certitude de 1745 puisqu'ils sont repris par C 1 ; ils ont en commun d'être entièrement copiés par Rameau, sans trace de la main de Rollet, et d'utiliser le même papier (environ 22,5 × 30 cm, 12 portées d'environ 10 mm).

- La « Ritournelle » qui ouvre *Bacchus* (1745) ne figure pas dans AS ; Rameau l'a entièrement copiée, sinon composée, au v^o de la p. de titre d'AC 3⁵.
- Le chœur avec coryphée « Bacchus vient, Bacchus s'avance », qui figure dans AS et AC 3⁶, est remplacé, dans C 1, par un autre chœur avec coryphée, « Le dieu des plaisirs va paraître ». Ceci explique la disparition des p. 9-12 originaux d'AC 3 ; mais ce nouveau chœur avec coryphée est absent d'AC 3, probablement parce qu'il a lui-même été remplacé, dans la version de 1746, par un troisième chœur avec coryphée, « Accourez, Bacchus vous l'ordonne ».
- L'Air gai est précédé par l'Entrée des faunes, loure lourde à la fois dans AC (où elle est biffée) et dans C 1 ; Rameau l'a donc insérée dès avant les

¹ Cf. *infra* II.F.1, AS, p. 271.

² Elle est totalement identique, dans les paginations originales respectives, pour les p. 1-3 et 7 ; décalée de quelques mesures, pour les p. 4-6 et 8 ; décalée d'une puis de deux pages entières, en raison de sauts de systèmes différents, mais toujours similaires, pour les p. suivantes jusqu'à la fin.

³ On se reportera, pour le détail, aux notes critiques de *Bacchus* (1745).

⁴ En particulier, Rameau, dans AS, néglige de reporter les indications de dynamique à toutes les parties, et ne chiffre quasiment jamais la basse continue.

⁵ AC, n. p. (pagination originale) ou p. 94 (pagination continue).

⁶ AS, p. 8-10 ; fragment (6 mesures du coryphée) dans AC, p. 8 (pagination originale) ou 102 (pagination continue).

représentations de 1745, même si elle sera ensuite déplacée dans la version de 1746¹.

- Le chœur avec coryphée final « Bacchus, fier et doux vainqueur » fait immédiatement suite à la Gavotte en rondeau qu'elle parodie, qui est copiée par Rollet.

c) Autres modifications d'AC 3 entre C 1 et EL 1-3

Toutes les modifications à AC 3 qui vont suivre peuvent être datées avec certitude de 1745 puisqu'elles ne figurent pas dans C 1, mais sont reprises dans les éditions du livret EL 1-3, qui ont été distribuées au cours des représentations de 1745.

- Le coryphée du chœur avec coryphée « Gloire enchanteresse », qui est une basse-taille (le grand Prêtre de la Gloire) dans AS, l'état primitif d'AC 3 et C 1, est remplacé par un dessus (une Prêtresse de la Gloire) dès EL 1-3. Cette correction, qui figure doublement dans AC 3, de la main de Lallemand et au crayon rouge, date donc d'avant les représentations de 1745 ; on note que la partie n'a pas été réécrite : il s'agissait d'une simple transposition à l'octave.
- Les paroles du récitatif « Quel dieu de mon âme s'empare » sont corrigées à la fois dans AS par Rameau², et dans AC 3³ par Lallemand, mais pas dans C 1 ; or ces corrections correspondent à EL 1-3. Elles sont donc intervenues entre la copie de C 1 et les représentations de 1745.
- Le récitatif « Le ciel doit nous placer parmi les plus grands dieux » (p. 151-152) est coupé dans AS⁴ et dans AC⁵, mais pas dans C 1⁶ ; dans AC 3⁷, il est remplacé par un duo, « La Gloire est une vaine erreur », copié par C/Paris ARM.3, et qui correspond à EL 1-3⁸. La suite de cette version intermédiaire manque néanmoins : on ne trouve aucun enchaînement avec le récitatif « Le Temple s'ouvre » qui suit, probablement parce que tout le passage a été encore transformé dans la version de 1746.
- Le récitatif « Peuple indigne de ma présence », qui figure dans l'état primitif d'AC 3⁹ et dans C 1¹⁰, est coupé et remplacé par un autre, « Peuple vain, peuple fier », sur un f. copié par Lallemand¹¹ dans l'état actuel d'AC 3. Or c'est

¹ Lallemand a recopié les 7 premières mesures de l'Air gai à la fin du f. contenant la « Loure » insérée pour faire le lien avec le cahier original ; cf. AC, p. 110 (pagination continue).

² AS, p. 29.

³ D'abord directement sur la p. 28 (pagination originale) ou 128 (pagination continue) puis au moyen d'une collette.

⁴ Il est barré à l'encre : AS, p. 33-34.

⁵ Il est barré à l'encre, probablement par le « surligneur » : AC, p. 131-132 (pagination continue).

⁶ C 1, f. 55 v^o.

⁷ AC, p. 134 (pagination continue).

⁸ EL 1-3, p. 28.

⁹ AC, p. 155-156 (pagination continue).

¹⁰ C 1, f. 57 v^o.

¹¹ AC, p. 149-150 (pagination continue) ; avant ce nouveau récitatif, Lallemand recopie sur ce f. une version du récitatif « Eh quoi ! de ses présens la Gloire est-elle avare ? » et de l'air « Contentez-vous, Bacchus, derégner dans vos fêtes » qui le précèdent totalement identique à la version primitive d'AC 3 copiée par Rollet (p. 155 de la pagination

cette dernière version qui figure dans EL 1-3¹. La modification est donc intervenue entre la copie de C 1 et les représentations de 1745.

- L'ajout le plus conséquent réside dans l'ariette qui fait suite à ce récitatif, « Venez, troupe aimable² » : elle est entièrement copiée par Rameau, et figure, comme la plupart des ajouts autographes faits avant C 1, sur un papier d'environ 22,5 × 30 cm, avec 12 portées d'environ 10 mm. Or l'ariette figure dans EL 1-3³. Son ajout date donc d'avant les représentations de 1745.

d) Surligneur

Le « surligneur » est intervenu à ce stade pour repasser d'un trait plus épais toutes les barres de mesure, certaines notes blanches, certaines hampes de notes noires, certaines nomenclatures et la plupart des indications de mouvement. Il a laissé de côté deux des passages déjà coupés⁴, mais il a repassé le troisième (qui a donc été coupé plus tard que les autres) ainsi que l'ariette⁵.

e) Modification de la scène 1 pour la version de 1745

Plusieurs mentions au crayon rouge dans AC 3⁶ montrent que l'air « Majestueusement » de la scène 1 de la version de 1745 a été raccourci puis coupé à un moment indéterminé des répétitions ou des représentations. La reprise a d'abord été supprimée (« DeSuite »). On lit en outre « passez à l'air vif des suivants | de Bacus », « a l'air vif » et un *segno* qui renvoie effectivement à l'Entrée des Suivans de Bacchus. L'air est enfin entièrement barré au crayon rouge. Cette coupe est intervenue avant la version de 1746 puisque c'est toute la scène qui y est coupée, et non ce seul morceau.

f) Modifications de Rameau pour la version de 1746

La modification la plus significative de la version de 1746 réside dans la coupe de la scène 1 toute entière et la réécriture du début de l'acte. Rameau ajoute à la p. de titre de l'acte⁷ (« Acte 2.^e »), dans une encre plus claire : « qui commence à la p. 6 ». Une autre mention autographe dit : « Si l'on pouvoit commencer | cet Acte par l'entree des suivants | de Bacus, page 6, on feroit bien ; | Il n'y a que l'habillement de la danse | qui puisse en empêcher. » Puis, en tête de l'Entrée en question : « Cet Acte commence par l'entree des

continue), manifestement pour éviter les problèmes de renvois et de tournes que cause l'insertion des f. autographes de l'ariette qui suit.

¹ EL 1-3, p. 29.

² AC, p. 151-153 (pagination continue).

³ EL 1-3, p. 29.

⁴ Voir le paragraphe précédent : les récitatifs « Quel dieu de mon âme s'empare » et « Le ciel doit nous placer parmi les plus grands dieux ».

⁵ Le récitatif « Peuple indigne de ma présence » et l'ariette « Venez troupe aimable ».

⁶ AC, p. 99-100 (pagination continue).

⁷ AC, p. 93 (pagination continue).

suiuans de Bacus cidessous ___ | scène p.^{re} ... une Bacante et les suiuiuans de Bacus ¹ ». Tous les f. entre la p. de titre et cette page ont été fortement cousus entre eux, preuve que la réserve de Rameau a été surmontée et que la danse a trouvé le moyen de changer rapidement de costume.

Après l'Entrée des suiuiuans de Bacchus, toute l'ancienne scène 2 a été coupée jusqu'à l'ancienne scène 3, sauf les danses, qui ont été conservées et redisposées. Cette nouvelle scène première est entièrement copiée par Rameau sur 4 f. de son papier « personnel » (environ 22,5 × 30 cm ; 16 portées d'environ 7 mm), paginés 1-6 ; le v^o de la p. 5 ² et celui de la p. 6 ³ sont en effet occupés par des ébauches. Une erreur de reliure a placé entre les deux derniers f. de cet ensemble autographe le f. qui contenait la « Loure » dès la version de 1745 ⁴, mais elle se trouvait originellement après ces 4 f., comme le prouve la mention probablement autographe dans la marge de la deuxième copie par Lallemand, en partition réduite, de la « Loure ⁵ » : « tournez 2. feuilles | pour les | parties de | remplissage | qui se trouvent | dans la Loure | effacée. » ; or il ne faut actuellement tourner qu'une page ; c'est donc que ces f. ont été mal reliés. On notera enfin que si cette nouvelle scène première correspond globalement à EL 4, Rameau ne respecte pas totalement les nouvelles paroles de Voltaire : il ne met pas en musique un couplet du chœur avec coryphée « Accourez, Bacchus vous l'ordonne », et modifie l'ordre dans lequel le coryphée et le chœur alternent dans le deuxième chœur avec coryphée « Bacchus, de tes nobles erreurs ».

Rameau insère également un « Prelude de Basses avant la scène d'Erigone et Bachus », c'est-à-dire le début de la nouvelle scène 2 ⁶, au bas de la p. suivante, où il restait deux portées vides, plutôt qu'à sa place logique.

Dans la nouvelle scène 2, qui reprend l'essentiel de l'ancienne scène 3, Voltaire a manifestement changé les paroles du récitatif « Conservez-la plutôt pour augmenter vos feux » et du petit air « Si par vous le monde est heureux » d'Erigone de la version de 1745 ⁷, en conséquence de quoi Rameau a adapté la musique existante, d'abord directement sur AC 3, puis, le résultat étant illisible, sur une collette, elle-même corrigée par la suite.

g) Ajouts de C/Paris ARM.3 pour la version de 1746

La fin de la scène 3 ⁸ et le début de la scène 4 ⁹ de la version de 1745 ont été entièrement récrits jusqu'au divertissement final, qui a été conservé. Cela se traduit, matériellement, par l'insertion d'un cahier de 6 f., copié par C/Paris ARM.3, entre les p. 32 et 33 (pagination originale) de l'état originel d'AC 3. Avant cette insertion, les p. 27 à 32 (pagination originale)

¹ AC, p. 100 (pagination continue).

² AC, p. 108 (pagination continue).

³ Primitivement paginé 4 (pagination originale) : cf. AC, p. 111 (pagination continue).

⁴ AC, p. 109-110 (pagination continue).

⁵ AC, p. 105 (pagination continue) : l'écriture ressemble à celle de Rameau, mais diffère de l'habitude pour une raison inconnue.

⁶ AC, p. 115 (pagination continue).

⁷ AC, p. 17 (pagination originale) ou 117 (pagination continue).

⁸ C'est-à-dire la nouvelle scène 1 de la version de 1746.

⁹ C'est-à-dire la nouvelle scène 2 de la version de 1746.

ont été cousues entre elles, ainsi que le f. contenant le duo inséré après la p. 32 dès la version de 1745, et déjà copié par C/Paris ARM.3¹. Après l'insertion, les p. 33 et le haut de la p. 34 ont été barrés au crayon rouge jusqu'au récitatif conservé (« bon ») qui suivait, puis les f. cousus entre eux². La coupe et l'insertion sont donc claires ; la seule difficulté pour la critique génétique consiste à bien distinguer le f. copié par C/Paris ARM.3 pour la version de 1745³ des f. copiés par le même C/Paris ARM.3 pour celle de 1746⁴, alors qu'ils se font suite. Leur encre est néanmoins différente, ainsi que leur structure rastrologique : le premier a 12 portées d'environ 10-11 mm, alors que les seconds ont 12 portées légèrement plus petites, d'environ 9-10 mm, ce qui conforte l'hypothèse suggérée par la comparaison avec les livrets imprimés.

h) Ajouts de Lallemand pour la version de 1746

La main de Lallemand est assez discrète dans *Bacchus* (1746) ; C/Paris ARM.3, dont il est question dans le paragraphe précédent, étant certainement placé sous ses ordres, il est probable que c'en soit la raison. Sa présence se limite, encore plus que dans AC 2, à faire le lien entre le cahier originel et les morceaux insérés sur des f. détachés copiés par Rameau :

- il copie en partition réduite la « Loure » entre les deux nouveaux chœurs avec coryphée de la nouvelle scène⁵. Il semble que Rameau lui ait laissé juste assez de place pour ce faire : il laisse vierges 8 portées et indique sobrement « Loure. » après la barre finale du premier chœur avec coryphée ; la disposition des morceaux était donc claire dans l'esprit du compositeur. Rameau complètera ensuite cette partition réduite en renvoyant à son f. original pour les parties de remplissage.
- il copie l'Air qui remplace la Gavotte en rondeau pour conclure l'acte dans la version de 1746, à la fin du f. autographe de Rameau qui contenait le chœur « Bacchus, fier et doux vainqueur », qui était une parodie de cette gavotte, et qui est lui-même remplacé par une nouvelle parodie de l'Air, sur les mêmes paroles⁶.

i) Aménagements de tessiture pour l'une ou l'autre version

On trouve enfin dans le dernier état d'AC 3 quelques modifications strictement musicales, qui ont en commun d'abaisser la tessiture du rôle de Bacchus, tenu par Poirier :

- Ainsi, son entrée en scène, avec le récitatif « Erigone, objet plein de charme⁷ » est transposée de *ré* mineur en *si* mineur, comme l'indiquent deux mentions au crayon rouge : l'une, avant le prélude inséré : « B *fa* si naturel jusqu'à

¹ AC, p. 127-134 (pagination continue) ; sur le duo, cf. *supra* le paragraphe « Autres modifications entre C 1 et EL 1-3 ».

² AC, p. 145-148 (pagination continue), afin de masquer les p. 146-147 (pagination continue).

³ Comme le prouve la correspondance entre AC, p. 134 (pagination continue) et EL 1-3.

⁴ Comme le prouve la correspondance entre AC, p. 135-146 (pagination continue) et EL 4.

⁵ AC, p. 105-106 (pagination continue).

⁶ AC, p. 164 (pagination continue) ; la nouvelle parodie ne figure pas dans AC, cf. *infra* le paragraphe « Pertes matérielles d'AC 3 ».

⁷ AC, p. 114-115 (pagination continue).

Lacompagnement de violons » ; l'autre, avant le récitatif : « toujours | une 3.^e | plus bas. ».

- On trouve un autre aménagement dans le récitatif « Conservez-la plutôt pour augmenter vos feux ¹ », où 3 mesures assez aiguës sont réécrites par une main non identifiée à l'encre (la basse continue pourrait être de Rameau), sans modification du rythme ou des paroles, probablement pour ménager les aigus du rôle principal avant le chœur avec coryphée « Que le Tirse règne toujours », où il atteint deux fois son contre-ré (*ré*₄) ;
- Dans l'ariette finale, « Venez, troupe aimable ² », on trouve une *ossia* plus grave au crayon rouge, pour éviter une tenue sur le contre-si (*si*₃).

j) Modification ultérieure problématique de la Forlane

On trouve dans la Forlane ³ une modification, qui consiste à octavier vers le grave la partie pour de hautbois et violons, probablement pour éviter le registre suraigu, où l'unisson et la justesse peuvent être problématiques, ou tout simplement le jeu (le *mi*₅ fait partie des notes extrêmement difficiles voire impossibles pour le hautbois) :



Figure 19 : AC, p. 161 (pagination continue), détails

Les notes octaviées sont d'une main non identifiable à l'encre, laquelle a bavé. Aucune copie d'AC ne reprend cette modification. On n'en trouve pas non plus la trace dans les versions ultérieures de la Forlane, sans doute parce qu'elle sera transposée en *fa* dans *Les Surprises de l'amour* et *Les Fêtes de l'hymen et de l'amour* ⁴. Il convient donc de la rejeter au titre des bizarreries. Mais nous avons adapté nous-même la partie de hautbois quand c'était nécessaire.

k) Pertes matérielles d'AC 3

¹ AC, p. 118 (pagination continue).

² AC, p. 152 (pagination continue).

³ AC, p. 161 (pagination continue).

⁴ Cf. *infra* la partie consacrée aux auto-emprunts du *Temple de la Gloire*.

Le dernier f. d'AC 3, comme il arrive souvent en l'absence de reliure, a été perdu entre 1760 et 1786. Il contenait la parodie vocale du nouvel Air sur les paroles « Bacchus, fier et doux vainqueur » qui étaient déjà celles de la version de 1745, où c'était la Gavotte en rondeau empruntée à la *Princesse de Navarre* qui était parodiée – la gavotte et sa parodie étant conservées dans AC, les pages concernées ayant été cousues¹. Or les copies d'AC, C 2-C 6, qui peuvent être datées d'avant 1760², contiennent toutes la parodie de 1746, alors que C 7, qui date au plus tard de 1786, ne contient que la parodie de 1745 ; le f. qui contenait celle de 1746 a donc été perdu entre ces deux dates. Pour l'édition critique de la version de 1746, il a donc fallu se fonder sur les sources secondaires.

5. Genèse du quatrième cahier (AC 4)

a) Deux cahiers en un

La division de *Trajan (1745)* en acte IV et acte V dans les livrets de 1745 (EL 1-3) n'est confirmée par aucune source musicale, mais correspond à un fait matériel : l'acte était si long qu'il a dû être copié dans deux cahiers distincts, dont la division passe précisément entre les actes IV et V d'EL 1-3 : une mention de Rameau dans AC l'atteste³. Est-ce cette contrainte matérielle qui a incité Voltaire à changer la structure externe de son œuvre ? Néanmoins, on ne peut plus la distinguer, aujourd'hui, puisque la reliure moderne a détruit les anciens cahiers ; et surtout, la plus grande partie du deuxième cahier originel est perdue. Il est donc plus simple de parler, au prix d'une certaine imprécision, d'un unique cahier AC 4 pour l'acte de *Trajan*, numérotation consacrée par le catalogue de la Bibliothèque-musée de l'Opéra.

b) État originel d'AC 4

Une grande partie de l'état originel d'AC 4 a manifestement été conservée, du moins pour ce qui correspond à l'acte IV d'EL 1-3. En effet, l'ensemble des p. 1-43 (pagination originale)⁴ est conservé, à l'exception du f. qui contenait les p. 11-12, et sont d'une grande unité puisqu'il s'agit d'une copie au propre de Rollet, similaire à ce que l'on trouve dans AC 3 pour *Bacchus*. Cependant, la copie s'interrompt après la p. 43, vers le milieu de la scène 4 de *Trajan*, c'est-à-dire juste avant le début du divertissement. Au v^o de la p. 43⁵, C/Menus-Plaisirs.09 a copié la première Entrée de celui-ci ; elle ne figure ni dans la version de 1745

¹ On trouve des traces de couture dans les marges d'AC, p. 161-164 (pagination continue) pour masquer les p. 162-163 (pagination continue).

² Sur la datation des sources d'autorité secondaires, voir leur description ci-dessous, notamment la source CF 1.

³ AC, p. 220 : « La suite est dans un autre cahier », à l'endroit précis où les actes IV et V sont divisés dans EL 1-3. Une main moderne bien intentionnée a ajouté au crayon de papier : « Fin du 4^e acte » à la fin de la p. 220 et « Acte V » dans la marge de la p. 221, probablement d'après EL 1-3 ou une édition quelconque du livret. Cette annotation illustre bien, en tout cas, l'embarras du critique.

⁴ AC, p. 165-213 (pagination continue).

⁵ AC, p. 214 (pagination continue).

donnée par C 1¹, ni dans celle de 1746², mais a été conservée puisqu'elle figurait au dos d'un morceau lui-même conservé. Or l'on conserve également de la main du copiste C/Menus-Plaisirs.09 le chœur « Chantons dans ce jour solennel³ », qui est le seul morceau de ce qui correspond à l'acte V d'EL 1-3 à avoir été conservé entre les deux versions ; il est copié sur un papier différent (environ 23 × 30 cm, 16 portées d'environ 7 mm, similaire au papier « personnel » de Rameau) de celui habituellement utilisé par Rollet et C/Menus-Plaisirs.09 (environ 23 × 30 cm, 12 portées d'environ 10 mm). On peut donc penser raisonnablement que Rollet a copié les « scènes » d'AC 4, qui allaient devenir l'acte IV d'EL 1-3, et qui ont été presque intégralement conservées dans le nouvel acte III de la version de 1746, et que C/Menus-Plaisirs.09 a copié le divertissement, qui allait devenir l'acte V d'EL 1-3, et qui a presque totalement disparu du nouvel acte III de la version de 1746.

La division du travail entre Rollet et C/Menus-Plaisirs.09, qui était stricte dans AC 1, AC 2 (C/Menus-Plaisirs.09) et AC 3 (Rollet), est également plus souple dans AC 4, puisque c'est C/Menus-Plaisirs.09 qui, au moyen de grandes collettes, met au propre le premier état du monologue qui ouvre l'acte de *Trajan*, qui avait été copié par Rollet, et qui a été lourdement révisé par Rameau directement sur le cahier⁴. C/Menus-Plaisirs.09 met enfin au propre une nouvelle version de la fin de la scène 6 modifiée avant la copie de C 1⁵.

c) Modifications de Rameau pour la version de 1745

Dans l'état de 1745 d'AC 4, comme le confirment les leçons de C 1, ainsi qu'EL 1-3, Rameau intervient principalement en insérant des f. qui contiennent la fin de la scène 4 :

- 1 grande collette qui contient l'Air⁶, qui se substitue à l'Entrée⁷ d'abord copiée par C/Menus-Plaisirs.09 à la suite du dernier morceau copié par Rollet dans AC 4 ;
- 3 f. qui contiennent le chœur avec coryphée « Le ciel nous seconde », la version primitive de la Gigue, le récitatif « Des honneurs si brillants sont trop pour mon partage », l'air « Qu'il serve à jamais aux festes » et le récitatif « Les Dieux ne refusent rien » ; ils sont copiés sur un papier habituellement utilisé par Rollet et C/Menus-Plaisirs.09 (environ 22,5 × 30 cm, filigrane « A ♥ RIBEROLLE AVUERGNE 1742⁸ », 12 portées d'environ 10 mm), ce qui confirme si besoin était la grande proximité de Rameau avec Rollet. Ultérieurement, il a collé un f. contenant une nouvelle version de la Gigue⁹ sur l'ancienne ;

¹ Même si elle figure probablement sous la collette qui a été placée à cet endroit.

² Sur cette Entrée, cf. *infra* la section qui lui est consacrée dans le chapitre sur les auto-emprunts de Rameau.

³ AC, p. 221-224 (pagination continue).

⁴ AC, p. 165-169 (pagination continue)

⁵ AC, p. 38 (pagination originale), p. 208 (pagination continue).

⁶ AC, p. 46 (pagination originale), p. 214 (pagination continue).

⁷ AC, p. 44 (pagination originale), p. 213 (pagination continue).

⁸ C'est notamment le papier principal d'AC 2.

⁹ AC, p. 49 (pagination originale), p. 217 (pagination continue).

- 1 f. qui contient la « Passacaille ¹ », qui est copiée sur son papier « personnel », et entièrement de sa main.

Entre ces deux derniers ensembles de feuillets, il a également complété les 2 f. qui contiennent le chœur « Chantons ce jour solennel », dont il a été question dans le paragraphe précédent, et dont le copiste principal est C/Menus-Plaisirs.09 ; comme pour AC 1 et AC 2, C/Menus-Plaisirs.09 y a seulement préparé la partition en traçant les clés, l'armure et la mensuration (sauf pour les Parties), et copié les parties extrêmes du chant avec le texte chanté, puis Rameau a complété tout le reste : parties intermédiaires, parties instrumentales, titre, annotations.

On peut supposer, à voir l'enchevêtrement des mains et des types de papiers dans le divertissement de *Trajan* (ce qui allait devenir l'acte V d'EL 1-3) que Rameau et ses copistes privés, Rollet et C/Menus-Plaisirs.09, ont travaillé dans l'urgence, probablement en même temps et dans le même lieu.

Rameau procède enfin, plus classiquement, à de nombreuses corrections dans la première partie d'AC 4 (p. 1-43 de la pagination originale), copiée par Rollet :

- dans le monologue « Reviens, divin Trajan » qui ouvre l'acte ², il corrige presque tout, y compris un vers de Voltaire ³ ; les p. originales copiées par Rollet sont tellement raturées que chacune d'entre elles est recouverte d'une immense collette copiée par C/Menus-Plaisirs.09, qui met le tout au propre ;
- Rameau met lui-même au propre, sur une collette, le début de la scène 2, dans lequel Lallemand avait reporté des modifications de paroles, probablement faites par Voltaire ⁴ ;
- il corrige des paroles ; elles aussi probablement modifiées par Voltaire entre C 1 et EL 4, à la fin de la scène 4 ⁵, avant que Lallemand ne mette tout le passage au propre.

d) Modifications de Lallemand pour la version de 1745

Lallemand intervient tôt dans la copie d'AC 4, puisque ses corrections sont reprises par C 1, alors que ce n'est généralement pas le cas pour AC 1-3. Il reporte notamment les corrections que Voltaire devait apporter aux paroles au fur et à mesure : on trouve sa main dans l'état primitif de la scène 2 ⁶. À la fin de la même scène, Lallemand insère 2 f. ⁷ de son papier habituel (environ 21 × 27 cm, 12 portées d'environ 10 mm) pour remplacer le seul f. manquant de l'état primitif d'AC 4 ⁸, qui devait contenir une version primitive de ce récitatif, dont Voltaire avait peut-être aussi voulu changer les paroles.

¹ AC, p. 5-6 (pagination originale), p. 225-226 (pagination continue).

² AC, p. 1-5 (pagination originale), p. 165-160 (pagination continue).

³ Il insère les mots « plus tendre » à la deuxième apparition du vers « Est-il un cœur plus sensible ? »

⁴ Moitié supérieure d'AC, p. 173 (pagination continue).

⁵ AC, p. 29 (pagination originale), p. 199 (pagination continue).

⁶ Voir notamment AC, p. 173-174 (pagination continue).

⁷ AC, n.p. (pagination originale), p. 177-178 (pagination continue).

⁸ Il contenait évidemment les p. 11-12 (pagination originale) puisque subsistent les p. 10 et 13.

Lallemand intervient également après la copie de C 1 et avant les représentations, car ses modifications correspondent à celles d'EL 1-3. Il insère notamment un f. de son papier habituel (environ 21 × 27 cm, 12 portées d'environ 10 mm) entre les p. 28 et 29¹ pour mettre au propre des corrections de paroles que Rameau avait reportées à la p. 29 et insérer trois nouveaux vers probablement rajoutés par Voltaire.

Lallemand met enfin au propre le passage du « Chœur avec les cinq rois » où Rameau a ajouté une mesure de manière peu lisible pour le batteur de mesure² ; il est impossible de dire de quand date cette modification, mais elle a parfaitement pu avoir lieu dès les représentations de 1745, même si elle ne figure pas dans C 1.

e) Modifications de Rameau pour la version de 1746

Parmi tous les cahiers d'AC, le premier cahier d'AC 4, qui correspond à l'acte IV d'EL 1-3, est celui qui a le moins changé dans la version de 1746. Rameau y apporte néanmoins un certain nombre de modifications. Il fusionne notamment les rôles de Fannie et Junie, sans qu'on sache si cette initiative est celle de Voltaire, ou si elle résulte d'une contrainte matérielle (comme la réduction globale du nombre des acteurs entre Versailles et Paris) ; elle correspond en tout cas à EL 4 et donc à la version de 1746. Il modifie également le texte chanté de la scène 2, probablement là où Voltaire l'a lui-même modifié, au moyen de collettes³.

Mais c'est surtout le deuxième cahier d'AC 4, celui qui correspond à l'acte V d'EL 1-3, qui a été presque intégralement coupé ; tous les f. sauf 5 (peut-être 7) en sont perdus. Rameau va réécrire et copier lui-même la nouvelle scène 5 de *Trajan (1746)* :

- il récrit totalement la première partie de la Passacaille, qui devient une Chaconne ; seules les 16 premières et les 14 dernières mesures sont conservées ; le f. original est recouvert à moitié par deux collettes autographes⁴ ;
- il insère le chœur « D'un bonheur si beau » sur un f. de format sans équivalent dans AC (22 × 27 mm, 10 portées de 11 mm), et qui porte par ailleurs les traces de la révision des paroles entre les versions de 1745 et de 1746 : tout indique que Rameau a commencé à transposer de *mi* à *fa* majeur et à corriger le chœur de la version de 1745 « Dans un jour si beau » et que le changement de texte, probablement voulu par Voltaire, est intervenu plus tard ;
- il insère l'air « Volez plaisirs, régniez avec la Gloire » sur un f. tronqué qui semble néanmoins issu de son papier « personnel⁵ » ;
- il insère enfin le « Ramage d'oiseaux » final sur un cahier de 4 f., dont le dernier contient un premier état.

f) Modifications de Lallemand pour la version de 1746

¹ AC, p. 198-199 (pagination continue).

² AC, p. 33 (pagination originale), p. 203 (pagination continue).

³ AC, p. 173, 177 (pagination continue).



⁴ AC, p. 225-226 (pagination continue).

⁵ AC, p. 229-230 (pagination continue).

Lallemand continue, en 1746, soit de mettre au propre des passages illisibles dans AC, soit de copier des autographes de Rameau :

- il met au propre le v^o du f. qui contient la première partie de la Chaconne sur une grande collette qui recouvre l'ensemble de la page ¹, lui donnant une épaisseur peu commune (4 f. en un avec les collettes précédentes de Rameau au r^o et v^o du f. originel) ;
- il copie la nouvelle deuxième partie de la Chaconne sur 2 f. son papier « personnel » (environ 21 × 27 cm, 12 portées de 10 mm) ² ;
- il met un propre un système illisible du « Ramage d'oiseaux » sur une collette ³.

g) Autres modifications pour l'une ou l'autre version

Le rythme , récurrent dans le monologue du début de l'acte, a été systématiquement modifié en  dans la version de 1746. Ces modifications sont absentes de C 1, et nous les rattachons donc à la version de 1746, mais elles auraient très bien pu intervenir auparavant, dès les représentations de 1745.

h) Pertes matérielles d'AC 4

L'Air très gai qui conclut l'opéra manque dans AC. Les 2 f. qui le contenaient se trouvent à présent dans la partition de production des *Paladins* ; pour l'histoire complexe de ce fragment, nous renvoyons à l'étude de la source CF 1 ci-dessous.

6. La main du surligneur : Rebel ?

a) Description

Passons à l'étude détaillée de la main que nous avons décrite comme celle du « surligneur », faute de mieux. Elle repasse, à l'encre, d'une plume très épaisse, les éléments suivants dans AC ⁴ :

- les barres de mesure, de manière quasi systématique, parce que Rollet et C/Menus-Plaisirs.09 les tracent trop finement ;
- les blanches, les rondes, et les hampes de certaines noires et croches, quand leur tracé par Rollet ou C/Menus-Plaisirs.09 lui semble trop fin ⁵ ;
- des « fin », des « reprise » ou « couplet » [sic], des *signi*, des doubles barres finales, des reprises de morceau ;

¹ AC, p. 226 (pagination continue).

² AC, p. 231-234 (pagination continue).

³ AC, p. 240 (pagination continue).

⁴ Nous n'avons pas jugé utile de relever systématiquement toutes les mentions, puisqu'elles sont visiblement toutes de la même main, et assez faciles à appréhender.

⁵ On note que Lallemand trace toujours de très grandes rondes et blanches, comme s'il connaissait le goût du surligneur-batteur de mesure.

- des indications de mouvement ;
- des mensurations, plus ou moins systématiquement, surtout dans les récitatifs, où elles changent quasiment à toutes les mesures ;
- des noms d'acteur ou d'instrument en début de système, quand ils sont rares ou que leur entrée est délicate, comme dans les tuilages entre morceaux.

Tous ces éléments sont structurels et font penser que la main qui les surligne est celle du batteur de mesure, qui a besoin de bien les voir pour diriger. Plus rarement, cette main a ajouté d'autres mentions :

- sept indications de mouvement, corrigeant parfois celles de Rameau ¹ ;
- deux mentions « chœur ² », sans doute moins parce que le titre manquait que parce qu'il fallait songer à faire partir le chœur ;
- une dynamique ³.

Pour une raison ou pour une autre, cette main est totalement absente de *Trajan* (acte III, sc. 1-6, ou acte IV d'EL 1-3), quoiqu'elle ne le soit pas du *Temple du Bonheur* (III, sc. 7, ou acte V d'EL 1-3).

b) Datation

La main du surligneur est précieuse, car si tous les éléments qui précèdent ont bien été surlignés en une fois, ou du moins dans un laps de temps restreint, comme le laisse penser l'absence de différence de couleur d'encre, elle permet de dater certains éléments de AC. Mis à part *Trajan*, qui n'a pas été surligné du tout, tous les éléments qui l'ont été dans AC correspondent à C 1, à l'exception de l'ariette de Bacchus, qui se retrouve néanmoins dans EL 1-3 : il faudrait donc situer la période du surlignage après la copie de C 1 et avant les représentations de 1745. Un dernier passage, quoique difficile à interpréter, ne contredit pas cette datation ⁴.

Par déduction, les menuets de *Bélus*, qui ont manifestement été joués en 1745, comme le montre CF 2, mais qui n'ont pas été surlignés, ont été ajoutés entre le surlignage et les représentations de 1745, probablement très peu de temps avant la copie du matériel d'orchestre. Au contraire, le duo d'Apollon et de l'Envie du *Prologue*, qui a été coupé puis rétabli à des dates inconnues, date probablement de 1746 puisqu'il ne porte pas trace de surlignage.

Si la main du surligneur est bien celle du batteur de mesure, et qu'elle date bien des alentours de la copie de C 1, assez de temps avant les représentations, elle nous permettrait d'affirmer que le batteur de mesure a préparé son travail assez en amont, et, au moins pour

¹ « gravement » au lieu de « lent » (p. 7) ; « viuement » (p. 13) ; « vif » (p. 24) ; viuement (p. 39) ; « Gay » (p. 42) ; « Gauement » [sic] (p. 80) ; « Gay » au lieu de « vite » (p. 157).

² P. 13, 50.

³ « doux » (p. 18).

⁴ La p. 102 d'AC comporte deux morceaux : l'air d'un Suivant de Bacchus (OOR, *Bacchus (1745)*, mes. 147-159), qui est repris dans C 1, et le début d'un chœur avec coryphée (OOR, Annexe 1745/2 mes. 1-7), qui met au propre AS, mais n'est pas repris dans C 1. Le deuxième est biffé à la fois par le surligneur et au crayon rouge, ce qui est difficile à interpréter, puisque cela empêche de savoir qui est l'autorité qui a coupé ce morceau.

Le Temple de la Gloire, qu'il pouvait disposer de la partition de production assez tôt dans le processus de création.

c) Identité avec l'annotateur principal au crayon rouge

Nous croyons pouvoir identifier cette main au principal annotateur au crayon rouge, et ces deux mains ensemble à Rebel. D'abord, plusieurs graphies nous semblent extrêmement proches, comme celle des *d*, *g*, *u* et *v* majuscules. D'autres éléments sont troublants, comme le passage de relais entre la main du surligneur et celle d'un annotateur au crayon rouge :

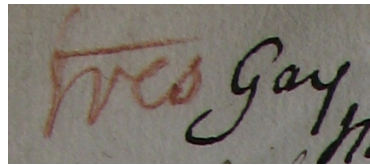


Figure 20 : AC, p. 42, détail : « Gay » (surligneur) puis « Tres » (crayon rouge)

De même, à trois reprises, la mensuration originale de Rameau, 2 pour une mesure ternaire, est corrigée en 8. Les deux premières fois à l'encre, par le surligneur :



Figure 21 : AC, p. 13, détail

6. La main du surligneur : Rebel ?



Figure 22 : AC, p. 78, détail

Mais, la troisième fois, c'est au crayon rouge :



Figure 23 : AC, p. 183, détail

Cette correction, sur le fond, n'a rien de surprenant : Rameau, dans son entreprise générale de rationalisation et de simplification de la musique, a affirmé à plusieurs reprises qu'il n'y avait que trois sortes de mesure, à 2, 3 ou 4 temps. Le batteur de mesure devait penser différemment et préférer la notation ♩ dans le cas d'une mesure à deux temps ternaire. Mais ce que cette correction révèle, en plus de tous les autres éléments déjà cités, c'est l'identité avec la main du surligneur et l'une de celles qui annotent au crayon rouge.

Enfin, le simple fait que nous arrivions à la même interprétation pour le surligneur et l'un des annotateurs au crayon rouge (beaucoup d'annotations de l'un et de l'autre sont utiles, et donc attribuables au batteur de mesure), et que l'identité du batteur de mesure pour la création versaillaise est plus que probable par raisonnement historique (tout porte à croire qu'il s'agit de Rebel) permet raisonnablement d'identifier toute la main du surligneur et une grande partie des annotations au crayon rouge à Rebel.

7. Problématiques annotations au crayon rouge

Les musicologues familiers des sources du XVIII^e siècle connaissent bien les annotations au crayon rouge¹ qui parsèment les partitions de production de l'époque. On les attribue généralement au batteur de mesure. Néanmoins, aucune étude systématique ne semble en avoir été faite. Pour en prendre notre part, nous proposons, ici, d'étudier celles du *Temple de la Gloire*, qui sont suffisamment nombreuses pour atteindre une masse critique. Elles sont riches d'enseignements sur leur fonction et sur celle de leurs auteurs – car il y en a indubitablement plusieurs. Nous distinguerons les différents types d'annotations et les classerons par ordre de fréquence² avant de tenter de les interpréter : de qui sont-elles ? à quoi servent-elles ?

a) 50 enchaînements : renvois et coupes

L'un des principaux types d'annotations au crayon rouge dans AC consiste dans des renvois et des coupes. Majoritairement, ils mettent en évidence et confirment un renvoi ou une coupe faits par une autre main ; mais parfois, ils semblent être faits d'autorité.

(1) 41 enchaînements surlignés

Ce type d'annotation précise un enchaînement prévu par la partition, sans la modifier ; il facilite de toute évidence la lecture de la partition par le batteur de mesure et peut donc être attribué avec quasi certitude à ce dernier.

¹ La plupart des auteurs français utilisent le terme de « sanguine », probablement sous l'influence du vocabulaire de l'histoire de l'art. Il est probable que le crayon employé dans AC soit effectivement une sanguine, réputée difficile à effacer, vu les taches rouges produites par son effacement aux p. 43, 87, 101, 109, 157, 224 (pagination continue). Mais par incompetence, nous préférons parler de « crayon rouge », à la manière toute empirique, si l'on nous passe ce cliché, des musicologues anglais, qui ne parlent que de « red pencil ».

² Nous ne tiendrons pas compte, dans ce développement, des différences de versions.

(a) 4 enchaînements linéaires

Ce type d'annotation est utilisé à la fin d'un morceau pour indiquer la nature du morceau qui suit au v^o de la page ¹.

(b) 3 enchaînements non linéaires

Ce type d'annotation est utilisé quand la fin d'un morceau survient au milieu de sa notation, typiquement, dans la forme rondeau ou *da capo* ².

(c) 34 coupes ou insertions

De loin le plus nombreux, ce type d'annotation est utilisé quand une coupe a été faite par une autre main, à l'encre ou au moyen de pages cousues, ou bien une insertion, sur une collette ou un f. séparé ³.

(2) 9 coupes d'autorité

Nous entendons par « d'autorité » le fait que la coupe ne dépend pas d'un renvoi ou d'une coupe déjà effectués par une autre main. Il ne s'agit donc pas, comme dans le paragraphe précédent, d'une annotation visant à faciliter la lecture de la partition par le batteur de mesure, mais bien d'un acte éditorial, dont l'auteur reste à déterminer ⁴. S'il est évident que des biffures ne peuvent être attribuées à qui que ce soit, le fait que nous soyons sûrs que Rameau soit l'une des mains qui a tenu le crayon rouge ⁵ suggère qu'il puisse être lui-même l'auteur de ces coupes d'autorité. Mais la graphie des rares mentions n'est guère convaincante. Il est donc probable que le batteur de mesure ait eu son mot à dire sur les coupes.

¹ « sur la finale » et « tournez Viste » (p. 17) ; « air de Demons » (p. 19) ; « Gavotte En Musette » (p. 73) ; « Chœur | Tournez vite » (p. 79).

² « au Chœur | 3^e rondeau » (p. 12) ; « fin » (p. 194) ; « fin » et « reprendre Lair sur La finale » (p. 239).

³ « au Duo sur la finale » (p. 23) et *segni* (p. 23 et 25) ; p. coupée après l'insertion de plusieurs f. séparés (p. 24) ; « air vif | violons Et hautbois » (p. 37) ; p. coupées après l'insertion d'un f. séparé (p. 46, 49) ; *segni* (p. 57 et 60 puis 61 et 55) ; « 2 » (p. 76), « au chiffre 3. » (p. 77) et « 3 » (p. 78) (le numéro 1 est perdu) ; « Les parodies Des Menuets et Le chœur Le petit Chœur un Roy » et *segno* (p. 89) ; trois mes. d'une esquisse de Rameau déjà biffée à l'encre (p. 94) ; un morceau copié par Rollet déjà biffé à l'encre (p. 102) ; « Loure » gommé (p. 109) ; tout un morceau biffé (p. 109-110) ; « Air » et *segno* (p. 110) ; *segno* et mention « Air De suite » avec incipit musical (p. 112) ; « prelude De Basses » et *segno* (p. 114) ; « prelude » et *segno* (p. 115) ; *segno* et « Erigone » (p. 127), p. barrées et *segni* (p. 127-134) ; « au Duo » (p. 131) ; « Erigone » (p. 145) ; p. barrées après l'insertion de plusieurs f. séparés (p. 147-148) ; « Bon » après une coupe (p. 148) ; « au Duo » (p. 153) ; « a Lair Gay » (p. 161) ; « Bon » après une coupe (p. 178) ; *segni* (p. 198-199) ; « Trajan p. 51 » (p. 213) ; « Trajan » (p. 217) ; un morceau copié par Rameau et déjà biffé à l'encre (p. 218-219) ; quatre mes. copiées par Rameau déjà biffées à l'encre, avec la mention « mauvais » (p. 220) ; « suite » et « bon » après une coupe (p. 226) ; *segni* (p. 230-231) ; *segni* renvoyant d'AC (p. 234) à CF 1 (p. 1), cf. ci-dessous la description de la source CF 1 ; deux p. de l'esquisse d'un morceau coupées (p. 241-242) ; une p. et demie d'un morceau coupées (p. 249-250).

⁴ Trois mes. de symphonie au milieu d'un chœur, copiées par Rameau (p. 83) ; suppression d'un renvoi de Rameau et de Lallemand (p. 92) ; coupe de l'« Air majestueux » (biffé) et multiples renvois (« passez à l'air vif des suivans de Bacus » ; « a l'air vif ») (p. 99) ; une mes. biffée et la précédente réécrite (p. 140) ; une partie de coryphée barrée avec les mentions « passé » puis « bon » (p. 216) et des *segni* (p. 216-217) ; toute une p. autographe, puis cinq mentions « bon » (p. 220) ; un tuilage, par la mention « sur la finale » biffée puis réécrite (p. 224) ; une p. entière (CF 2, v^o = AC, p. 251).

⁵ Cf. *infra*, II.D.7.h), Instructions de Rameau au(x) copiste(s), p. 253.

b) 52 indications de mouvement

(1) 6 indications de mouvement surlignées

Ce type d'annotation met en évidence une indication de mouvement déjà notée par le copiste principal de la section, sans la modifier ; il facilite de toute évidence la lecture de la partition par le batteur de mesure ¹.

(2) 40 indications de mouvement ajoutées

Mais un très grand nombre d'annotations au crayon rouge consiste en l'ajout, au début d'un morceau ou d'une section d'un morceau, d'une indication de mouvement ; souvent, l'auteur de ces annotations se ravise et la corrige, souvent dans le sens d'une accélération ². En constatant que Rameau n'indique finalement qu'assez rarement le mouvement de ses morceaux, on ne peut s'empêcher de penser aux « Remarques sur les Pièces de ce Livre, & sur les differens genres de Musiques » des *Nouvelles Suites de pièces de clavecin* :

Le mouvement de [ces pièces] roule plutôt sur la vitesse que sur la lenteur [...] Mais souvenez vous toujours qu'il vaut mieux, en general, y pecher par le trop de lenteur, que par le trop de vitesse : quand on possède une pièce, on en saisit insensiblement le goût, et bientôt on en sent le vrai mouvement ³.

Si l'auteur des annotations est bien le batteur de mesure, il faudrait en déduire que Rameau lui confie, comme au claveciniste, la détermination non seulement du mouvement précis – ce qui est l'évidence même – mais aussi du mouvement global : il y a une marge appréciable entre **Lent** et **Gracieux** ⁴ ou entre **Gai** et **Très gai** ⁵.

(3) 6 indications de « Lent » ajoutées

Quatre fois, on trouve la mention « Lent » ajoutée au crayon rouge quelques mesures avant la fin du morceau ou d'une section ⁶ ; l'effet recherché devait être analogue à celui que

¹ « Lent » et « vitte » (p. 61) ; « Lent » (p. 97) ; « Gigue » (p. 217) ; « Lent » (p. 248) ; on peut y joindre une indication de mesure : ♩ (p. 246).

² « Très » ajouté devant « Lent » (p. 1) ; « Suivez les cors sans presser la mesure » (p. 5) ; « Gracieux^t » (p. 20), « vif » deux fois (p. 22) ; « vivement » (p. 30) ; « Lent » et « Gay » (p. 37) ; « tres Gay » au lieu de « Gay » (p. 42) ; « Lent » (p. 50) ; « tres Lent » (p. 55) ; « vitte » (p. 78) ; « Gratieux » au lieu de « Sans vitesse » (p. 91) ; « Sans lenteur » (p. 94) ; « Lent » (p. 99) ; « Gay » (p. 103) ; « Leger » (p. 106) ; « Lent » (p. 116) ; « Tres Gay » (p. 119) ; « Lent » (p. 120) ; « Gay » (p. 128) ; « Legerement » (p. 136) ; « Gay » puis « tres Gay » (p. 138) ; « Legerement » biffé (p. 143) ; « animé » (p. 149) ; « tres viument » (p. 151) ; « Gay » (p. 156) ; 68 au lieu de 2 (p. 183) ; « Gay » (p. 164) ; « vif » (p. 181) ; « vif » (p. 183) ; « Lent » corrigé en « Gracieux » (p. 186) ; « vif » (p. 187) ; « Lent » biffé (p. 187) sans être corrigé en « Gracieux » comme à la p. 186 ; « vif » (p. 188) ; « Lent » biffé (p. 189) sans être corrigé en « Gracieux » comme à la p. 286 ; « Sans lenteur » (p. 190) ; « Gay » (p. 194) ; « Gay » (p. 214) ; « sans lenteur » biffé et corrigé en « gratieux » (p. 215) ; « Gay » puis « tres Gay » (p. 221) ; « Gracieux » biffé et corrigé en Mouvement de gavotte lente (CF 2 v^o = p. 251).

³ RAMEAU Jean-Philippe, *Nouvelles Suites | De | Pieces De Clavecin | Composées | Par M.r Rameau. | avec des remarques sur les différents genres de Musique. | Gravées par M^{lle} Louise Roussel. | Le prix broché 6.lt*, Paris, L'Auteur : Boivin : Leclerc, 1729, p. [i].

⁴ Cf. p. 186, 187, 189.

⁵ Cf. p. 42, 221.

⁶ « Lent », biffé et corrigé par Rameau en « un peu plus lent » (p. 53) ; « Lent » (p. 130, p. 134, p. 152, p. 224).

nous appelons aujourd'hui « ralenti ¹ ». On trouve encore deux fois la mention « Silence » ajoutée au crayon rouge entre deux sections qui s'enchaînent ²; elle correspond probablement à ce que nous noterions par un point d'orgue sur un silence. Comme la précédente catégorie, ces mentions relèvent manifestement de l'interprétation et sont donc probablement du batteur de mesure. Remarquons qu'une fois, Rameau semble s'opposer au procédé ³.

c) 28 reprises

Nous regroupons dans cette catégorie les reprises internes à un morceau et les reprises de morceaux entiers. Quasiment chaque danse de l'œuvre a été annotée. On doit en conclure que, comme de nos jours, une grande marge d'appréciation était laissée aux interprètes sur la question des reprises, contrairement à ce que l'on entend souvent dire dans les Conservatoires, à savoir que les reprises seraient consubstantielles à la musique « baroque » ou qu'il serait criminel de ne pas les faire.

(1) 8 reprises existantes surlignées

Certaines reprises sont simplement repassées au crayon rouge, dans l'intention évidente que le batteur de mesure les voie mieux ⁴; idem pour deux « fins » en milieu de morceau ⁵.

(2) 20 précisions sur le nombre de reprises

Mais le plus grand nombre d'annotations supprime telle ou telle reprise d'un morceau, grâce aux mentions « *n* commencement(s) » (pour la première partie d'une forme binaire), « *n* fin(s) » ou « reprise *n* fois » (pour la deuxième partie d'une forme binaire) et « de suite » ou « tout de suite » (c'est-à-dire sans reprise). Ou alors, la mention précise que l'on fera bien toutes les reprises, grâce à la mention « en entier », ce qui est plutôt l'exception que la règle. Plus rarement, on indique qu'on reprendra tout le morceau, pour un total de « deux fois », souvent, semble-t-il, pour faire durer une symphonie le temps d'actionner une machine,

¹ Ceci ne saurait cependant prouver que l'on ralentissait « déjà » en fin de morceau au XVIII^e siècle. Le fait que ces précisions soient à la fois rares et jugées utiles sur le matériel d'exécution tendrait plutôt à prouver le contraire : il s'agissait d'un effet qui n'avait rien de systématique. Par expérience, nous observons que ces « Lent », qu'ils soient prévus par le compositeur ou ajoutés par le batteur de mesure, sonnent bien (« l'oreille doit être notre seul guide ») en doublant subitement le tempo régnant, plutôt qu'en décélérant petit à petit comme c'est la mode de nos jours. Rajouter la mention « Lent » dans la partition et la reporter dans les parties pourrait donc avoir signalé un doublement de tempo, très facile à exécuter, à une époque où le batteur de mesure (qui tournait le dos à l'orchestre pour mieux s'occuper des acteurs) ne s'embarrassait probablement pas des techniques modernes de direction, venues d'Europe du Nord au milieu du XX^e siècle, du type décomposition de plus en plus millimétrée du rythme jusqu'à la finale-point d'orgue.

² « Silence » (p. 97, p. 188).

³ Cf. *infra*, « Synthèse ».

⁴ Double barre repassée (p. 47); incipit musical et mention « On reprend Lair » (p. 49); *segno* repassé (p. 55); double barre repassée et mention « De Suite » (p. 75); « on reprend la I^e | entier [sic] », car on n'aurait pu reprendre que le rondeau, par exemple (p. 75); double barre repassée et mention « De Suite » (p. 92); incipit musical, mention « Le 1^{er} [menuet] » et autre incipit musical (p. 92); *segno* repassé (p. 237).

⁵ P. 194, 239.

mais aussi, parfois, pour pouvoir exécuter une chorégraphie dans son entier, voire pour faire durer le plaisir d'une danse conclusive ¹.

d) 21 entrées et départs

Les annotations au crayon rouge comprennent également un grand nombre de mentions relatives au chœur, à certains instruments et aux acteurs.

(1) 7 mentions « Chœur »

La mention « chœur ² » est parfaitement redondante avec celle du copiste principal ; elle ne sert donc pas à préciser la partition. La bonne interprétation nous semble être qu'il s'agit d'un signal à donner au chœur pour son entrée ou son départ.

(2) 7 mentions d'instruments

À part la réattribution d'une partie ³, qu'il convient d'ailleurs de rejeter comme impraticable, les quelques mentions d'instruments ⁴ sont toutes relatives à des instruments rares, que l'on entend moins d'une ou deux minutes dans toute l'œuvre (trompettes, timbales), et qui sont d'ailleurs joués par des musiciens qui ont un autre instrument principal, ou bien qui sont *tacet* depuis longtemps (flûtes), ou encore qui sont seuls (flûtes, bassons) ⁵. Il s'agit bien évidemment là d'un rappel que le batteur de mesure s'adresse à lui-même : il faut faire un signe au pupitre concerné, dans ce cas. On ne peut pourtant pas en tirer de conclusion sur sa technique de direction : ce n'est probablement pas le seul moment où il se retourne pour donner un départ à un instrument, même rare ; sans doute n'a-t-il besoin de noter que ce qui est difficile ou peu évident.

¹ Mentions « Repr. une fois avertissez les corps » et « Vne fin », car on aurait pu s'attendre à la forme traditionnelle de l'air instrumental (AABB), alors qu'il s'agit d'une forme rondeau dont le dernier rondeau est noté (AABA' ; cf. p. 5) ; barre de reprise biffée et mention « De Suite » (p. 45) ; barre de reprise biffée (p. 49) ; barre de reprise insérée au lieu d'une double barre, puis repentir : « De Suite » (p. 65) ; « 2 f » (fois ? fins ?) (p. 74) ; « 2 fois » biffé (p. 94) ; barre de mesure biffée et mention « De Suite » (p. 99) ; « 2 fois » (p. 100) ; « Entière » et barre de reprise insérée (p. 105) ; barre de reprise biffée et mentions « de Suite » et « Tout de suite » (p. 109-110) ; segno et mention « Air De suite » avec incipit musical (p. 112) ; « une fois de suite et une fois entière » et « Gigue entière » (p. 157) ; « 2 fois en tournant » ¹ (p. 164) ; barre de reprise et mention « 2 fois » (p. 194) ; « La I^{er} et fin dont on ne dit que Le commencement » (p. 195) ; « 2 fois » biffé et corrigé en « desuite » (p. 195) ; « 2 fois » corrigé en « I fois » ; « Vne fin » (p. 217) ; « 2 commencements une fin » (p. 217) ; barre de reprise biffées et mention « Desuite » (p. 243).

² P. 30, 48, 75, 79, 183, 195 et 246.

³ « violons Et flutes » au lieu de violons (p. 33).

⁴ « Repr. une fois avertissez les corps » (p. 5) ; « flutes » quand elles sont seules (p. 35) ; « Tymbe | Seule » (p. 54) ; « Bassons doux » (p. 66), dans un solo ; « Trompettes » et « passez aux Trompettes » (p. 80) ; « Trompettes » gommé (p. 213) ; « attention aux Flutes » (p. 226).

⁵ On retrouve ce type d'annotation au crayon rouge dans de nombreuses autres partitions de production d'œuvres de Rameau. Citons, parmi celles que nous avons relevées, la contrebasse dans d'*Hippolyte et Aricie* (F-Po A 128 (A), p. [93]) et surtout *Naïs* (F-Po A 165 (A), *passim*) ; les cors, dans *Les Paladins* (F-Po A 201, *passim*) ; parfois, les instrumentistes sont même mentionnés nommément pour des solos (noms de violonistes dans *Hippolyte et Aricie*, cf. F-Po A 128 (A), p. 203).

(3) 7 mentions d'acteurs

Une seule fois, la mention du nom d'un personnage revient à tous les systèmes, et doit donc être considérée comme une clarification de la partition¹. Mais le reste du temps, ces mentions concernent de petits rôles de coryphée² ou de premier rôle sur une gloire³; on peut donc considérer que cette annotation sert au batteur de mesure à se rappeler de donner le départ à un acteur. La même chose peut sans doute être dite de la mention « Duo » après un récitatif⁴. Nous avons avancé ailleurs⁵, après Antonia Banducci, que ces mentions au crayon rouge pouvaient également servir à indiquer l'entrée en scène d'un acteur, le batteur de mesure étant plus un chef de scène, à notre sens, qu'un chef d'orchestre⁶; mais cela ne semble pas être le cas dans *Le Temple de la Gloire*.

e) 6 dynamiques

Ce qui apparaît aujourd'hui comme l'une des fonctions essentielles du chef d'orchestre, la détermination de la nuance exacte, jouait visiblement un rôle mineur pour le batteur de mesure, à une époque où la dynamique était plus conventionnelle, plus enregistrée, pour parler comme les organistes, que de nos jours. On ne trouve en effet dans AC qu'une seule dynamique surlignée pour être plus visible⁷, une seule dynamique corrigée, qui contredise donc celle du compositeur⁸, et quatre dynamiques ajoutées⁹.

f) 3 aménagements de tessiture

Nous avons vu que Rameau avait écrit le rôle de Bacchus, tenu par Poirier, en tenant compte de la tessiture de ce dernier, réputée sensiblement plus élevée que celle de Jélyotte, par exemple. Mais soit excès d'optimisme, soit indisposition temporaire, force est de constater que la plupart des passages les plus aigus ont été aménagés. Toute l'entrée de Bacchus est ainsi transposée une tierce plus bas¹⁰; dans son ariette finale, le contre-ré est

¹ « L'Envie » à chaque nouveau système (p. 15-17).

² Mentions : « Une pretresse » (p. 95) ; « Un suivant de Bacchus », gommé, puis « La Bacante » avec *segno* (p. 101 et 103).

³ « La gloire » (p. 209) ; « Lagloir[e] » (p. 228).

⁴ P. 137 ; p. 181.

⁵ DUBRUQUE Julien, « Du chef de scène au chef d'orchestre », *Musique Images Instruments* 12, 2012, pp. 60-79.

⁶ On retrouve ce type d'annotation au crayon rouge dans de nombreuses autres partitions de production d'œuvres de Rameau, soit avec le nom du personnage, soit avec celui de l'acteur. Ainsi dans *Hippolyte et Aricie* (F-Po A 128 (A) : « M.r Gélis » et « M.r Larrivé » p. [38] sq.) ; *Les Sauvages* (F-Po A 134 : « M.r Dupré », p. 57) ; *Les Fêtes de Polymnie* (F-Po A 156 (A) : « Mr. Muguet » (III, p. 44) ; M^{lle} Dubois (IV, n.p.)) ; *Naïs* (F-Po A 165 : « Naïs dans la coulisse » (II, p. 11) ; *Anacréon* (A 196 (C) : « [f]aire [s]ortir [l]a pretresse [e]t les [m]enades » après fin d'un chœur (III p. 22).

⁷ « doux » deux fois pour les hautbois et bassons, normalement forts (p. 66).

⁸ « doux » (Rollet) corrigé en « fort » (crayon rouge) pour les HcVn et TVn en basse (p. 211), sans doute pour assurer une meilleure stabilité de l'ensemble en renforçant la partie la plus basse.

⁹ « fort » (p. 19) ; « doux » (p. 51) ; « fort » (p. 75) ; « Les Violons a demi jeu, quand ils prennent le sjet du début » (p. 151).

¹⁰ « B *fa* si naturel jusqua' Lacompanement de Violons » (p. 115 ; le prélude est copié après le début de l'air), « toujours une 3.^e plus bas » (p. 114) puis « d La re » (p. 115).

contourné au moyen d'une *ossia*¹. On observe le même phénomène pour Lydie (M^{lle} Chevalier) dans un récitatif². La main n'est pas facile à identifier, mais il ne semble pas s'agir de celle de Rameau.

g) Corrections musicales

On signale quelques modifications du texte musical, mais moins directement liées aux interprètes. L'une n'est pas manifestement pas de la main de Rameau³ ; ailleurs, on ajoute une mesure au milieu d'un chœur⁴, ou l'on supprime un tuilage entre un air et un récitatif, probablement pour donner le ton au chanteur⁵. Même si dans ces deux exemples les mains ne sont pas identifiables, il ne s'agit probablement pas de Rameau, qui a tendance, dans *Le Temple de la Gloire*, à tuiler tout ce qu'il est possible de tuiler⁶, comme dans cet exemple :

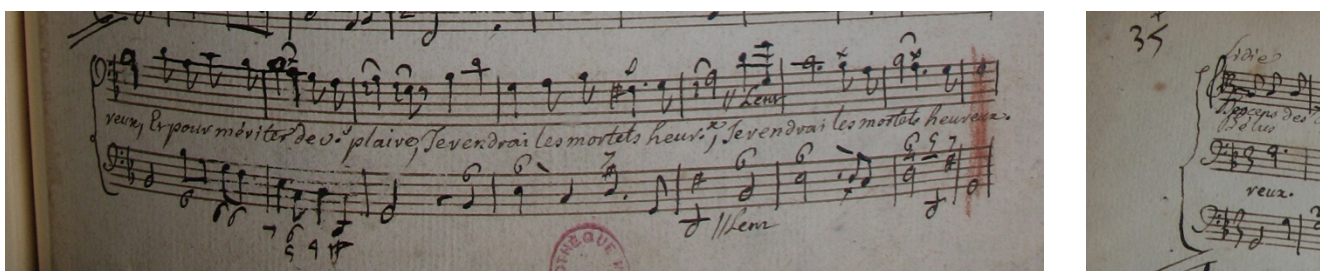


Figure 24 : AC, enchaînement des p. 245-246, détails

Sur ce feuillet, on peut sans doute attribuer le crayon rouge, au r^o, à Rameau, puisque l'aménagement de la mesure suivante, au v^o, à l'encre, est autographe.

Dans notre édition, nous avons suivi toutes ces modifications musicales, qu'elles soient de Rameau ou non : les sources secondaires les reprennent toutes, et elles correspondent indubitablement à ce qui a réellement été exécuté, ce qui est conforme à la politique éditoriale des OOR.

h) Instructions de Rameau au(x) copiste(s)

Parmi les annotations au crayon rouge d'AC, les plus troublantes sont celles que l'on peut attribuer non pas au batteur de mesure, mais à Rameau, d'autant qu'elles sont suffisamment nombreuses pour être significatives. Nous avons vu que plusieurs annotations d'autre ordre pouvaient être soupçonnées d'être de lui, mais celles qui sont destinées aux copistes sont généralement redoublées d'explications à l'encre qui ne laissent aucun doute

¹ P. 152. Sur cet exemple, la ressemblance entre l'autographe de Rameau à l'encre et l'*ossia* au crayon rouge est troublante, et suggère que Rameau aurait pu la proposer pendant les répétitions.

² *ré* #₄ au lieu de *sol* #₄

³ AC, p. 161.

⁴ AC, p. 50.

⁵ AC, p. 172.

⁶ Cf. *infra*, III.C.1.c)(2), Tuilages, p. 374.

sur leur auteur. Elles sont cependant discrètes, car elles ne consistent souvent qu'en deux traits au crayon rouge.

Voyons d'abord quelques exemples particulièrement clairs. P. 55-56, ces petites barres sont accompagnées de la mention autographe : « Il n'y a de nouvelles corrections qu'au Basson ci dessus, j'ai cependant marqué celles d'hier, au cas que vous ne les ayez pas toutes apperçuës. » :



Figure 25 : AC, p. 55, détail (portée de basson)

Ailleurs, c'est cette fois toute une collette qui est signalée par les deux petites barres obliques, avec la mention autographe : « avez vous donné ce changement à M.^{le} Fel ? il me semble ne l'avoir point vû dans son role. »

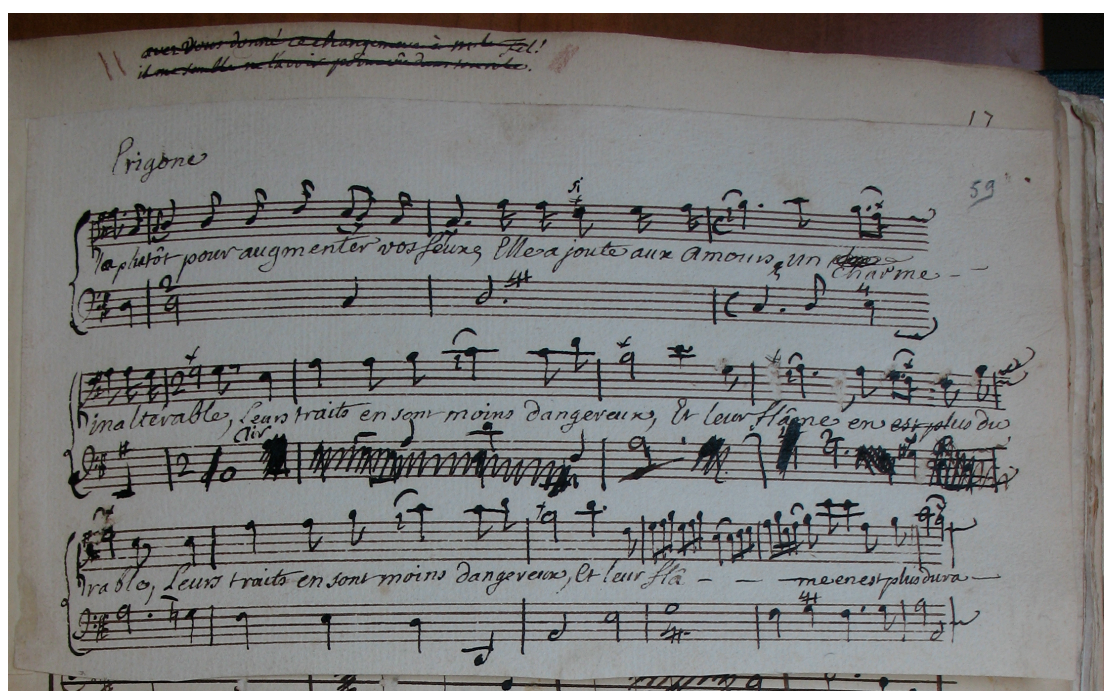


Figure 26 : AC, p. 117, collette.

Ailleurs¹, deux mesures sont encore réécrites (une barre de mesure est grattée) avec une mention autographe : « ceci est corrigé dans le role de M.^{le} Fel. » Deux interprétations sont possibles : soit Rameau l'a fait lui-même, soit il a vérifié le report de corrections, comme dans l'annotation précédente.

¹ AC, p. 137.

Ailleurs, une mention au crayon rouge est gommée, et une mention autographe à l'encre est à moitié grattée : « correction [illisible] Viol. ». On peut penser que, la correction faite, c'est Rameau qui a cherché à effacer les deux¹. Une fois, on trouve trois mentions « ici » au crayon de papier qui pourraient être l'équivalent des petites barres obliques au crayon rouge, puisqu'elles se situent toutes à côté d'une correction :



Figure 27 : AC, p. 152, détail

On trouve dans le monologue de Plautine, lourdement révisé, une association indubitable entre annotations au crayon rouge et annotation autographe à l'encre. On lit d'abord p. 165 : « Partout où il y a des cornes vous trouverez deux petites barres de crayon pour marquer l'endroit, ou du moins la portée où il y a correction. »

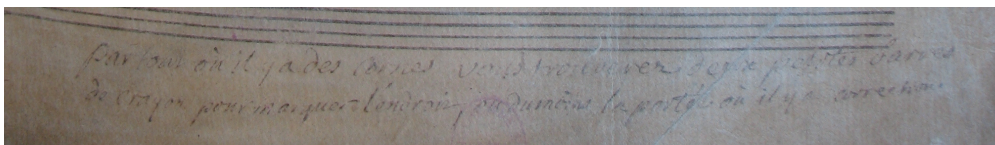


Figure 28 : AC, p. 165, détail

On retrouve effectivement les « deux petites barres de crayon » rouge, p. 168 :

¹ AC, p. 145.

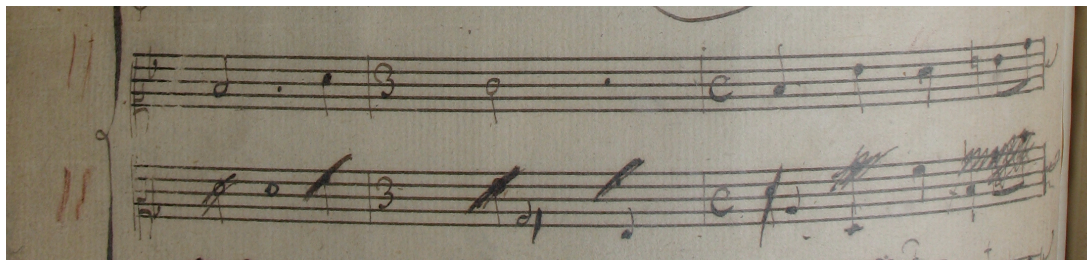


Figure 29 : AC, p. 168, détail

Ainsi qu'à la page suivante :

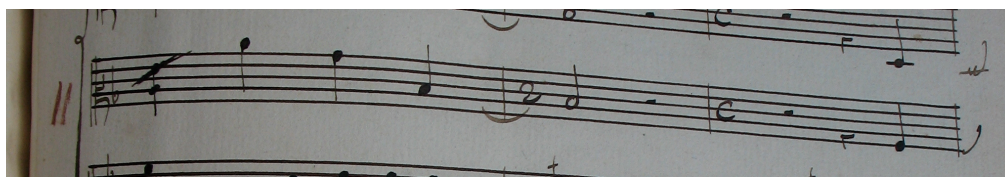


Figure 30 : AC, p. 169, détail.

Rameau utilise en outre des *segni* au crayon rouge pour indiquer des instructions aux copistes, avec une longue mention autographe¹. Nous pouvons donc légitimement supposer que les nombreuses autres corrections signalées par « deux petites barres de crayon » rouge sont également de Rameau². Elles subsistent quand il a oublié de les gommer, une fois la correction reportée et vérifiée. Quelquefois, des indications autographes à l'encre sont biffées au crayon rouge³ ; mais ces biffures n'intervenant que dans des morceaux coupés, il s'agit plutôt du batteur de mesure, pour clarifier la partition, que de Rameau.

Signalons cependant, pour finir, une annotation au crayon rouge destinée au(x) copiste(s) qui ne semble pas de la main de Rameau⁴. La reprise du petit chœur qu'elle demande de copier est malaisée, puisqu'il se situait 3 f. en arrière⁵, au milieu d'une page. Cette instruction ne semble pourtant pas avoir été suivie, puisqu'on ne trouve pas de deuxième copie du petit chœur dans AC. Mais nous avons tenu compte de cette prescription à deux siècles et demi d'intervalle pour notre propre édition.

¹ AC, p. 247.

² P. 47 (trois ajouts), 48 (trois autres corrections, cf. notes grattées), 91, 118, 136, 203 (avec la mention « ici », probablement pour signaler l'endroit de la correction), 221-223, 238, 240, 243-244, 246 (annotation probablement de la main de Rameau : « Les Viol. comme les dessus | a 6 portées »).

³ AC, p. 44, 92, 109, 220.

⁴ AC, p. 244 : « le copier ».

⁵ Sans parler de la situation actuelle, où, du fait de l'erreur de reliure, il faut retourner 156 p. en arrière pour le retrouver.

Voici enfin une petite preuve par l'absurde :

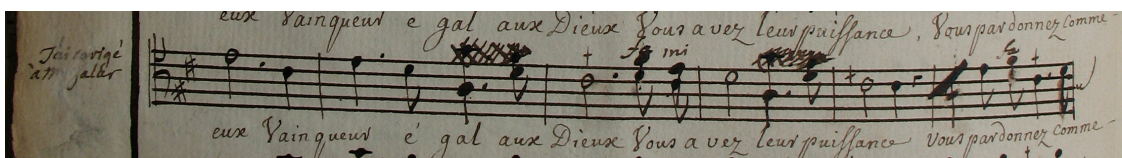


Figure 31 : AC, p. 204, détail

Cette annotation autographe de Rameau destinée au(x) copiste(s) n'est pas accompagnée de « petites barres de crayon » rouge. Et pour cause, puisqu'elle dit : « j'ai corrigé à M. Galar » ; il n'y avait aucune correction à reporter, puisque Rameau l'avait déjà fait ¹.

i) Recommandations de Rameau au batteur de mesure ?

Au-delà des petites barres de crayon rouge qui sont indubitablement de lui, plusieurs annotations au crayon rouge pourraient être de Rameau. Elles ont en commun d'être à la deuxième personne, et ressemblent, par leur style, à d'autres annotations autographes, mais à l'encre, que l'on peut trouver dans certaines partitions de production. Surtout, leur graphie est très différente de celles que nous croyons pouvoir attribuer à Rebel :

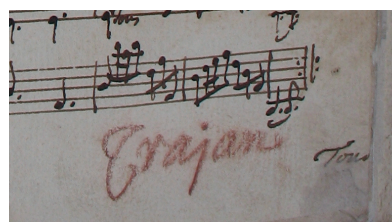
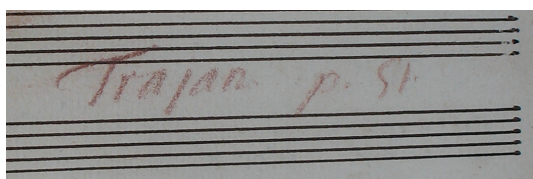


Figure 32 : (a) AC, p. 213, détail : main de Rameau ? (b) AC, p. 217, détail : main de Rebel ?

Les caractères de Rameau, au crayon rouge, sont beaucoup plus détachés que ceux de Rebel, et semblent assez bien correspondre à ceux à l'encre :

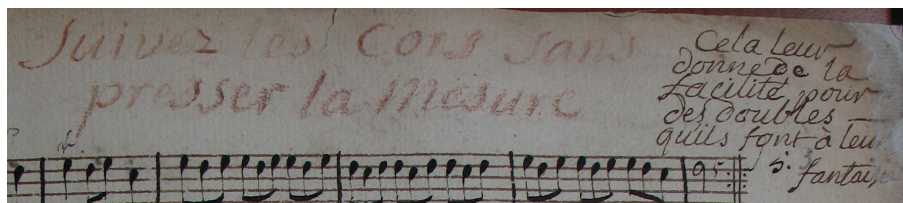


Figure 33 : AC, p. 5, détail : main de Rameau au crayon rouge (à gauche) et à l'encre (à droite) ?

¹ Signalons une autre partition où l'on trouve des annotations au crayon rouge de la main de Rameau : le ms. autographe de *Daphnis et Églé*. On trouve en effet p.15 les petites barres au crayon rouge avec la mention autographe : « cadences à marquer aux notes crayonnées » ; et p. 24 : « ce qui est crayonné est-il corrigé dans la nouvelle partition et dans les parties ? Cette corne qui a resté m'en fait douter ». L'enquête mériterait d'être étendue aux autres partitions autographes et de production de Rameau.

La probabilité de cette identification est encore renforcée par le fait que la mention au crayon rouge (« Suivez les cors sans presser la mesure ») a été ensuite complétée par une mention à l'encre qui est indubitablement de Rameau quoique écrite plus gros que d'habitude (« cela leur donne de la facilité pour des doubles qu'ils font à leur fantaisie »).

Les autres occurrences certaines de cette main que nous identifions à Rameau, portent sur une coupe¹, une transposition² et une dynamique³. Il faut sans doute rapprocher cet emploi du crayon rouge par Rameau avec les passages où il se met subitement à écrire très gros⁴, comme dans la Figure 33 ci-dessus, ou comme dans ces exemples :



Figure 34 : (a) AC, p. 44, détail ; (b) AC, p. 53, détail

À vrai dire, nous ne comprenons pas, s'il y en a une, la logique de la répartition des annotations de Rameau entre mentions à l'encre, mentions au crayon rouge et mentions à l'encre écrites très gros. Mais si ces trois mains différentes sont bien une seule et unique, celle de Rameau, notre identification illustre la codirection des répétitions entre le batteur de mesure et le compositeur⁵.

j) Divers

Outre deux mentions illisibles⁶, nous rencontrons un certain nombre de petites croix au crayon rouge. Il s'agit le plus souvent, mais pas toujours, de l'entrée musicale d'un acteur⁷.

¹ AC, p. 80, mention autographe (?) au crayon rouge : « passez aux Trompettes ».

² AC, p. 114, mention autographe (?) au crayon rouge : « toujours une 3.e plus bas ».

³ AC, p. 151, mention autographe (?) au crayon rouge : « Violons a demi jeu, quand ils prennent le sujet du début. » Curieusement, on remarque un « Les » ajouté à l'encre devant la mention au crayon rouge. L'ajout semble être de la main de Rameau ou de C/Menus-Plaisirs.09.

⁴ On trouve d'autres exemples de ce type d'écriture de Rameau dans les partitions de production d'*Hippolyte et Aricie* (F-Po A 128 (A), p. 50) et des *Paladins* (F-Po RES A 201, p. 18, 77).

⁵ On trouve encore aux p. 226 et 243 deux autres mentions au crayon rouge dont la main ne correspond pas à celle de Rebel et pourrait être celle de Rameau.

⁶ P. 130 : « avertir », « arrêter », ce qui correspondrait au point d'orgue moderne ? P. 167 : « s..s ».

⁷ AC, p. 14, au départ du solo de l'Envie ; p. 44 ; p. 132, au départ de l'air du Grand Prêtre ; p. 136, au départ de l'air de la bacchante ; p. 141, au départ du récitatif de Bacchus ; p. 148, au départ du récitatif d'Erigone ; p. 237, après un *segno* ; p. 238, après un *segno*.

Le sens de ces petites croix nous échappe. Elles ne semblent pas correspondre, comme pour les petites barres obliques, à une modification de la partition. S'agissait-il de faire un signe quelconque au chanteur ¹ ?

k) Synthèse

De qui sont les annotations au crayon rouge ? On peut soupçonner les inspecteurs ² (Rebel, Francœur), le batteur de mesure (Rebel, ou Chéron ?), le copiste en chef de l'Académie royale de musique (Lallemand) et le compositeur lui-même (Rameau), qui sont tous susceptibles de manipuler la partition. Nous supposons qu'il ne s'agit que de Rebel et de Rameau. En effet, alors que l'on peut reconnaître assez facilement leurs mains, celle de Lallemand, si typique, semble ne jamais apparaître. Ceci s'expliquerait assez bien si les annotations au crayon rouge correspondaient à des instructions au(x) copiste(s) à reporter dans les parties vocales et instrumentales. D'abord, le batteur de mesure et Rameau ³ dirigent les répétitions, quand Lallemand, s'il y assiste, n'est qu'un simple exécutant. Ensuite, beaucoup d'annotations au crayon rouge sont à l'impératif ; pourquoi le batteur de mesure, s'il en était le seul auteur, se donnerait-il des ordres à lui-même ? Ces adresses à la deuxième personne sont probablement toutes de Rameau, qui tantôt recommande telle chose relative à l'interprétation au batteur de mesure, tantôt ordonne au copiste de reporter telle correction de la musique. Enfin, on peut donner une preuve par l'absurde. À une reprise, on voit en effet une mention au crayon rouge corriger la partition, puis Rameau corriger la mention au crayon rouge :

¹ Nous envions Nicolas Southon d'avoir réussi, en fin limier, à comprendre que celles qu'il rencontrait dans la partie de premier violon conducteur des matériels d'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire correspondaient en fait aux coups de timbales qu'Habeneck donnait lui-même : SOUTHON Nicolas, « Les Symphonies de Beethoven à la Société des concerts du conservatoire : une étude des matériels d'orchestre du XIX^e siècle », *Revue de musicologie* 93 (1), 2007, pp. 123-164. Ce n'est évidemment pas le cas ici.

² ROSOW Lois, « From Destouches to Berton : Editorial Responsibility at the Paris Opéra », *Journal of the American Musicological Society* 40 (2), Summer 1987, pp. 285-309 met bien en évidence le rôle éditorial des inspecteurs, à propos, certes, des œuvres du répertoire (essentiellement de Lully) ; mais il serait étonnant qu'ils n'aient pas au moins donné leur avis à Rameau.

³ « Règlement, Au sujet de l'Opéra. A Marly le 19 Novembre 1714. De Par Le Roi. » in TRAVENOL Louis et NOINVILLE Jacques-Bernard Durey de, *Histoire Du Théâtre De L'Académie Royale De Musique* [2^e éd., vol. 1], *op. cit.*, p. 130 : « Comme on a lieu d'observer par de fréquentes expériences, que la mauvaise manœuvre de ceux qui conduisent les Répétitions, et très-souvent d'un grand préjudice pour le succès des Pièces, celui qui aura fait un Opéra, pourra seul, si bon lui semble, conduire les Répétitions, & battre la mesure, même dans les Représentations, sans qu'aucun autre puisse s'en mêler que de son consentement. »

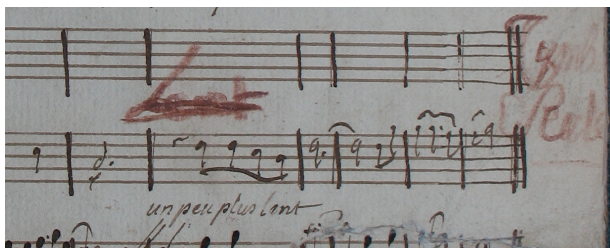


Figure 35 : AC, p. 63, détail

On voit que dans son premier état, AC ne comportait pas de ralenti à la fin du chœur, ainsi que le confirme C 1¹. Un « Lent » a été ajouté par une main non identifiée au crayon rouge, vraisemblablement le batteur de mesure, comme la plupart des indications de mouvement. Rameau n'appréciait visiblement pas ce ralenti ajouté, mais respectait visiblement la position du batteur de mesure, et coupe la poire en deux en corrigeant, de manière tout à fait diplomatique, en « Un peu plus lent ». C'est assez dire que la double direction des répétitions n'était pas toujours parfaitement harmonieuse.

Si l'on accepte notre hypothèse, comment se répartissent les mentions au crayon rouge, entre le batteur de mesure et Rameau ? Il serait intéressant de savoir si les coupes faites d'autorité au crayon rouge, en particulier, dépendent du compositeur ou de l'interprète ; on ne peut pas découvrir l'identité de l'auteur de hachures, mais Rameau n'est certainement pas l'auteur de celles qui sont accompagnées d'une mention. Par contre, les indications de mouvement et la gestion des reprises des danses semblent largement laissées à l'appréciation du batteur de mesure, dans la mesure où Rameau les précise peu dans la partition, et, à part dans notre dernier exemple, ne semble pas souvent corriger celles qui sont ajoutées au crayon rouge.

Reste à savoir pourquoi certaines corrections de Rameau sont signalées ainsi, et les autres non. La première hypothèse qui vient est d'ordre pratique : ce serait lié au travail de répétition ; on imagine mal le batteur de mesure ou Rameau avec un encrier et une plume à ce moment. Et pourtant, Lallemand, qui était apparemment tenu d'assister aux répétitions pour se tenir prêt à faire les changements nécessaires², corrige toujours à l'encre. La meilleure explication réside selon nous dans la nécessité de reports dans les parties vocales et instrumentales. Si Rameau corrige sa musique à part soi avant les répétitions, cela peut nécessiter des mises aux propres de la partition, et nous avons justement vu que c'était la tâche de Rollet, de C/Menus-Plaisirs.09 et de Lallemand. Mais si Rameau la corrige une fois les parties établies, il faut bien évidemment y reporter les corrections, ce qui engendre hier comme aujourd'hui toutes sortes d'erreurs. Les pages cornées, le crayon rouge, les deux petites barres serviraient alors à s'assurer que le copiste en chef de l'Académie royale de musique, Lallemand, repère bien les corrections à faire et n'en oublie pas. Remarquons

¹ C 1, f. 16 v°.

² ROSOW Lois, « Lallemand and Durand : Two Eighteenth-Century Music Copyists at the Paris Opéra », *Journal of the American Musicological Society* 33 (1), Spring 1980, p. 159.

enfin, mais qui s'en surprendra ?, la méticulosité de Rameau, qui vérifie les reports de correction, quand il ne les reporte pas lui-même.

Renvoyons en note, enfin, d'autres usages du crayon rouge que nous avons repéré dans d'autres partitions de production de la Bibliothèque-musée de l'Opéra, mais pas dans *Le Temple de la Gloire*, avec les mentions « danse/dansé¹ », « faire sonner le la » ou « le ton² », « la rampe³ », et même « tonnerre⁴ », pour dire que l'enquête mériterait d'être étendue aux autres partitions de production, non seulement de Rameau, mais de ses contemporains.

8. La mention « CP »

En tête de nombreux morceaux d'AC, on trouve une mention au crayon de papier : « CP ». En voici la liste :

- Ouverture (cf. OOR, *Ouverture*) ;
- Air pour les Héros [et les Démon] (cf. OOR, *Prologue*, mes. 130-205) ;
- Air pour les Muses (*Prologue (1745)*) ; cf. OOR, Complément 4) ;
- Air [pour les Prêtres et Prêtresses de la Gloire] (*Bacchus (1745)*, cf. OOR, Complément 6, mes. 95-122) ;
- Entrée des Suivans de Bacchus (cf. OOR, *Bacchus (1746)*, mes. 1-24) ;
- Loure pour l'entrée des [Suivans de Bacchus] (cf. OOR, *Bacchus (1746)*, mes. 98-131) ;
- Air [pour les Suivans de Bacchus] (cf. OOR, *Bacchus (1746)*, mes. 176-217) ;

¹ Le sens de cette mention n'est pas clair ; sert-elle à indiquer l'entrée des danseurs dans les cas délicats ? à signaler les chœurs dansés dans lesquels on usait manifestement du « tack » ? Cf. *Dardanus*, F-Po RES A 145 B, *passim* ; *Les Fêtes de Polymnie*, F-Po A 156 (A), III, p. 1 sq., IV, p. 37 ; *Les Paladins*, F-Po RES A 201, p. 83 ; *Zaïs*, F-Po A 161 A, p. 63.

² Cf. *Platée*, F-Po A 164 A, p. 44 ; *Les Fêtes d'Hébé*, F-Po A 143 B, p. 1 ; *Pygmalion*, F-Po A 162 A, p. 7-8.

³ La fréquence de ces mentions montre indubitablement que le batteur de mesure était chargé de donner le signal des manipulations de la rampe, du moins à une certaine époque que nous n'avons pas pu déterminer :

Partition de production	Baisser la rampe	Lever la rampe
<i>Hippolyte et Aricie</i> F-Po A 128 (A)	« baisser la rampe » (p. 160)	« lever la rampe » (p. 170)
<i>Les Indes galantes, Le Turc généreux</i> F-Po A 132 (A, 2)	« baisser la rampe » (f. 7 r°) (fig. 9a)	« le jour » (f. 15 v°) (fig. 9b)
<i>Dardanus</i> F-Po Rés. A 145 (B)	« baisser la rampe » (p. 109)	∅
<i>Naïs</i> F-Po A 165 (A, 4)	« la nuit » (p. 1)	« la rampe » (p. 5)
<i>Zaïs</i> F-Po A 161 (A)	« baisser la rampe » (p. [111])	« lever la rampe » (p. 118)
<i>Castor et Pollux</i> ³ F-Pc Rés. F. 1049	« la nuit de la rampe » (p. 211)	« lever la rampe » (p. 214)

⁴ *Platée*, F-Po A 164 (A), p. 54.

- Forlane [pour les Suivans de Bacchus] (cf. OOR, *Bacchus (1746)*, mes. 751-800) ;
- Gavotte en rondeau [pour les Suivans de Bacchus] (*Bacchus (1745)*) ; cf. Complément 6, mes. 798-823) ;
- Air [pour les Suivans de Bacchus] (cf. OOR, *Bacchus (1746)*, mes. 801-818) ;
- Air [pour les Prêtres de Mars et les Prêtresses de Vénus] (cf. OOR, *Trajan*, mes. 286-311) ;
- Première Gavotte [pour les Prêtres de Mars et les Prêtresses de Vénus] (cf. OOR, *Trajan*, mes. 327-344) ;
- Deuxième Gavotte [pour les Prêtres de Mars et les Prêtresses de Vénus] (cf. OOR, *Trajan*, mes. 345-362) ;
- Entrée [des Suivans de la Gloire] (*Trajan (1745)*, cf. OOR, Complément 9, mes. 1-26) ;
- Gigue [pour les Suivans de la Gloire] (*Trajan (1745)*, cf. OOR, Complément 9, mes. 63-112) ;
- Chaconne [pour les Romains et Romaines] (cf. OOR, *Trajan*, mes. 620-691) ;
- deuxième partie de la Chaconne [pour les Romains et Romaines] (version de 1746 seulement, cf. OOR, *Trajan*, mes. 782-860).

Tous ces morceaux, à part l'Ouverture, ont en commun d'être des danses. Ils divergent cependant sur tous les points ayant trait à l'analyse génétique (partition de composition-production ou partition mise au propre, mains de copistes...). La meilleure hypothèse que nous puissions formuler sur leur rôle est qu'ils signifient « [à] C[o]P[ier] », pour l'établissement de recueils de symphonies, tels que les *Ouvrages De Mr Rameau*, compilant les « Divertissements » de tous ses opéras, établis pour Francœur¹. Ce dernier recueil n'est pas celui à qui les mentions « CP » d'AC étaient destinées, puisqu'il contient, outre ceux-ci, de nombreux autres morceaux, notamment vocaux², mais l'analogie entre les deux listes nous semble frappante. On peut également penser aux *Recueils de ballets* de la Bibliothèque-musée de l'Opéra : quoique ceux qui sont conservés soient beaucoup plus tardifs, ils pourraient bien avoir été précédés par d'autres recueils fondés sur le même principe, et que nous aurions perdus. Notre hypothèse pourrait être confrontée aux nombreuses autres partitions de production conservées à la Bibliothèque-musée de l'Opéra qui contiennent cette mention « CP » et aux multiples recueils conservés au Département de la Musique de la BnF. La constitution systématique de ce type de recueils est en soi remarquable, et doit nous faire garder à l'esprit que la dimension institutionnelle, le répertoire sont indissociables de la notion d'opéra³.

¹ F-Pn 8167 (1-2).

² Cf. ci-dessous la description de la source CF Francœur 1.

³ Voir notre tentative de définition dans DUBRUQUE Julien, « Opéra », *Éléments d'esthétique musicale*, 2011, pp. 454-464.

9. Problèmes non résolus

Nous pensons avoir élucidé la plupart des difficultés que pose la source principale, AC. Récapitulons néanmoins, à destination de nos lecteurs et de nos successeurs, les passages qui nous résistent encore à la fin de notre travail. Plusieurs mains restent non identifiées, et ne peuvent donc être interprétées du point de vue génétique, même si elles n'ont pas trop d'importance pour l'établissement de l'édition. Les annotations concernent des enchaînements ¹, des nuances ², des modifications des paroles ³ ou de la musique ⁴. La main qui corrige le deuxième mouvement de l'ouverture est particulièrement mystérieuse. Elle ne semble pas être celle de Rebel ni celle de Francœur, qui sont pourtant liés aux emprunts de ce mouvement.

¹ AC, p. 105, 153, 248 et 249.

² AC, p. 101, 160 et 205.

³ AC, p. 179.

⁴ AC, p. 5 et 160-161.

10. Synthèse : stemma diachronique d'AC

	Ouverture Prologue (L'Envie)	Acte I (Bélus)	Acte II (Bacchus)	Acte III (Trajan)	Acte III (« la suite est dans un autre cahier »)
Manuscrit autographe	[perdu]	[perdu]	[perdu]	[perdu]	[perdu]
	↓	↓	↓	↓	↓
Partition de composition- production	1. C/Menus- Plaisirs.09 2. Rameau AC 1, 1 ^{er} état	1. C/Menus- Plaisirs.09 2. Rameau AC 2, 1 ^{er} état	1. Rollet 2. Rameau AS	[perdue]	1. C/Menus- Plaisirs.09 2. Rameau
	↓	↓	↓	↓	↓
Partition mise au propre			3. Rollet 4. Rameau AC 3, 1 ^{er} état	5. Rollet 6. Rameau AC 4, 1 ^{er} état	↓ AC 4, 1 ^{er} état
	↓	↓	↓	↓	↓
Modifications effectuées avant la copie de C 1	Rameau	Rameau	Rameau	Rameau C/Menus- Plaisirs.09	Rameau
	↓	↓	↓	↓	↓
Modifications effectuées avant l'impression de EL 1-3	Rameau Lallemand [Rebel]	Rameau Lallemand ? [Rebel]	Rameau Lallemand C/Paris ARM.3 [Rebel]	Rameau Lallemand [Rebel]	Rameau Lallemand ? [Rebel]
	↓	↓	↓	↓	↓
Modifications effectuées avant l'impression de EL 4	Rameau Lallemand [Rebel]	Rameau Lallemand [Rebel]	Rameau C/Paris ARM.3 Lallemand [Rebel]	Rameau Lallemand [Rebel]	Rameau Lallemand [Rebel]
	↓	↓	↓	↓	↓
Modifications après 1746	main non identifiée (av. 1764)	Durand, Rebel (1759) Rebel (1763 ?) Decroix (av. 1786)	↓	↓	↓
	↓	↓			
	AC 1, état actuel	AC 2, état actuel	AC 3, état actuel	AC 4, état actuel	

Tableau 28 : Stemma diachronique d'AC

E. La source principale de la version de 1745 : C 1

Copie manuscrite en partition réduite de l'état primitif d'AC (avant le 27 novembre 1745), mise au propre pour un graveur-éditeur, reliée avec un exemplaire de EL 2, et conservée à la *Music Library* de l'Université de Californie à Berkeley, sous la cote US-Be Ms. 958 ¹.

Titre au départ : « Le Temple de la Gloir[e] ».

Dimensions : in-4° ; 23 × 29,5 cm.

Reliure : veau ; dos estampé à chaud : « TEMPLE | DE | [G]LOIRE » ; le ms. a été massicoté avant reliure, mais seuls manquent, apparemment, une lettre du titre au départ et quelques numéros de page.

Filigranes : « G SAVVADE | AUVERGNE » ; « P GOURRID... » ; nombreux autres filigranes illisibles. Ces filigranes ne permettent aucune datation.

Provenance : ex-libris Alfred Cortot ². L'existence de ce ms. n'est connue que depuis peu ; on ignore quelle a été sa destinée entre le milieu du XVIII^e siècle et celui du XX^e siècle, avant que l'Université de Californie ne l'achète pour \$1550 en 1964 ³. Alexandre Guilmant n'a pas pu en disposer pour son édition du *Temple de la Gloire* dans les *Œuvres Complètes* ; même la récente édition critique du livret dans les *Œuvres complètes de Voltaire* l'ignore – autant, du reste, que les autres sources musicales.

¹ Ce manuscrit est également décrit plus sommairement dans EMERSON John A., *Catalog of pre-1900 vocal manuscripts in the Music Library, University of California at Berkeley*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 81 (University of California publications. Catalogs and bibliographies).

² Sur cette provenance, voir ROBERTS John H., « The Cortot collection and the Hargrove Music Library, University of California, Berkeley », in HERLIN Denis, MASSIP Catherine et DURON Jean (éds.), *Au cœur de l'interprétation*, Turnhout, Brepols, 2012 (Collectionner la musique 2).

³ Le prix figure sur un petit carton toujours conservé dans le manuscrit, sans doute de la main d'un expert : « According to Girdlestone (Rameau) the original 5 acts were condensed into three acts for performance. / \$1550.00 / From the Collection of Alfred Cortot, with his bookplate ». DUCKLES Vincent, « The University of California, Berkeley, Music Library », *art. cit.*, pp. 14-15, raconte l'acquisition de la partie opératique de la collection Cortot dans le cadre de la politique d'acquisition de cette institution : “Acting on the familiar principle that ‘strength should build to strength,’ the Berkeley Library has continued to place a strong emphasis on materials for the lyric theatre. In 1965 we acquired a collection of 4,400 libretti of Italian operas covering a time span from 1600 to 1952. This was supplemented in 1967 by another group of 1,000 word books printed for opera productions that took place in Sicily in the eighteenth and nineteenth centuries. The high point in the growth of Berkeley’s opera holdings was reached in 1964 with the acquisition of the dramatic music from the library of Alfred Cortot. Cortot’s private collection, one of the richest to be offered in modern times, has been distributed in at least four ways : to the British Library, the Newberry Library, the University of Kentucky at Louisville, and to Berkeley. Berkeley’s choice, facilitated by the antiquarian book dealer, Albi Rosenthal, was the section devoted to opera. When the scores arrived, Harriet Nicewonger prepared a brief description that appeared in the 18 March 1965 issue of CU News. The Music Library has received and put on display the long-awaited collection purchased from the estate of Alfred Cortot. It consists of 327 full scores of early operas, about 40 of the late 17th century, 80 from the first half of the 18th century, and 70 from the last half. In addition there are several hundred libretti of the same periods. The emphasis throughout is on French Opera, not only because of Cortot’s interest in French music, but also because the printing of opera scores during this period was mostly confined to France. Among other rarities there are 37 Lully scores, including 6 in contemporary manuscript, 16 by Rameau, 13 by Campra, and 12 by Gretry. Especially interesting volumes are the Paris and the Vienna editions of Gluck’s *Alceste* ; the only French opera by J. C. Bach, his *Amadis des Gaules* ; and three by Handel, his *Acis and Galatea*, *Julius Caesar* and *Radamisto*.”

Annotations : on trouve de nombreuses annotations au crayon d'une main française du xx^e siècle, d'après la manière de former les chiffres. Au moins au début, elle compare systématiquement ce ms. avec le volume XIV des *Œuvres Complètes*, puis abandonne, ayant sans doute réalisé qu'il s'agissait d'une version très différente ¹.

Pagination et structure : foliotation continue au crayon (93 f.) d'une main américaine du xx^e siècle, d'après la manière de former les chiffres. Pagination originale à l'encre, acte par acte ; certaines p. sont vierges, d'autres non numérotées :

Structure des f.	Pag. orig.	Fol. mod.	Copiste	Contenu	Remarques
(1+1) + 1 f.	1-6	1-3	Copiste C/Menus- Plaisirs.09	Ouverture	
(6+6) + 1 f.	7-32	4-16	Copiste C/Menus- Plaisirs.09	[Prologue]	le dernier f. ne faisait peut-être qu'un avec le dernier f. de l'ouv.
(12+12) + (1+1) f. 1 f.	[1]-49 [+iii] [ii]	17-42 43	Rollet	Acte 1 <i>Bélus</i> p. de t.	fil entre les p. 24 et 25 et entre les p. [i] et [ii] ; p. 1 non numérotée papier plus fin
(8+8) f. 1 f.	[1]-[32] [ii]	44-59 60	Copiste C/Menus- Plaisirs.09	Acte 2 <i>Bacchus</i> vide	p. 1 et 32 non numérotées papier plus fin
(13+13) + (2+2) + (1+1) f.	1-64	61-93	Rollet	Acte 3 <i>Trajan</i>	le f. contenant p. 9-10 originelles a été coupé et remplacé par 2 f., foliotés eux-mêmes 9 et 10 pour ne pas modifier la pagination

Tableau 29 : Structure du manuscrit C 1

¹ Voici, pour mémoire, un relevé de ces annotations, sans doute de celui qui a vendu le ms. à Cortot – un libraire ? –, plutôt que de Cortot lui-même :

C 1, f. 10 v^o, au dessus de « j'infecterai » : « je troublerai » ;
 C 1, f. 11 r^o, après le 2^e système : « page 39 [illisible] » ;
 C 1, f. 12 r^o, entre les 2^e et 3^e systèmes : « page 43 différente » ;
 C 1, f. 13 r^o, entre les 2^e et 3^e systèmes : « page 49 ? différente » ;
 C 1, f. 14 r^o, en face de l' Air tendre pour les Muses : « p. 54 » ;
 C 1, f. 17 v^o, en haut de la page : « pages 2, 3, 4 et 5 non semblables à l'édition St Saëns » ;
 C 1, f. 19 r^o, en face du 3^e système : « page 87 modifiée » ;
 C 1, f. 19 v^o, en face du 2^e système : « page 88 » ;
 C 1, f. 20 r^o, en face du 1^{er} système : « 91 » ; en face du dernier système : « 292 » ;
 C 1, f. 21 r^o, en face du 1^{er} système : « page 96 modifiée » ; en face du 3^e système : « manquante pages 97-104 » ; en face du 4^e système : « p. 105 » ;
 C 1, f. 21 v^o, en face du 2^e système : « p. 106 » ;
 C 1, f. 22 r^o, en face du 1^{er} système : « n'existe pas dans 945 (?) » ;
 C 1, f. 22 v^o, en face du 2^e système : « p 112 » ;
 C 1, f. 23 v^o, en face du 1^{er} système : « 117 » ;
 C 1, f. 61 r^o, en face du 1^{er} système : « p. 235 ».

Les cahiers, séparés parfois par des feuillets vides, ont tous une présentation différente : le prologue n'a que le titre de l'œuvre non calligraphié au départ ; le premier acte, *Bélus* (1745), dispose d'une page de titre sans page de garde¹ ; le second acte, *Bacchus* (1745), d'une page de titre, d'une page de garde ainsi que d'un titre calligraphié au départ² ; le troisième, *Trajan* (1745), d'un titre calligraphié au départ³. Cela pourrait avoir tenu à la structure des cahiers et à la place qu'elle laissait aux copistes ; mais si l'on y ajoute la mention ajoutée du *Temple du Bonheur* au f. 79 v° (cf. *infra*), il est plus probable que ces titres disparates soient liés aux hésitations de Voltaire sur la structure de l'œuvre.

On voit que chacun des deux copistes a copié deux actes, mais pas forcément les mêmes que ceux qu'ils s'étaient attribués pour AC ; selon toute probabilité, ils ont travaillé parallèlement, comme ils l'avaient sans doute déjà fait pour AC. La structure du manuscrit est claire : chaque copiste a estimé, sans doute d'après AC, la quantité de feuilles nécessaires, se réservant la possibilité d'ajouter des feuilles ou des feuillets à la fin ; C/Menus-Plaisirs.09 avait vu juste pour *Bacchus*, qui tient exactement dans un cahier de 16 f. ; mais il a dû ajouter un f. aux 12 f. du Prologue ; Rollet de son côté a dû ajouter une feuille (soit 2 f.) aux 24 f. de *Bélus*, et deux feuilles (soit 4 f.) puis encore une autre (soit 2 f., pour un total de 6) aux 26 f. de *Trajan*. On peut penser que ces ajouts résultent non seulement de leurs erreurs d'appréciation, mais aussi de modifications d'AC au cours de la copie de C 1, comme le prouvent les deux derniers f. ajoutés à *Trajan*, qui contiennent la nouvelle version d'un air déjà copié.

On note deux particularités de structure. Premièrement, les f. 65-66 consistent en une feuille collée sur un ancien f. coupé, et le f. 66 v° est vierge. Le f. coupé contenait visiblement les p. 9 et 10, puisqu'il était précédé de la p. 8 et suivi de la p. 11 ; il devait contenir moins de musique puisqu'il faut trois pages (une quatrième restant vierge) pour remplacer les deux coupées. Les deux f. insérés ont été foliotés respectivement 9 et 10 afin que le copiste n'ait pas à repaginer tout l'acte. Ceci témoigne à l'évidence d'un remaniement des « scènes » de *Trajan* au cours de la copie de C 1, mais on ne peut pas savoir quelle était la version primitive, car le passage correspondant dans AC a lui-même été coupé et remplacé par des f. insérés.

Deuxièmement, on trouve une collette pratiquement indécélable au f. 76 v°, qui n'a pas été décollée, et l'on voit que le f. 77 a manifestement été coupé. Or, pour le passage correspondant dans AC, on trouve une collette autographe de Rameau qui recouvre un fragment d'emprunt à la *Princesse de Navarre*⁴ : il y a fort à parier que, si l'on décollait la collette de C 1, on trouverait l'Entrée de la *Princesse de Navarre* ; ceci prouve en tout cas que cet emprunt n'a jamais passé la rampe, C 1 étant probablement antérieur à la première représentation.

Forme : ce manuscrit est fort singulier. Entièrement calligraphié, il est en tous points similaire à une édition gravée du XVIII^e siècle : les parties intermédiaires vocales et instrumentales manquent la plupart du temps, instruments et voix à l'unisson sont notés

¹ C 1, f. 17 r°.

² C 1, respectivement f. 43 r°, f. 43 v° et f. 44 r°.

³ C 1, f. 61 r°.

⁴ AC, p. 214.

sur les mêmes portées, etc. Or *Le Temple de la Gloire* n'a pas été gravé. Thomas Green¹ suppose donc que ce manuscrit est une mise au propre destinée à un graveur ; nous sommes du même avis. On peut penser qu'il n'aurait pas été conservé si la partition avait fini par être gravée.

Copistes : C/Menus-Plaisirs.09 (ouverture et prologue, acte 2) ; Rollet (acte 1, acte 3). On trouve aussi la main de Lallemand dans le deuxième mouvement de l'ouverture, au f. 3 r^o ; il a complété les parties de Vn et de Bs dans les portées manifestement laissées vierges par C/Menus-Plaisirs.09 :

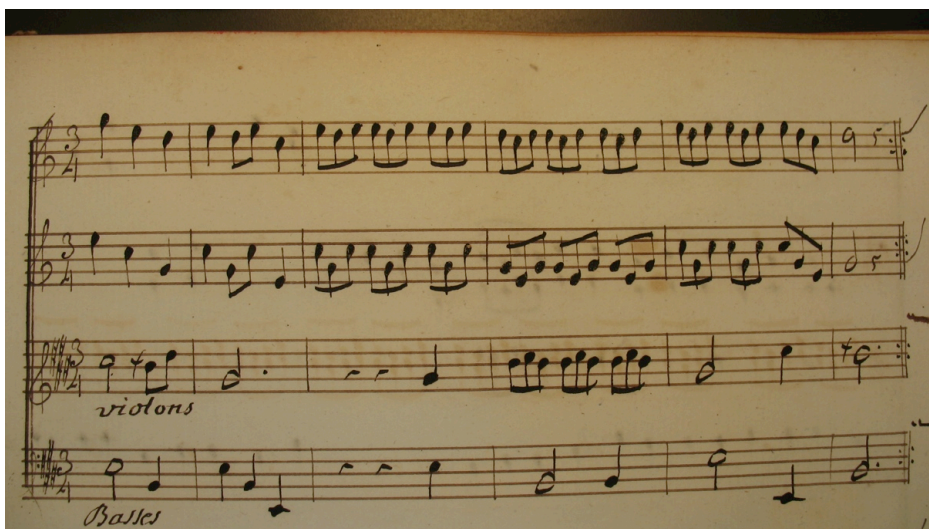


Figure 36 : C 1, f. 3 r^o, premier système : main de Lallemand

Ceci prouve, ce que l'évidence suggérait, que les copistes personnels de Rameau, Rollet et C/Menus-Plaisirs.09, collaboraient étroitement avec le copiste en chef de l'Académie royale de musique, mais nous ne comprenons pas pourquoi Lallemand intervient ici : faut-il supposer que Rameau n'avait pas encore écrit l'accompagnement du deuxième mouvement de l'ouverture dans AC² quand C 1 a été copié et que Lallemand l'y a reporté plus tard ?

On note enfin trois particularités de copie :

1^o Plusieurs grattages, ratures, etc. imputables à des erreurs de copie, comme il est inévitable dans les copies manuscrites (erreurs de notes³, erreur de paroles⁴, erreur de chiffrage⁵, oubli d'altération⁶, oubli de chiffrage⁷, oubli d'indication de mouvement⁸, oubli d'une chute de basses⁹) ;

¹ GREEN, Thomas R., *Early Rameau Sources, op. cit.*, t. I, p. 61.

² AC, p. 5.

³ C 1, f. 2 r^o, 5 r^o, 10 v^o, 91 r^o-v^o.

⁴ C 1, f. 6 v^o.

⁵ C 1, f. 75 r^o.

⁶ C 1, f. 79 r^o.

⁷ C 1, f. 10 v^o.

⁸ C 1, f. 69 r^o (l'indication de mouvement est au crayon rouge dans AC (« Lent ») ; elle a par la suite été barrée et remplacée, toujours au crayon rouge, par (« Gracieux »)), 79 r^o.

⁹ C 1, f. 70 v^o.

2° Au début de *Bacchus* (1745) et dans tout le début de *Trajan* (1745)¹, des chiffrages ont été rajoutés après coup, dans une encre plus claire. Or ces passages ne sont pas chiffrés dans AC ; AS est lui-même encore moins chiffré qu'AC. Deux interprétations sont donc possibles : soit Rollet et C/Menus-Plaisirs.09 ont consulté une autre source qu'AC, comme le manuscrit autographe perdu et qui aurait continué à être enrichi, ce qui semble assez improbable vu la grande fidélité de C 1 à AC ; soit ils ont eux-mêmes complété les chiffrages manquants. Il fallait en effet qu'une édition comprenne des chiffrages pour tous les passages où intervient un chanteur soliste² ; si C 1 est bien une copie au propre destinée à l'éditeur, il serait logique que Rollet et C/Menus-Plaisirs.09 aient cherché à la rendre aussi parfaite que possible avant les premières épreuves. Dans ce cas, nous pourrions affirmer que Rameau, dont la source autographe AS prouve également qu'il ne chiffre pas toujours ses basses soigneusement, laissait le soin à ses copistes de parfaire le chiffrage de la basse continue.

3° Le titre « Le Temple du bonheur », f. 79 v°, a été ajouté après coup, comme le prouvent l'encre, plus claire que dans le reste de la page, et le fait que le titre ait été ajouté en tête de page plutôt qu'à sa place véritable, entre la fin du récitatif et le début du chœur :



Figure 37 : C 1, f. 79 v°

Contenu, version et datation : au terme de cette description, il est évident que la version du *Temple de la Gloire* contenue dans C 1 a été conçue en un prologue et trois actes, exactement comme la source principale de la version de 1746, AC. Or C 1 suit globalement la version de EL 1-3, qui est en cinq actes, et non EL 4, qui est en un prologue et trois actes. Nous avons donc naturellement commencé³ par penser que C 1 reflétait la version de 1745, contenue dans EL 1-3, mais possédait déjà la structure de la version de 1746, contenue dans EL 4 ; dans cette logique, C 1 aurait été établie après les représentations de 1745, et le passage de cinq à trois actes, de la tragédie au ballet, serait intervenue au cours de ces représentations ; cela aurait parfaitement coïncidé avec le passage de la cour à la ville. Mais plusieurs bizarreries restaient inexplicables dans cette hypothèse :

¹ C 1, f. 44 v°, 62 r°-v°, 63 r°-v°, 64 r°-v°, 65 r°, 67 v°, 68 r°, 70 v°-71 r°, 72 r°-v°, 73 r°.

² Chez Rameau du moins, seuls sont chiffrés les passages où intervient un chanteur soliste ; cf. SADLER Graham, « The Role of the Keyboard Continuo in French Opera 1673-1776 », *Early Music*, 8 (2), avril 1981, pp. 148-157.

³ DUBRUQUE Julien, « Contenter Trajan ? Les enjeux esthétiques du remaniement du Temple de la Gloire », *Revue de Musicologie* 95 (2), 2009, pp. 299-318.

- quand EL 1 et EL 2-3 diffèrent, C 1 correspond toujours à EL 1¹, ce qui est absurde si C 1 reflète le dernier état de la version de 1745 ;
- l'ajout manifeste du titre « Le Temple du bonheur » entre les scènes 4 et 5 du nouvel acte III, entre les « anciens » actes IV et V, serait absurde, puisque le remaniement fait justement disparaître la distinction entre les deux derniers actes ;
- la mise au propre de C 1 après les représentations aurait également été absurde : pourquoi Voltaire et Rameau, constatant l'échec de leur œuvre, et ayant décidé de la récrire, l'auraient-ils fait mettre au propre pour la graver en l'état ?

Il nous semble donc nécessaire de faire l'hypothèse suivante, aussi compliquée qu'elle paraisse :

1. *Le Temple de la Gloire* avait initialement le plan d'un ballet, en un prologue et trois actes, reflété par C 1, mais l'acte III était démesurément long ;
2. ce que constatant, Voltaire et/ou Rameau décidèrent de scinder l'acte III en deux, et de présenter le tout en cinq actes, comme une tragédie, plutôt que comme un ballet en un prologue et quatre actes, ce qui convenait à l'esprit de sérieux qui animait Voltaire ; EL 1-3 et l'ajout du titre « Le Temple du Bonheur » dans C 1 reflètent cet état ;
3. l'incongruité d'un acte V séparé de l'acte IV, alors qu'il recourt aux mêmes personnages et au même lieu, ce qui n'a pas échappé aux contemporains², poussa les auteurs à changer d'avis et à redonner au *Temple de la Gloire* sa structure originelle en un prologue et trois actes ; AC et EL 4 reflètent cet état.

On n'est donc pas passé d'une version en 5 actes, celle de 1745, à une version en 3 actes, celle de 1746, mais d'une version en 3 actes dans l'ébauche, on est passé à une version en 5 actes lors des représentations de 1745, pour revenir au plan initial en 3 actes pour la version de 1746. Le rasoir d'Ockham a donc coupé le poil trop ras : notre première hypothèse, aussi naturelle qu'elle ait pu paraître – nous l'avons conservée pendant 5 ans –, était trop simple pour expliquer la genèse des sources, et, pour une fois, *pluralitas ponenda*.

¹ Cf. OOR, *Bélus* (1745), v. 83, NC ; *Bachus* (1745), v. 46 *, 73, 75, 77, 79.

² Cf. *supra* la réception de l'œuvre en 1745.

F. Sources secondaires – sources d'autorité


1. AS

Copie manuscrite en grande partie autographe des deux premiers tiers de l'acte de *Bacchus* (1745), reliée avec CO Decroix, et conservée au Département de la Musique de la BnF, sous la cote F-Pn Vm2 359 (p. 1-36).

Titre au départ, autographe, mais ajouté ultérieurement : « Temple de la Gloire ».

Provenance : fonds Decroix, mais on ne trouve ni cachet ni numéro à l'encre qui en sont typiques.

Dimensions : 1 cahier, in-4°, 36 p. (pagination originale à l'encre), 31 × 23,5 cm.

Filigranes : « M  A »

Copistes : Rollet, Rameau.

Annotations autographes : instructions de Rameau aux copistes.

Contenu et version : Ce ms., largement autographe, contient l'état le plus primitif dont nous disposons de l'acte de *Bacchus*. Il a ensuite été mis au propre par le même copiste, Rollet, pour constituer le cahier originel d'AC 3 dans son état de la version de 1745¹, avant les remaniements qu'AC a connus pour la version de 1746. Les similitudes entre AS et ce qui demeure visible de l'état primitif d'AC 3 sont très grandes, à certains détails près : dans AS, Rameau ne reporte pas toujours les dynamiques à chaque partie, omet des tremblements et des silences, toutes choses rétablies par Rollet dans AC 3 ; de plus, certains morceaux instrumentaux ne figurent pas dans AS. Pour les OOR, AS a donc principalement servi à vérifier les leçons difficiles d'AC 3, et à établir les variantes de l'état primitif de *Bacchus*.

Forme : Dans ce manuscrit, le copiste, Rollet, a préparé les portées, les clés, les armures, les indications de mesure, et a copié la partie mélodique principale (soliste vocal, dessus des chœurs ou dessus instrumentaux suivant le type de morceau), avec les paroles le cas échéant ; puis Rameau a complété toutes les autres parties, les nuances, et les indications de mouvement ; parfois, il a aussi modifié la partie principale, et procédé à des coupes (passages barrés pp. 33-34). AS appartient donc à ce type de partition nommé par Thomas Green « composing-production score² » ; il est similaire à de nombreux passages en partie autographes d'AC 1 (*Prologue*) et d'AC 2 (*Bélus*).

2. CF 1³

Fragment d'AC, inséré et relié à la fin de la partition de production des *Paladins*, conservée à la Bibliothèque-musée de l'Opéra sous la cote F-Po RES A 201, sans n° de p.

Titre au départ : « air tres gai ».

Dimensions : 2 f., 21 × 27 cm.

¹ AC, p. 93-164.

² GREEN, Thomas R., *Early Rameau Sources, op. cit.*, t. I, p. 104-106.

³ Nous remercions Victor Gavenda de nous avoir signalé cette source.

Pagination : seule la première page est paginée « 7 ».

Filigrane : sans.

Copiste : Lallemand.

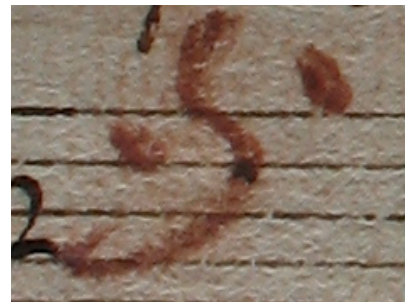
Annotations : les parties ont été ajoutées en marge par une autre main non identifiée ; annotations d'exécution au crayon rouge (segno, mouvement) ; mention « CP » au crayon.

Provenance : ces feuillets ont été détachés d'AC et insérés dans la partition de production des *Paladins* ; ils s'inséraient probablement entre les pp. 234 et 235. Cela explique pourquoi l'Air très gai qui conclut *Le Temple de la Gloire* dans les deux versions se trouve dans toutes les copies d'AC (de C 1 à C 7), mais manque dans AC même. On constate en effet entre les pp. 226, 231-234 d'AC et les 2 ff. de CF 1 une identité :

- de format (21 × 27 cm) ;
- de structure rastrologique (12 portées d'environ 9 mm de largeur) ;
- de copiste principal, Lallemand, était mort depuis longtemps au moment de la production des *Paladins* ;
- de signe de renvoi au crayon rouge : celui de la p. 234 d'AC correspond à l'un de ceux qui figurent dans CF 1 (f. 1 r° ; les autres sont des renvois internes aux *Paladins*) :



**Figure 38 : Renvoi au crayon rouge
AC, p. 234**



**Figure 39 : Renvoi au crayon rouge
CF 1, f. 1 r°.**

Preuve définitive, le f. 1 r° de CF 1 contient les 18 dernières mesures de la Suite de la Passacaille de *Trajan* (1745)¹, barrées au crayon rouge. Dans un premier temps, il est probable que, lors de la révision de 1746, sur un ensemble de cinq feuillets insérés dans AC 4, les trois premiers feuillets (paginés de 1 à 6), dont les derniers contenaient la « Suite de la Passacaille », aient été coupés et perdus, sinon détruits, et que seuls les quatrième et cinquième feuillets (seul le f. 4 r° étant paginé « 7 »), qui contenaient la fin de la Suite de la Passacaille et l'Air très gai, aient été conservés, puisque Rameau avait décidé de remanier entièrement la Passacaille et de ne conserver que l'Air très gai. Dans un deuxième temps, l'Air très gai fut inséré dans les *Paladins*, lors de l'unique série de représentations, en 1760, soit sur l'initiative de Rameau, soit sur celle de Rebel et Francœur. Le premier réutilisait volontiers ses morceaux, et notamment ses danses, en particulier quand elles provenaient

¹ Comme l'établit la comparaison avec C 1, f. 90 v° et 91 r°.

d'un opéra qui n'avait pas été édité¹ ; les seconds avaient non seulement l'habitude de mettre au goût du jour les divertissements des opéras anciens, notamment ceux de Lully, mais aussi ceux de Rameau lui-même et de ses contemporains. Ils venaient justement de reprendre de larges extraits du divertissement final du *Temple de la Gloire* pour la reprise d'*Amadis* en 1759².

Ce fragment est précieux pour les OOR dans la mesure où, en plus de compléter le ms. mutilé d'AC, il donne les parties de haute-contre et de taille de violons de l'Air, qui ont été omises dans l'édition de Guilmant, tout comme dans les enregistrements discographiques : elles ont été copiées par une autre main non identifiée, dans une encre plus claire que celle de Lallemand, sur la partie de PFl 2 (*tacet* dans le f. 1 r^o), dans les marges (ff. 1 v^o-2 r^o) ou sur une portée supplémentaire (f. 2 v^o). Il est difficile de déterminer pourquoi elles ne figurent pas dans le ms. de Lallemand, puisque les partitions de production manuscrites contiennent habituellement toutes les parties ; on peut supposer qu'il s'agit d'une mesure d'économie du copiste en chef de l'Académie royale de musique³. De plus, la musique des parties ne figure pas non plus dans les copies d'AC que constituent C 2-C 5 et C 7, mais figurent dans C 6, la copie personnelle de Francœur. L'explication la plus plausible est que, au moment d'insérer l'Air très gai dans le ms. F-Po RES A 201, Rebel et Francœur ont réalisé que les parties manquaient, et les ont fait copier spécialement d'après une source inconnue (plus probablement le matériel d'orchestre original, dont la conservation est encore attestée en 1780, que l'autographe de Rameau, dont on ne sait ce qu'il est devenu), puis copier AC, avant de faire couper le morceau et de l'insérer dans les *Paladins*. La source C 6 serait donc contemporaine des *Paladins* et daterait donc de 1760. Les autres copies d'AC, C 2-C 5, qui ne comprennent pas les parties de l'Air très gai, auraient donc été copiées sur AC avant cette date. C 7, qui a été copiée en 1786, de manière significative, ne copie pas l'Air très gai à sa place, entre la « Suite de la Passacaille » et le « Ramage d'oiseaux », mais à la fin⁴, et postérieurement au reste du manuscrit, comme le prouve la main différente : cela s'explique si l'on considère que le(s) copiste(s) de Decroix ont copié AC tel qu'il était, sans l'Air très gai, avant de se rendre compte que la danse finale manquait ; ils l'auraient alors copiée après coup sur une source autre que CF 1 ou C 6.

¹ SADLER Graham, « A re-examination of Rameau's self-borrowings », *art. cit.*

² Cf. *infra* la description des sources CF 2 et du groupe Amadis.

³ La plupart du temps, les copistes, contrairement à Rameau, qui utilise du papier réglé à 16 portées, utilisent du papier réglé à 12 portées ; si l'on veut éviter les tournes et économiser le papier, il faut donc se limiter à 6 portées pour deux systèmes par page et quatre portées pour trois systèmes par page. C'est ainsi que dans les chœurs, les basses instrumentales sont généralement notées sur la même portée que les basses du chœur (4 portées du chœur + dessus instrumentaux + parties = 6 portées) et que dans les pièces orchestrées de manière spéciale les parties sont quelquefois sacrifiées ; il n'est pas inhabituel, alors, qu'elles soient rajoutées après coup dans les marges, comme dans l'Ouverture du *Temple de la Gloire* (Hb 1 et Vn 1 + Hb 2 et Vn 2 + PFl + Trp + Cor + Bn, Bs et Bc = 6 portées) ou cet Air très gai (Hb 1 et Vn 1 + Hb 2 et Vn 2 + PFl 1 + PFl 2 + Cor + Bn, Bs et Bc = 6 portées).

⁴ C 7, p. 204-206.

3. CP 1

Fragments du matériel d'orchestre du *Temple de la Gloire*, conservé sous forme de f. détachés ou de collettes dans le matériel d'orchestre des *Paladins*, conservé à la Bibliothèque-musée de l'Opéra sous la cote F-Po Mat 18 [257.

Titre au départ de la plupart des parties : Air, accompagné de l'indication de mouvement « très gai », quand elles ne comprennent que l'Air très gai ; « Majeur », quand elles comprennent aussi la fin de la Passacaille.

Dimensions : diverses et non significatives, puisque beaucoup de fragments ont été découpés.

Copiste : Lallemand et diverses autres mains.

Numéro de la partie F-Po 18 [257 ₀₀₀	Page	Instrument(s)	« Majeur » de la Passacaille
087	29	Hb1, Fl1 ¹	∅
088	27	Hb1, PFl2 ¹	∅
089	19	Bn	∅
090	21	Bn	∅
095	41	Vn1	∅
097	42	Vn1	∅
098	45	Vn1	∅
099	40	Vn1	∅
100	49	Vn2	∅
101	45	Vn2	∅
102	44	Vn2	∅
103	49	Vn2	∅
104	19	HcVn	barré au crayon rouge
105	18	HcVn	∅
107	19	TVn	barré au crayon rouge
108	37	Bs	barré au crayon rouge
109	44	Bs	barré au crayon rouge
110	37	Bs	barré au crayon rouge
111	36	Bs	barré au crayon rouge
113	68	Bc	∅

Tableau 30 : Fragments de la Passacaille et de l'Air très gai dans le matériel d'orchestre des *Paladins*

Même si la présence de CF 1 dans la partition de production des *Paladins* complique singulièrement la compréhension et la description des sources, on ne peut que se féliciter que Rameau, Rebel et/ou Francœur aient emprunté l'Air très gai du *Temple de la Gloire* dans *Les Paladins*. Car les copistes de l'Académie royale de musique, plutôt que de copier les

¹ Les parties sont copiées l'une après l'autre plutôt qu'en partition.

morceaux à neuf, en ont profité pour réutiliser des feuillets du matériel d'orchestre du *Temple de la Gloire*, qui sont ainsi conservés, les seuls du matériel d'orchestre original avec CF 2 r°. Plusieurs détails le prouvent :

- le format de ces fragments est systématiquement plus petit que celui de la partie dans laquelle ils sont insérés, que le fragment consiste en une page entière ou une collette ;
- certains morceaux sont précédés par le « Majeur » de la Passacaille de la version de 1745 ; remarquons que s'il est barré en rouge, c'est probablement moins pour ne pas gêner la lecture des instrumentistes dans *Les Paladins* que parce que ce « Majeur » avait déjà été coupé dans la version de 1746 du *Temple de la Gloire* ;
- certains morceaux sont suivis par l'incipit du Ramage d'oiseaux de la version de 1746.

Les parties copiées sont éclairantes pour certains détails éditoriaux, qu'on trouvera bien sûr décrits dans les notes critiques, mais surtout précieuses parce que certaines d'entre elles, comme CF 1, comportent donc toujours le fragment coupé de la Passacaille de la version de 1745, et parmi celles-ci, par chance, les HcVn et les TVn, qui manquent justement dans CF 1 tout comme dans C 1. Nous avons donc pu les restituer sans problème dans notre édition ¹ sans avoir à les recomposer.

Notons enfin que CP 1 comprend des parties séparées de la transposition de l'Air vif pour les Héros ².

4. CF 2

Fragment d'une partie de hautbois 1, extraite du matériel d'orchestre original, avec, au v°, une copie en partition tardive de l'Entracte par Durand pour un emprunt dans *Amadis*, le tout relié comme dernier f. d'AC, p. 251.

Provenance : il s'agit, avec CP 1, de l'unique fragment du matériel d'orchestre original conservé. Il ne l'a été que parce que son v° a servi à Durand à copier l'Entracte pour la reprise d'*Amadis* en 1759.

Dimensions : 1 p., 23 × 30 cm.

Filigranes : aucun.

a) Recto

Titres : Entracte ; Premier menuet ; Deuxième menuet.

Copiste : non identifié.

Contenu : ce fragment de partie séparée, primitivement, contenait :

1. ce que Rameau appelle « le grand air en *fa* mineur du 1^{er} acte à 2 temps » dans AC ¹ et qui ne porte effectivement pas de titre dans C 1 ² ; cf. OOR, *Bélus* (1745), mes. 482-511 et OOR, *Bélus* (1746), mes. 861-890 ;

¹ OOR, *Trajan* (1745), cf. Complément 10, mes. 484-509.

² Cf. *infra*, CF Paladins.

2. le Premier menuet ; cf. OOR, *Bélus* (1746), mes. 364-383 ;
3. le Deuxième menuet ; cf. OOR, *Bélus* (1746), mes. 384-407.

Annotations :

- dans un premier temps, les Menuets ont été barrés au crayon rouge ; sans doute en même temps, le titre du premier morceau a été précisé (Entracte), peut-être par Lallemand³, et le mouvement par une indication au crayon rouge (Mouvement de gavotte lente) ;
- dans un deuxième temps, le premier morceau lui-même a été barré au crayon rouge, et une main non identifiée à l'encre a ajouté la mention : « tournez pour l'Entr'acte ».

b) Verso

Titre : Entracte.

Copiste : Durand.

Contenu : Entracte, cf. OOR, *Bélus* (1746), mes. 861-890.

Annotations :

- des annotations d'une main non identifiée à l'encre, peut-être identique à celle du r^o, d'après la couleur de l'encre, pour signaler les reprises ;
- de nombreuses annotations de la main de Rebel⁴, clairement identifiables par leur encre plus sombre :
 1. grattage de ports de voix notés en croches dans les autres sources d'autorité (C 1, C 2, C 3, C 4, C 5, C 6), supprimés, ou remplacés par des ports de voix notés en valeurs longues (blanche ou ronde) ;
 2. grattage de liaisons de phrasé ;
 3. ajout de traits verticaux marquant probablement des « sons coupés⁵ » ;
 4. mention au départ : « au 5^e acte après ce Vers Damadis Quels charmes sont plus forts que ceux de Vos beaux y[eux] » ;
 5. mention à la fin : « pour le 5.^e acte Damadis Apres cet Air Le Chœur Digne sans [sic] de lisvart &.C. »

Remarques : cette source est extrêmement complexe et a probablement leurré les meilleurs spécialistes des sources de Rameau. Green identifie en effet correctement la main de Durand au v^o de ce feuillet, mais sa présence en 1745-1746 le surprend au point qu'il émet l'hypothèse que ce serait sa première apparition dans une partition provenant de l'Académie royale de musique⁶, alors qu'il ne prend le relais de Lallemand au mieux qu'en 1749¹. Mais

¹ AC, p. 91.

² C 1, f. 29 r^o-v^o.

³ Il pourrait s'agir de la main de Lallemand, mais le fragment est trop court pour qu'on puisse en juger ; en tout cas, la graphie est légèrement différente (voir la forme des *e*, des *n*, des *r* et des *t*), et surtout, l'encre est plus claire que celle du copiste principal ; il pourrait aussi s'agir du même copiste à deux dates différentes.

⁴ Déjà identifiée par GREEN, Thomas R., *Early Rameau Sources*, op. cit., t. I, p. 58-59.

⁵ Cf. la « Table pour les agréments » in Rameau, *Pièces de clavecin, avec une table pour les agrémens*, Paris, Boivin, Leclair, L'auteur, 1724, n. p.

⁶ GREEN, Thomas R., *Early Rameau Sources*, op. cit., t. I, p. 58-59.

l'hypothèse nous semble peu probable ; pour expliquer l'état actuel de cette source, la reconstitution la plus satisfaisante est la suivante :

- la partie de Hb1 du r^o est copiée pour les répétitions et les représentations de 1745 ; le premier morceau est encore le « Grand air en *sol* mineur du 1^{er} acte à 2 temps ² » et n'est pas encore devenu l'Entracte ; les Menuets, ajoutés par Rameau sous forme d'un f. autographe à AC ³, et par ailleurs absents de C 1, ont été copiés à la suite par le même copiste, ce qui prouve indubitablement qu'ils font partie d'AC lors de la copie du matériel d'orchestre, et donc du *Temple de la Gloire* dès la version de 1745 ;
- les remaniements de *Bélus* (1745), qui interviennent au plus tard en 1746, déplacent les Menuets dans le premier divertissement de *Bélus* (1746), et l'air en *sol* mineur à 2 temps devient son Entracte. Comme l'Entracte est le morceau le plus long et le plus complexe du f., ce qui va devenir CF 2 est détaché et replacé à la fin de l'acte de la partie de Hb 1, les Menuets sont barrés au crayon rouge, et Lallemand (?) précise le nouveau titre de l'air : Entracte. On a sans doute recopié les Menuets à leur nouvelle place dans l'acte ;
- en 1759, Rebel et Francœur empruntent de nombreux morceaux au *Temple de la Gloire* pour le divertissement final de la reprise d'*Amadis* ⁴. Pour diriger, ils se servent parfois, dans l'urgence, d'une partition à une voix copiée exprès, ou carrément d'une partie séparée de dessus instrumental insérée dans la partition principale ; ils empruntent donc sans doute CF 2 au matériel du *Temple de la Gloire*, toujours conservé au magasin de l'opéra ;
- peu après cet emprunt urgent, Durand copie l'Entracte en partition, vraisemblablement d'après le f. original d'AC, au v^o de la partie séparée en question pour que le batteur de mesure dispose de la partition complète ; Rebel arrange le morceau et précise sa situation dans l'acte V d'*Amadis* ; on barre le reste de la partie de Hb 1 au r^o au crayon rouge, puisqu'elle est devenue inutile ;
- à un moment inconnu après les représentations d'*Amadis* (1759), on (Durand ?) décide de réintégrer l'Entracte dans AC, sans doute par souci de bonne conservation ⁵ ; or le f. original a été perdu d'une manière ou d'une autre ⁶ ; on choisit d'y mettre CF 2 à la place ;
- une main non identifiée annote CF 2 une fois réintégré à AC et indique qu'il faut désormais « tourner pour l'Entracte » ; il s'agit probablement d'un copiste ou de quelqu'un qui préparait AC pour un copiste : Decroix aurait été le suspect idéal, puisqu'il a eu AC ou du moins AC 2 entre les mains, mais la main non identifiée n'est pas la sienne.

¹ ROSOW Lois, « Lallemand and Durand: Two Eighteenth-Century Music Copyists at the Paris Opéra », *art. cit.*, pp. 143-147.

² Comme l'appelle Rameau dans AC, p. 91.

³ AC, p. 91-92.

⁴ Cf. *infra*, II.J.1, Emprunts dans *Amadis*, p. 338.

⁵ CF 1 subira un sort contraire l'année suivante, puisqu'il sera pareillement emprunté à AC, mais restera conservé définitivement dans la partition de production des *Paladins*.

⁶ Il ne figure pas dans la partition de production d'*Amadis* (1759), en tout cas ; cf. plus bas la source CF *Amadis* 1.

La version de l'Entracte arrangée par Rebel et Francœur pour *Amadis* en 1759 est donnée dans l'Annexe musicale n° 6.

5. C 2

Édition manuscrite en partition, entre 1746 et 1750, suivie des *Fêtes de Ramire*, et conservée à la Bibliothèque Municipale de Versailles sous la cote F-V manuscrit musical 131.

Titre : Page de titre : « LE TEMPLE | DE | LA GLOIRE. | FESTE | donnée a Versailles le 27. Nove.^{bre} 1745. | Remise au Théâtre de l'Academie Roy.^{le} | de Musique le 19. Avril 1746. | *la Musique de M.^r Rameau.* » Autre titre au départ : « Le Temple de la Gloire | Feste donnée à Versailles ».

Provenance : Reliure aux armes du duc de Richelieu.

Dimensions : in-4° ; 25,5 × 36 cm ; 264 p. (pagination originale à l'encre).

Filigranes : impossibles à relever en l'état du manuscrit, magnifiquement relié.

Copiste : Il s'agit de C/Menus-Plaisirs.5, le même copiste que celui qui a réalisé plusieurs copies manuscrites de collection pour Ballard avec des pages de titre imprimées, notamment celles de la collection Brancas conservées au Département de la Musique de la BnF. Voir notamment les manuscrits F-Pn Vm2 319 (*Hippolyte et Aricie*), Vm2 342 (*Les Fêtes d'Hébé*), Vm2 349 (*Dardanus*) et Vm2 354 (*Les Fêtes de Polymnie*).

Annotations : On remarque également quelques précisions de Lallemand aux p. 2 et 222 : la seule source disponible au XVIII^e siècle étant AC, qui était conservée au magasin de l'opéra, il est probable qu'il en ait supervisé la copie en tant que copiste en chef de l'Académie royale de musique ; cela permet en tout cas de dater C 2 d'avant 1751, date de la retraite de Lallemand¹. Elle a probablement eu lieu dans la deuxième moitié de l'année 1746, dans la foulée des représentations des *Fêtes de Ramire* et du *Temple de la Gloire*.

Remarques : C 2 est d'abord une copie de collection, entièrement calligraphiée, manifestement commandée par le duc de Richelieu ou offerte à lui ; le futur maréchal est en effet, en tant que premier gentilhomme de la chambre du Roi en charge en 1745, le commanditaire des trois collaborations de Voltaire et de Rameau cette année-là. Nous ne savons cependant comment expliquer le regroupement dans le même volume du *Temple de la Gloire* et des *Fêtes de Ramire*, à l'exclusion de la *Princesse de Navarre*. *Les Fêtes de Ramire* reprenant la musique des divertissements de *La Princesse de Navarre*, il est probable qu'on ait voulu n'en conserver que le dernier état².

Mais C 2 n'est pas qu'une copie luxueuse. C'est aussi le résultat d'un travail éditorial discret mais indéniable, qui apparaît dans deux particularités :

- C 2 corrige le livret d'AC par EL 4³, et introduit plus ou moins systématiquement les didascalies d'EL 4 dans le cours de la partition, à la

¹ ROSOW Lois, « Lallemand and Durand: Two Eighteenth-Century Music Copyists at the Paris Opéra », *art. cit.*, pp. 143-144.

² Ce qui est lourd de conséquences, à notre avis : l'ouverture pourrait bien être celle des *Fêtes de Ramire* et donc de Rousseau, et non celle de Rameau pour la *Princesse de Navarre*.

³ Cf. notamment OOR, *Bacchus (1746)*, v. 19, NC.

manière de l'autre édition manuscrite du XVIII^e siècle, C 7 (Decroix), ou de notre propre édition.

- C 2 atténue les *e* muets aux parties instrumentales : le copiste note presque toujours les dessus instrumentaux et les basses vocales sur une portée différente des dessus vocaux et des basses vocales, et, en conséquence, fait souvent des distinctions rythmiques entre les deux. Il est impossible de savoir si ces variantes rythmiques résultent de l'initiative d'un copiste manifestement expert, vu la qualité de cette source, ou bien de la consultation du matériel d'orchestre perdu. OOR les reprend pour la plupart car elles correspondent manifestement à la volonté de Rameau, malgré sa notation parfois elliptique¹.

C 2 est la source la plus proche d'AC, par la chronologie et la présence de la main de Lallemand, et donc la plus importante des sources secondaires du *Temple de la Gloire*. Elle a servi d'autorité pour de nombreuses leçons.

6. C 3

Copie manuscrite en partition, peut-être de C 2, conservée au Département de la Musique de la BnF, sous la cote F-Pn Vm2 357 (ancienne cote : Vm 643).

Titre : Page de titre calligraphiée dans un encadrement à l'encre : « Le Temple de la Gloire | Opéra | DE | M De Voltaire | En trois actes et un Prologue | Mis en Musique | Prr [sic] | M Rameau. | Par expresse commandement de Sa Majesté, Et | Représenté pour la première fois en présence de | La Cour au mois de fevrier [sic] | 1745. »

Dimensions : in-fol., 38,6 × 26,2 cm.

Pagination : [ii]-230-[4] p. ; erreurs de pagination (sauts de la p. 43 à la p. 46, de la p. 115 à la p. 118, de la p. 125 à la p. 127, de la p. 132 à la p. 134, de la p. 181 à la p. 183, de la p. 186 à la p. 188, de la p. 207 à la p. 209, de la p. 212 à la p. 214)

Filigranes : « FIN DE | I ♡ IOHANNOT | DANNONAY | 1742 | [grappe de raisin à gros grains] » ; « IB ♡ MARCHEVAL MOYEN | AVVERGNE 1742 | [grappe de raisin à petits grains] »

Provenance : inconnue.

Copiste : non identifié.

Remarques : il s'agit d'une copie manuscrite de collection, in-folio, intégralement calligraphiée. On n'y trouve aucune annotation ni rature, mis à part une collette quasiment indétectable pour masquer une erreur de copie (p. 134). Ce soin n'est hélas pas forcément musical : les hautes-contre et tailles, tant vocales qu'instrumentales, manquent souvent, le ms. n'est chiffré qu'en deux endroits (p. 12-13 et p. 223), et surtout, le copiste supprime systématiquement des passages entiers. Ces omissions et ces coupes ne correspondent à aucune réalité et ne sont corroborées par aucune autre source. Parallèlement, la partition présente des sauts de paginations si nombreux (cf. ci-dessus) qu'on peut penser qu'ils sont volontaires. Il s'agit sans doute d'une forme d'escroquerie raffinée, comme seuls les

¹ Chaque cas est mentionné dans les NC.

faussaires des pays latins savent en faire : sachant que la copie était destinée à un collectionneur peu regardant, le copiste, qui aurait été payé à la page, aurait eu intérêt à sauter régulièrement quelques instruments ou quelques mesures, au prix de quelques soudures hardies, mais qui témoignent d'un métier certain ¹, tout en augmentant le nombre de pages réellement copiées ; voilà assurément comment travailler moins pour gagner plus. Malherbe a eu tort de prendre ces variantes au sérieux, voire comme des manifestations de la réécriture de 1746, tout comme de choisir cette source comme son « document A » (c'est-à-dire l'équivalent d'une source principale) ; OOR n'en tient aucun compte et ne les mentionne pas dans ses notes critiques, mais signale les variantes de C 3 corroborées par C 2 ou C 4.

7. C 4

Copie manuscrite en partition, peut-être de C 2, conservée à la Houghton Library de l'Université de Harvard, sous la cote f MS Thr 937.

Titre : « Le Temple | De | La Gloire, | Feste | Donnée A Versailles, | Le 27 | Novembre | 1745. | Paroles De M.^R De Voltaire. | Musique De M.^R Rameau. »

Provenance : cette copie manuscrite porte l'ex-libris d'Henri Grosseuvre, mais a surtout appartenu à André Meyer (mention au stylo bille à la fin : « collection musicale André Meyer 1884-1974 »). Elle a été vendue aux enchères par Sotheby's Paris les 16-17 octobre 2012, en même temps que ce qui restait de la collection musicale André Meyer. Il s'agissait de l'une des plus importantes collections musicales du XX^e siècle, sinon de la plus importante. Constituée tout au long de sa vie par un riche amateur, elle avait été cataloguée par François Lesure ². Nous avons pu, à l'occasion de cette vente, consulter le ms. du *Temple de la Gloire* ³, ce qui s'est avéré providentiel pour notre recherche, puisque les héritiers d'André Meyer n'avaient jamais répondu à nos demandes, contrairement à leur père, qui, semble-t-il, mettait volontiers sa collection à la disposition des musiciens et des musicologues. Toujours est-il que le manuscrit est désormais entre les mains d'une institution à but non lucratif, quoique privée, qui l'a déjà rendu accessible au public.

Dimensions : in-f. (sauf quelques p.) ; 40,5 × 27 cm

Reliure d'après le catalogue de vente : veau, dos à nerfs orné de fleurons dorés, tranches rouges.

Filigranes : le plus dominant, sous différentes formes, est « FIN DE | R ♥ MONTGOLFIER | DANNONAY | 1742 » (par ex. p. 156) ; moins fréquent, on trouve : « [grappe de raisin à gros grains dans un encadrement couronné de trèfle] | I ♥ JOHANNOTMOYEN | ENVIUARETS | 1742 »

¹ Ce copiste ne coupe généralement que les passages qui se situent entre deux cadences identiques au milieu d'un morceau, notamment dans le ton de la dominante ou de la relative.

² LESURE François et BRIDGMAN Nanie, *Collection musicale André Meyer, manuscrits autographes, musique imprimée et manuscrite, ouvrages... livrets, iconographie, instruments de musique*, Abbeville, impr. F. Paillart, 1961 ; ce manuscrit est mentionné p. 59.

³ Nous exprimons ici nos plus vifs remerciements à Adrien Legendre, qui s'est empressé de mettre le manuscrit à notre disposition, et nous a permis de le manipuler et de le photographier – nous ne nous attendions pas du tout à ce comportement de la part d'une maison de vente aux enchères.

(p. 154) ; plusieurs filigranes illisibles à cause de la reliure des feuillets in-4° (acte III) ; p. de titre : [fleur de lys armoriée] ; les p. de garde, en papier très fin : « [grappe de raisin à gros grains] | 17.. » (p. iii) ; « IV » (p. iv) ; « M FOVRNIL | FIN | LIMOVSN » (p. 250).

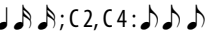
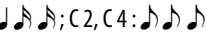






Copiste : non identifié.

Remarques : ce manuscrit constitue lui aussi une copie de collection, in-folio. Comme C 3, il présente de nombreuses similitudes avec C 2, que nous examinerons dans le paragraphe suivant. Il est néanmoins entièrement dépourvu de chiffrages, ce qui diminue son intérêt et son autorité.

8. C 2, C 3, C 4

Les notes critiques montrent que C 2, C 3 et C 4 convergent fréquemment et proposent des variantes qui n'apparaissent nulle part ailleurs¹. Or ni C 3, qui coupe de nombreux passages, ni C 4, qui omet tous les chiffrages, ne sauraient être la source de C 2. C'est donc soit que C 3 et C 4 ont été directement copiés sur C 2, soit, plus probablement, que C 2, C 3 et C 4 ont été copiés sur une source commune perdue. L'identification du copiste de C 2, C/Menus-Plaisirs.05, connu surtout pour ses copies chez Ballard, permet de formuler l'hypothèse suivante : les collectionneurs, en l'absence d'édition du *Temple de la Gloire*, se seraient adressés au « seul éditeur du roi pour la musique » pour en obtenir une copie manuscrite in-folio. Lequel aurait fait établir sur AC une copie maître, sur laquelle auraient ensuite été copiés C 2, C 3, C 4, à des degrés divers de soin calligraphique et d'exactitude musicale.

¹ On les trouvera dans les NC de la version de 1746. Mentionnons ici, pour mémoire, des variantes non pertinentes, sans doute des erreurs, que nous n'avons donc pas retenues dans notre édition, mais qui témoignent de la parenté de ces trois copies in-folio :

Prologue		
84.4-6	Bn, Bs	AC (Rameau) :  ; C 2, C 4 : 
208.1-2	Bc	AC, premier état (Rameau), confirmé par C 2, C 3 :  ; AC, deuxième état (Rameau) : 
Bélus		
3.2	Vn1	AC (Rameau) : <i>fa</i> ; C 2-C 4 : <i>sol</i>
6.3-4	Vn1	AC (Rameau) :  ; C 2-C 4 : 
Bacchus		
514.3-4	Bacchus	AC (C/Paris ARM.3) :  ; C 2-C 4 : 
851.1-2	Bn, Bs	C 2-C 4 : port de voix mq.

9. C 5

Copie manuscrite en partition de l'état d'AC entre 1746 et 1760, conservée à la Bibliothèque de l'Arsenal, sous la cote F-Pa MUS 919 (ancienne cote : 505. Mus. in 4°).

Titre : Étiquette collée sur le plat de la reliure : « Le Temple de la Gloire. | Partition Général. » Autre titre au départ : « Le Temple de la Gloire. »

Reliure : carton.

Dimensions : 24 × 29,5 cm.

Filigranes : « C ♥ PIGNION FIN | AVUERGNE | [grappe de raison à petits grains] » ; « MOYEN | C [symbole illisible] MALMENAIDE | AVVERGNE | [grappe de raison à petits grains] » ; « 1742 ».

Copistes : non identifié.

Annotations : mentions au v^o du plat de la reliure : « n^o. 1677¹ » et « 7.^{lt} 5 ».

Particularités : Un f. coupé entre les p. 8 et 9 ; un f. coupé, et remplacé par un nouveau f. inséré, paginé 135-136, entre les p. 134 et 137 ; les pp. 175 et 177 semblent collées ensemble.

Provenance : C 5 est une mise au propre de l'état d'AC entre 1746 et 1760², probablement par un copiste de l'Académie royale de musique. Même si l'on n'y trouve aucune mention d'ancien propriétaire, il a probablement été copié spécialement pour la collection quasi complète des opéras de Rameau conservée par le marquis de Paulmy³, dont la bibliothèque est à l'origine de la bibliothèque de l'Arsenal. Paulmy a en effet commenté ce manuscrit dans son propre catalogue, en dictant à un copiste (car ce n'est pas sa propre écriture) :

[première main de copiste]

4786

4. Le Temple de la gloire mss. 4°.

Rameau, Voltaire :

Ballet en 3. actes.

[même main, dans la marge de gauche]

Cet opera fut representé en 1745. 27 9.^{bre} sur le Theatre construit dans les grandes Ecuries a V[ersai]^{lles} po[ur] le mariage de M. le Dauphin. Il fut donné ensuite à Paris en x.^{bre} 1745. et repris V[ersai]^{lles} ~~encore~~ en avril 1746. Il n'a jamais été gravé.

¹ Nous ignorons la signification de ce numéro. Il ne semble pas correspondre aux différents catalogues de Paulmy ou de l'Arsenal. Serait-ce de la main du marchand de musique ?

² Pour *terminus ante quem*, voir la description de la source CF 1.

³ Yves Combeau, *Le Comte d'Argenson (1696-1764) : Ministre De Louis XV*, Paris, École des chartes, 1999 (Mémoires Et Documents De l'École Des Chartes, 55), rappelle néanmoins, p. 441-452, qu'environ un millier d'ouvrages du marquis de Paulmy provenaient de la collection de son oncle, le Comte d'Argenson, qui avait chargé en 1747 un certain Blouquier, du ministère de la guerre (s'agit-il du même que le copiste de musique, de la musique du roi ? si c'est le cas, est-ce une erreur de Combeau ?), de réunir une collection de tous les opéras. Il se pourrait donc que C 5, comme les autres exemplaires des opéras de Rameau conservés à l'Arsenal, ait été copié à la demande du comte d'Argenson plutôt que du marquis de Paulmy. Cette hypothèse permettrait d'expliquer pourquoi on trouve beaucoup d'opéras en double exemplaire : la collection de Paulmy étant devenue celle du comte d'Artois, et reliée à ses armes, l'autre collection serait celle d'Argenson.

[seconde main de copiste, sous la mention précédente]

Les Paroles font assurément peu d'honneur à M. de Voltaire ; ce qui prouve qu'il n'a pas tout à fait les talents lyriques. Les sujets des 3. actes sont mal choisis excepté celui de Trajan dont on pouvoit tirer meilleur party ¹.

Curieusement, alors que Paulmy semble avoir scrupuleusement annoté les autres opéras de Rameau en sa possession, indiquant chaque fois les circonstances de la création, l'année des reprises, et exprimant des jugements sur le livret et sur la musique, on ne trouve aucune annotation de ce genre dans le ms. MUS 919, le catalogue mis à part.

En tout cas, ce manuscrit n'était pas destiné à la collection d'opéras de Rameau aux armes du comte d'Artois, également conservée à l'Arsenal, car il n'a été relié que très grossièrement, contrairement aux opéras luxueusement reliés, tête-bêche, de cette collection. Le fait que *Le Temple de la Gloire* n'ait pas été édité et n'ait pas connu de grand succès public aurait pu plaider pour une telle commande aristocratique ou ministérielle, comme c'est manifestement le cas pour la source C 2, qui a appartenu au maréchal de Richelieu, mais une mention de prix au dos de la couverture (« 7.^{lt} 5 ») montre que ce ms. a été simplement vendu dans le commerce ², alors que les prix indiqués sur la p. de titre des imprimés de la collection du comte d'Artois sont par exemple systématiquement grattés.

Remarques : C 5 une copie très fidèle, quasiment sans erreur, de l'état d'AC entre 1746 et 1760. Nous l'avons utilisée, comme C 2 et C 6, pour confirmer de nombreuses leçons.

10. C 6

Copie manuscrite en partition de l'état d'AC entre 1746 et 1760 ³, conservée au Département de la Musique de la BnF (Fonds du Conservatoire), sous la cote F-Pc D 8052 (anciennes cotes : n° 3862 ; 9617), ayant appartenu à François puis Louis-Joseph Francœur.

Titre propre pris au départ : « Le Temple de la Gloire. »

Provenance : Cachet de [Louis-Joseph] Francœur aux pp. 1, 50, 100, 105, 193, 195.

Dimensions : 238 p. (pagination originale à l'encre), in-4°, 29,6 × 22,7 cm. Le ms. a été mal coupé lors de la reliure : l'en-tête des pages est souvent tronqué quoique toujours lisible.

Filigranes : « M GIS | FIN | I | [grappes de raisin à gros grains] » ; « 1742 » ; « [nom illisible] MOYEN | AUVERGNE ».

Annotations : d'une main du XIX^e s., sur la page de garde : « le Temple de la Gloire, op :Ballet | (Musique de Rameau) | Représenté en 1745. » ; au départ, dans le coin supérieur droit, de la même main : « (Rameau) » ; les deux pp. 88-89 sont barrées d'un trait de crayon rouge ⁴.

¹ F-Pa Ms. 6285, p. 376.

² L'imprimeur du roi pour la musique, Ballard, faisait également commerce de manuscrits, pour lesquels il imprimait spécialement une page de titre, comme le prouvent les exemplaires ayant appartenu au duc de Brancas conservés au département de la Musique de la BnF ; cf. *supra* C 2, C 3, C 4.

³ Pour *terminus ante quem*, voir la description de la source CF 1.

⁴ Elles contiennent la reprise du Premier menuet (OOR, *Bélus* (1746), mes. 631-650), et sa parodie « Un roi, s'il veut être heureux » (OOR, *Bélus* (1746), mes. 651-670), dont la situation pose justement problème ; cf. *supra*, II.D.3.c). La présence des Menuets de *Bélus* dès les représentations de 1745, p. 228, et II.D.3.d), La situation des Menuets de *Bélus*

Copiste : C/Paris ARM.1.

Reliure : veau fauve ; plats de couverture estampés à froid ; dos estampé à chaud.

Remarques : C 6 une copie très fidèle, quasiment sans erreur, de l'état d'AC entre 1746 et 1760. Nous l'avons utilisée, comme C 2 et C 5, pour confirmer de nombreuses leçons. Le chiffrage de la basse continue est néanmoins parfois intermittent.

11. C7

Édition manuscrite en partition du dernier état d'AC, réalisée pour Decroix, et en partie par Decroix lui-même, conservée au Département de la Musique de la BnF sous la cote F-Pn Vm2 358 (ancienne cote : Vm 643 B).

Titre : page de titre calligraphiée dans un encadrement gravé : « LE | TEMPLE | DE LA GLOIRE, | OPÉRA | DE M.^R DE VOLTAIRE ; | mis en musique | par M.^r RAMEAU. | représenté à Versailles | en 1745, et à Paris | en 1746. » ; autre page de titre calligraphiée dans un encadrement à l'encre : « LE TEMPLE DE | LA GLOIRE | Feste donnée à Versailles | Le vingt sept Novembre 1745. | mise en musique par M.^R Rameau. | Remise au Théâtre de l'Académie Royale | de musique le 19. Avril 1746 »

Provenance : Cachet p. [iii] : « Don | de la famille | Decroix » avec la mention manuscrite « n° 1245 ». Cachet similaire p. 1.

Dimensions : [x]-207 p. (pagination originale à l'encre), in-fol., 40,7 × 27,2 cm.

Filigranes : « ♣ | VV » ; « IV » ; « [grappe de raisin à gros grains] | FIN DE | R ♥ MONTGOLFIER | DANNONAY | 1771 »

Annotations de la main de Decroix à l'encre, portant sur des titres, des indications de mise en scène, des précisions sur la distribution , etc.

Reliure : veau marbré.

Copistes : mention p. [iii] : « copié par | De Serre | en 1786 ». On trouve cependant deux mains de copistes pour la musique : la première main, que Wolf appelle copiste A¹, a copié le *Prologue*, *Bacchus* et *Trajan* ; Laurence Decobert² l'identifie à Pierre-Montan Berton, mais cette attribution nous semble impossible, du moins sur la base des autographes de ce compositeur et chef d'orchestre. Une deuxième main, que Wolf appelle copiste C³ et les *Opera omnia Rameau C/Decroix.1*, a copié *Bélus*⁴ ; une troisième main, celle de Decroix lui-même, a également copié la préface sur un papier différent.

Contenu : p. [i], [iv], [vi] et [x] vierges ; p. [ii], cotes ; p. [iii], première p. de t. ; p. [v], deuxième p. de t. ; p. [vii-ix], *Préface*, | *de l'auteur du Poëme*. (cf. EL) ; p. 1-6, *Ouverture* ; p. 7-44, *Prologue*. | *Premier Acte*. ; p. 45-48 vierges ; p. 49-91, *Bélus*, acte P.^{er} 2.^e ; p. 91, *correction de*

dans la version de 1746, p. 229.

¹ WOLF R. Peter, « An eighteenth-century Œuvres complètes of Rameau », *art. cit.*, p. 168.

² DECOBERT Laurence, « Decroix et sa collection des œuvres de Rameau », article à paraître dans les actes du colloque international « Rameau entre art et science ». Nous remercions l'auteur de nous l'avoir communiqué avant sa parution.

³ WOLF R. Peter, « An eighteenth-century Œuvres complètes of Rameau », *art. cit.*, p. 168.

⁴ Il faut sans doute mettre ce fait en relation avec que Decroix a annoté le cahier de *Bélus* (AC 2), et seulement lui, sans qu'on puisse l'interpréter de manière définitive.

la p.^{[art]ie} de taille [de la p. préc.] ; p. 92 vierge ; p. 93-140¹ Acte II. *Bacchus*. ; p. 141-206² : Acte 3.^e *Trajan*. ; p. 207 : I.^{ere} Leçon des 3. premières lignes de la page 112.

Remarques. Ce ms., comme beaucoup d'autres de la collection Decroix, tente de transmettre une « version intégrale » du *Temple de la Gloire*. Ainsi, contrairement à C 2-C 6, qui copient fidèlement AC dans l'état dans lequel le manuscrit se trouve au moment de la copie, et prennent en compte toutes les coupes et toutes les annotations, C 7 réintègre à peu près systématiquement les coupes auxquelles il avait été procédé lors des représentations, mais dont la musique avait été conservée dans AC (Air tendre pour les Muses, début de l'acte de *Bacchus*, etc.). On peut penser que c'est Decroix ou De Serre qui, au plus tard en 1786, a coupé les fils qui retenaient certains feuillets cousus dans AC. À la manière d'une édition critique, C 7 propose, à la fin, la variante d'un premier état³.

Au moins trois personnes ont collaboré à la réalisation de cette copie : un copiste principal, que l'on peut raisonnablement identifier à De Serre lui-même, le copiste de l'acte I, et Decroix lui-même. L'assemblage des actes, des p. de t. et de la préface est clairement visible par des titres⁴ et une pagination hésitants.

La date tardive de cette copie, mentionnée avec le nom du copiste principal, le fait est rare, sur la p. de t., est également illustrée par l'utilisation de clés de *sol* 2^e ligne pour les dessus instrumentaux et du terme « alto » pour les parties, ainsi que par la disposition des portées à l'italienne (les voix sont au-dessus de la basse) ; enfin, dans certains morceaux, le copiste fait doubler les basses à l'octave par les parties, si elles se taisent dans AC, technique d'orchestration italienne du milieu du XVIII^e siècle dont nous n'avons tenu aucun compte dans notre édition et nos notes critiques.

C 7, plus tardive que les autres, est enfin la seule copie à prendre en compte les dernières annotations portées sur AC, comme dans le deuxième mouvement de l'ouverture ou l'Entracte de *Bélus*⁵.

Pour la datation de C 7 et les problèmes malgré la date de 1786 sur la p. de t., cf. la description de la source CO Lille 1.

¹ Ancienne pagination des p. 93-104 : 3 à 12. Ceci est dû au fait que les actes ont été copiés séparément par deux copistes différents.

² p. 160 vierge ; annotation à la fin de la p. 178 : *ajoutez du papier / pr un air*.

³ C 7, p. 207, donne la « I.^{ere} Leçon (cf. *Bacchus* (1745), mes. 389-404) Des 3. premières lignes de la page 112. (cf. *Bacchus* (1746), mes. 286-300) ».

⁴ Le Prologue et l'acte I portaient à l'origine leurs désignations antérieures, dans la version de 1745, d'acte I et d'acte II respectivement ; les copistes auront tenté de rétablir les titres de la version de 1745 (probablement d'après une édition du livret – on pense notamment à l'édition de Kehl à laquelle Decroix avait participé) avant de se rendre compte que les versions divergeaient trop.

⁵ Voir la description de la source CF 1.

G. Sources secondaires – sources mineures

Nous décrivons ici plusieurs sources ou groupes de sources qui ne contiennent pas l'intégralité du *Temple de la Gloire*, mais des extraits, des emprunts ou des arrangements de l'œuvre. Leur nature fait qu'elles ne peuvent pas être prises en compte dans notre édition critique, mais elles présentent beaucoup plus d'intérêt que n'en ont habituellement les sources mineures. En effet, *Le Temple de la Gloire* n'ayant pas été édité au XVIII^e siècle, elles ont nécessairement toutes été copiées d'après la source principale ou les sources d'autorité, donc bien souvent, à l'Académie royale de musique même. Or certaines des sources secondaires, comme nous allons le voir, ont eu une influence directe sur l'état matériel d'AC.

1. Groupe des emprunts de l'opéra

Ces sources ont été connues de Rameau puisque utilisées de son vivant lors de productions de l'Académie royale de musique postérieures au *Temple de la Gloire*. Elles montrent comment Durand, qui est copiste en chef d'environ 1750 jusqu'après la mort de Rameau, lit AC, et les copies au propre qu'il établit fournissent des éclaircissements utiles pour l'édition critique, en confirmant notamment des leçons difficiles.

a) CF Paladins

Copie de l'Air gai (OOR, *Bacchus* (1746) mes. 176-217) et de l'Air vif pour les Héros (OOR, *Prologue* (1746), mes. 404-439) du *Temple de la Gloire* par Durand sur un feuillet inséré dans la partition de production des *Paladins*, conservée à la Bibliothèque-musée de l'Opéra sous la cote F-Po A 201 ; le v^o est paginé 88 (pagination originale du deuxième acte ; pas de pagination continue).

Titres : au départ, respectivement, « Air gay » et « Très gay ».

Dimensions : 1 feuillet qui était à l'origine plus petit (environ 21 × 29 cm) que les autres f. de F-Po A 201 (environ 23 × 30 cm), mais que la restauration a étendu au même format.

Filigranes : sans.

Copiste : Durand.

Annotations : « CP » au crayon de papier, comme de nombreux morceaux empruntés dans les partitions de production, au départ de chacun des deux morceaux ; annotations au crayon rouge.

Contenu et remarques : ces deux morceaux appartiennent à une version remaniée du divertissement final de l'acte II des *Paladins*. À l'origine, celui-ci comportait un Air (p. 88), suivi d'une Gavotte un peu lente (p. 88-89), tous deux en *ré* majeur. L'Air a été barré à l'encre, probablement par Rameau lui-même, et le feuillet qui constitue notre source CF Paladins a été inséré pour remplacer ce morceau coupé. On constate deux choses :

1. l'ensemble des pages 77 à 88 a été cousu, ce qui implique que le r^o du feuillet concerné n'était pas visible ;

1. Groupe des emprunts de l'opéra

2. l'incipit de la gavotte, qui continue sur la p. 89, se trouve deux fois sur ce feuillet, à la fin de l'Air gai, au v^o, et à la fin de l'Air vif pour les Héros, au r^o ;
3. seul l'Air vif pour les héros est annoté au crayon rouge ; il porte le n^o 3, qui fait suite au n^o 1 (« entrée très gaye de Troubadours &c. » p. 71-76), et au n^o 2 (« Le Morceau de chant Je Vole », p. 76bcd).
4. seul l'Air vif pour les Héros est copié dans le matériel d'orchestre ¹.

Ceci prouve qu'on a d'abord envisagé d'emprunter l'Air gai du *Temple de la Gloire*, puis qu'on lui a substitué l'Air vif pour les Héros, transposé de *mi* bémol à *ré* majeur. On ne peut exclure aussi qu'il se soit agi d'une erreur plutôt que d'un remords : on pourrait avoir demandé à Durand de copier l'air vif à deux temps en *ré* majeur du *Temple de la Gloire*, et il se serait exécuté en copiant le seul dont on dispose, l'Air gai de *Bacchus* ², avant qu'on ne se rende compte que l'on voulait en fait l'Air vif pour les Héros, la proximité des tonalités ayant pu faciliter la confusion.

b) CF Guirlande

Copie de la Musette et des Menuets du *Temple de la Gloire* par Durand, sur un feuillet inséré dans la partition de production de 1763 de *La Guirlande*, conservée à la Bibliothèque-musée de l'Opéra sous la cote F-Po A 173 (B).

Titres : [sans], « P.^{er} menuet », « 2.^e menuet ».

Dimensions : 1 f., 23 × 29 cm, inséré entre les p. 8 et 9 de l'édition gravée.

Filigiane : illisible.

Copiste : Durand.

Annotations : à la p. 8, on trouve deux renvois à l'encre de la main de Rebel :

- « La Musette en La du premier acte du Temple de la gloire », au début de la scène 2 ;
- « Les 2. Menuets du meme acte en finissant par le premier », à la fin de la scène 2.

Ils sont assortis de deux segnos différents à l'encre, qui renvoient, pour le premier, à la Musette, et, pour le second, aux Menuets. Enfin, des numéros au crayon rouge confirment l'ordre des morceaux : 1^o la Musette ; 2^o le chœur « Hâtons-nous, voici l'aurore » de la scène 2 de *La Guirlande* ; 3^o les Menuets.

Version : les trois morceaux sont identiques, à deux petites variantes près ³, à leur équivalent dans AC, mais ont été transposés en *la* majeur, la tonalité du début de *La Guirlande*. On trouve, en revanche, une variante très intéressante dans la Musette. Avec la transposition un ton plus haut, un *la*₃ aux Bn aurait dû devenir un *si*₃, mais la note était

¹ Cf. *supra*, II.F.3, CP 1, p. 277.

² L'air qui finit l'acte correspond aussi à ces critères, mais c'est plutôt une introduction instrumentale à un chœur avec coryphée.

³ Durand confirme une variante fréquente dans les sources secondaires en ajoutant une liaison rythmique aux Bs à l'équivalent de OOR, *Bélus* (1746), mes. 182-183 ; cf. NC de cette mes. Il ajoute une autre liaison rythmique plus discutable aux Vn 2 à l'équivalent de OOR, *Bélus* (1746), mes. 374-375.

1. Groupe des emprunts de l'opéra

manifestement trop aiguë. L'arrangeur inconnu, très probablement Rebel ou Francœur, l'a donc supprimé et a prolongé la note précédente d'un temps :

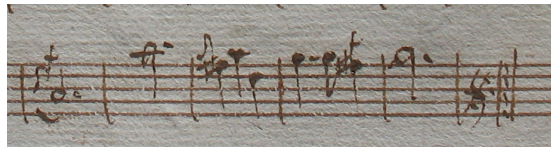


Figure 40 : CF Guirlande, r°, détail (partie de basson)

Cette petite retouche se retrouve dans AC, où la version originale a été grattée :

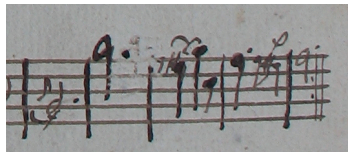


Figure 41 : AC, p. 65, détail (partie de basson)

Or cette retouche est absente de C 2-C 6 (qui datent d'entre 1746 et 1760), qui donnent la version originale, mais confirmée par C 7 (qui date d'entre 1771 et 1786). Comment expliquer que la modification ait été reportée dans AC en 1763 ? Deux hypothèses sont possibles. Soit Rebel (ou Francœur) a matériellement emprunté le feuillet dans *La Guirlande* le temps d'en faire réaliser une copie au propre par Durand ; soit il a arrangé le morceau directement dans AC avant de le faire copier.

2. Groupe Artois

a) CP Artois

Cinq parties instrumentales manuscrites d'un recueil de symphonies conservé à la bibliothèque de l' Arsenal, sous la cote F-Pa MUS 920 (A-E) (ancienne cote : 449. Mus.)

Titres à toutes les parties : p. de titre : « A M.GR LE COMTE | D'ARTOIS | [nom de l'instrument] | S[ym]P[hon]IES DES OPÉRAS | DE RAMEAU » ; faux-titre : « [nom de l'instrument] | Suite des Simphonies des Operas de Rameau | a 5. Parties. | Arrangées a Grand Concert. | [+ Sommaire] » ; titre au départ : « Simphonie du Temple de la Gloire. [nom de l'instrument]. » Variantes de formulation et d'orthographe.

Présentation matérielle : 5 parties ¹, 23 × 30 cm : A : « I.^{er} dessus » ; « I.^{er} Violon. en partition avec le I.^{er} haubois. » ; B : « 2.^{me} dessus » ; « 2. Violon. en partition avec le 2.^e Haubois. » ; C : « Quintes de Violons » ; D : « Basses » ; E : « Bassons ».

Filigranes : « FIN DE | M ☞ IOHANNOT | DANNONAY | [grappe de raisin à petits grains] ² ».

Copiste : non identifié ³. L'utilisation de la clé de *sol* 2^e ligne corrobore le caractère tardif de cette copie.

Provenance et datation : De nombreux arrangements conservés témoignent de la faveur dont jouissait la musique orchestrale de Rameau, que l'on voulait pouvoir exécuter chez soi, au clavecin grâce à la partition gravée, mais aussi à plusieurs instruments (« en concert ») voire à grand effectif (« à grand concert ») grâce à des parties manuscrites. Parmi d'autres, celles ayant appartenu au comte d'Artois, futur Charles X, et qui sont aujourd'hui conservées à la bibliothèque de l' Arsenal ont une place éminente. S'il n'est pas sûr qu'elles aient jamais été utilisées, étant vierges de toute annotation et de toute marque d'usure, elles prouvent qu'il était de bon ton de posséder la quasi-intégralité des « symphonies » (nous dirions la musique instrumentale) de Rameau, à côté de la collection de ses opéras. Ces suites ne comportent que des pièces composées avant 1754, mais aucune composée après 1756 ; Graham Sadler ⁴ et Elisabeth Bartlet ⁵ ont donc proposé, à juste titre, de dater leur copie d'environ 1755. Leur destination, en revanche, n'est pas claire : il nous semble improbable qu'elles aient été destinées aux concerts de la reine, grand-mère du comte d'Artois, qui avaient parfois lieu chez la dauphine, sa mère, puisqu'ils consistaient essentiellement en musique vocale et qu'ils rassemblaient des effectifs plutôt de l'ordre de la vingtaine d'instrumentistes que de « cinq parties ⁶ » ; de toute façon, la reine n'aimait pas

¹ Curieusement, Malherbe (p. xlii) indique 4 parties et omet les deuxièmes dessus ; peut-être le vol. correspondant était-il égaré lorsqu'il a consulté cette source.

² Les autres filigranes lus par Bartlet dans son édition de *Platée* sont absents des pages contenant le *Temple de la Gloire*.

³ RAMEAU Jean-Philippe, *Platée. Version 1749, op. cit.*, p. 353 affirme que le copiste « d'Artois » faisait partie de l'atelier de Blouquier à Versailles et renvoie à F-Pan O¹ 3253.

⁴ RAMEAU Jean-Philippe, *Zoroastre. Version 1749*, Bonneuil-Matours, Société Jean-Philippe Rameau, distr. Bärenreiter, 1999, p. 367 (Opera omnia Rameau IV.19).

⁵ RAMEAU Jean-Philippe, *Platée. Version 1749, op. cit.*, p. 358.

⁶ DRATWICKI Benoît, « Les Concerts de la reine », *Cahiers Philidor* 39, 2012, pp. 13-18.

Rameau ¹. Il faut sans doute se résoudre à admettre, en l'absence de nouvelle preuve, que ces parties n'ont pas été copiées pour une occasion particulière, mais seulement pour la bibliothèque (qui se devait d'être exhaustive) d'un membre de la famille royale vers 1755, et que Charles X en a hérité par la suite.

Remarques : Cet arrangement a été fait avec un goût certain et avec un soin satisfaisant. Les morceaux, jamais transposés, sont regroupés par tons, conformément à la tradition. Les parties séparées font allusion à au moins deux violons, deux hautbois ou flûtes, une quinte, des bassons et des basses, soit environ deux instruments par pupitre («partie»), pour un effectif total d'environ dix instrumentistes. Comme leurs titres l'indiquent, les deux parties de dessus sont la plupart du temps divisées entre un violon et un instrument à vent (hautbois, flûte ou petite flûte), voire entre 3 instruments pour le « 2^e dessus ». L'orchestration originale a été souvent modifiée pour s'adapter à cet effectif, même si sa composition exacte nous échappe. La partie de « Parties » ne contient que la haute-contre de violon, et la taille manque absolument ; c'est étrange, car deux instrumentistes auraient pu suivre sur deux parties différentes comme pour les dessus ; celle de « Basses » double systématiquement celle de « Parties » quand les basses se taisent dans AC ; celle de « Bassons », de même, double systématiquement celle de « Basses » même quand les bassons se taisent dans AC.

On notera enfin que la partie de « Parties » contient la musique de l'Air très gai, qui manquait primitivement dans AC, et que Rebel et Francœur ont fait copier spécialement pour CF 1 en 1760 ². Elle est parfaitement identique dans CP Artois et CF 1. On peut en conclure que le commanditaire et/ou les copistes de CP Artois avaient accès aux meilleures sources, et sans doute aux matériels d'orchestre de l'Académie royale de musique ; c'est justement ce que pense Sadler, qui considère cette source comme une source d'autorité pour son édition de *Zoroastre* (1749). CP Artois ne pouvait cependant faire autorité pour notre édition, compte tenu des réorchestrations massives auxquelles la source procède, d'autant plus que toutes les parties intermédiaires sont disponibles dans les sources d'autorité du *Temple de la Gloire*.

Contenu : voir le Tableau 31 ci-dessous.

¹ *Ibid.*, pp. 22-23.

² Cf. *supra* la description des sources AC, CF 1 et C 4.

2. Groupe Artois

Titre dans A	A p.	B p.	C p.	D p.	E p.	OOR 1746	Adaptation AC → CP Artois
ouverture A	114-115	114-115	61	84	84	P, 1-66	Hb 1 et PFI 1 → FI 1 Hb 2 et PFI 2 → FI 2
ouverture B	115	115	61	84	84	P, 67-84	Vn → Hb Cor → Vn
ouverture C	115	115	61	84	84	P, 85-93	
1. ^{er} menuet	116	116	62	85	85	I, 364-383	
2. ^e menuet	116	116	62	85	85	I, 384-407	
1. ^{ere} gavotte	116	116	62	85	85	I, 408-425	Hb tacet → col Vn
2. ^e gavotte	117	117	62	85	85	I, 426-449	Hb tacet → col Vn
1. ^{er} air	117	117	62	86	86	I, 284-301	
2. ^e air	117	117	62-63	86	86	I, 320-343	
air gay	118	118	63	86-87	86-87	P, 404-439	
passepied	119	119	63	87	87	P, 440-491	Par → Par et Bs
air	120-121	120-121	64	88	88	P, 130-205	Hb tacet → col Vn
musette	121	121	64	89	89	I, 180-210	Hb 2 → Vn 2
entrée	121	121	64	89	89	II, 1-24	
loure	122	122	64	89	89	II, 98-131	
air gai	122	122	65	90	90	II, 176-217	
gigue	122-123	122-123	65	90-91	90-91	II, 751-800	
air fier	123	123	66	91	91	III, 286-311	
air gay	124	124	66	91	91	II, 801-818	
1. ^{ere} gavotte	124	124	66	91	91	III, 327-344	
2. ^e gavotte	124	124	66	91	91	III, 345-362	
chaconne ¹	124-126	124-126	66-67	92-93	92-93	III, 620-691 III, 782-860	Hb 2 tacet → col Vn 2 fusion des deux parties
air gai	126-127	126-127	67	93	93	III, 861-906	PFI → FI Cor → Vn 3 Hb 2

Tableau 31 : Contenu de la « Symphonie du Temple de la Gloire » dans CP Artois

¹ La Chaconne et la Suite de la chaconne s'enchaînent directement sans égard pour l'enchaînement ou les redites.

3. Groupe Lille

Ce groupe rassemble quatre matériels d'orchestre avec partition, qui contiennent chacun un ou plusieurs extraits du *Temple de la Gloire*, manifestement joués à Lille à la fin du XVIII^e siècle¹, et actuellement conservés à la Bibliothèque municipale de cette ville². Seules les sources CO Lille 1 et CO Lille 2 portent le cachet de la Société du Concert de Lille : on n'est donc pas sûr que tous aient été utilisés par celle-ci, et, s'ils l'ont été, on ignore s'ils ont servi, ensemble, à une seule exécution d'extraits du *Temple de la Gloire*, ou, séparément, à plusieurs. La présence d'un autre fragment de Rameau dans CO Lille 2 ferait plutôt pencher pour la seconde hypothèse. Ces matériels sont néanmoins d'allure similaire et, même si l'on pouvait établir qu'ils avaient été copiés et utilisés séparément, leur datation ne s'étendrait sans doute pas sur plus de quelques années ; le problème réside précisément dans les hypothèses contradictoires de cette datation, dont le *terminus ad quem* est 1764, date de la modification du deuxième mouvement de l'Ouverture du *Temple de la Gloire*, et le *terminus ante quem* peu après 1786, date de la copie de C 7, sur qui est indubitablement copié CO Lille 1.

a) CO Lille 1

Partition et matériel d'orchestre de l'Ouverture du *Temple de la Gloire* (version de 1746, arrangée après 1764), établis en vue d'une exécution à Lille, et conservés à la bibliothèque municipale de Lille (médiathèque Jean Lévy) sous la cote M 6080. Catalogue Nord-Pas-de-Calais : notice n° 1426. RISM A/II : cf. notice n° 840.003.979³.

Titres : au départ de la partition : « Le temple de la gloire | ouverture » ; au départ de toutes les parties : « ouverture du temple de la gloire ».

Description matérielle : 1 partition et 19 parties, in-4°, 23 × 30 cm :

- 1 partition (15 p.)
- 3 violino primo (2, 1, 1 p.)
- 3 violino secondo (2, 1, 1 p.)
- 2 alto (1 p. chacun)
- 4 basso (1 p. chacun)
- 1 flutes [1 et 2] (1 p.)
- 1 hautbois [1 et 2] (3 p.)

¹ Sur la musique à Lille au xviii^e, cf. « Le cas d'une ville non-académique : Lille », in DUHAMEL Jean-Marie, *La musique dans la ville, de Lully à Rameau*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994, pp. 89-112 (Economies et sociétés).

² *Catalogue des ouvrages sur la musique et des compositions musicales de la bibliothèque de Lille : extrait du supplément au catalogue Sciences et Arts*, Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1879, pp. 360, 481, 521, 607 ; il est amusant de signaler que nous avons découvert par hasard ce catalogue, et donc ces sources, à Berkeley, alors qu'il n'est pas conservé, semble-t-il, à la Bibliothèque nationale de France.

³ SCHMITT Laurent, *Catalogue des fonds musicaux (1600-1800) conservés en Nord-Pas de Calais*, Lille, Domaine Musiques région Nord-Pas-de-Calais, 1997 (Patrimoine musical régional). La description du catalogue, reprise par le RISM, contient quelques petites erreurs : une partie de Vn1 et une partie de Vn2 comportent 2 p. chacune et non une seule, parce que la reprise de l'ouverture y est réécrite en toutes notes ; il n'y a que 2 parties d'alto et non 3 ; les Bn ne sont pas divisés.

- 1 fagotto (1 p.)
- 1 cors [1 et 2] (2 p.)
- 1 trompettes [1 et 2] (1 p.)
- 1 timbales (1 p.)

Filigranes : « MOYEN | D ☞ MALMENAIDE | AUVERGNE 1742 | [grappe de raisin à gros grains] » ; « JPH ☞ CVSSON | AUVERGNE 1742 | FIN ».

Provenance : cachet de la Société du Concert de Lille.

Annotations : dans le coin supérieur droit au départ de la partition : « B. N. 84 », « 1^{ère} partie » et « N° 4 » ; annotations en troisième de couverture : « N°10 ».

Copistes : C/Decroix.1, qui a copié de nombreuses œuvres de Rameau pour Decroix, notamment l'acte de *Bélus* dans C 7. La partition de CO Lille 1 a clairement été copiée d'après C 7, car il contient souvent les mêmes variantes, et s'il en omet certains éléments, il n'en apporte jamais d'autres.

Contenu et remarques : CO Lille 1 contient l'Ouverture dans la version de C 7, c'est-à-dire copiée sur AC après 1764, car elle intègre les modifications du deuxième mouvement faites directement sur le manuscrit, mais il ne s'agit pas d'une copie de la version de l'Ouverture arrangée par Rebel et/ou Francoeur pour *Nais* en 1764 : elle n'est ni transposée ni réorchestrée¹. On note des variantes intéressantes par rapport à la version originale dans CO Lille 1 :

- il n'y a aucune distinction entre flûtes et petites flûtes ;
- les hautbois, mais pas les bassons, ont souvent des valeurs longues à la place des notes répétées dans leur partie séparée ;
- les cors 1 et 2 sont parfois inversés.

Datation : la copie date nécessairement d'après 1764 d'après le contenu du deuxième mouvement de l'Ouverture, et le papier, qui porte la date de 1742, semble suggérer une datation d'avant 1770 ; or la copie s'est très probablement faite sur C 7, qui porte la date de 1786. On peut envisager deux explications à cette contradiction : soit le papier utilisé par le copiste de CO Lille 1 provenait d'un stock ancien, filigrané entre 1742 et 1770, mais utilisé longtemps après 1770 ; soit la copie de C 7 est intervenue en plusieurs temps, De Serre, en 1786, ne faisant que compléter plusieurs cahiers séparés, comme pourrait le suggérer la multiplicité des mains, ce qui n'aurait rien d'exceptionnel pour le fonds Decroix.

b) CO Lille 2

Partition et parties du monologue « Profonds abîmes du Ténare », établies en vue d'une exécution à la Société du Concert de Lille, et conservées à la bibliothèque municipale de Lille (médiathèque Jean Lévy) sous la cote M 5799. Certaines parties contiennent le monologue initial d'*Anacréon*, « Mirthes fleuris ». Catalogue Nord-Pas-de-Calais : notices n° 1422 et 1426². RISM A/II : notices n° 840.003.975 et 840.003.979.

¹ Cf. *infra* II.G.6, Groupe Nais / Francoeur , p. 310.

² SCHMITT Laurent, *Catalogue des fonds musicaux (1600-1800) conservés en Nord-Pas de Calais, op. cit.*

Titres : au départ de la partition : « Monologue du Temple de la Gloire | paroles de Voltaire, musique de Rameau » ; sur la deuxième couverture cartonnée, probablement de la main de Decroix : « Monologue de Basse taille | Du Temple de la Gloire | Par Rameau | Partition » ; ajouts d'une autre main (C/Decroix.1) : « paroles de voltaire », « profonds abymes du tenare » et « B[asse-]T[aille] » ; au départ de la partie de basse-taille, du la main de C/Decroix.1 : « Monologue de temple de la Gloire ». Avant ce titre, Decroix a ajouté : « Parties Separées | du » ; après, il a ajouté : « Et de celui d'anacreon. » ; dans le coin supérieur gauche, il a écrit : « Basse-taille ». Une troisième main sans doute plus tardive a enfin ajouté dans le coin supérieur droit : « par Rameau ».

Provenance : cachet de la Société du Concert de Lille.

Dimensions : 23 × 30 cm.

Description matérielle et contenu :

Nom	Pagination	« Profonds abîmes »	« Mirthes fleuris »
Partition	7 p.	X	
Bassetaille	2 p. [+ 2p. vierges]	X	X
1. ^{ers} violons, violons et flutes	2 p. (f. coupé)	X	X
2. ^e violon	2 p.	X	X
Tailles	1 p.	X	
Basse	2 p.	X	X
1. et 2. ^e Basson	1 p.	X	

Tableau 32 : Description matérielle et contenu de CO Lille 2

Filigranes : « JPH ☞ CVSSON MOYEN | AUVERGNE 1742 | [grappe de raisin à gros grains] ».

Copistes : non identifié.

Annotations : sur la première couverture : « N° 1 » ; sur la deuxième page de la deuxième couverture, à l'envers, d'une main identique aux couvertures des matériels de Raparlier conservés au Département de la Musique de la BnF¹ : « Dardanus | Basse ». En l'absence d'une étude approfondie des matériels Raparlier, on ne peut tirer aucune conclusion sur la date de copie de ce manuscrit ; de plus, il ne s'agit que d'une couverture, qui a logiquement été faite plus tardivement que la copie elle-même.

Remarques : cette copie du plus célèbre monologue du *Temple de la Gloire* ne présente aucune divergence significative avec la source principale ; elle témoigne de sa diffusion, sinon de sa popularité.

c) CO Lille 3

¹ Voir par exemple les cotes F-Pn Vm2 335, Vm2 344, Vm2 364, Vm2 367, Vm2 370, Vm2 380, Vm2 384. Tous ces matériels, dont chaque partie porte le tampon « M.^r Raparlier », ont été transmis par le fonds Decroix, ce qui n'est pas le cas des matériels de la source CO Lille. Faut-il alors supposer qu'ils ne datent pas de la période où Raparlier a été directeur du Concert de Lille, mais d'une période plus tardive ?

Partition et matériel d'orchestre, contenant le chœur « Fier dieu des alarmes » (cf. OOR, *Trajan* (1746), mes. 227-289), probablement établis en vue d'une exécution à la Société du Concert de Lille, et conservés à la bibliothèque municipale de Lille (médiathèque Jean Lévy) sous la cote M 5414, avec le matériel de la source CO Lille 4b. Catalogue Nord-Pas-de-Calais : notice n° 1423¹. RISM A/II : notice n° 840.003.976.

Titres : au départ de la partition : « chœur des prêtres de mars » ; mention d'une autre main, peut-être de Decroix : « du Temple de la Gloire | de Rameau » ; mention d'une troisième main dans le coin supérieur droit : « 1^{ère} partie | N°9 » ; mention d'une quatrième main dans le coin supérieur gauche : « N° 24 9 ».

Provenance : pas de cachet.

Dimensions : in-4°, 23 × 30 cm.

Filigranes : « FIN DE | G ♣ MALMENAIDE | AUVERGNE 1742 | [grappe de raisin à gros grains] ».

Description matérielle :

- [1 partition] (8 p.)
- 10 Dessus (1 p. chacun)
- 4 haute Contre (1 p. chacun)
- 4 taille (1 p. chacun)
- 5 Basse-taille (1 p. chacun)
- 3 Violino 1.^o (1 p. chacun)
- 3 Violino 2.^{do} (1 p. chacun)
- 1 Alto (1 p.)
- 4 Basso (1 p. chacun)
- 1 flutte (1 p.)
- 1 fagotto (1 p.)

Copistes : C/Decroix.1 pour la partition ; copiste non identifié pour toutes les parties vocales et instrumentales.

Annotations : sur la tranche de la couverture : « 121 | Temple de la Gloire. »

Remarques : cette copie ne présente aucune divergence significative avec la source principale.

d) CO Lille 4a

Partition d'extraits de la fin de l'acte III de la version de 1746, probablement établie en vue d'une exécution à la Société du Concert de Lille, et conservée à la bibliothèque municipale de Lille (médiathèque Jean Lévy) sous la cote M 6380, dissociée par erreur de la source CO Lille 4b. Catalogue Nord-Pas-de-Calais : notice n° 1424². RISM A/II : notice n° 840.003.977.

¹ SCHMITT Laurent, *Catalogue des fonds musicaux (1600-1800) conservés en Nord-Pas de Calais, op. cit.*

² *Ibid.*

Titres : sur la couverture : « Chaconne, Chœur Et | Ariette du | Temple de la Gloire | Opera de Rameau. » ; au départ : Chaconne, avec un ajout de la même main que sur la couverture : « avec Chœur et ariette du temple de | La Gloire de Rameau. »

Provenance : pas de cachet.

Dimensions : 1 partition, 24 p., in-4°, 23 × 30 cm.

Filigranes : « MOYEN | G ✻ MALMENAIDE | AUVERGNE 1742 ».

Copistes : non identifiés.

Annotations : à la couverture, d'une autre main : « N°26 » ; p. 24, de la même main, peut-être Decroix : « après l'ariette on reprend le chœur pour finir ».

Contenu et remarques : cf. la description de la source CO Lille 4b ci-dessous.

e) CO Lille 4b

Matériel d'orchestre contenant des extraits de la fin du *Temple de la Gloire* (OOR 46, III), probablement établi en vue d'une exécution à la Société du Concert de Lille, et conservé à la bibliothèque municipale de Lille (médiathèque Jean Lévy) sous la cote M 5414, et dissocié par erreur de la partition CO Lille 4a. Catalogue Nord-Pas-de-Calais : notice n° 1425¹. RISM A/II : notice n° 840.003.978.

Titre : au départ des parties instrumentales : « Chaconne, Chœur, Et ariette | du temple de la gloire ». Le mot « gloire » de la partie de coryphée a été gratté et, curieusement, remplacé par « paix ».

Provenance : pas de cachet.

Dimensions : 37 parties, in-4°, 23 × 30 cm :

- Coriphée [et dessus] (3 p.)
- 5 Dessus (1 p. chacun)
- 5 haute Contre (1 p. chacun)
- 4 taille (1 p. chacun)
- 6 Basse taille (1 p. chacun)
- 1 Violino Primo (4 p.)
- 2 Violino Primo Ripieno (4 p. chacun)
- 3 Violino 2.^{do} ripieno (4 p. chacun)
- 1 alto Primo (4 p.)
- 1 alto secondo (4 p.)
- 1 basso (4 p.)
- 3 basso ripieno (2 p. chacun)
- 1 obois [et flûtes] (4 p.)
- 1 fagotti (3 p.)
- 1 cor (1 p.)
- 1 trompette (1 p.)

¹ *Ibid.*

Filigranes : parties vocales : « JPH † CVSSON | AUVERGNE 1742 | FIN (et une fois : MOYEN) | [grappe de raisin à gros grains] ; parties instrumentales : « MOYEN | D ☞ MALMENAIDE | AUVERGNE 1742 | [grappes de raisin à gros grains] ».

Copistes : C/Decroix.1 pour la partie de coryphée, et une de chaque des HC, T et B ; copiste non identifié pour les autres parties vocales et toutes les parties instrumentales.

Annotations :

- sur les deux couvertures modernes : « N° 3 », « 3 » ;
- au départ d'une des deux parties de violon 1 ripieno, d'une autre main : « chœur — d'un bonheur nouveau » et dans le coin supérieur droit : « 1^{ère} partie N° 8 »
- les parties de violon 1 comportent des collettes non décollées au « mineur » de la Chaconne, qui semblent résulter d'une erreur de copie plutôt que d'une variante puisque le texte est identique à celui de la partition.

Contenu :

- chaconne [1^{re} partie] (= OOR, *Trajan* (1746), mes. 620-691)
- chœur au milieu de la chaconne « D'un bonheur nouveau » (= OOR, *Trajan* (1746), mes. 692-731)
- [air] « Volez plaisirs, régniez avec la gloire » (= OOR, *Trajan* (1746), mes. 732-762)
- Suite de la chaconne [2^e partie] (= OOR, *Trajan* (1746), mes. 782-861)
- Ramage d'oiseaux « Ces oiseaux, par leur doux ramage » (= OOR, *Trajan* (1746), mes. 907-1017)
- [renvoi à une reprise du chœur] (= OOR, *Trajan* (1746), mes. 763-782)

Remarques : cet ensemble partition-matériel ne présente aucune divergence musicale significative avec la source principale. On constate seulement que l'Air très gai (OOR, *Trajan* (1746), mes. 861-906) manque ; c'est une reprise du chœur « D'un bonheur nouveau » qui conclut ces extraits. On pourrait supposer que cela permet de dater CO Lille 4a-b d'après 1760 et l'emprunt de la source CF 1 à AC, d'autant que dans la source C 7, d'après lequel plusieurs sources du groupe Lille semblent avoir été copiées, l'Air très gai a été copié à la fin et d'une autre main ¹ ; mais rien ne permet de l'affirmer avec certitude, l'arrangeur ayant très bien pu préférer une conclusion vocale à une conclusion instrumentale.

On notera, entre autres, quelques variantes intéressantes :

- une annotation, peut-être de Decroix, dans une mention au départ du chœur « D'un bonheur nouveau », p. 7, ajoute les « violons doux » à la basse continue dans la partie chantée par le coryphée seul ;
- une autre annotation, peut-être de Decroix, au bas de la même page, précise : « les h.contres, tailles et basses tailles a demi voix pour ne pas couvrir les dessus. » ;
- ni la partition ni les parties séparées n'adaptent la partie des basses du chœur aux basses instrumentales, notamment du point de vue du e muet.

¹ Cf. *supra*, II.F.11, C 7, p. 284.

- la partie vocale du « Ramage d'oiseaux » est attribuée à un dessus (clé de *sol* 2^e ligne) plutôt qu'à une haute-contre ;
- le « 3^e violon » du « Ramage d'oiseaux » (clé de *sol* 2^e ligne) est copié dans les parties d'alto 1 et 2 (clé d'*ut* 3^e ligne) ;
- hautbois et flûtes sont copiés dans la même partie séparée, contrairement à CO Lille 1, par exemple (mais il faut dire qu'ils jouent en même temps dans l'Ouverture, et seulement successivement à la fin de l'acte).
- la partie de bassons comprend les mes. 970-972 du « Ramage d'oiseaux », ce qui correspond à un « fort » orchestral ; si cela ne prouve rien pour la lecture d'AC, cela prouve qu'il était normal d'orchestrer très précisément les basses au XVIII^e siècle, même sur des sections extrêmement courtes ¹ ;
- la partie de trompette double les cors dans la Chaconne, ce qui correspond bien à une philosophie des doublures de la fin du XVIII^e siècle.

4. Groupe Decroix

a) CO Decroix

Partition et parties séparées du monologue « Profonds abîmes du Ténare », conservées au Département de la Musique de la BnF sous la cote F-Pn Vm2 359 (p. 37-45), et reliée avec AS.

Titre au départ de la partition : « Monologue ariette du Temple de la Gloire. » ; autre mention au départ, dans le coin supérieur gauche : « Rameau ».

Provenance : fonds Decroix.

Présentation matérielle :

- 1 partition ([3] p.), paginées par une main plus tardive au crayon (pp. 37, 38 et 45), au milieu desquelles sont reliées 3 parties séparées :
- violons (1 f., v^o vierge, paginé 39-40)
- Bassons (1 f., v^o vierge, paginé 41-42)
- B[asse] c[ontinue] (1 f., v^o vierge, paginé 43-44)

Dimensions : in-4^o, 31 × 23,5 cm.

Filigranes : « J ♣ BERGER FIN | AUVERGNE 1742 » ; « FIN DE | A MALMENAIDE » ; [grappe de raisin à gros grains] ; « AVUERGNE ».

Copistes : inconnus ; on trouve la main d'un copiste principal pour la partition et les parties de violons et de bassons, et une autre main pour la partie de basse continue.

Remarques : la provenance et la destination de ce matériel sont inconnues. Il aurait pu être utilisé tel quel, à un ou deux instruments par partie, lors d'un concert, si le chanteur chantait par cœur. Il pourrait aussi être un fragment d'un matériel plus important, dont les autres parties, notamment la partie vocale, auraient été égarées.

¹ On pensera par exemple aux préludes de basses non chiffrés de quelques mesures, notés « basses » voire « tous », entre deux récitatifs autrement accompagnés par la seule basse continue.

La notation du violon, dans la partition comme dans la partie, en clé de *sol* 2^e ligne suggère une date relativement tardive.

On ignore pourquoi CO Decroix a été relié avec AS, puisqu'il n'y a aucun rapport entre ces deux sources. Ç'aurait pu être, tout simplement, parce que c'était l'ensemble des papiers du fonds Decroix relatifs au *Temple de la Gloire*. Mais, en général, ce n'est pas le cas quand des sources multiples sont conservées pour d'autres opéras ; et il existe justement une autre source dans le fonds qui contient, au moins en partie, des fragments du *Temple de la Gloire* : c'est notre source CF Decroix.

b) CF Decroix

Ce fragment fait partie d'un vaste recueil factice de pièces transmises par Decroix, conservé au Département de la Musique de la BnF, sous la cote F-Pn Vm7 3620 (7), p. 33-40 (pagination au crayon d'une main plus tardive).

Titres : 1. [aucun] ; 2. « Parodie du Temple de la Gloire » puis « Majeur » et « Mineur » ; 3. « Ariette du Temple de la Gloire ».

Dimensions : 8 p., 19,5 × 29,5 cm.

Filigranes : « C ♥ [nom illisible] | [lieu illisible] » et « 1742 ».

Copiste : non identifié.

Contenu : ces 8 p. contiennent 3 fragments :

5. à la p. 33, un air non identifié, sans basse, en *mi* mineur, à 2 temps, dont les paroles sont :

Fuis, laisse-nous goûter après l'orage
D'un calme heureux les flatteuses douceurs.

Ce pourrait être l'un de ces innombrables airs à une voix qui fleurissent au XVIII^e siècle, mais il est sans doute extrait d'une œuvre et dépouillé de son accompagnement, car les longues tenues ne sont absolument pas caractéristiques :

2. aux p. 33-34, « Le dieu des beaux-arts peut seul nous instruire¹ », et aux p. 35-36, « Descends, dieu charmant² » correspondent effectivement aux parodies des airs instrumentaux de *Bélus* (1746). Les deux présentent des variantes importantes, de l'ordre de la simplification mélodique ; la basse n'est chiffrée qu'en deux endroits. OOR ne tient donc pas compte de cette source. Faut-il faire un lien entre cette source et la rumeur qui voudrait que La Popelinière ait écrit cet air ?

3. à la p. 36, une « Ariette du Temple de la Gloire » ne se retrouve dans aucune autre source. La disposition est ici : dessus (clé d'*ut* 1^e ligne), flûtes et basses (clé de *fa* 4^e ligne). La copie s'interrompt au bout de 9 mes., après que le chant a commencé de dire « Vo-[le ?] ». Notre meilleure hypothèse est qu'il pourrait s'agir d'une première version de l'air d'une Bergère, « Vole, charmant amour³ », car l'incipit textuel, la tonalité, la disposition (dessus, flûte, basse continue) sont les mêmes. Il y aurait alors eu changement radical de caractère

¹ Cf. OOR, *Bélus* (1746), mes. 302-319.

² Cf. OOR, *Bélus* (1746), mes. 344-363.

³ OOR, *Bélus* (1745), v. 111-118 et mes. 504-548.

entre les deux versions, puisque celle de CF Decroix est à 2 temps probablement rapides, alors que l'air de la version de 1745 est à 3 temps lents. Il s'agit de toute évidence d'une source secondaire et de mauvaise qualité, mais, en l'absence d'édition contemporaine, le copiste a forcément eu accès à l'une des sources d'autorité, ce qui rend possible, sinon crédible, l'hypothèse que l'« Ariette du Temple de la Gloire » soit un fragment de Rameau.

5. Groupe Amadis

Ce groupe de sources a posé jusqu'ici beaucoup de problèmes d'identification aux musicologues, car il se trouve au croisement de deux œuvres, *Amadis* de Lully et *Le Temple de la Gloire* de Rameau. Pour la reprise de 1759 d'*Amadis*, Rebel et Francœur ont en effet remplacé tout le divertissement original de l'acte V par un nouveau divertissement fait d'emprunts, la plupart au *Temple de la Gloire*, et de nouvelles compositions. Plusieurs de ces emprunts ont déjà été repérés par nos prédécesseurs¹ dans des sources conservées à la Bibliothèque-musée de l'Opéra et dans un matériel d'orchestre conservé aux Archives du Lot-et-Garonne, et catalogués comme extraits du *Temple de la Gloire*, même s'ils appartiennent en fait à l'arrangement tardif d'*Amadis*; il nous semble donc important de décrire ici cet ensemble de sources pour dissiper toute ambiguïté, même s'il ne saurait servir à une édition du *Temple de la Gloire*. Ce groupe de sources a enfin un intérêt pour la critique génétique, car il permet de comprendre la genèse de la source CF 2 (cf. *supra*).

Pour les quatre sources de ce groupe, on trouvera dans le Tableau 33, sauf mention contraire, la liste des morceaux compris dans le divertissement final d'*Amadis*, avec, en grisé, les emprunts au *Temple de la Gloire*.

¹ MAILLARD Jean-Christophe, *Bibliothèque musicale des ducs d'Aiguillon*, Agen, Archives départementales de Lot-et-Garonne, 1999 (Patrimoine musical régional); DENÉCHEAU Pascal, « Les opéras de Lully remaniés par Rebel et Francœur entre 1744 et 1767 », *art. cit.*

Titre et incipit du morceau dans <i>Amadis (1759)</i>	Titre original	Œuvre originale	Remarques
Mouvement de gavotte gracieuse, ou Air	Entracte	<i>Le Temple de la Gloire</i> OOR, <i>Bélus (1746)</i> , mes. 863-892	corrections, ajout d'ornements, cf. CF 2 ¹
Chœur « Digne sang de Lisvart »		chœur non identifié, probablement composé par Rebel et/ou Francœur ²	
Chaconne	Chaconne	<i>Le Temple de la Gloire</i> OOR, <i>Trajan (1746)</i> , mes. 628-699	ajouts d'ornements
[Chœur avec coryphée] « D'un bonheur nouveau »	Dernier chœur au milieu de la chaconne	<i>Le Temple de la Gloire</i> OOR, <i>Bélus (1746)</i> , mes. 700-739	deux coryphées ; ajout d'ornements
[Ariette] « Volez, plaisirs »	[Ariette]	<i>Le Temple de la Gloire</i> OOR, <i>Trajan (1746)</i> , mes. 740-770	ajouts d'ornements
[Chœur avec coryphée] « D'un bonheur nouveau »	Dernier chœur au milieu de la chaconne	<i>Le Temple de la Gloire</i> OOR, <i>Trajan (1746)</i> , mes. 771-790	ajouts d'ornements
Mineur [de la chaconne] ou Chaconne		nouveau couplet « mineur » de la Chaconne, probablement composé par Rebel et/ou Francœur, qui remplace OOR <i>Trajan (1746)</i> 816-868	
1 ^{re} gavotte		Mondonville, <i>Isbé</i> , III, 4	
2 ^e gavotte		Mondonville, <i>Isbé</i> , III, 4 ³	
[Chœur avec coryphée] « Aimable maître de nos désirs »		Parodie du précédent	coryphée barré dans F-Po A 16 (B)
Chaconne	Suite de la chaconne (début)	<i>Le Temple de la Gloire</i> OOR, <i>Trajan (1746)</i> , mes. 790-816 ; nouvelle fin probablement composée par Rebel et/ou Francœur	arrangement et nouvelle fin

Tableau 33 : Contenu du divertissement du nouvel acte V d'*Amadis (1759)*

¹ La version de l'Entracte correspond à celle du v° de CF 2 après l'arrangement de Rebel, avec néanmoins quelques variantes de phrasé.

² DENÉCHEAU Pascal, « Les opéras de Lully remaniés par Rebel et Francœur entre 1744 et 1767 », *art. cit.*, p. 12 suggère que ce chœur a été composé exprès sur de nouvelles paroles : « En effet, les paroles et la musique de ces pièces semblent avoir été faites spécialement pour s'intégrer au mieux dans l'action de ces divertissements ».

³ Identification de Pascal Denécheau dans *ibid.*, p. 42.

a) CF Amadis 1

Extrait de la partition de production de la version de 1759 d'*Amadis*, sous la forme de deux cahiers manuscrits reliés à la fin d'un exemplaire d'une partition imprimée d'*Amadis*, conservée à la Bibliothèque-musée de l'Opéra sous la cote F-Po A 16 (B), p. 180_c-180_z (pagination continue d'une main plus tardive à l'encre).

Titre au départ : « Acte 5^e Scene derniere ».

Dimensions : premier cahier manuscrit inséré (p. 180_{c-i}), in-f^o, environ 25,5 × 37,5 cm, de même format que les p. imprimées de l'édition gravée utilisée ; deuxième cahier manuscrit inséré (p. 180_{m-z}), in-4^o, environ 24 × 35 cm, de format plus petit, donc, que le précédent.

Filigranes : premier cahier : « 1742 | [grappe de raisin à petits grains] | I ♥ MARCHEVAL MOYEN | AUVERGNE » ; deuxième cahier : illisible.

Contenu et pagination : mouvement de gavotte gracieuse, p. 1 (pagination originale), p. 180 C (pagination continue) ; chœur « Digne sang de Lisvart », p. 2-10 (orig.), p. 180_{d-e-f-g-h-i-j-k-l} (cont.) ; chaconne, p. 1-2 (orig.), p. 180_{m-n} (cont.) ; [chœur avec coryphée] « D'un bonheur nouveau », p. 3-4 (orig.), p. 180_{o-p} (cont.) ; [ariette] « Volez, plaisirs », p. 4-5 (orig.), p. 180_{p-q} (cont.) ; [renvoi au chœur avec coryphée] « D'un bonheur nouveau », p. 5 (orig.), p. 180_q (cont.) ; mineur [de la chaconne], p. 5 (orig.) + 3 p. non paginées, p. 180_{q-r-s-t} (cont.) ; première gavotte, p. non paginée-p. 7 (orig.), p. 180_{t-u} (cont.) ; 2^e gavotte, p. 7 (orig.), p. 180_u (cont.) ; [chœur avec coryphée] « Aimable maître de nos désirs », p. 7-9 (orig.), p. 180_{u-v-w} (cont.) ; chaconne, p. 9 et 3 p. non paginées (orig.), p. 180_{w-x-y-z} (cont.). Pour l'identification, voir le tableau ci-dessus. Il faut noter que les dernières mesures de la chaconne présentent une variante de la main de C/Paris.ARM.17¹, absente des autres sources.

Copistes : trois mains principales : une main non identifiée pour le premier cahier (p. 180_{c-i}) ; une autre main non identifiée pour les pages paginées du deuxième cahier (p. 180_{m-z}) ; Durand pour les pages non paginées du deuxième cahier.

Annotations : grattages et annotations, probablement de la main de Rebel, p. 180_c ; annotations de Durand pour le deuxième cahier ; annotations d'exécution au crayon rouge (reprise, coupe, modification de note).

Remarques : CF Amadis 1 est la source principale de la version de 1759 d'*Amadis* ; les autres sources du groupe la copient ou l'adaptent. Sa structure matérielle fait apparaître le processus de composition suivant :

1. Le ou les arrangeurs ont choisi deux grands morceaux pour le divertissement final : un chœur nouvellement composé (sans doute par eux), « Digne sang de Lisvart », et la Chaconne du *Temple de la Gloire*, avec ses morceaux insérés.
2. Ils ont complété le chœur par un air instrumental, qu'ils ont choisi d'emprunter encore une fois au *Temple de la Gloire* (l'Entracte), et la chaconne par des Gavottes extraites d'*Isbé* de Mondonville, avec un chœur avec coryphée parodiant l'une d'elles.

¹ Nous remercions Pascal Denécheau pour cette identification.

3. Ils les ont fait copier au propre chacun de ces deux ensembles par deux copistes différents dans deux cahiers paginés de 1 à 10 chacun.
4. Le premier cahier est resté à peu près intact, à quelques retouches près dans l'air instrumental.
5. Le deuxième cahier a été révisé de manière plus intensive ; la seconde partie de la Chaconne du *Temple de la Gloire*, qui comprenait une section en mineur, a vraisemblablement ¹ été coupée et remplacée par une autre de la composition des arrangeurs, entièrement en mineur ; la fin de la Chaconne a été elle aussi coupée et remplacée par une nouvelle fin de la composition des arrangeurs, en style « moderne », avec gammes, batteries et notes répétées. Toutes ces modifications ont été ajoutées par Durand sous la forme de collettes ou de feuillets insérés non paginés.
6. C'est à ce stade que des copies ont été faites de CF Amadis 1.
7. Dans un dernier temps, une dernière main non identifiée a modifié la fin de la Chaconne en y ajoutant 4 mesures et un annotateur au crayon a procédé à des corrections.

b) CF Amadis 2

Copie quasiment à l'identique, au propre et en partition réduite de CF Amadis 1, pour le marquis de La Salle, conservée à la Bibliothèque-musée de l'Opéra sous la cote F-Po A 16 ©, p. 180_{b-y} (pagination d'une main plus tardive à l'encre).

Titre : aucun.

Provenance : reliure (27 × 36 cm) en veau fauve estampé à chaud aux armes du Marquis de la Salle.

Dimensions : les p. manuscrites insérées sont un petit peu plus petites (in-f°, 25 × 35,5 cm) que les p. imprimées (26 × 36 cm) de l'édition gravée utilisée.

Filigranes : « 1742 | [grappe de raisin à petits grains] | I ♥ MARCHEVAL MOYEN | AUVERGNE », identique au premier cahier inséré de CF Amadis 1.

Contenu et pagination : air plutôt lent que vite, p. 180_b ; [chœur] « Digne sang de Lisvert », p. 180_{c-k} ; chaconne, p. 180_{l-m} ; [chœur avec coryphée] « D'un bonheur nouveau », p. 180_{n-o} ; [ariette] « Volez, plaisirs », p. 180_p ; [pas de renvoi au chœur avec coryphée « D'un bonheur nouveau »] ; mineur [de la chaconne], p. 180_{q-s} ; première gavotte, p. 180_{s-t} ; 2^e gavotte, p. 180_t ; chœur [avec coryphée] « Aimable maître de nos désirs », p. 180_{u-v} ; chaconne, p. 180_{w-y}. Pour l'identification, voir le tableau ci-dessus.

Copiste : non identifié.

Annotations : au bas de la p. 180 (pagination originale de l'édition imprimée), juste avant les feuillets manuscrits ajoutés, on lit la mention manuscrite à l'encre : « en 1759, on a ajouté les changements suivants ». Cette indication est précieuse, car elle permet de dater avec certitude ce nouveau divertissement final d'*Amadis*. La même main a ajouté le titre

¹ Elle est recouverte par des collettes qui n'ont pas été décollées. Il pourrait aussi s'agir d'un autre emprunt, puisque la « Suite de la chaconne » du *Temple de la Gloire* figure déjà à la fin de l'état original de CF Amadis 1.

« Chaconne » p. 180_w, et copié une partie de CO Amadis 1 ; une dernière main a laissé quelques annotations au crayon ainsi que la mention « fin ».

Remarques : le copiste qui a établi CF Amadis 2 a suivi de très près la mise en page de CF Amadis 1, jusqu'à la p. 180_n, ce qui prouve que ce dernier est la source du premier. Ensuite, la copie en partition réduite¹ le conduit à changer la mise en page. CF Amadis 2 tient compte des modifications de l'Air initial et des insertions de Durand, mais pas des annotations au crayon rouge et des quatre mesures ajoutées à la fin de la Chaconne.

c) CO Amadis 1²

Matériel d'orchestre d'*Amadis*, dans une version conforme à la reprise de 1759, copié pour le marquis de La Salle, et conservé à la Bibliothèque-musée de l'Opéra sous la cote F-Po Fonds La Salle 37. Ce matériel est copié sur la source CF Amadis 2 : les modifications qui y figurent sont la plupart du temps identiques et des mêmes mains.

Titre propre pris au dos de la couverture : « Parties | séparées | d'Amadis | parties doubles | du prologue | en tout 18 parties » ; titre au départ de l'acte V dans les parties vocales (sous-cotes 4 à 8) : « Nouvel acte 5.^e ».

Provenance : mention à la p. de titre de toutes les parties : « A M.^r Le M.^{is} de la Salle » (variantes orthographiques).

Contenu : ce matériel rassemble deux ensembles différents, comme le suggère le titre : un matériel incomplet de l'opéra entier (sous-cotes 1 à 8), et un autre matériel incomplet du prologue seul (sous-cotes 9 à 14). Seul le premier, qui nous intéresse, sera décrit ici. Il contient exactement la liste des morceaux empruntés dans *Amadis (1759)* décrite dans le ci-dessus.

Description matérielle : voir ci-dessous le Tableau 34 :

Cote Fonds La Salle	Partie	Description matérielle	Situation du « nouvel acte V »
37 (1)	premier dessus de violons, flutes et haubois	54 p., 20,5 × 26,5 cm	p. [47]-[53]
37 (2)	second dessus de violons, flutes et haubois	52 p., 20,5 × 26,5 cm	p. [45]-[51]
37 (3)	basse generale [basson et basse]	69 p., 20 × 26,5 cm	p. [61]-[67]
37 (4)	premier dessus des chœurs	30 p., 20,5 × 25,5 cm	p. 28-30
37 (5)	second dessus des chœurs	24 p., 20,5 × 25,5 cm	p. 22-24
37 (6)	haute-contre des chœurs	22 p., 20,5 × 25,5 cm	p. [19]-[22]
37 (7)	taille des chœurs	20 p., 20,5 × 25,5 cm	p. 18-20
37 (8)	basse des chœurs	22 p., 20,5 × 25,5 cm	p. 19-22

Tableau 34 : Description matérielle de CO Amadis 1

¹ Les exécutions privées du Marquis de La Salle s'effectuaient probablement sans parties intermédiaires, cf. *infra* la source CO Amadis 1.

² Nous reprenons ici les données de la notice que nous avons écrite pour le catalogue général de la BnF, disponible à <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42005721v/PUBLIC>.

Filigranes : « 1742 » ; « C ♥ PIGNION | AUVERGNE » ; « CUSSON | AUVERGNE » ; « I MARCHEVAL | AUVERGNE ».

Copistes : les parties d'origine sont calligraphiées par une première main non identifiée. Le « nouvel acte V » prend la forme de feuillets insérés à la place des feuillets originaux de ces parties originales. Une deuxième main non identifiée a copié les parties instrumentales. Une troisième main non identifiée, la même qui a ajouté dans CF Amadis 2 la mention « en 1759 on a ajouté les changements suivants », a copié les parties vocales et annoté les parties instrumentales. Durand a enfin copié les corrections apportées à la fin du troisième acte dans les parties instrumentales et effectué quelques autres corrections, ce qui prouve que les ajouts de la version de 1759 ont été copiés directement à l'Académie royale de musique.

Remarques : ce matériel est probablement complet : on peut parfaitement imaginer une exécution avec 5 à 10 chanteurs et 6 ou 7 instruments, un maître de musique jouant du clavecin avec la partition générale, sans altos ni cuivres. L'adoption du « nouvel acte V » dans un matériel d'*Amadis* déjà existant tendrait à prouver qu'il a suscité l'enthousiasme des amateurs en 1759 ; à moins qu'il ne se soit agi pour le Marquis de La Salle d'être au goût du jour ou d'y maintenir sa collection.

d) CF Amadis 3 ¹

Partition et fragment d'un matériel d'orchestre d'un arrangement du divertissement de l'acte V d'*Amadis* (1759), conservé aux Archives de Lot-et-Garonne sous la cote F-AG 350 (1-3). Catalogue du fonds musical des ducs d'Aiguillon : notice n° 685 ² ; RISM A/II : notice n° 840.002.930.

Titres : titre propre de la partition : « Partition | en *sol* | avec la Chacone | de | Mondonville » [sic] ; titre au départ de la partition et de la partie : « Divertissement du 5.^e acte d'Amadis ».

Provenance : Fonds musical des ducs d'Aiguillon.

Description matérielle : 1 partition (71-[1] p. ³, 24 × 32 cm) et 1 partie de « 2^e violon d'accomp[agnement] » (12 p., 24 × 32 cm).

Filigranes : « [raisin dans écu couronné à fleur de lys] | M JOHANNOT ».

Copistes : plusieurs mains de copistes non identifiés pour la partition.

Annotations : mention au crayon rouge sur la p. de titre : « Amadis » ; la mention « d'Amadis » du titre au départ, sinon tout le titre, est de la main de Durand, ce qui indique que cette source a été copiée, ou du moins supervisée par l'Académie royale de musique. Mentions d'interprètes : M^{lle} Fauvel (p. 24) ; M^{lle} Lapont (?) (p. 35 ; 43), M. Coulet (p. 43).

Contenu : voir ci-dessous le Tableau 35. L'encadré correspond aux différences avec les autres sources du groupe.

¹ Nous n'avons pas pu examiner cette source nous-mêmes ; nous reproduisons ici les données du RISM pour les dimensions et les filigranes.

² MAILLARD Jean-Christophe, *Bibliothèque musicale des ducs d'Aiguillon, op. cit.*, p. 143.

³ Maillard et donc le RISM indiquent par erreur une partition de 34 f. et une partie de flûtes d'1 f., mais le dernier f., qui contient juste un système de deux mesures contenant une portée de dessus (clé de Sol 2^e ligne) et une portée de basse (clé de Fa 4^e ligne) ne saurait être une partie de flûtes ; c'est une correction de la mensuration et du rythme des deux dernières mesures de la partition sur la page en regard.

5. Groupe Amadis

Titre dans CF Amadis 3		Pag. part.	Pag. part. sép.	Identification RISM	Identification supplémentaire	Remarques	
P. de titre		1	∅				
Air grave		3-4	1	?Berton ?, Airs insérés dans <i>Amadis</i> 840.002.931 [erroné]	OOR 46, I, 861-890	ne comprend pas les modifications de Rebel	
insertion de niveau 1 à la place du chœur « Digne sang de Lisvart »	fragments des fêtes de Polymnie	5-25	1-3	Rameau, <i>Les Fêtes de Polymnie</i> , extraits. 840.002.932	RCT 39/2.21 RCT 39/2.22		
	insertion de niveau 2	Récitatif	25-26	« petit-feuille » ¹	Anonyme 840.002.933	non identifié	incipit : « J'aime à voir éclater votre reconnaissance »
		[Ariette]	26-29		Anonyme 840.002.933	non identifié	incipit : « Que de plaisirs dans mon âme »
		[Ariette]	29-31		Anonyme 840.002.934	non identifié	incipit : « Peuples célébrez son retour »
	fragments des fêtes de Polymnie [suite]	32-35	3-4	Rameau, <i>Les Fêtes de Polymnie</i> , extraits. 840.002.932	RCT 39/2.18 RCT 39/2.19 RCT 39/2.20	à la fin, renvoi vers la p. 41	
	p. épinglées	Air chantant	36-40	4-5	Gervais, <i>Hypermnestre</i> , extraits. 840.002.935	Gervais, <i>Hypermnestre</i> , II, 4, une Argienne : « Hâte toi de quitter les cieux » ²	
Air pour les matelots		40	6	Gervais, <i>Hypermnestre</i> , extraits. 840.002.935	Gervais, <i>Hypermnestre</i> , II, 4, une Argienne : parodie de l'Air pour les matelots : « Doux objet, du plus tendre amour » ³		

¹ Collette entre les p. 3 et 4.

² GERVAIS Charles-Hubert, *Hypermnestre*, | *Tragédie* | *Mise En Musique* | *Par Monsieur Gervais, Intendant de la Musique de Son Altesse Royale Monseigneur | le Duc d'Orléans, Regent du Royaume ;* | *Représentée Pour La Première Fois, | par l'Académie Royale de Musique, le Mardy troisième Novembre 1716, Paris, Ballard, 1716, pp. 122-131.*

³ Ne figure pas dans la partition : GERVAIS Charles-Hubert, *Hypermnestre*, | *Tragédie* | *Mise En Musique* | *Par Monsieur Gervais, Intendant de la Musique de Son Altesse Royale Monseigneur | le Duc d'Orléans, Regent du Royaume ;* | *Représentée Pour La Première Fois, | par l'Académie Royale de Musique, le Mardy troisième Novembre 1716, op. cit. ;* mais les paroles de trouvent à la suite de l'air précédent dans l'édition du livret : LA FONT Joseph de, *Hypermnestre*, |

5. Groupe Amadis

Chaconne	41-44	6-7	Rameau, <i>Le Temple de la Gloire</i> ; 840.002.936	OOR 46, III, 628-699	
[solo] duo petit chœur dansé chœur dansé	44-47	7	non catalogué	OOR 46, I, 700-739	paroles modifiées ; deux coryphées ; ajout d'ornements
[Ariette]	48-49	8	non catalogué	OOR 46, III, 740-770	
Suite de la chaconne Mineur	50-55	8-9	non catalogué	remplace OOR 46, III 816-868	
Première gavotte	55-56	9	non catalogué	Mondonville, <i>Isbé</i> , III, 4	
Deuxième gavotte	56-57	10	non catalogué	Mondonville, <i>Isbé</i> , III, 4	
Récit Chœur dansé	58-64	10-11	non catalogué	Parodie du précédent	
Chaconne	64-71	11-12	non catalogué	OOR 46, III, 790-816	

Tableau 35 : Contenu de CF Amadis 3

Remarques : La différence de contenu avec les sources CF Amadis 1, CF Amadis 2 et CO Amadis 1 s'explique par un arrangement ultérieur : le chœur d'*Amadis (1759)* « Digne sang de Lisvart » a été probablement coupé et remplacé, pour une raison inconnue, par des extraits des *Fêtes de Polymnie* et des extraits d'*Hypermnestre* de Gervais. Cet arrangement se voit matériellement dans la partition : alors que l'Air grave (p. 3-4) et la Chaconne (p. 41-44) sont d'une même main, les feuillets qui contiennent les extraits des *Fêtes de Polymnie* sont d'une deuxième main, et ceux qui contiennent les extraits d'*Hypermnestre* d'une troisième ; l'insertion des extraits des *Fêtes de Polymnie* s'est faite en premier, puisque la dernière p. qui les contenait a été coupée et remplacée par l'actuelle p. 25, qui contient la fin du chœur et le début des extraits d'*Hypermnestre*.

On note que la partie séparée de violon signale à juste titre des alternances délicates entre « clé française » (clé de *sol* 1^{re} ligne) et « clé italienne » (clé de *sol* 2^e ligne), qui reflètent elles-mêmes des notations et des provenances différentes dans la partition.

e) CO Amadis 2 ¹

Matériel d'orchestre manuscrit d'une adaptation pour orchestre seul du divertissement de l'acte V d'*Amadis (1759)*, conservé aux Archives de Lot-et-Garonne sous la cote F-AG 315 (1-10). Catalogue du fonds musical des ducs d'Aiguillon : notices n° 673 et 685. RISM A/II : notices n° 840.002.917 (recueil), 840.002.918 (chaconne du *Temple de la Gloire*) et 840.002.919 (gavottes de Mondonville).

Titre au départ de chaque partie : Chaconne ; le patchwork de morceaux est en effet globalement inséré dans la chaconne d'*Amadis (1759)*, divisée en trois sections, dont la première et le début de la troisième sont empruntés au *Temple de la Gloire*.

Provenance : Fonds musical des ducs d'Aiguillon.

Dimensions : 10 parties, 26 × 34 cm : (1-2) violino primo (2 ex., 6 p. chacun) ; (3-4) violino secondo (2 ex., 6 p. chacun) ; (5) premier alto obligato (3 p.) ; (6) 2^e. alto obligato (3 p.) ; (7) basso (1 p. ; le manuscrit semble incomplet) ; (8) [flûtes et hautbois] (4 p.) ; (9) basson obligé (3 p.) ; (10) [cors] (3 p.).

Filigranes : « [raisin dans écu couronné à fleur de lys] | M JOHANNOT ».

Copistes : un copiste principal pour les sous-cotes 1, 3, 5, 6, 7, 8 et 9 ; une deuxième main pour la sous-cote 2 ; une troisième la sous-cote 4 ; une quatrième pour la sous-cote 10.

Annotations : sur la partie de cors, « 44 » ; sur la partie de violon 1, altérations au crayon rouge.

Contenu : le contenu de ce matériel est sensiblement différent de celui des autres sources de ce groupe, mais il dérive clairement de la source principale de ce dernier, CF Amadis 1, dont il reprend l'adaptation et l'ordre des morceaux même s'il ne les donne pas tous. Les différences principales de contenu sont que CO Amadis 2 ne comprend aucune pièce vocale, commence avec la Chaconne et insère un Air léger non identifié à la place du chœur et de l'air. Voir ci-dessous le Tableau 36, dans lequel les morceaux identiques entre CF Amadis 1 et CO Amadis 2 apparaissent en grisé.

¹ Nous n'avons pas pu examiner cette source nous-mêmes ; nous reproduisons ici les données du RISM pour la description matérielle et les filigranes.

Titre(s) et incipit du morceau dans CF Amadis 1	Titre du morceau dans CO Amadis 2
Mouvement de gavotte	∅
Chœur « Digne sang de Lisvart »	∅
Chaconne	Chaconne
[aucun] « D'un bonheur nouveau »	∅ ; remplacés par un « Air léger » non identifié
[Ariette] « Volez, plaisirs »	
[Chœur avec coryphée] « D'un bonheur nouveau »	
Mineur [de la chaconne]	Chaconne ; Mineur
première gavotte	première gavotte
2 ^e gavotte	2 ^e gavotte
[Chœur avec coryphée] « Aimable maître de nos désirs »	∅
Chaconne	Suite de la chaconne

Tableau 36 : Comparaison du contenu de CF Amadis 1 et CO Amadis 2

Ce matériel est probablement lié à la source précédente, CF Amadis 3, conservée au même endroit, et qui présente une autre série de divergences par rapport à CF Amadis 1.

Remarques :

- les parties de « basso » et de [flûtes et hautbois] sont incomplètes ;
- la partie de [flûtes et hautbois] est octaviée quand la doublure des violons est trop grave ;
- quand les altos sont divisés, le « premier alto obligato » correspond aux TVn, et le « 2^e alto obligato » aux HcVn ;
- une partie d'alto est ajoutée à la Deuxième gavotte ;
- la Deuxième gavotte est réorchestrée, avec une partie d'alto et deux parties de cors qui ne figurent pas dans CF Amadis 1 ;
- une deuxième partie de cor est ajoutée à la Chaconne, et la mention « cadenza » y est ajoutée, avec un point d'orgue, sur la note antépénultième de toutes les parties.

Datation : le RISM propose de dater ce matériel d'entre 1750 et 1770, probablement à cause du papier, pour cette dernière date ; on peut proposer plus sûrement entre 1759 et 1770 compte tenu de la date certaine du nouvel acte V d'*Amadis*.

6. Groupe Naïs / Francœur ¹

Ces quatre sources ont en commun de comprendre la version de l'Ouverture du *Temple de la Gloire*, transposée et réorchestrée, qui a servi à la reprise de *Naïs* en 1764. Deux d'entre elles sont liées à Francœur ; or nous savons que c'est à l'initiative de Rebel et à la sienne que de nombreux emprunts et arrangements ont été faits à l'Académie royale de musique entre 1757 et 1767 ; on peut donc supposer légitimement que l'arrangement de *Naïs* était le sien. Il pourrait également s'agir de Rebel, dont c'est la main qui apparaît le plus souvent dans la partition de production de *Naïs* conservée à la Bibliothèque-musée de l'Opéra sous la cote F-Po A 165.

Francœur arrange assez simplement l'Ouverture du *Temple de la Gloire* en la transposant globalement en *ré* majeur ², qui est la tonalité de l'Entracte originel de *Naïs*, et en doublant les cors par les bassons, parfois aussi par les basses du petit chœur ; il supprime la partie de violons originale de Rameau dans le deuxième mouvement et la remplace par des parties de cordes dans un style harmonique ; le troisième mouvement est inchangé.

a) CF Naïs 1

Ouverture du *Temple de la Gloire*, transposée et arrangée, fragment extrait d'une copie manuscrite en partition de la version de 1764 de *Naïs*, conservée à la Bibliothèque municipale de Lille sous la cote M 4140, p. [46]-50.

Titre : au départ du volume : « Naïs | opéra-Ballet en 3 actes | par cahusac musique | de rameau | 1749. » ; au départ du morceau, p. [46] : Entracte.

Dimensions : 1 partition, [ii]-166 p., 23 × 30 cm.

Filigranes : « [grappe de raisin] | C ♥ MONTGOLFIER »

Copiste : Marvèreau ; annotations de Durand.

Contenu : l'Entracte du *Prologue* de cette version de *Naïs* correspond à la version de 1764 de l'Ouverture du *Temple de la Gloire*, telle que décrite ci-dessus.

Remarques : cette copie manuscrite, qui comprend l'Ouverture du *Temple de la Gloire*, constitue partout une mise au propre de la partition de production de *Naïs* conservée à la Bibliothèque-musée de l'Opéra sous la cote F-Po A 165 (A), mais où l'Ouverture est absente. Pour expliquer ceci, on pourrait supposer que les copistes de l'Académie royale de musique ont matériellement emprunté à AC ses trois premiers feuillets pour les mettre dans F-Po A 165 (A), puis les ont remis à leur place après leur mise au propre dans CF Naïs 1, ce qui permettrait d'expliquer les modifications que comporte le deuxième f. de l'Ouverture dans AC ³ ; mais cela n'explique pas la transposition, et surtout la réorchestration, absentes d'AC. Il est certain que l'Entracte originel de F-Po A 165 (A) a été coupé : les p. 89-[92] ont été cousues ; mais il nous manque sans doute une source intermédiaire.

¹ La description des sources de ce groupe doit beaucoup à l'amitié de Pascal Denécheau, qui édite *Naïs* pour les OOR ; qu'il en soit ici remercié.

² Le troisième mouvement se retrouve donc en *si* mineur au lieu de *do* dièse mineur.

³ Cf. *supra* la description de la source AC 1.

b) CF Naïs 2

Ouverture du *Temple de la Gloire*, transposée et arrangée, fragment extrait d'une copie manuscrite en partition de la version de 1764 de *Naïs*, conservée au Département de la Musique de la BnF, sous la cote F-Pc D 8174, p. 46-50.

Titre : « Naïs | Opera | Les paroles sont de Monsieur Cahusac. | La musique de M^r. Rameau. »

Provenance : reliure aux armes de Clermont d'Amboise ¹.

Dimensions : in-4° ; [vi]-166 p. ; 23 × 31 cm.

Filigranes : « J ✦ BERGER | AUVERGNE | 1742 » ; « [grappe de raisin] | FIN DE R ♡ MONGOLFIER | ANNONAY »

Copiste : non identifié.

Remarques : cette partition est une réplique exacte de CF Naïs 1, d'après Pascal Denécheau dans son édition de *Naïs*.

c) CF Francœur 1

Morceaux choisis du *Temple de la Gloire*, extraits d'une copie manuscrite en partition réduite d'un recueil de morceaux de Rameau, parfois arrangés, ayant appartenu à François puis Louis-Joseph Francœur, et conservée au Département de la Musique de la BnF, sous la cote F-Pc D 8167 (1), pp. 159-174.

Titre propre pris au dos de la reliure : « Ouvrages De Mr Rameau Tom I » ; titre au départ : « Divertissement du temple de la gloire. » ; titre en tête de toutes les pages : « Le temple de la gloire. »

Provenance : cachet de [Louis-Joseph] Francœur.

Dimensions : 1 partition, 184 p., 29,5 × 23 cm.

Filigranes : « MGIS » ; « R ♡ MONGOLFIER | ANNONAY | 1742 »

Copiste : non identifié.

Contenu : cf. ci-dessous le Tableau 37.

¹ D'après le catalogue général de la BnF : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14882767f/PUBLIC>.

Titre	P.	OOR	Remarques
Ouverture	159-161	<i>Ouverture</i>	transposée réorchestrée
Air pour les Demons	161-162	<i>Prologue</i> , mes. 130-205	réorchestré
Air vif. pour les heros	162	<i>Prologue</i> , mes. 404-439	
Passepied	162-163	<i>Prologue (1746)</i> , mes. 440-491	
Musette en Rondeau	163	<i>Bélus (1746)</i> , mes. 180-210	
Airs [Premier air]	163	<i>Bélus (1746)</i> , mes. 284-301	
« Le dieu des beaux-arts »	164	<i>Bélus (1746)</i> , mes. 302-319	
2. ^e air	164	<i>Bélus (1746)</i> , mes. 320-343	
« Descends Dieu charmant »	164	<i>Bélus (1746)</i> , mes. 344-363	
1. ^{er} Menuet en Musette	165	<i>Bélus (1746)</i> , mes. 364-383	
2. ^e Musette [2 ^e menuet en musette]	165	<i>Bélus (1746)</i> , mes. 384-407	
« Un roi, s'il veut être heureux »	165-166	<i>Bélus (1746)</i> , mes. 651-692	
1. ^{ere} Gavotte en Musette	166	<i>Bélus (1746)</i> , mes. 408-425	
2. ^e Gavotte en musette	166-167	<i>Bélus (1746)</i> , mes. 426-449	
Entrée des Suivans de Bacchus	167	<i>Bacchus (1746)</i> , mes. 1-24	
Loure	167	<i>Bacchus (1746)</i> , mes. 98-131	
Air gay	167-168	<i>Bacchus (1746)</i> , mes. 176-217	
Forlane	168	<i>Bacchus (1746)</i> , mes. 751-800	
Air	168	<i>Bacchus (1746)</i> , mes. 801-818	
Chœur [avec coryphée] « Bacchus fier et doux vainqueur »	168-169	<i>Bacchus (1746)</i> , mes. 819-848	
Air, fierement sans lenteur	169	<i>Trajan (1746)</i> , mes. 286-311	
1. ^{ere} Gavotte	169	<i>Trajan (1746)</i> , mes. 327-344	
2. ^e Gavotte	169	<i>Trajan (1746)</i> , mes. 345-362	
Air [Entrée]	170	<i>Trajan (1745)</i> , mes. 1-26	version de 1745
Gigue	170	<i>Trajan (1745)</i> , mes. 63-112	version de 1745
Ramage d'Oiseaux « Ces oiseaux, par leur doux ramage »	171-173	<i>Trajan (1746)</i> , mes. 907-1017	
Air très gay	173-174	<i>Trajan (1746)</i> , mes. 861-906	

Tableau 37 : Contenu de CF Francœur 1

Remarques : il s'agit d'une partition réduite, comme le reste du recueil : les parties manquent dans tous les morceaux. Cette copie donne une version transposée et réorchestrée de l'Ouverture qui correspond en tous points à celle des sources précédentes, CF Naïs 1 et 2. De même, la Musette en rondeau présente la même variante que CF Guirlande. En revanche, l'Air vif pour les Héros conserve sa tonalité d'origine, contrairement à son traitement dans CF Paladins. L'Entracte repris dans *Amadis* est, lui, absent. On peut supposer que le copiste, sur l'ordre de Francœur, a compilé les morceaux principaux des divertissements du *Temple de la Gloire* en mettant à jour leur orchestration s'ils avaient été empruntés entre-temps ; il a également copié certains morceaux de la version de 1745 qui avaient été coupés dans celle de 1746, mais qui étaient toujours matériellement présents dans AC. Compte tenu de la date de la révision de l'Ouverture empruntée dans *Naïs* et du filigrane, on peut dater cette copie d'entre 1764 et 1770.

d) CF Francœur 2

Deuxième mouvement de l'Ouverture du *Temple de la Gloire*, fragment d'extrait d'une suite d'orchestre de différents auteurs, arrangée par Francœur, et conservée au Département de la Musique de la BnF sous la cote F-Pc H 383 (2), p. 128-129.

Titre : « Concert François arrangé par M.^r Francœur Surintendant Dela [sic] Musique Du Roy Pour le Festin Royal de M.^{gr} Le Comte Dartois année. 1773. » Titre au départ : « Menuet gracieux ».

Reliure : parchemin vert ; plat estampé à chaud ; dos aux armes royales.

Provenance : musique du Roi, d'après la cote et la reliure.

Dimensions : env. 23 × 29,5 cm.

Filigranes : impossibles à relever en l'état du manuscrit.

Copistes : Marvereau, qui était justement copiste en chef de l'Académie royale de musique en 1773.

Annotations : d'une autre main non identifiée, au départ : « de m. Rameau ».

Remarques : ce recueil hétéroclite compilé par Francœur comprend en quelque sorte naturellement son adaptation du deuxième mouvement de l'Ouverture du *Temple de la Gloire*, conforme aux autres versions décrites ci-dessus, mais ajoute un second couplet à cette structure en rondeau. Notons néanmoins qu'il porte le titre de « Menuet gracieux », ce qui constitue une précieuse indication de mesure de la part d'un compositeur, ici arrangeur, qui a tant côtoyé Rameau ¹.

¹ Notons qu'il existe plusieurs enregistrements de cet arrangement : ANDRÉ Maurice et ORCHESTRE DE CHAMBRE JEAN-FRANÇOIS PAILLARD, « François Francœur. Symphonies Dv Festin Royal de Monseigneur le Comte d'Artois [2^e suite, intégrale – 4^e suite, extraits] », 33 t, s. l., Erato STU70316 ; il fut imité par REYNE Hugo et LA SIMPHONIE DU MARAIS, « François Francœur | Symphonies pour le festin royal du Comte D'Artois [extraits] », s. l., Virgin Veritas 5616762, 1999 ; et par CULLER Daniel et ENSEMBLE STRADIVARIA, « François Francœur | Jean-Philippe Rameau | Suites de symphonies [extraits] », s. l., Cyprès, 2000 ; la part propre de Francœur dans ces recueils est souvent gonflée au détriment de Rameau et d'autres compositeurs.

H. Les auto-emprunts du *Temple de la Gloire* aux œuvres antérieures de Rameau

L'analyse des auto-emprunts¹ du et au *Temple de la Gloire* ont toute leur place dans l'analyse génétique de l'œuvre, car la partition de production du *Temple de la Gloire*, n'ayant pas été éditée du vivant de Rameau, a été l'une des réserves principales où non seulement Rameau, mais aussi l'Académie royale de musique, à travers ses inspecteurs-directeurs, Rebel et Francœur, ont puisé certains de leurs emprunts ultérieurs, ce qui a affecté la structure du manuscrit.

Rameau, comme tous les compositeurs, empruntait des morceaux à ses anciennes œuvres. Cette pratique est généralement moquée, aujourd'hui, par l'idéologie toujours dominante du génie romantique ; il faut pourtant une certaine dose de mauvaise foi pour, d'un côté, reprocher à Handel et à Vivaldi d'avoir recyclé la même *aria* dans plusieurs opéras au cours de leur vie, et, de l'autre, crier au génie quand Bach, à la fin de sa vie, compile le *best of* de ses cantates, comme on dirait aujourd'hui en français, dans sa dernière œuvre, la *Messe en si mineur*². Or, contrairement à un préjugé tenace, ni les emprunts ni les auto-emprunts ne sont propres à l'opéra dit baroque ; ils sont attestés non seulement pour l'opéra de toutes les époques, mais aussi pour tous les genres de musique. Par contre, tous les compositeurs ne réutilisent pas les mêmes types de matériau, ni dans la même importance. Sur ce point, l'originalité de Rameau réside non pas dans la réutilisation de ses danses, pratique courante à l'Académie royale de musique, mais dans son attachement à les recomposer, si possible, et bien sûr dans l'orchestration de ses pièces de clavecin, fait remarqué dès le XVIII^e siècle puisqu'une caricature de 1739 le représente avec de « vieilles pièces de clavecin pour faire des opera nouveaux³ ».

Nous reprenons dans le Tableau 38 les données de l'article fondamental⁴ sur la question, celui de Graham Sadler⁵, qui donne une liste de quatre auto-emprunts du *Temple de la Gloire* :

¹ Nous utiliserons ici le terme d'auto-emprunt, que nous empruntons (!) à Cuthbert Girdlestone et Graham Sadler, pour désigner les emprunts faits par un compositeur à ses anciennes œuvres, pour le distinguer de celui d'emprunt, qui qualifie le fait d'emprunter un morceau à un autre compositeur, ce qui, contrairement à ce qui se passe de nos jours avec la notion de plagiat, ne constituait pas un délit, quelle que fût la condamnation morale qui y était attachée. À notre connaissance, Rameau a fait très peu d'emprunts à d'autres compositeurs (voir néanmoins SADLER Graham, « A re-examination of Rameau's self-borrowings », *art. cit.*, p. 260, qui propose un emprunt à Handel). Il a cependant recouru lui-même à l'accusation de plagiat contre Rousseau dans la controverse restée célèbre des *Muses galantes*.

² Et non pas l'*Art de la fugue*, comme on le lit encore souvent.

³ Reproduite notamment dans SADLER Graham, « A re-examination of Rameau's self-borrowings », *art. cit.*, p. 263.

⁴ Sadler a considérablement mis à jour les données du premier article sur la question : GIRDLESTONE Cuthbert M., « Rameau's Self-Borrowings », *Music & Letters*, 39 (1), janvier 1958, pp. 52-56.

⁵ SADLER Graham, « A re-examination of Rameau's self-borrowings », *art. cit.*, p. 279.

Le Temple de la Gloire (1745-1746)		Provenance	
Morceau	Situation	Morceau	Œuvre
Air tendre pour les Muses [Do mineur]	<i>Prologue</i> , sc. 2	La Cupis [Ré mineur]	<i>Pièces de clavecin en concerts</i> Cinquième concert
Passepiéd en rondeau [Mi bémol majeur]	<i>Prologue</i> , sc. 3	Air très vif [Sol majeur]	<i>Dardanus (1739)</i> acte IV, scène 1
Gavotte vive en rondeau [Ré majeur]	<i>Bacchus</i> , sc. 2	Tambourin en rondeau [Mi majeur]	<i>La Princesse de Navarre</i> acte I, scène 7
Air de triomphe [Ré majeur] (moins les 19 dernières mes.)	<i>Bacchus</i> , sc. 4	Entrée des guerriers [Ré majeur]	<i>La Princesse de Navarre</i> acte I, scène 7

Tableau 38 : Les quatre auto-emprunts du Temple de la Gloire d'après Graham Sadler

La critique génétique, notamment grâce à la redécouverte de la source C 1, nous a conduit à réévaluer considérablement ces données. Excluons d'emblée le deuxième auto-emprunt : le Passepiéd en rondeau ne vient pas de *Dardanus (1739)* ; comme nous le verrons au chapitre suivant, c'est bien au *Temple de la Gloire* qu'il a été (doublement) emprunté, et non par lui. Nous examinerons chacun des trois autres auto-emprunts séparément, et nous en ajouterons un quatrième, hypothétique.

1. Auto-emprunt n° 1 : l'Air tendre pour les Muses

a) Critique génétique

L'auto-emprunt le plus marquant du *Temple de la Gloire* réside dans ce morceau instrumental de 52 mesures, qui figure aux p. 44-46 et 49¹. Il s'agit d'une orchestration de La Cupis, deuxième morceau du cinquième concert des *Pièces de clavecin en concerts*, parues pour la première fois en 1741. Sadler indique que l'Air tendre pour les Muses appartient aux deux versions, mais il a en fait été remplacé par l'auto-emprunt n°2, le Passepiéd en rondeau, dans la version de 1746. L'erreur vient du fait que les deux airs sont inclus l'un après l'autre dans l'édition de Guilmant², qui suit elle-même C 7³, la copie « intégrale » de Decroix. Or si l'Air tendre pour les Muses est bel et bien présent dans AC et dans C 1, et donc dans la version de 1745, il a été coupé dans la version de 1746⁴.

b) Analyse comparée

Le Tableau 39 compare l'orchestration et la réécriture les deux versions :

¹ Cf. OOR, *Bélus (1745)*, mes. 363-415.

² Éd. Guilmant, p. 51-63.

³ C 7, p. 34-40.

⁴ Cf. *supra*, II.D.2, Genèse du premier cahier (AC 1), p. 219.

Morceau Œuvre	<i>La Cupis</i> <i>Pièces de clavecin en concert (1741)</i>		<i>Air tendre pour les Muses</i> <i>Le Temple de la Gloire (1745)</i>	
	Instrument	Traitement	Instrument	Traitement
Mélodie	violon (ou flûte)		flûtes 1	(inchangé)
	viole (ou 2 ^e violon)	à la tierce ou la à la sixte	flûtes 2	à la tierce ou la à la sixte (inchangé)
Accompagnement	clavecin main droite	arpèges brisés	violons 1 et 2 pincés	en triple ou quadruple corde
		« mouvement perpétuel ¹ »		« mouvement perpétuel » (inchangé)
		fusées	violons 3 avec l'archet	fusées (inchangé)
Basse	clavecin main gauche	valeurs longues	basses	arpèges brisés
				mélodie conjointe
		basse du trio	violons 3 avec l'archet	en basse (inchangé)

Tableau 39 : Comparaison de La Cupis et de l'Air tendre pour les Muses

On constate que si une partie du matériau (mélodie, trio sans basse, « mouvement perpétuel » et fusées) est simplement instrumentée, Rameau orchestre l'autre de manière remarquable : les arpèges brisés de la main droite du clavecin, repris tels quels et confiés par exemple aux violons, auraient produit un contre-chant qui aurait pu dominer la mélodie confiée aux flûtes, l'instrument mélodique naturel des mouvements lents ou gracieux. Or d'un côté, Rameau conserve l'idée harmonique en confiant des accords aux violons 1 et 2 en triple ou en quadruple corde, pincés pour qu'ils ne dominent pas les flûtes ; et de l'autre, il conserve l'idée d'arpèges brisés en écrivant un nouveau contre-chant confié aux basses (sans les bassons), qui ne risque pas de dominer les flûtes. L'essentiel semble être, pour lui, de conserver une opposition entre une mélodie lente et un accompagnement mouvant.

Le traitement des « soupirs », ou silences expressifs de la mélodie sur le premier temps de la mesure, pour reprendre le titre de l'une des *Pièces de clavecin* de Rameau, est également remarquable. Le trait le plus caractéristique de la mélodie de *La Cupis* est en effet son absence de premier temps sur les mesures impaires ; seule la main gauche du clavecin y joue la basse de l'accord. Or le contre-chant des basses de l'Air tendre pour les Muses soupire lui aussi ; c'est en fait aux violons qu'est dévolue non seulement la fonction harmonique, comme on vient de le voir, mais aussi le rôle pour ainsi dire métronomique, d'autant plus indispensable que l'Air tendre pour les Muses, contrairement à *La Cupis*, est destiné à être chorégraphié.

¹ On peut appeler « mouvement perpétuel » la répétition d'une même figure aux mes. 381-383 et 408-410, qui n'est pas sans rappeler les imitations de cloches ou d'horloge, assez communes dans un siècle qui peut être qualifié à plus d'un titre de mécaniste.

Enfin, après beaucoup d'hésitations ¹, Rameau confie à deux pupitres de violons 3, avec l'archet, les quelques mesures de fusées jouées à l'origine par la seule main droite du clavecin : il veut probablement conserver l'effet de *crescendo* de ces passages de La Cupis, qui précèdent les cadences ; or l'enchaînement ² entre le « mouvement perpétuel » pincé et les fusées avec l'archet aurait été fort délicat.

Cette orchestration de Rameau, qui repose sur des effets originaux, est donc admirable par sa grâce. On ne s'explique pas, musicalement, qu'elle ait été coupée dans la version de 1746. C'est sans doute à cause de sa longueur (environ 4 à 5 minutes avec les reprises, ce qui est exceptionnellement long pour une danse) que Rameau y a renoncé.

2. Auto-emprunt n° 2 : la Gavotte vive en rondeau

a) Critique génétique

Sadler indique que la Gavotte vive ³ appartient aux deux versions de 1745 et de 1746, mais elle a en fait été remplacée par un Air gai dans la version de 1746 (46, II, 806-823). La confusion était naturelle, dans la mesure où c'est bien la Gavotte vive et ses parodies qui semblent conclure l'acte de Bacchus dans l'état actuel d'AC, et qui figure dans C 7 ; mais des traces de coutures sur les feuillets qui contiennent les p. 42-[43] et 44 (pagination originale) montrent qu'elles ont été coupées dans la version de 1746. De plus, C 2-C 6 ne les comprennent pas, et donnent tous, à la place, l'Air gai et ses parodies ; on ne peut que supposer que le dernier feuillet de l'acte de *Bacchus*, qui les contenait, a été perdu. C'est le sort des feuillets qui servent de couverture *de facto* quand un cahier n'est pas relié. Comme Alexandre Guilmant ⁴, nous avons donc choisi l'Air gai et ses parodies, absents de AC mais contenus dans les sources secondaires, pour conclure la version de 1746 de *Bacchus*.

À ce détail près, les données de Sadler sont correctes : la Gavotte vive qui concluait la version de 1745 provient effectivement de l'acte I de *La Princesse de Navarre*, où elle avait pour titre « Tambourin en rondeau ».

¹ Cf. OOR, *Prologue (1745)*, Complément 4, *passim*, NC.

² Cf. OOR, *Prologue (1745)*, Complément 4, mes. 22, 37, 49.

³ Cf. OOR, *Trajan (1745)*, mes. 813-837.

⁴ Qui rejette judicieusement en annexe la Gavotte vive en rondeau et ses parodies.

b) Analyse comparée

Comparons la structure de la Gavotte vive en rondeau et de ses parodies dans la version de 1745 et celle de l'Air gai et de ses parodies dans la version de 1746 :

Titre du morceau	Gavotte vive en rondeau		Air gai	
Sections	rondeau	8 mes.	rondeau	8 mes.
	reprise	8 mes.	reprise	8 mes.
	couplet	8 mes.	couplet	8 mes.
	rondeau	8 mes.	rondeau	8 mes.
Titre du morceau	Chœur avec coryphée		[Chœur avec coryphée]	
Sections	rondeau (coryphée)	8 mes.	rondeau (coryphée)	10 mes.
	reprise (chœur)	8 mes.	reprise (chœur)	10 mes.
	couplet (coryphée)	8 mes.	couplet (coryphée)	8 mes.
	rondeau (chœur)	8 mes.	rondeau (chœur)	10 mes.

Tableau 40 : Comparaison entre la structure de la Gavotte en rondeau (version de 1745) et celle de l'Air gai (version de 1746) dans l'acte de *Bacchus*

On note que la structure est identique, à ceci près que le rondeau du chœur avec coryphée fait 10 mesures au lieu de 8 ; la musique est pourtant identique à celle du rondeau instrumental, mais Rameau ajoute une sorte de petite reprise ou d'écho de deux mesures à chaque fois, en répétant le vers final « Et c'est Bacchus qui le donne ». On peut donc penser que ce chœur était dansé, et que Rameau a tenu à conserver la chorégraphie même s'il a composé une nouvelle musique pour remplacer son auto-emprunt à la *Princesse de Navarre*.

3. Auto-emprunt n° 3 (avorté) : l'Entrée de Trajan

a) Titre

Sadler a fort justement repéré dans l'acte de *Trajan* un auto-emprunt ¹ au morceau qui ouvre le premier divertissement de l'acte I de la *Princesse de Navarre*, l'Entrée des guerriers. Il l'appelle malheureusement « Air de triomphe », c'est-à-dire du nom que C 7 ² et, à sa suite, Guilmant ³ donnent au morceau qui remplace cet auto-emprunt, ce qui induit des confusions. Or, dans AC, le titre « Air de triomphe » n'existe pas : ce n'est ni celui de l'auto-emprunt, appelé Entrée par C/Menus-Plaisirs.09, ni celui du morceau qui le remplace, appelé « Air de la page 46 du 3.^e acte du Temple de la gloire ⁴ » par Rameau ⁵.

¹ Cf. OOR, Annexe 1745/6.

² P. 177.

³ Éd. Guilmant, p. 379.

⁴ AC, p. 214.

⁵ Pour ne pas simplifier les choses, C 1 appelle cet Air... « Entrée » : même si dans notre édition, nous retenons Entrée, conformément à C 1, qui est la source principale pour la version de 1745, nous parlerons ici d'Air pour plus de

b) Critique génétique

Ces deux morceaux, l'Entrée et l'Air, se succèdent matériellement dans AC : l'Entrée, copiée par C/Menus-Plaisirs.09, occupe la p. 44 (pagination originale), mais la p. [45], où devait se trouver la fin, a disparu, et une collette autographe, numérotée 46 (pagination originale), a recouvert la p. 44, comme l'indique l'emplacement des traces de colle. On peut comprendre que Rameau avait prévu d'emprunter l'Entrée à la *Princesse de Navarre* ; elle aurait occupé les p. 44-45 d'AC, et elle aurait été suivie par un autre Air ; puis il s'est ravisé et a supprimé le premier des deux morceaux. À juste titre, Guilmant décrit donc l'Entrée comme la « variante primitive et incomplète de l'Air de triomphe¹ », et Sadler suppose qu'elle a fait partie de la version de 1745 avant d'être rejetée². La redécouverte de la source C 1 prouve que cette hypothèse n'était pas la bonne, et éclaire la genèse de ce passage.

Constatons d'abord que C 2-C 6 ignorent l'Entrée aussi bien que l'Air, puisque toute la fin de l'acte IV a été coupée dans la version de 1746. Seul C 7 insère effectivement l'Air à sa place dans AC, conformément à son habitude de prendre en compte tous les morceaux complets, y compris ceux qui ont été coupés ; il néglige donc logiquement l'Entrée, qui est incomplète. Or c'est l'Air qui figure dans C 1, et non l'Entrée ; mais il figure sur une collette qui n'a pas été décollée : selon toute probabilité, si on la décollait, on découvrirait l'Entrée empruntée à *La Princesse de Navarre*. L'Entrée n'a donc probablement pas fait partie longtemps du *Temple de la Gloire*, puisqu'elle est remplacée par l'Air dès l'état de la version de 1745 dont rend compte C 1. Il faut infirmer l'hypothèse de Guilmant et de Sadler ; cet emprunt à la *Princesse de Navarre* aura été très provisoire, limité à l'ébauche du *Temple de la Gloire*.

c) Analyse comparée

L'Entrée et l'Air se prêtent mal à une analyse comparée, même si leur instrumentation (tous avec trompettes), leur tonalité (Ré majeur) et leur ton (guerrier) sont similaires. Leur structure, quoique binaire dans les deux cas, est en effet trop divergente pour qu'on puisse supposer que la même chorégraphie ait été conservée, comme pour l'auto-emprunt n°2 ci-dessus.

d) Auto-emprunt n° 3 bis (avorté) :

Dans *La Princesse de Navarre*, cette entrée est suivie par une ariette, du moins dans les sources musicales tardives³ :

UN GUERRIER

Régnez en paix après tant d'orages

clarté.

¹ Éd. Guilmant, p. 379.

² SADLER Graham, « A re-examination of Rameau's self-borrowings », *art. cit.*, p. 279.

³ Elle est systématiquement absente des éditions du livret et des éditions en recueil, tout comme de l'unique source des *Fêtes de Ramire* (reliée avec C 2, cf. cette source).

3. Auto-emprunt n° 3 (avorté) : l'Entrée de Trajan

Triomphez de nos cœurs satisfaits
Le sort préside aux combats, aux ravages,
La Gloire est dans les bienfaits.
Faites retentir les échos
De la gloire de nos héros.

Et vous douces musettes
Dans ces retraites
Annoncez-nous la paix et le repos
Qui doivent couronner leurs glorieux travaux.

Régnez en paix après tant d'orages, etc.¹

Or dans le livret de 1745 du *Temple de la Gloire*, le divertissement s'ouvre par ces vers :

Les Suivans de la Gloire, mêlés aux Romains et aux Romaines, forment des danses.

UN ROMAIN

Régnez en paix après tant d'orages,
Triomphez dans nos cœurs satisfaits,
Le sort préside aux combats, aux ravages ;
La Gloire est dans les bienfaits.

Tonnerre, écarte-toi de nos heureux rivages ;
Calme heureux, reviens pour jamais.

Régnez en paix, etc.²

Ces deux morceaux font immédiatement suite à l'Entrée. Les trois premiers vers sont identiques ; le sens des suivants est similaire, même si leur nombre et leurs mètres ne correspondent pas. Dans les deux cas, les vers sentent leur canevas : les deux premiers sont fautifs puisque l'ennéasyllabe, pas plus que l'hendécasyllabe, n'étaient pas encore naturalisés français au XVIII^e siècle. Nous avons donc indubitablement affaire à un auto-emprunt, mais, à son habitude, Rameau a probablement récrit la musique en même temps qu'il adaptait les nouveaux vers.

Cette ariette est également arrangée et reprise dans *Castor et Pollux*, avec les paroles :

UN ATHLÈTE

Éclatez, fières trompettes,
Faites briller dans ces retraites
La gloire de nos héros.

Par des chants de victoire,
Troublez le repos des échos,
Qu'ils ne chantent plus que la gloire.

Éclatez, fières trompettes, etc.³

¹ Paroles établies d'après F-Pn Vm2 321, p. 202-219, et F-Pn Vm2 326, f. 56 v^o-63 r^o.

² OOR, *Trajan (1745)*, v. 140-146.

³ Cf. RCT 32A/1.15 et RCT 32B/2.13 in BOUISSOU Sylvie, DENÉCHEAU Pascal et HERLIN Denis, *RCT, t. 3 : Musique dramatique (1^{re} partie)*, op. cit.

Cependant, la version dans laquelle elle s'insère n'est pas claire. Graham Sadler l'avait bien repérée dans celle de 1754¹, mais elle figure déjà dans le supplément à la première édition de 1737², dont on ignore la date de publication, mais dont il serait étonnant qu'elle ait été éloignée de 1737 puisque l'œuvre n'a pas été reprise entre 1737 et 1754. Pourtant, on ne s'explique pas que musique et paroles soient identiques en 1737 et en 1754 et diffèrent doublement en 1745. Nous avons vu que l'histoire des auto-emprunts n'était pas toujours linéaire, mais il serait peut-être plus rationnel de penser que le supplément n'a été édité qu'en 1754 pour que les amateurs qui possédaient déjà l'édition de 1737 puissent la compléter à moindres frais.

Il est troublant que cet emprunt, tout avorté qu'il soit, se trouve dans deux œuvres de Voltaire et de Rameau, et dans une tragédie écrite par un des protégés de Voltaire, Gentil-Bernard, et dont la correspondance de Voltaire montre qu'il a suivi attentivement la genèse. Malgré nos sondages, nous n'avons rien trouvé d'approchant dans les divertissements de *Samson*.

Si l'on ajoute à cela que cette ariette est absente des *Fêtes de Ramire*, ce qui est très surprenant puisqu'il s'agit de l'ariette de haute-contre la plus brillante de *La Princesse de Navarre*, et qu'elle pourrait donc y avoir été ajoutée lors des reprises tardives, on ne peut décidément rien conclure sur les auto-emprunts de cette ariette ; tout au plus aurons-nous ajouté à la confusion en recensant son auto-emprunt avorté dans *Trajan* (1745).

4. Auto-emprunt n° 4 (hypothétique) : « Profonds abîmes du Ténare »

Dans son article, Sadler examine également les emprunts textuels et musicaux hypothétiques, mais ne cite pas, curieusement, le monologue de l'Envie qui ouvre l'opéra, « Profonds abîmes du Ténare³ ». Il a certes des raisons d'être prudent, alors qu'on répète trop souvent les paroles de Voltaire (Rameau aurait « employ[é] depuis presque tous les airs de *Samson*, dans d'autres compositions lyriques⁴ ») sans recul critique : Voltaire cite chaque fois un opéra différent, et semble plutôt tirer la couverture à lui en citant au hasard les grands succès de Rameau ; et à part en 1745, il n'a probablement entendu aucun des opéras qu'il cite.

Pour autant, les coïncidences sont trop nombreuses, avec « Profonds abîmes du Ténare », pour ne pas éveiller les soupçons. À notre connaissance, Rémy-Michel Trotier⁵ est le seul à avoir repéré la similitude de cet incipit avec celui de « Profonds abîmes de la terre », le monologue qui ouvre l'acte V de *Samson*. Comparons les deux monologues, en sautant arbitrairement une ligne entre chaque strophe pour en faire apparaître la structure :

¹ SADLER Graham, « A re-examination of Rameau's self-borrowings », *art. cit.*, p. 282.

² Cf. 32A/ES1 in BOUISSOU Sylvie, DENÉCHEAU Pascal et HERLIN Denis, *RCT, t. 3 : Musique dramatique (1^{re} partie)*, *op. cit.*, p. 156.

³ Cf. OOR, *Bélus* (1745), mes. 1-58.

⁴ Cité par SADLER Graham, « A re-examination of Rameau's self-borrowings », *art. cit.*, p. 270. ; voir aussi la n. 27 de la même p. pour des éléments bibliographiques.

⁵ VOLTAIRE, *Samson, livret de 1762*, éd. Rémy-Michel TROTIER, Éditions de l'Académie Desprez (Collection Livrets).

*Samson*¹

Profonds abîmes de la terre,

Enfer ouvre-toi !
Frappez, tonnerre,
Écrasez-moi !

Mon bras a refusé de servir mon courage ;
Je suis vaincu, je suis dans l'esclavage ;
Je ne te verrai plus, flambeau sacré des cieux ;
Lumière, tu fuis de mes yeux.

Lumière, brillante image
D'un dieu ton auteur,
Premier ouvrage
Du Créateur.

Douce lumière
Nature entière,
Des voiles de la nuit l'impénétrable horreur
Te cache à ma triste paupière.

Profonds abîmes [de la terre,

Enfer ouvre-toi !
Frappez, tonnerre,
Écrasez-moi !]²

*Le Temple de la Gloire*³

Profonds abîmes du Ténare,

Nuit affreuse, éternelle nuit,
Dieux de l'oubli, Dieux du Tartare,
Éclipsez le jour qui me luit.

Démons, apportez-moi votre secours barbare,
Contre le dieu qui me poursuit.

Profonds abîmes du Ténare,

Nuit affreuse, éternelle nuit,
Dieux de l'oubli, Dieux du Tartare,
Éclipsez le jour qui me luit.

Les Muses et la Gloire ont élevé leur temple
Dans ces paisibles lieux :
Qu'avec horreur je les contemple !
Que leur éclat blesse mes yeux !

Profonds abîmes du Ténare,

Nuit affreuse, éternelle nuit,
Dieux de l'oubli, Dieux du Tartare,
Éclipsez le jour qui me luit.

¹ D'après VOLTAIRE, *Samson, Opéra, op. cit.*, pp. 309-310.

² La délimitation de la partie A du *da capo* n'est pas claire, mais on peut supposer qu'il ne s'agit que du premier quatrain.

³ OOR, *Prologue*, v. 1-20.

Même sans prendre en compte la répétition de la partie A ou du rondeau, la comparaison n'est pas du tout concluante. À part pour le premier vers du rondeau, il est impossible que les paroles du monologue de l'Envie aient été simplement parodiées sur celles du monologue de Samson ; les mètres ne correspondent jamais : on trouve beaucoup de vers courts, lyriques, dans *Samson*, et aucun dans *Le Temple de la Gloire*. On ne saurait donc tenter une expérience similaire à celle que Charles Dill a tenté avec le chœur « Tribus captives » de *Samson* et « Que tout gémisses » de *Castor et Pollux*¹, assez convaincante. À quoi Dill répondait que Voltaire a souvent été désigné comme l'auteur de *Castor*, y compris par son entourage² ; même s'il n'était pas l'auteur de la parodie, il aurait sans doute pu proposer ce réemploi à son protégé.

La question de l'auteur ne se pose évidemment pas pour *Le Temple de la Gloire*. Reste à comprendre pourquoi on retrouve un incipit aussi semblable, dans le cadre identique d'un monologue de début d'acte, écrit pour une basse soliste (l'Envie ou Samson). On peut faire l'hypothèse que Voltaire et Rameau, en donnant enfin leur premier opéra sérieux (ce devait aussi être le dernier), reprenaient peut-être les choses où ils les avaient laissées au milieu des années 1730, et pourraient bien avoir commencé le *Temple de la Gloire* en s'inspirant du dernier monologue de *Samson*. Voltaire ne s'était-il pas lamenté, en parlant de *Castor* :

Je ne songe point à sa musique, que je n'aie de tendres retours pour Samson. Est-ce qu'on n'entendra jamais à l'Opéra :

Profonds abîmes de la terre,
Enfer, ouvre-toi, etc. ?

Mais ne pensons plus aux vanités du monde³.

L'emprunt intégral et littéral des paroles d'« Echo, voix errante⁴ » dans *La Princesse de Navarre* suggère que la musique avait été empruntée de même, et montre que Voltaire et Rameau avaient tenu à réemployer ce qu'ils tenaient pour un des plus beaux morceaux de *Samson*, à juste titre si l'on peut en juger d'après le morceau conservé dans *La Princesse de Navarre*.

Signalons un dernier fait favorable à l'hypothèse de l'emprunt. L'étude de la genèse de l'œuvre⁵ montre que Voltaire envisageait « Profonds abîmes du Ténare » comme une *aria da capo*, alors que Rameau finit par le traiter comme un rondeau. Or « Profonds abîmes de la terre » se présentait lui aussi comme une *aria da capo* dans le livret. Rameau aurait pu se résoudre à transformer la structure du morceau en voyant qu'il ne lui serait pas possible de conformer les nouvelles paroles aux anciennes, ce qui expliquerait la bizarrerie qui consiste à avoir un premier couplet « en musique », avec tout l'orchestre, et le deuxième couplet en récitatif.

¹ DILL Charles, « Creative Process in Rameau's *Castor et Pollux* », in *The creative process*, New York, Broude Bros, 1992, pp. 93-106 (Studies in the history of music 3).

² Thiriot (D 1278), à qui Mme du Châtelet rétorque qu'il s'agit en fait de *La Popelinière* (D 1369) ; VOLTAIRE, *Correspondence*, *op. cit.*

³ Lettre à Thiriot, 6 décembre 1737.

⁴ SADLER Graham, « A re-examination of Rameau's self-borrowings », *art. cit.*, pp. 269-272.

⁵ Cf. OOR, *Prologue*, mes. 1-57, NC.

En l'absence de source musicale, on ne peut évidemment conclure. Mais il y a fort à parier que l'incipit partiellement commun des deux monologues constitue davantage une citation qu'un emprunt : sans doute, après avoir envisagé d'emprunter littéralement le morceau, ou de le parodier, Voltaire et Rameau se sont-ils laissés emporter par le jeu de la réécriture, dont ils étaient des maniaques l'un autant que l'autre.

5. Conclusion sur les auto-emprunts du *Temple de la Gloire*

La critique génétique montre que, sur les quatre auto-emprunts repérés par Sadler, l'un n'en est pas un, comme nous le verrons dans le chapitre suivant ; que les deux seuls avérés appartiennent tous deux à la version de 1745 et non à celle de 1746 ; et que le dernier a fait partie d'un état primitif de la version de 1745, mais a été remplacé avant la formalisation du manuscrit C 1 et n'a donc jamais été exécuté. Il faut peut-être y ajouter un auto-emprunt présent dans les deux versions, mais qui demeure hypothétique, et relève sans doute davantage de l'auto-citation.

On peut supposer que Rameau, pressé par le temps en 1745¹, où il crée successivement *La Princesse de Navarre*, *Platée*, *Les Fêtes de Polymnie*, *Le Temple de la Gloire* et *Les Fêtes de Ramire*, n'a pas hésité à emprunter certaines danses à ses œuvres récentes. Ce qui est remarquable pourtant, c'est que Rameau s'est attaché, dans la mesure du possible, à composer de nouveaux morceaux originaux dès qu'il l'a pu : ces emprunts disparaissent rapidement ; aucun ne subsiste dans la version de 1746, hormis un déplacement du Passepied de *Trajan* au *Prologue*, qui peut plus difficilement être qualifié d'auto-emprunt, s'agissant de la même œuvre, même dans deux versions successives. Dans le premier cas, la substitution d'un nouveau morceau change totalement le caractère du passage : l'Air tendre pour les Muses est lent, en mineur, dans la tonalité relative des deux morceaux qui l'encadrent ; le Passepied en rondeau est vif, en majeur, et reste dans la même tonalité. Dans le deuxième cas, au contraire, la Gavotte vive en rondeau et l'Air gai sont de caractère similaire, et, à une petite reprise écrite près, de structure musicale identique. Le processus de remaniement, en 1746, implique manifestement pour Rameau de remplacer les morceaux empruntés, considérés soit comme provisoires, soit comme inadaptés, par de nouveaux.

Nous pouvons donc proposer de remplacer les entrées du tableau de Graham Sadler par les suivantes, comprises dans le Tableau 41 :

¹ Graham Sadler, qui suppose la même cause à ces emprunts, en voit un à Handel dans *La Princesse de Navarre*, mais n'emporte pas notre adhésion, la similitude des incipits étant plus probablement due, à notre sens, à leur banalité : SADLER Graham, « From Themes to Variations : Rameau's debt to Handel », in BIGET-MAINFROY Michelle et SCHMUSCH Rainer (éds.), « *L'esprit français* » und die Musik Europas : Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin : *L'esprit français* et la musique en Europe : émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique : Festschrift für Herbert Schneider, Hildesheim : Zürich : New York, Olms, 2007, pp.594-595 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 40).

5. Conclusion sur les auto-emprunts du Temple de la Gloire

Temple de la Gloire (1745)		Provenance	
Morceau	Situation	Morceau	Œuvre
Air tendre pour les Muses ¹ [do mineur]	<i>Prologue</i> (1745)	La Cupis [ré mineur]	<i>Pièces de clavecin en concerts</i> , Cinquième concert
Gavotte vive en rondeau ² [ré majeur]	<i>Bacchus</i> (1745)	Tambourin en rondeau [mi majeur]	<i>La Princesse de Navarre</i> , acte I, scène 7
Entrée ³ [ré majeur]	<i>Trajan</i> (1745)	Entrée des guerriers [ré majeur]	<i>La Princesse de Navarre</i> , acte I, scène 7
« Réglez en paix après tant d'orage » [?]	<i>Trajan</i> (1745)	« Réglez en paix après tant d'orage » [ré majeur]	<i>La Princesse de Navarre</i> , acte I, scène 7
« Profonds abîmes du Ténare » [mi mineur]	<i>Prologue</i>	« Profonds abîmes de la Terre » [?]	<i>Samson</i> , Acte V, scène 1
En gras : différences par rapport à la liste de Graham Sadler. Hachures : emprunt avorté. Pointillés : emprunt hypothétique ou citation.			

Tableau 41 : Les auto-emprunts réels, avorté et hypothétique du Temple de la Gloire

¹ OOR, *Bélus* (1745), mes. 363-415.

² OOR, *Trajan* (1745), mes. 813-837.

³ OOR, Annexe 1745/6.

I. Les (auto- ?) emprunts au *Temple de la Gloire* dans les œuvres ultérieures de Rameau

Ici encore, nous reprendrons en guise d'introduction les données de l'article fondamental de Graham Sadler ¹, en précisant la situation dans notre édition :

Morceau emprunté		<i>Temple de la Gloire</i> (1745-1746)	
Morceau	Œuvre / situation	Morceau	Situation
« Air gracieux » [La majeur]	<i>La Guirlande</i> scène 1 dans le ms. F-Pn Vm2 310	Musette en rondeau [Sol majeur]	I, 2 = OOR, <i>Bélus</i> (1746), mes. 180-210
Premier menuet [La majeur]		Premier menuet en musette [Sol majeur]	I, 2 = OOR 46 <i>Bélus</i> (1746), mes. 364-383
Deuxième menuet [La mineur]		Deuxième menuet en musette [Sol mineur]	I, 2 = <i>Bélus</i> (1746), mes. 384-407
Forlane [Sol majeur]	<i>Les Surprises de l'Amour</i> <i>Les Sybarites</i> , scène 4	Forlane [Ré majeur]	II, 2 = <i>Bacchus</i> (1746), mes. 751-800
« [Air] très gay » [Ré majeur]	<i>Les Paladins</i> acte II, scène 9	Air vif pour les Héros [Mi bémol majeur]	P, 2 = OOR, <i>Prologue</i> (1746), mes. 404-439
« Air gay » [Ré majeur]	<i>Les Paladins</i> acte II, scène 10	« Air gay » [Ré majeur]	II, 2 = <i>Bacchus</i> (1746), mes. 176-217
« Air très gay » [Sol majeur]	<i>Les Paladins</i> acte III, scène 4	« Air très gay » [Sol majeur]	III, 6 = OOR, <i>Trajan</i> (1746), mes. 861-906

Tableau 42 : Les sept auto-emprunts au *Temple de la Gloire* d'après Graham Sadler

Ces données sont globalement exactes ; la critique génétique nous a permis de les préciser, et d'ajouter à la liste deux autres auto-emprunts directs, ainsi que deux emprunts indirects. Nous les regroupons ici de manière synchronique (en fonction des œuvres où ils ont été empruntés en même temps, comme *La Guirlande* ou *Les Paladins*) ou de manière diachronique (en fonction du morceau d'origine quand il a été emprunté plusieurs fois).

¹ SADLER Graham, « A re-examination of Rameau's self-borrowings », *art. cit.*

1. Groupe n° 1 : multiples emprunts et réécritures des Passepieds

a) Analyse génétique

Le charmant passepied qui figure aux p. 47-48 d'AC¹ a une histoire d'autant plus complexe que Graham Sadler y a manifestement introduit une confusion². D'après lui, il est emprunté à l'acte IV, scène 1 d'une copie manuscrite de la version de 1739 de *Dardanus* (F-Pn Vm2 349) ; or on n'y trouve rien d'approchant, sinon, p. 234, un « Air très vif », de même mensuration et de même tonalité³, mais qui n'a rien à voir avec notre passepied⁴.

Sadler a sans doute confondu deux sources et deux versions de *Dardanus*, puisqu'on trouve effectivement un « 2.^e Passepied » semblable à celui du *Temple de la Gloire* (1746) dans la partition de production tardive de *Dardanus*⁵, probablement établie pour la reprise de 1760. Mais ce morceau est en fait pris directement des *Surprises de l'Amour* (1757-1758)⁶. Dans ce morceau, seul le rondeau est commun avec le *Temple de la Gloire* ; les couplets sont différents. Le Passepied de la version de 1746 ne serait alors pas un auto-emprunt à *Dardanus* (1739), mais la source d'un auto-emprunt ultérieur, utilisé deux fois, dans *Les Surprises de l'Amour* (1757-1758) et dans *Dardanus* (1760).

Hélas, la situation est en fait encore plus complexe. La source C 1 était en effet inconnue au moment où Sadler a écrit son article ; or elle contient, à l'acte V⁷, une version encore différente de ce passepied, ce qui porte le total à trois versions – qui ne sont pas les mêmes que les trois distinguées par erreur dans l'article de Sadler. C 1 offre de plus une première version du Premier passepied des *Surprises de l'Amour* (1757-1758) ; là aussi, seul le rondeau est identique, les couplets étant différents.

Le rondeau du Premier passepied de la version de 1745 devient donc celui de l'unique Passepied de la version de 1746, celui du Deuxième passepied des *Surprises de l'Amour* (1757-1758) et du Deuxième passepied de *Dardanus* (1760) ; le rondeau du Deuxième passepied de la version de 1745 est absent de la version de 1746, mais devient celui du Premier passepied des *Surprises de l'Amour* (1757-1758). Le Tableau 43 résumera plus clairement l'histoire des réécritures de ces passepieds :

¹ OOR, *Prologue*, mes. 440-491.

² Il a fallu mobiliser rien moins que Cécile Davy-Rigaux, Denis Herlin et Pascal Denécheau, que nous remercions, pour vérifier ce point et nous résoudre à constater l'inconcevable : une erreur de Graham Sadler...

³ Cf. RCT 35As/4.02.

⁴ Ce morceau devient, après réécriture, le Passepied de l'acte IV, scène 2 de *Dardanus* (1744), après lequel sera inséré, pour la reprise de 1760, le passepied du *Temple de la Gloire* dont il est question dans ce paragraphe.

⁵ F-Po A 145 (B), p. 259 ; cf. RCT, 35Bs/4.04.

⁶ RAMEAU Jean-Philippe, *Les Surprises de l'amour : version 1757-1758*, 2 vol., Paris, Billaudot, 1996, pp. 624-684 (Opera omnia Rameau IV.27) ; cf. aussi l'édition gravée de la Lyre Enchantée, Paris : Le Clerc, etc., [1758], p. 31-32.

⁷ C 1, f. 86 v^o-87 r^o.

Titre de l'œuvre	<i>Le Temple de la Gloire</i> (1745)	<i>Le Temple de la Gloire</i> (1746)	<i>Les Surprises de l'Amour</i> (1757-1758)	<i>Dardanus</i> (1760)
Titre du morceau	1 ^{er} passepied [majeur]	Passepied [majeur]	2 ^e passepied [majeur]	
Tonalité	Mi majeur	Mi – majeur	Sol majeur	
Structure	R : 16 mes.	R : 16 mes.	R : 16 mes.	
	C : 10 mes.	1 ^{er} C : 16 mes. 2 ^e C : 20 mes.	C : 8 mes.	
Titre du morceau	2 ^e passepied [mineur]	∅	1 ^{er} passepied [mineur]	[1 ^{er}] passepied repris de <i>Dardanus</i> (versions de 1739 et de 1744)
Structure	R : 16 mes. C : 12 mes.		R : 16 mes. C : 20 mes.	
Abréviations : R = rondeau ; C = couplet. Zones grisées : rondeaux auto-empruntés ; zones blanches : couplets différents				

Tableau 43 : Les multiples réécritures des Passepieds du *Temple de la Gloire*

La présentation chronologique de ce tableau ne doit cependant pas faire croire que l'histoire des réécritures de ces passepieds est linéaire.

b) Réécritures du rondeau du « 1^{er} passepied » [majeur] de la version de 1745

La **tonalité** passe de *mi* majeur (une des tonalités du *Temple du Bonheur* dans la version de 1745 du *Temple de la Gloire*) à *mi* bémol majeur (tonalité de la fin du *Prologue* de la version de 1746 du *Temple de la Gloire*) et à *sol* majeur (tonalité du divertissement central de *La Lyre enchantée*).

L'**instrumentation** semble identique dans les versions de 1745 et de 1746 : flûtes et violons pour la mélodie et basses (sans bassons) pour la basse ; même si les parties manquent dans C 1, il n'y a aucun doute sur leur présence. Par contre, dans la version des *Surprises de l'Amour*, les flûtes jouent seules la mélodie, et les deux parties intermédiaires sont réattribuées aux violons, et probablement réécrites.

La **mélodie** est globalement la même, ce qui permet de parler d'emprunts, à l'articulation et aux ornements près :

- dans la version de 1745, la deuxième note de la mélodie, aux mes. 2 et 9, est attaquée directement ; dans la version de 1746, elle est anticipée par une petite note à la fin de la mes. précédente ; dans la version des *Surprises de l'Amour*, elle est retardée par une noire et résolue par un tremblement lié ;
- une broderie affecte dans tous les cas la première note des mes. 4-5 et 12-13 : la version de 1745 propose deux fois les mêmes broderies inférieures de quarte et de

quinte ; la version de 1746 propose deux fois les mêmes broderies inférieures de seconde ; la version des *Surprises de l'Amour* mélange les deux versions et propose pour les mes. 4-5 une broderie supérieure d'une seconde (une sorte d'inversion de celle de la version de 1746), et pour les mes. 12-13 une broderie inférieure de quarte et de quinte (la même que celle de la version de 1745) ;

- la version de 1746 omet les tremblements que donne la version de 1745 aux mes. 7 et 15 ; la version des *Surprises de l'Amour* omet celui de la mes. 7 mais donne celui de la mes. 15.

La version de 1746 récrit beaucoup la **basse** de la version de 1745, notamment en l'octaviant dans les huit premières mesures, mais la version des *Surprises de l'Amour* la reprend quasiment à l'identique, à l'annulation de l'octaviation près.

Il est impossible de comparer les **parties** puisqu'elles manquent dans C 1. Néanmoins, comme la basse de la version des *Surprises de l'Amour* se rapproche beaucoup plus de celle de la version de 1745, nous avons choisi, pour notre édition, d'emprunter ses parties à la version des *Surprises de l'Amour* plutôt que d'en recomposer de moins bonne qualité.

En somme, la version des *Surprises de l'Amour* semble être un mixte des deux versions précédentes.

c) Réécriture du rondeau du Deuxième passepied [mineur]

La **tonalité** passe de *mi* mineur à *sol* mineur, de manière similaire au précédent.

L'**écriture** et l'**instrumentation** connaissent, elles, une profonde évolution. Dans la version de 1745, l'écriture est à deux parties, flûtes pour la mélodie et violons en basse. Dans la version des *Surprises de l'Amour*, la mélodie est confiée aux flûtes et aux violons 1 à l'unisson, tandis que l'accompagnement est totalement récrit pour les violons 2 et les basses.

La **mélodie** est sensiblement la même aux cadences près.

d) Interprétation des réécritures des passepieds

Les versions des passepieds des *Surprises de l'Amour* ne semblent pas avoir été élaborées à partir de la version de 1746, mais de la version de 1745, voire des deux :

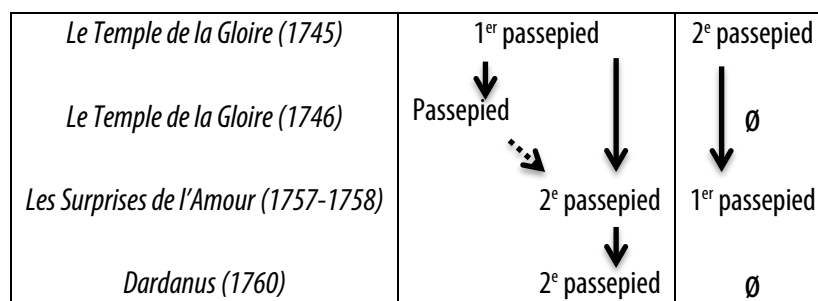


Figure 42 : Stemma des différentes versions des Passepieds

Le fait que la basse et les parties soient systématiquement différentes d'une version du rondeau à l'autre suscite deux hypothèses :

- soit Rameau a conservé une copie de chacune des versions et récrit la suivante en conscience de cause ;
- soit Rameau recompose chaque fois de mémoire.

L'idée que Rameau inventait d'abord la mélodie ¹ pourrait faire pencher pour la seconde hypothèse : Rameau se souviendrait de la mélodie du rondeau et en recomposerait l'accompagnement, sur des harmonies semblables – l'harmonie n'est-elle pas contenue dans la mélodie ? L'invention systématique de nouvelles reprises, quant à elle, pourrait prouver :

- soit que Rameau n'est satisfait d'aucune et en recompose de son propre chef ;
- soit que Rameau, décidé à conserver un rondeau à la mélodie duquel il est attaché, adapte chaque fois la longueur totale du morceau à une chorégraphie préexistante par la variable d'ajustement que constitueraient les reprises : on a vu plus haut qu'aucune d'entre elles n'a le même nombre de mesures.

La peine du compositeur étant moins grande que celle du chorégraphe, nous pencherions là encore pour la seconde hypothèse.

2. Groupe n° 2 : réécriture et emprunts de la Forlane

Cet emprunt est connu depuis 1757 ; c'est apparemment le seul dont il ait été fait état du vivant de Rameau. Graham Sadler ² et Thomas Green ³, entre autres, ont relevé ce passage du *Mercur*, qui rend compte de la création des *Sybarites*, dans *Les Surprises de l'Amour* :

Un ballet général termine l'acte. Nous avons rendu compte de ce divertissement ; nous ajouterons seulement que MM. Rebel et Francœur l'ont enrichi de plusieurs airs qu'ils ont emprunté de M. Rameau même (ces airs sont tirés du Temple de la Gloire, & d'Acante & Céphise) ; on peut dire qu'ils ont servi ce grand homme comme il le mérite, & qu'ils l'ont embelli de ses propres beautés ⁴.

Or ces lignes, tout à fait exceptionnelles, comme le dit Green, s'expliquent par un détail qu'on a négligé jusqu'ici : Marmontel était à la fois le rédacteur du *Mercur* à cette date, l'auteur d'*Acante de Céphise* et celui des *Sybarites*, créés en 1753, mais intégrés aux *Surprises de l'Amour* en 1757-1758. Il était donc bien placé pour livrer ce détail à ses lecteurs...

Il faut cependant dire que l'emprunt de la Forlane du *Temple de la Gloire* date en fait de la création des *Sybarites*, à Fontainebleau, en 1753 : il figure en effet, sous la main de Rollet, dans la continuité du manuscrit qui fut employé alors, et non comme un ajout ; la partition

¹ MARET Hugues, *Eloge Historique | De Mr. Rameau, | Compositeur de la Musique du Cabinet du | Roi, Associé de l'Académie des Sciences, | Arts & Belles-Lettres de Dijon. | Lu à la Séance publique de l'Académie, | le 25 Août 1765, par M. Maret, D.M. Secrétaire Perpétuel*, Dijon : Paris, Causse : Delalain, 1766, p. 72.

² SADLER Graham, « A re-examination of Rameau's self-borrowings », *art. cit.*, p. 475.

³ GREEN, Thomas R., *Early Rameau Sources, op. cit.*, t. I, p. 65-66 : « I have found only one reference in publications contemporary with Rameau to the editing of his operas by Francœur and Rebel. The *Mercur de France*, commenting on the Paris production of *Les Sybarites* in 1757, mentions that Francœur and Rebel added airs borrowed from *Le Temple de la Gloire* and *Acante et Céphise* to the *divertissement*... »

⁴ *Mercur De France Dédié Au Roi. Septembre 1757, op. cit.*, p. 184 ; également cité par GREEN, Thomas R., *Early Rameau Sources, op. cit.*, t. I, p. 66, qui indique par erreur la date d'août 1757 (même si on trouve effectivement, ce mois-là, le compte-rendu des premiers actes des *Surprises de l'Amour*, aux p. 187-203).

fut réutilisée pour les *Surprises de l'Amour* en 1757-58. De plus, il ne relève pas de l'emprunt littéral, puisque le morceau avait été transposé et récrit par Rameau ; ce n'est qu'après la mort de Rameau que cette deuxième version a été empruntée, au sens strict, à l'identique cette fois, dans *Anacréon* (1766/1769) puis *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* (1772/1776)¹. Ce commentaire s'applique donc davantage aux Passepieds qu'à la Forlane.

a) Origine obscure de la première version

Signalons que la *Forlane* du *Temple de la Gloire*, avant d'être auto-empruntée et réécrite par Rameau, puis empruntée par l'Académie royale de musique, se retrouve, à l'identique, dans une des sources de *La Princesse de Navarre*, copiée par Durand pour Francœur², qui témoigne peut-être d'une reprise en 1769³. Le caractère tardif de cette source et le fait que la *Forlane* soit absente de toutes les autres sources de *La Princesse de Navarre*, tout comme de celle des *Fêtes de Ramire*, empêchent néanmoins de conclure à l'origine extérieure de ce morceau. En attendant une étude approfondie des sources de *La Princesse de Navarre*, nous supposons que cette *Forlane* a été ajoutée à la *Princesse de Navarre* à la même période qu'à *Anacréon* et aux *Fêtes de l'Hymen* – peut-être avait-on inventé une chorégraphie qui avait tellement plu dans les années 1769-1776 pour cette *Forlane* qu'on l'avait empruntée un peu partout ?

b) Analyse génétique de la seconde version

On trouve trois sources de la deuxième version de la *Forlane* du *Temple de la Gloire* dans les partitions de production conservées à la Bibliothèque-musée de l'Opéra. Toutes donnent la même version. Il s'agit, dans l'ordre chronologique, de :

- A. la partition de production des *Surprises de l'Amour*, F-Po A 196 (C, 4), *Les Sybarites*, f. 119 (pagination continue au crayon) ; copie de Rollet avec annotations au crayon rouge et de Rameau ; source principale (SA/S) ;
- B. la partition de production des *Surprises de l'Amour*, F-Po A 196 (C, 3), *Anacréon*, f. 79 (pagination continue au crayon) ; copie avec annotations au crayon rouge (SA/A) ;
- C. la partition de production des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, F-Po A 163 (A), 1 f. inséré entre les p. 128 et 129 ; copie de Marvereau avec annotations au crayon rouge (FHA).

La source SA/A consiste en un feuillet inséré dans *Anacréon*, dont le copiste principal est Durand ; il tient compte de la version la plus récente de SA/S, dont la fin se trouve au recto d'une collette. Or on sait qu'*Anacréon* a été repris après la mort de Rameau en 1766 et

¹ Cf. RCT 38s/3.03.

² F-Pc D 8056, p. 12-14.

³ F-Pan O¹ 3022, Pièces justificatives des comptes, 1769, Voyage de Fontainebleau, dossier 9, document 76, 3 : « Etat des ouvrages de Musique que le Sr. Durand a faits pour les divertissemens de fontainebleau et autres de la presente année 1769. » Nous remercions Sylvie Bouissou de nous avoir communiqué cette information.

2. Groupe n° 2 : réécriture et emprunts de la Forlane

1769¹, alors que *Les Sybarites* ne l'ont pas été après 1758; plutôt que de supposer un déplacement entre deux actes des *Surprises de l'Amour* aux cours de la production de 1757-1758, on peut donc penser que la Forlane a été empruntée *post mortem*. C'est ce que suggère Sylvie Bouissou dans son édition: le transfert de la Forlane des *Sybarites* à *Anacréon* a probablement eu lieu pour la reprise de 1769².

La source FHA est donc sans doute la plus tardive; d'après notre camarade Thomas Soury³, elle a été utilisée dans *Osiris* en 1772 et dans *Aruéris* en 1776. Le renvoi à la forlane dans *Osiris* est en effet suivi d'un autre renvoi à l'ariette de *Zaïs*, qui a été insérée dans *Osiris* en 1772 d'après le livret. En 1776, on aurait une nouvelle fois déplacé la Forlane dans *Aruéris*⁴.

On peut résumer l'histoire de cette Forlane ainsi :

¹ <http://chronopera.free.fr>, consulté le 19 juin 2011.

² RAMEAU Jean-Philippe, *Les surprises de l'amour, op. cit.*, p. 255.

³ Communication personnelle.

⁴ Voici pour mémoire une comparaison des trois occurrences de la deuxième versions de la *Forlane*. La source de référence est SA/S :

Mesure.note	Instrument	Note critique
1	tous	FHA : mention au crayon rouge : « en la ».
3.4-5.3	Vn 2	SA/A, FHA : la deuxième voix et la mention « à 2 cordes » mq.
6.1	Vn 1	SA/A : le pincé mq.
7.2	Vn 2	SA/A : le pincé mq.
8.4-6	Vn	SA/A, FHA : q q q au lieu de q. e q
24.1	Vn 2	SA/A : le + mq.
40.2	Vn 2	SA/A, FHA : le pincé mq.
41.3	Bn, Bs, Bc	SA/A : +
48.7	Vn 1	FHA : le + mq.

2. Groupe n° 2 : réécriture et emprunts de la Forlane

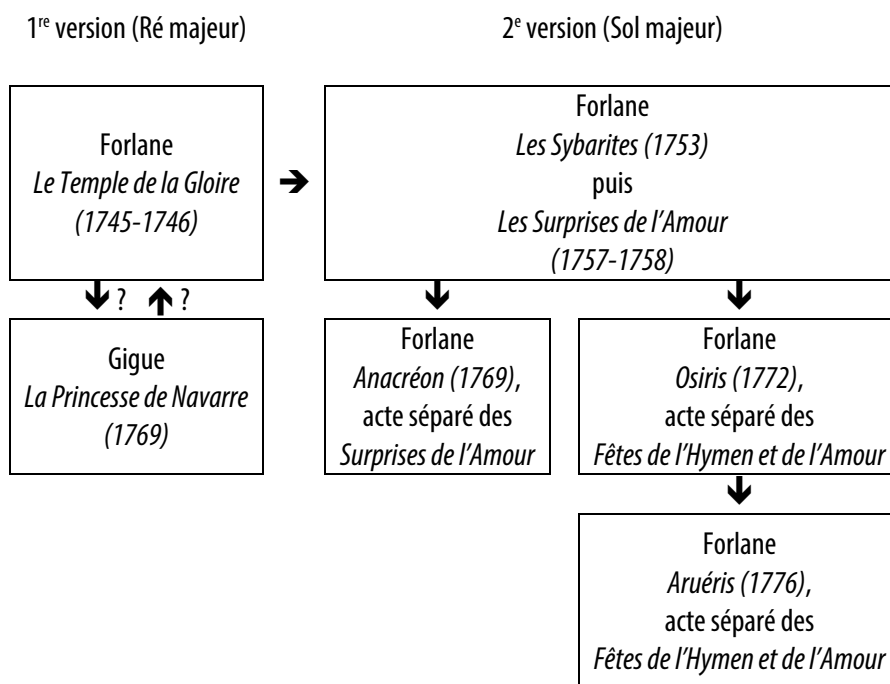


Tableau 44 : Stemma des sources de la Forlane du *Temple de la Gloire*

c) Analyse comparée

La réécriture de la Forlane du *Temple de la Gloire* est semblable à celle des autres morceaux déjà analysés : pour l'essentiel, Rameau conserve la mélodie, et récrit l'accompagnement.

	Forlane <i>Le Temple de la Gloire</i> (1745-1746) <i>La Princesse de Navarre</i> (1769) [Ré majeur]	Forlane <i>Les Sybarites</i> (1753, 1757-1758), <i>Anacréon</i> (1766 ?, 1769), <i>Osiris</i> (1772), <i>Aruéris</i> (1776) [Sol majeur]
Mélodie	Hb, Vn	Hb, Vn ou Vn1
Remplissage	HcVn, TVn	aucun ou Vn2
Technique des basses	Bs à 2 cordes par intermittence	Bs à 2 cordes systématiquement
Basse des trios	Par	Bn

Tableau 45 : Comparaison des deux versions de la Forlane

L'orchestration de la première version reste assez traditionnelle (orchestre à quatre parties de cordes, doublées aux parties extrêmes par les Hb et les Bn), tandis que l'accompagnement de la deuxième semble plus nerveux, plus moderne peut-être, car plus creux, donc plus italien.

3. Groupe n° 3 : les emprunts des *Paladins*

La partition de production des *Paladins*¹ conservée à la Bibliothèque-musée de l'Opéra, qui fait référence en l'absence d'édition contemporaine ou moderne, contient trois emprunts au *Temple de la Gloire*, comme le dit Sadler.

D'une part, on trouve un feuillet inséré dans l'acte II, copié par Durand, paginé au v° 88 ; il contient un Air gai et un Air très gai, qui correspondent respectivement à l'Air gai (OOR, *Bacchus* (1746), mes. 176-217) et à l'Air vif pour les Héros (OOR, 1746, P, mes. 405-440) du *Temple de la Gloire*². Le premier est dans la même tonalité que l'original, *ré* majeur, et ne présente aucune différence avec lui ; il n'a cependant pas été utilisé, soit remords, soit erreur, puisqu'il était masqué dans le manuscrit, et qu'il est vierge de toute annotation³. Le second est transposé de *mi* bémol majeur en *ré* majeur, et ne diffère que légèrement de l'original : deux notes devenues trop graves pour les basses sont transposées⁴, et Durand ajoute des pincés à deux ports de voix⁵, notation plus précise qu'utilise de plus en plus Rameau à partir de 1745.

D'autre part, on trouve à la fin de la même partition de production des *Paladins* l'Air très gai qui concluait déjà le *Temple de la Gloire* ; il est évidemment totalement identique puisque les deux feuillets qui le composent ont été directement coupés dans AC, comme nous le détaillons dans l'état des sources musicales⁶.

Posons la question directement : les trois emprunts des *Paladins* sont-ils des auto-emprunts ? Ils ne figurent pas dans le manuscrit autographe de Rameau⁷ ; il est manifeste qu'ils ont été substitués à d'autres danses au cours des répétitions ou des représentations, et qu'ils ont été soit copiés d'après la partition de production du *Temple de la Gloire*, soit matériellement empruntés à elle. Rien ne prouverait que ces emprunts soient plutôt dus aux directeurs de l'opéra qu'à Rameau lui-même – lequel, assistant aux répétitions et/ou aux représentations, aurait parfaitement pu indiquer de mémoire un morceau de l'un de ses ouvrages précédents – si la partition de production ne conservait la trace de l'irritation du grand homme devant ce procédé. L'Air gai et l'Air très gai de la source CF Paladins appartiennent en effet au divertissement de la fin de l'acte II des *Paladins*, qui a été lourdement remanié dans la partition de production ; les compositions originales de Rameau pour ce divertissement, peut-être jugées trop longues ou trop faibles par Rebel et Francœur, ont été remplacées par des emprunts, ce dont il s'indigne directement dans la partition de production :

Je ne conçois pas pourquoi cette bande : tout doit être exécuté selon la Partition.

¹ F-Po RES A 201.

² Cf. *supra*, II.G.1.a), CF Paladins, p. 286.

³ Cf. n. préc.

⁴ Cf. OOR, *Prologue* (1746), mes. 425.2/429.1, Bn, Bs et Bc ; il s'agit chaque fois d'un *si₀*, note jouable par les Bn, mais pas par les Bs ; déjà dans le *Temple de la Gloire*, la tessiture se limite, dans le grave, au *do₁* pour les Bs, signe probable que le passage de l'accord de la basse de violon (*si bémol₀, fa₁, do₂, sol₂*) à celui du violoncelle (*do₁, sol₁, ré₂, la₂*), sinon d'un instrument à l'autre, était consommé.

⁵ Cf. OOR, *Prologue* (1746), mes. 426.2, Hb, Vn.

⁶ Cf. *supra*, II.F.2, CF 1, p. 271.

⁷ F-Pn RES VM2 120.

je ne sais pourquoi la corne ¹.

Rameau fait référence au fait que l'ariette et le duo coupés sont cornés et liés entre eux par une bande de papier épinglée et remplacés par une autre ariette copiée par Durand. Il semble néanmoins avoir barré lui-même l'air instrumental que CF Paladins doit remplacer ². La question des emprunts et des auto-emprunts pourrait donc avoir été plus complexe que le commentaire irénique de Marmontel dans le *Mercur* cité plus haut ne le laisse penser de prime abord.

4. Groupe n° 4 : les emprunts de *La Guirlande*

Il s'agit de la Musette en rondeau, du Premier menuet en musette et du Deuxième menuet en musette, extraits de *Bélus* ³, qui, une fois transposés de *sol* à La majeur, à de petites variantes près ⁴, deviennent la Musette ⁵, le Premier menuet et Deuxième menuet dans la scène 2 ⁶ de *La Guirlande* ⁷. Sadler précise qu'il les trouve dans la source tardive F-Pn Vm2 310, issue du fonds Decroix, mais c'est trop de scrupules, puisque l'emprunt est déjà présent dans la source principale de *La Guirlande*, la partition de production F-Po A 173 (B), ayant servi aux représentations de l'Académie royale de musique. Nous fondons nos analyses sur cette source.

a) Auto-emprunts, emprunts ou réécritures ?

La p. 9 de l'édition, qui contient du récitatif, est barrée au crayon rouge. L'éditeur de *La Guirlande* pense que les emprunts au *Temple de la Gloire* ont été faits pour compenser ces coupes ⁸. Mais quelle que soit la raison qui a conduit à couper la première version de *La Guirlande* pour y introduire des emprunts au *Temple de la Gloire*, il est manifeste d'après l'état de la partition de production que ceci a été fait par le batteur de mesure, Rebel, et non par le compositeur, Rameau. On trouve la main de ce dernier dans mainte partition de production, mais son absence ne prouve pas qu'il n'ait pas eu son mot à dire pour cette production-ci : il utilisait peut-être une partition manuscrite personnelle, en l'absence de ce que Green appelle une « composing-producing score », comme c'est le cas pour la partition de production du *Temple de la Gloire*, puisque *La Guirlande* était gravée. On ignore donc si cette modification s'est faite avec son consentement ou non ; Rameau, Rebel et Francœur se parlaient probablement plus qu'ils ne s'écrivaient. Mais on ne peut s'empêcher de penser à

¹ F-Po A 201, acte II, p. 76-77 (pagination originale).

² *Ibid.*, acte II, p. 88 (pagination originale).

³ La Musette en rondeau était déjà présente dans la version de 1745, et probablement les menuets (voir la description de la source AC 1), mais par commodité, nous ferons seulement référence, ici, à la version de 1746.

⁴ Cf. *supra* CF Guirlande.

⁵ Sadler donne le titre « Air gracieux », mais ce n'est le cas que dans F-Pn Vm2 310.

⁶ Sadler indique par erreur la scène 1.

⁷ Cf. respectivement RCT 42s/02, 42s/03, 42s/04.

⁸ RAMEAU Jean-Philippe, *La Guirlande*, Paris, Heugel, 1981, p. vii (Le pupitre 62).

la citation du *Mercur*e relative aux auto-emprunts des *Surprises de l'Amour*¹ : le plus probable est que Rebel et Francœur soient à l'origine de ces emprunts, d'autant que les morceaux, hormis la transposition, sont quasiment repris à l'identique, contrairement à beaucoup d'autres auto-emprunts de Rameau².

5. Groupe n° 5 : les emprunts de *Naïs*

On peut cette fois être sûr que Rebel et Francœur sont les seuls auteurs de l'emprunt de l'Ouverture du *Temple de la Gloire* dans *Naïs*. Les arrangements du premier et surtout du deuxième mouvement portent leur trace : les doublures de cors par les bassons et les basses du petit chœur, voire par les violons sont d'un goût assez pompier et appartiennent sans l'ombre d'un doute aux arrangements typiques de l'Académie royale de musique dans les années 1760, non seulement ceux de Rebel et Francœur, mais aussi ceux de Berton, etc., plutôt qu'à l'art de l'orchestration ramiste. Rameau était de toute façon au terme de sa vie, et probablement déjà malade au début des représentations de *Naïs*, et l'on voit mal les directeurs le solliciter sur un détail de ce genre.

6. Conclusion sur les emprunts au *Temple de la Gloire* dans les œuvres ultérieures de Rameau

Nous pouvons donc reprendre les entrées du tableau de Graham Sadler et les compléter par les suivantes, en nous limitant aux emprunts faits du vivant de Rameau :

Morceau emprunté		<i>Temple de la Gloire</i> (1745-1746)	
Morceau	Œuvre / situation	Morceau	Situation
Forlane [Sol majeur]	<i>Les Sybarites</i> (1753), scène 4	Forlane [Ré majeur]	OOR, 46, 2, 756-805
« 2 ^e passepied » [Sol majeur]	<i>Les Surprises de l'Amour</i> <i>La Lyre enchantée</i> , scène 3 (1757-1758)	« 1 ^{er} passepied » [Mi majeur]	OOR 45, V, 372-428
« 1 ^{er} passepied » [Sol mineur]		Passepied [Mi bémol majeur]	
« Air gay » [Ré majeur]	<i>Les Paladins</i> acte II, scène 9	« Air gay » [Ré majeur]	OOR, 46, 2, 176-217

¹ Cf. *supra*.

² Ajoutons pour conclure sur cet auto-emprunt qu'il contient une mention d'interprète étrange : on lit au dessus du Premier menuet dans F-Po A 173 (B) une indication au crayon rouge, « Guillemain » ; on pense d'abord au violoniste Guillemain, qui était membre de l'orchestre de l'Académie royale de musique, mais nous ne connaissons que peu d'exemples d'instrumentistes mentionnés par leur nom plutôt que par celui de leur instrument dans une partition de production : les indications de noms de personnes au crayon rouge servent généralement à rappeler au batteur de mesure qu'il faut indiquer son entrée à un acteur, à un danseur ou à un instrument. Blavet est mentionné, de la même manière, à la p. 12 de cette source. Or les instrumentistes qui montaient sur scène jouaient en général du hautbois, du basson ou de la musette, pas du violon ou de la flûte.

« [Air] très gay » [Ré majeur]	<i>Les Paladins</i> acte II, scène 9	Air vif pour les Héros [Mi bémol majeur]	OOR, 46, P, 405-440
« Air très gay » [Sol majeur]	<i>Les Paladins</i> acte III, scène 4	« Air très gay » [Sol majeur]	OOR, 46, 3, 870-915
« [Musette] » [La majeur]	<i>La Guirlande</i> scène 2	Musette en rondeau [Sol majeur]	OOR, 46, 1, 153-183
Premier menuet [La majeur]		Premier menuet en musette [Sol majeur]	OOR 46, 1, 334-353
Deuxième menuet [La mineur]		Deuxième menuet en musette [Sol mineur]	OOR 46, 1, 354-377
« Entracte » [Ré majeur]	<i>Naïs</i> acte I	Ouverture [Mi majeur]	OOR 46, Ouverture
En gras : différences par rapport à la liste de Graham Sadler ; En hachures : emprunt avorté			

**Tableau 46 : Les emprunts au Temple de la Gloire
dans les œuvres ultérieures de Rameau**

Il faut distinguer les trois groupes de *La Guirlande*, des *Paladins* et de *Naïs*, où l'on n'a pas de preuve formelle de l'intervention de Rameau, et les deux emprunts des *Sybarites* et des *Surprises de l'Amour*, où les morceaux ont été clairement réécrits par lui. Pour expliquer cette différence, deux hypothèses sont possibles : soit Rameau a lui-même ordonné les premiers emprunts, et, n'ayant pas le désir ou le temps de les retoucher, il a renvoyé aux archives de l'Académie royale de musique ; soit ce sont les directeurs de l'opéra, comme pourrait le suggérer l'extrait du *Mercur* cité ci-dessus, qui ont eu l'idée de ces emprunts et les ont fait réaliser depuis les archives, plus probablement avec que sans le consentement de Rameau, qui devait diriger les répétitions.

Enfin, l'état des sources doit nous mettre en garde contre les rationalisations abusives : la plupart des manuscrits autographes de Rameau ont été perdus, et, quelle que soit la quantité de ses interventions dans les partitions de l'Académie royale de musique, rien ne nous dit qu'il ne disposait pas d'un stock de danses déjà composées prêtes à être employées et réemployées ici ou là, à servir de canevas pour une parodie, etc., comme le faisaient justement les directeurs de l'opéra eux-mêmes, avec leurs recueils conservés ¹.

¹ Voir notamment les compilations personnelles de Francœur, dont les sources CF Francœur 1 et 2 font partie, ou, plus tardivement, les recueils de ballets conservés à la Bibliothèque-musée de l'Opéra (cotés simplement F-Po Recueils de ballets car ils sont mal catalogués et mal connus).

J. Les emprunts au *Temple de la Gloire* dans les œuvres d'autres compositeurs après 1746

Le doute est permis pour les emprunts qui n'ont pas été réécrits ou réorchestrés par Rameau : plutôt que d'auto-emprunts, il s'agit peut-être de simples emprunts faits par Rebel et Francœur de son vivant ; Rameau avait accordé son consentement de plus ou moins bonne grâce – mauvaise, visiblement, dans le cas des *Paladins*. Les emprunts au *Temple de la Gloire* dont nous traitons dans ce chapitre ne sont assurément pas de Rameau puisqu'ils appartiennent à la reprise de 1759 d'*Amadis* de Lully, ou datent d'après sa mort. Mais ils ont peut-être été faits, cette fois, avec son plein assentiment, comme pour *Proserpine* un an auparavant :

Quand on a demandé à M. Rameau son agrément pour employer dans les divertissemens de cet Opera [*Proserpine*], quelque morceau tiré des siens, il a répondu : « L'on me fait bien de l'honneur de m'associer à notre Maître. » Voilà le langage du grand homme ; il n'est pas en lui d'être envieux & vain ¹.

Se risquera-t-on à expliquer la mauvaise humeur de Rameau, à l'époque des *Paladins*, par son irritation contre des directeurs de l'opéra qui le traitaient, pis que comme un vieux croulant, comme un compositeur mort depuis 73 ans, fût-ce Lully ?

Nous passerons plus brièvement sur ces emprunts, dans la mesure où la politique de Rebel et Francœur de la période 1757-1767 a déjà été analysée par Pascal Denécheau ², et où les implications matérielles parfois grandes qu'elle a eues sur les sources du *Temple de la Gloire* ont été déjà décrites ci-dessus.

1. Emprunts dans *Amadis*

Pour la nature des morceaux empruntés, on se reportera au tableau ci-dessus ³. Remarquons simplement, au moment de les analyser, que Rebel et Francœur conservent du *Temple de la Gloire* le principe d'une vaste chaconne divisée en plusieurs parties, et entrelardée de chants. Pour simplifier, disons que la Chaconne du *Temple de la Gloire* était divisée en deux parties, avec un « dernier chœur [avec coryphée] au milieu de la chaconne ⁴ » entre les deux, et que la Chaconne d'*Amadis* est, elle, en trois parties, et interrompue deux fois par un chœur avec coryphée, dont le premier est une parodie de celui du *Temple de la Gloire*. Le Mouvement de gavotte lente de la version de 1745, devenu l'Entracte de *Bélus* de la version de 1746, ainsi que l'ariette de la Gloire complètent cet emprunt en bloc du divertissement de *Trajan*. Ce type d'emprunt en bloc était typique ⁵. Ne

¹ Mercure de France, décembre 1758, p. 186-187, cité par DENÉCHEAU Pascal, « Les opéras de Lully remaniés par Rebel et Francœur entre 1744 et 1767 », *art. cit.*, p. 11.

² DENÉCHEAU Pascal, « Les opéras de Lully remaniés par Rebel et Francœur entre 1744 et 1767 », *art. cit.*

³ Tableau 33 : Contenu du divertissement du nouvel acte V d'*Amadis* (1759), p. 301.

⁴ OOR, *Trajan* (1746), mes. 692-782.

⁵ DENÉCHEAU Pascal, « Les opéras de Lully remaniés par Rebel et Francœur entre 1744 et 1767 », *art. cit.*, p. 11.

risquait-il pas d'être remarqué par les spectateurs ? Non, car les morceaux empruntés, en bloc en non, dataient eux-mêmes un peu :

Ces durées, comprises le plus souvent entre 20 et 40 ans, laissent à penser que les directeurs de l'Académie royale cherchaient dans des morceaux anciens, ayant pu plaire en leur temps, de quoi renouveler le répertoire avec des valeurs sûres sans que ces emprunts puissent être aisément reconnus par l'auditeur. Les livrets, souvent très précis sur le déroulement des spectacles, ne donnent d'ailleurs aucune indication sur ces ajouts ni sur leur provenance. Seuls les véritables connaisseurs – les spectateurs qui fréquentaient l'Opéra depuis de nombreuses années, les musiciens amateurs ou professionnels – auraient été en mesure de reconnaître ces emprunts : ils les avaient déjà entendus dans les œuvres originales ou en avaient joué les partitions ; ils avaient en tête les parodies composées sur les airs les plus célèbres. Aussi, n'était-ce pas là une façon pour les responsables de l'Académie de faire des clins d'œil à leur public le plus fidèle, et aussi le plus rentable ¹ ?

2. Emprunts dans le *Festin royal du comte d'Artois*

L'emprunt du deuxième mouvement de l'Ouverture dans le « Concert François arrangé par M.^r Francœur Surintendant Dela [sic] Musique Du Roy Pour le Festin Royal de M.^{gr} Le Comte Dartois année. 1773. ² » est dans la droite ligne de celui de l'Ouverture dans son entier dans *Nais*. Francœur pouvait bien s'approprier le morceau, totalement réorchestré, presque méconnaissable, mais cite bien son auteur, Rameau, comme d'autres compositeurs dans le même recueil. Son objectif est clair : il s'agit de choisir les meilleurs morceaux du répertoire français, si possible bruyants, et de les assembler en un grand concert pour célébrer pompeusement le mariage du frère du dauphin. Le terme « français » a toute son importance : malmenée depuis Rousseau et les Encyclopédistes, la musique française a fléchi, depuis le début des années 1760, sous les coups de l'opéra-comique, sorte de cheval de Troie de la musique italienne, quoique en langue française. Rebel, Francœur et Dauvergne sont en quelque sorte les derniers des Mohicans ; l'année suivante, Gluck arriverait à l'Académie royale de musique. On comprend donc que le faste royal cherche à s'exprimer de manière conservatrice, et ce de manière d'autant plus confiante et légitime que la langue, la littérature et le théâtre français règnent alors sans partage en Europe – sans parler du fait que, bien sûr, il ne connaissait pas la fin de l'histoire de la musique. On peut donc largement analyser la présence du deuxième mouvement de l'Ouverture du *Temple de la Gloire* dans ce recueil de la même manière que la célébration du mariage du dauphin en 1770, dont le mariage du frère cadet du dauphin n'est une réplique, quoique moins fastueuse, évidemment.

¹ *Ibid.*, pp. 8-9.

² Cf. CF Francœur 2.

K. Conclusion sur la genèse du *Temple de la Gloire*

1. Chronologie hypothétique

Tentons, comme nous l'avons fait plus haut pour l'analyse historique, d'établir une chronologie, hélas quasi entièrement hypothétique, de la genèse, mais aussi du démembrement des sources principales :

Période	Événement	Source
Version de 1745		
[juin-octobre 1745 ?]	Rameau écrit la musique, probablement d'abord dans un manuscrit autographe, puis, aidé de deux copistes, Rollet et C/Menus-Plaisirs.09, dans 5 cahiers (<i>L'Envie</i> [AC 1], <i>Bélus</i> [AC 2], <i>Bacchus</i> [AS], <i>Trajan</i> [perdu], <i>Le Temple du Bonheur</i> [fin de AC 4])	AC, AS
[juin-octobre 1745 ?]	Les cahiers originaux de <i>Bacchus</i> (AS) et de <i>Trajan</i> (perdu) sont mis au propre par Rollet (respectivement AC 3 et AC 4) et joints à AC 1 et AC 2 pour constituer la partition de composition-production (AC)	AC
[juin-octobre 1745 ?]	Voltaire commande à Baudoin quatre illustrations correspondant à chaque acte (<i>L'Envie</i> , <i>Bélus</i> , <i>Bacchus</i> , <i>Trajan</i>) et destinées à être gravées par Pasquier et insérées dans le livret	EL 1, EL 2
[septembre-octobre 1745 ?]	La partition de composition-production (AC) est mise au propre par Rollet et C/Menus-Plaisirs.09, avec des retouches de Lallemand, dans un manuscrit destiné à être gravé (C 1), mais la gravure ne sera jamais réalisée	C 1
[octobre-novembre 1745 ?]	Rebel, armé d'une plume épaisse, travaille le manuscrit et le surligne extensivement	AC
[octobre-novembre 1745 ?]	Voltaire décide de donner au ballet en un prologue et trois entrées une forme inédite, en cinq actes, et fait imprimer le livret dans ce sens, sans que cela n'affecte les sources musicales	EL 1, EL 2
[novembre-décembre 1745]	Au cours des répétitions et/ou des représentations, Rameau, au moyen de collettes autographes et d'annotations à l'encre et au crayon rouge, corrige la musique, mais aussi les paroles, sans doute sur l'initiative de Voltaire	AC
[novembre-décembre 1745]	Au cours des répétitions et/ou des représentations, Rameau, à l'encre et au crayon rouge, et surtout Rebel, au crayon rouge, parsèment d'AC d'annotations d'exécution	AC
[décembre 1745]	À cause de l'échec des représentations, Voltaire et Rameau décident de retirer leur opéra pour y faire des changements	
Version de 1746		
[janvier-avril 1746]	Voltaire et Rameau décident de revenir à la structure en un prologue et trois actes, de récrire complètement <i>Bélus</i> , de supprimer le premier tiers de <i>Bacchus</i> et la plus grande partie du <i>Temple du Bonheur</i> ; Voltaire récrit environ un tiers du livret	EL 4
[janvier-avril 1746]	Rameau récrit environ un tiers de la musique ; ses f. autographes sont pour moitié intégrés tels quels dans AC, et pour l'autre moitié mis au propre par Lallemand ou par C/Paris ARM.3, au moyen de f. insérés ; les morceaux rejetés sont cousus (et donc conservés) ou coupés (et donc perdus, peut-être détruits)	AC
[avril-mai 1746]	Au cours des répétitions et/ou des représentations, Rameau, au moyen de collettes autographes et d'annotations à l'encre et au crayon rouge, corrige la musique, mais aussi les paroles, sans doute sur l'initiative de Voltaire	AC

[avril-mai 1746]	Au cours des répétitions et/ou des représentations, Rameau, à l'encre et au crayon rouge, et surtout Rebel, au crayon rouge, parsèment d'AC d'annotations d'exécution	AC
Après 1746		
[entre 1746 et 1759]	Diverses copies in-f. calligraphiées d'AC sont réalisées, probablement pour de nobles commanditaires, probablement par l'éditeur Ballard ; au moins une autre copie plus simple est réalisée et mise en vente	C 2, C 3, C 4, C 5
1759	Rebel et Francœur, en empruntant et en arrangeant l'Entracte dans <i>Amadis</i> , provoquent sans doute la perte du f. le contenant et son remplacement par CF 2	CF 2
1760	Rebel et Francœur en empruntant l'Air très gai, déplacent les f. le contenant (CF 1) dans <i>Les Paladins</i> , et font copier C 6 pour leurs archives personnelles	CF 1, CP 1, C 6
1763	Rebel et Francœur, en empruntant et en arrangeant la Musette et les Menuets dans <i>La Guirlande</i> , annotent les f. d'AC les contenant	AC
1764	Rebel et Francœur, en empruntant et en arrangeant l'Ouverture dans <i>Nais</i> , annotent le f. d'AC contenant le deuxième mouvement	AC
entre 1771 et 1786	Decroix annote AC 2 (<i>Bélus</i>), fait réaliser une copie d'AC incluant les coupes (C 7), et acquiert peut-être AS auprès de Claude-François Rameau	AC, C 7, AS, CO Lille
xx ^e siècle	AC est relié et microfilmé ; la reliure originelle et divers papiers sont perdus	AC (microfilm)

Tableau 47 : Chronologie hypothétique de la genèse d'AC

2. La méthode de composition de Rameau

Malgré la richesse des sources, l'absence de manuscrit autographe nous prive d'un des termes de la comparaison. Le dossier génétique n'est pas complet. On en est donc réduit à proposer des analyses partielles et des hypothèses. Voici néanmoins ce que nous croyons pouvoir avancer sur la méthode composition de Rameau.

a) Priorité à la musique vocale

Un fait semble fondamental : Rameau traite séparément musique instrumentale et musique vocale d'une part, scènes et divertissements d'autre part. La pagination de l'ouverture montre qu'elle est distincte du *Prologue*. *Le Temple du Bonheur* figure dans un cahier séparé, distinct de *Trajan* ; c'est peut-être, d'ailleurs, ce qui a incité Voltaire à diviser le tout en deux actes dans les premières éditions du livret. Le nombre de danses insérées sur des feuillets séparés dans *Le Temple de la Gloire* s'élève à 12 sur un total 24 (sans distinguer les versions et sans prendre en compte les f. manquants dans AC), c'est-à-dire la moitié, ce qui est très important. Cette proportion est corroborée par la source AS, la plus ancienne des sources conservées, qui s'arrête juste avant le divertissement final (ce fait est en soi significatif), et qui ne comporte que 3 des 5 morceaux instrumentaux de la version de 1745 finalement représentée. Cela pourrait signifier que Rameau renvoyait souvent à plus tard ¹ la

¹ Ou bien, hypothèse mesquine que l'on lit parfois, qu'il se réservait la possibilité de puiser dans son fonds de gavottes. Mais vu la facilité avec laquelle il composait les danses, cette hypothèse nous semble superflue. « Je ferai d'autres gavottes. »

composition de la musique instrumentale, et donnait la priorité à la musique vocale. On remarque d'ailleurs que les danses contiennent peu de repentirs, comparées aux récitatifs, aux airs et aux chœurs. Nous serions donc tenté croire Maret quand il affirme :

Il n'avoit pas autant de facilité à composer de la musique vocale que la musique instrumentale à laquelle il s'étoit livré de bonne heure ¹.

b) Mélodie et harmonie

Maret, dans le même passage, dit de Rameau : « c'étoit un violon à la main qu'il composoit sa musique ² » ³. Or les sources partiellement autographes du *Temple de la Gloire*, qu'il s'agisse d'AC ou d'AS, se présentent, à l'exception de *Trajan* et de quelques autres morceaux, comme des partitions de composition-production, où la mélodie ⁴ est notée par Rollet ou C/Menus-Plaisirs.09, et où le reste, basse et accompagnement, est noté par Rameau. Cela ne prouve certes pas que seule la mélodie était composée au moment de la copie du manuscrit, puisqu'il ne pourrait s'agir que d'une technique normale de copie : la mélodie est normalement ce qui prend le plus de place horizontalement et détermine donc la mise en page. Mais on ne voit pas pourquoi les copistes s'en seraient tenus à la mélodie si Rameau ne s'était pas gardé de la marge (en l'occurrence des portées vides, plutôt) pour composer l'accompagnement. Plusieurs pages autographes montrent clairement, par exemple, que la composition des hautes-contre et tailles de violon vient en dernier – c'est ce qu'on appelait alors, de manière appropriée, les parties de remplissage ⁵. Certains passages où subsiste ⁶ du crayon de papier dans AC, avant une mise au propre à l'encre par Rameau, montrent qu'il composait parfois directement sur cette source plutôt que sur son manuscrit autographe.

La quantité colossale de biffures, de grattages et de corrections dans AC rend également probable qu'il n'y ait pas eu de manuscrit autographe pour certains passages, à commencer par les feuillets entièrement autographes insérés par Rameau, essentiellement pour les modifications de la version de 1746. Concrètement, pour ce type de feuillets entièrement autographes, Rameau, à l'instar des copistes de son époque ⁷, copiait d'abord les paroles, qui

¹ MARET Hugues, *Eloge Historique | De Mr. Rameau, | Compositeur de la Musique du Cabinet du | Roi, Associé de l'Académie des Sciences, | Arts & Belles-Lettres de Dijon. | Lu à la Séance publique de l'Académie, | le 25 Août 1765, par M. Maret, D.M. Secrétaire Perpétuel, op. cit., p. 72.*

² *Ibid.*

³ C'est du reste comme ceci qu'il est représenté, les lèvres entrouvertes (ce qui suggère qu'il chante), sur le célèbre tableau d'Aved, pour peu qu'il soit authentique, ce qui est remis en question par GÉTREAU Florence, « The Portraits of Rameau : A Methodological Approach », *Music in Art*, 2011, XXXVI (1-2), pp. 275-300 ; le rapprochement avec le passage de Maret constitue d'ailleurs le seul argument en faveur de l'authenticité.

⁴ Il peut s'agir de la basse dans les morceaux sans dessus, comme les chœurs à trois voix d'hommes.

⁵ Nous ne croyons pas que, sous prétexte de la réhabiliter, il faille réenvisager la technique des compositeurs français des XVII^e et XVIII^e siècles : ce n'est pas parce qu'elles sont composées en second – et elles le sont – que les parties de remplissage sont moins belles. Nous soutiendrions volontiers que chez Rameau, elles sont d'autant plus belles, car plus libres ; elles relèvent autant de l'orchestration que de l'écriture.

⁶ Il a probablement été gommé s'il a été utilisé ailleurs. On trouve par exemple beaucoup de crayon de papier dans le manuscrit autographe de *La Naissance d'Osiris* ; cf. F-Po RES 206, p. 10, 11, 12, 14, 21, 22, 25, 27, 28, 29.

⁷ C'est particulièrement visible sur le v^o des collettes réutilisées à la suite d'un repentir. Cf. notamment AC, p. 217, 245. Cf. aussi l'erreur de copie p. 56.

sont, de fait, ce qui prend le plus de place horizontalement ; puis il copiait la mélodie ; et enfin, l'accompagnement, mais en oubliant souvent de chiffrer la basse continue. Le soin de la compléter était peut-être laissé à Rollet, dans ce cas, comme le prouve l'introduction de chiffres dans C 1, qui suit toujours AC sans avoir l'air de se référer à une autre source.

Du reste, cette prééminence accordée à la composition de la mélodie sur celle de l'accompagnement ne surprend pas chez celui qui a avancé l'idée, souvent mal comprise par ses adversaires du XVIII^e siècle, que l'harmonie était contenue dans la mélodie. Si l'harmonie est l'idée et la mélodie la forme, un bon compositeur, aux idées claires, n'a réellement besoin que de noter la mélodie – et avec quelle précision Rameau la note-t-il : qui d'autre que lui distingue, dans une unique mesure de récitatif à C, deux doubles croches (inégaux), une croche avec un port de voix (soit deux doubles croches égales), et une double croche pointée suivie d'une triple ?

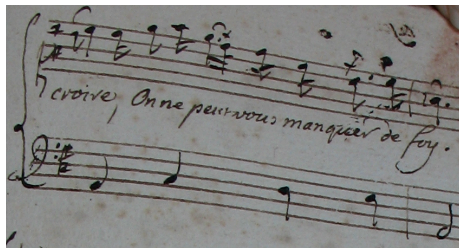


Figure 43 : AC, p. 177, collette autographe, détail

c) Esthétique fragmentaire et révision continue

La division du travail que s'impose Rameau entre musique vocale et instrumentale, entre scènes et divertissements, doit être rapprochée de l'esthétique fragmentaire de l'opéra français classique, qui se présente davantage comme la disposition de morceaux brefs, aspirant à la variété dramatique, que comme la succession à peu près immuable de la même forme *aria da capo* de l'opéra italien du XVIII^e siècle. La variété souhaitée n'exclut évidemment pas le lieu commun ; elle l'implique, même ; mais elle favorise l'instabilité de la composition. On voit ainsi Rameau reprendre ses morceaux, quasiment chacun d'entre eux, pour y apporter des modifications plus ou moins grandes, les redresser, les supprimer, leur en substituer de nouveaux, etc. On peut dire que, dans une certaine mesure, *Le Temple de la Gloire* pousse la fragmentation à l'extrême : l'Ouverture elle-même est composée de trois morceaux assez hétérogènes ; la Chaconne finale, passage obligé de la tragédie et souvent du ballet, est ici morcelée en deux ou en trois suivant les versions ; ce sont les multiples tuilages entre les morceaux, voulus soit par Rameau, soit par Rebel, qui redonnent à l'ensemble la continuité perdue par leur brièveté. Or cette esthétique fragmentaire épouse assez parfaitement la genèse de la source principale : Rameau y révisait continuellement tous les morceaux, tout le temps. Cette absence de linéarité dans la composition ne peut qu'évoquer la métaphore textuelle de Despréaux, dont on trouve, de manière emblématique, une

illustration dans AC. L'annotation autographe de la Figure 44, quoique probablement destiné à un copiste ¹, vaut en effet injonction à soi-même :

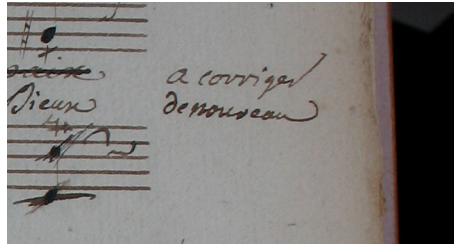


Figure 44 : AC, p. 39, détail

d) Composition et direction

La critique génétique montre enfin l'importance des répétitions et des représentations dans la composition de l'œuvre. À la lecture d'autres partitions de production de Rameau, dont le premier état est un tirage ou les épreuves d'une édition, on pourrait être tenté, par réflexe, de les ramener à une interprétation anachronique : la réalisation modifierait l'idée, la dégraderait ; les concessions à l'institution ou au public devraient être annulées ². Mais le fait que, dans *Le Temple de la Gloire*, les altérations éditoriales et les annotations d'exécution soient souvent difficiles à distinguer des modifications de l'auteur lui-même, et qu'on ait la preuve que celui-ci participe pleinement à la direction des répétitions, nous rappelle ce qui sépare l'œuvre d'art classique de la nôtre. Et ce n'est pas qu'une question de chronologie. Dans la préface du *Devin de village*, presque contemporain du *Temple de la Gloire*, Rousseau définit très clairement ce que sera l'œuvre d'art moderne :

Quoyque j'aye approuvé les changemens que mes amis jugèrent à propos de faire à cet Intermède, quand il fut joué à la Cour et que son succès leur soit dû en grande partie, je n'ai pas jugé à propos de les adopter aujourd'huy, et cela par plusieurs raisons. La première est, que puisque cet Ouvrage porte mon nom, il faut que ce soit le mien, dut-il en être plus mauvais : La seconde, que ces changemens pouvoient être fort bien en eux mêmes, et ôter pourtant à la Pièce cette unité si peu connue, qui seroit le chef-d'oeuvre de l'art, si l'on pouvoit la conserver sans répétitions et sans Monotonie. Ma troisième raison est, que n'ayant fait cet ouvrage que pour mon amusement, son vrai succès est de me plaire : Or personne ne sait mieux que moi comment il doit être pour me plaire le plus.

En comparant les principes qui présidèrent à la réécriture permanente du *Temple de la Gloire* avec ceux qui conduisirent son auteur à publier le *Devin du village* dans son état original, pur de toute compromission avec les interprètes et le public, on mesure, pour

¹ Cette mention est en elle-même intéressante car double : on voit que Rameau a d'abord inscrit dans la marge « à corriger », d'une encre plus claire, qui correspond à une première correction dans la portée en vis-à-vis ; la mention « de nouveau » est, elle, d'une encre plus sombre, qui correspond à une autre correction dans la portée en vis-à-vis.

² Les *Œuvres complètes* essayaient souvent, quand il n'y avait pas falsification délibérée, d'en revenir à l'idée première de Rameau, supposée meilleure puisque non compromise avec le réel. Au contraire, les *Opera omnia Rameau* privilégient plutôt l'œuvre réellement exécutée, car on sait qu'un classique comme lui cherche toujours à remettre son ouvrage sur le métier.

parodier la sentence attribuée à Goethe, la distance qui sépare l'esthétique qui finit avec Voltaire et Rameau de celle qui commence avec Rousseau.

3. Voltaire librettiste et la collaboration entre Voltaire et Rameau

Finissons par un manque évident : la critique génétique n'a pas permis de révéler comment Voltaire et Rameau collaboraient. AC porte certes la trace de nombreuses révisions textuelles, mais tout se passe comme si elles étaient traitées de manière « verticale ». On voit bien que certaines parodies vocales sentent leur canevas ; que si Voltaire décide de modifier un passage, les nouvelles paroles respectent globalement la métrique originelle, de sorte que Rameau n'a qu'à reporter la correction sans changer la musique ; que si Voltaire décide d'insérer un quatrain, Rameau le traite en récitatif et l'insère dans AC au moyen d'une collette ; etc. Mais les sources restent évidemment muettes sur les raisons qui ont poussé les auteurs à récrire presque complètement *Bélus* ou, inversement, à conserver presque complètement le *Prologue* et les scènes de *Trajan*. Compte tenu des précédents de *Samson* et de *La Princesse de Navarre*, et du témoignage de Claude-François Rameau, analysés dans notre partie historique, on imagine mal que Voltaire et Rameau ne se soient pas parlé, au risque de s'échauffer un peu. On ne peut pourtant rien en savoir en l'état des sources.

De même, on ne peut quasiment rien dire des emprunts qu'ils auraient pu faire à leurs œuvres communes antérieures. Le seul cas qui soit clair, l'Entrée [des Suivans de la Gloire] dans *Trajan*, dont la musique est identique à l'Entrée des Guerriers dans *La Princesse de Navarre*, montre que l'emprunt a avorté, et que Rameau a composé une nouvelle entrée bien avant le début des répétitions de 1745. Nous avons vu que la similarité de l'incipit entre le monologue de l'Envie et celui de Samson constituait plus probablement une citation qu'un emprunt, tant les paroles qui suivent sont incompatibles. Et pourtant, il est évident que Voltaire et Rameau avaient repris l'air « Écho, voix errante » de *Samson* dans *La Princesse de Navarre*.

D'autres musicologues trouveront peut-être d'autres passages troublants, mais dans l'ensemble, tout laisse croire que Rameau a composé une musique nouvelle sur des paroles nouvelles : c'est un truisme, mais il vaut sans doute mieux le répéter plutôt que de s'enfermer dans une *Quellenforschung* myope. Les ambitions des auteurs étaient suffisamment hautes pour qu'on prenne au sérieux l'originalité du *Temple de la Gloire* ; c'est ce que nous allons faire dans notre troisième partie, consacrée à l'analyse esthétique.

III. Esthétique

A. Introduction à l'analyse esthétique

Ayant déjà consacré deux articles généraux à l'esthétique du *Temple de la Gloire*¹, nous nous concentrerons, dans cette partie, sur des points que nous n'avons pas encore pu développer. Nous examinerons d'abord le thème du temple de la Gloire (B), avant de faire une analyse détaillée de la version de 1745 (C), puis de celle de 1746 (D), et terminerons par une synthèse essentiellement consacrée aux questions génériques et politiques (E).

À de rares exceptions près, les morceaux du *Temple de la Gloire* n'ont guère été commentés ; nous avons tenté ici de mener de front, autant que possible, analyse littéraire, musicale et dramatique. On ne trouvera donc pas d'étude séparée du livret et de la musique. Il est certes légitime de considérer le livret comme un genre littéraire à part entière, puisque on le faisait au XVIII^e siècle, comme nous l'avons vu en étudiant la réception de l'œuvre. Girdlestone² et Laura Naudeix³ l'ont fait pour la tragédie en musique, avec des résultats fort différents ; Jacques Joly l'a fait pour les fêtes de Métastase⁴. Mais c'est s'interdire de repérer des effets poétiques majeurs sur le spectateur, y compris des effets de sens proprement littéraires ou dramatiques ; surtout que chez Rameau, comme le dit Catherine Kintzler, la musique est pleinement poétique, elle est elle-même porteuse de sens, aux côtés du livret, dont elle n'est pas un simple ornement comme chez Lully⁵. Dans la lignée de l'enseignement que nous avons reçu dans la classe de Christian Accaoui au Conservatoire et dans celle de Karol Beffa à l'ENS, nous nous attacherons donc à dégager les grands effets dramatiques de Rameau, dans la mesure où ils complètent ceux de Voltaire (ou parfois s'y opposent), sans nous attarder outre mesure sur les curiosités qu'offre sa musique d'un point de vue historique – même s'il y en a beaucoup dans cet opéra, dont un certain nombre de « premières fois ». Le lecteur sera juge de la méthode employée.

¹ DUBRUQUE Julien, « Contenter Trajan ? Les enjeux esthétiques du remaniement du *Temple de la Gloire* », *art. cit.* ; « Les résistances de Rameau à la réforme dramatique de Voltaire dans *Le Temple de la Gloire* », à paraître.

² GIRDLESTONE Cuthbert M., *La tragédie en musique*, *op. cit.*

³ NAUDEIX Laura, *Dramaturgie de la tragédie en musique*, *op. cit.*

⁴ JOLY Jacques, *Les Fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne : 1731-1767*, Clermont-Ferrand, Faculté des lettres et sciences humaines, 1979, p. 10.

⁵ KINTZLER Catherine, *Jean-Philippe Rameau*, *op. cit.*

B. Le thème du temple de la gloire

1. Un monument

a) Monuments en dur

La simple expression de « temple de la gloire » n'évoque plus grand chose aux Français du XXI^e siècle. Ceci donne la mesure de ce qui les sépare non seulement de ceux de l'époque classique, mais aussi du reste de leurs contemporains occidentaux. Il s'agit, au sens propre, d'un monument à la mémoire des grands hommes d'un peuple, d'une nation ou d'une discipline. À la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e, on a ainsi érigé à Paris deux temples de la gloire. Le premier avait d'abord été une église, l'église Ste-Geneviève, qui fut transformée, sous la Révolution, en « Panthéon ». Ce terme a beau être impropre, puisqu'il fait référence au temple de Rome qui accueillait les dieux des peuples étrangers soumis par Rome, c'est lui qui « traduit » le mieux en français contemporain les expressions françaises classiques « temple de mémoire » et « temple de la gloire », à la différence près que les grands hommes n'entrent au Panthéon de Paris qu'avec le transfert de leurs restes, tandis qu'une plaque, une statue ou un tableau suffisent à entrer dans un temple de la gloire normal. Le deuxième temple de la gloire parisien fut érigé par Napoléon à la Grande Armée, après que la Convention l'eut dédié à la Révolution. Mais après sa construction et son achèvement, qui eurent lieu sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, on finit par en faire une église, celle de la Madeleine – destinée inverse de celle du Panthéon.

En revanche, l'Allemagne dispose toujours d'une *Ruhmeshalle* à Munich, où trônent par exemple, pour la musique, des bustes de Lassus, Hans Sachs, Gluck, et, depuis 2009, Carl Orff... On peut également visiter un *Walhalla* près de Regensburg. En Amérique du Nord, ce sont les *halls of fame* qui assument cette fonction ; on en dénombre des centaines, consacrés aux héros de l'armée de terre aussi bien qu'à ceux d'Hollywood ou du base-ball. Au Québec, plutôt que de temple de la gloire, on parle de « temple de la renommée », traduction littérale de « *hall of fame* » qui montre que la tradition est récente et d'inspiration étatsunienne. Ce constat fait, comment expliquer la désaffection des Français d'aujourd'hui pour cette institution sociale, si ce n'est que par cette passion pour l'égalité formelle, très différente d'ailleurs de l'égalité réelle, qui leur a par exemple fait abolir, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, les classements, tableaux d'honneur ou remises de prix à l'école et à l'Université ? Le Panthéon ne constitue en aucun cas une exception : on ne peut y entrer que physiquement et mort, alors qu'on peut entrer symboliquement et vivant of *Rock'n'roll Hall of Fame* (voir Figure 45). Il en allait autrement à l'époque classique, inégalitaire, aristocratique à tant d'égards.



Figure 45 : Rock and Roll Hall of Fame, Cleveland, Ohio.

b) Monuments temporaires

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, on dresse des temples de la gloire provisoires pour toutes sortes de fêtes publiques, pour honorer tel souverain, tel ministre, tel général. Nous ne prendrons qu'un exemple, à la fois clair et bien documenté. Pour inaugurer la place des Victoires, à Paris, au centre de laquelle est érigée une statue équestre de Louis XIV (différente de l'actuelle, qui date de 1828), les autorités municipales prévirent une cérémonie publique, avec feu d'artifice, dont nous avons conservé le programme détaillé ¹, ainsi qu'une estampe à grand tirage (voir Figure 46) ². Voici comment on relate la

Ceremonie de l'Erection de cette Statuë Pompeuse et Magnifique. Dans ce Dessein ils ont ordonné que l'on élevast sur la Riviere de Seine un Temple quarré à pans coupez qui represente le Temple de la Gloire, au milieu duquel l'on voit cette Statuë Equestre élevée sur son Piedestail au son des Trompettes, des Timbales & des Instrumens de Musique ³.

¹ MÉNESTRIER P. Claude-François, *La Statuë Équestre | De | Louis le Grand, | Placée dans le Temple de la Gloire. Dessein Du Feu D'Artifice | élevé sur la Riviere de Seine, | Par Les Ordres De Messieurs Les Prevost | des Marchants & Echevins de la Ville de Paris, | le leudy 13. Aoust 1699. | Avec L'Explication Des Figures, | Medailles & bas Reliefs*, Paris, impr. Vve Vaugon, 1699 ; exemplaire consulté : F-Pa 4- H- 12827.

² *Dessein du feu d'artifice dressé sur la Rivière de Seyne pour l'érection de la statue équestre de Louis-le-Grand par les ordres de M.r le prévost des marchands et échevins de la ville de Paris le 13 aoust 1699 [estampe]*, Paris, Guérard, 1699 ; exemplaire consulté : Gallica IFN- 8407324.

³ MÉNESTRIER P. Claude-François, *La Statuë Équestre | De | Louis le Grand, | Placée dans le Temple de la Gloire. Dessein Du Feu D'Artifice | élevé sur la Riviere de Seine, | Par Les Ordres De Messieurs Les Prevost | des Marchants & Echevins de la Ville de Paris, | le leudy 13. Aoust 1699. | Avec L'Explication Des Figures, | Medailles & bas Reliefs*, op. cit., pp. 2-3.

Le monument, pour être provisoire, n'en était pas moins gigantesque : le temple de la Gloire lui-même faisait 5 toises de large (soit 30 pieds, ou un peu moins de 10 m) et 32 pieds de haut (environ un peu plus de 10 m) ; avec le rocher qui en constituait la base et la statue, il faisait 79 pieds de haut (environ 24 m), 54 de diamètre (environ 16 m), 216 de pourtour (environ 65 m)¹ :

Sur chaque face du rocher, on pouvait admirer un demi-Dieu : Persée et Andromède symbolisaient la victoire à la guerre ; Hercule et l'Hydre l'extirpation de l'hérésie (la R. P. R. n'était-elle pas perpétuellement renaissante ?) ; Thésée et le Minotaure les lois contre le duel, les empoisonnements, et les enlèvements de jeunes filles (!) ; Jason et la Toison d'or le commerce international et la victoire sur la piraterie (!)².

Entre les colonnes du temple, on trouvait un couple de médailles complémentaires : Alexandre le Grand (un conquérant effréné) et César (un conquérant « retenu et modéré »), qu'on associait depuis au moins Plutarque ; Cyrus (qui a rebâti le Temple de Jérusalem) et Théodose (qui a extirpé l'hérésie arienne) ; Auguste (le premier empereur) et Constantin (le premier empereur chrétien) ; Fabius Maximus (le *Cunctator*, célèbre par sa prudence) et Pompée (curieusement retenu pour avoir réduit les dépenses militaires)³.

Les pans coupés du temple étaient ornés d'autres médailles : Clovis (autre extirpateur de l'arianisme ; rappelons que la révocation de l'édit de Nantes date de moins de quinze ans à cette date) ; Charlemagne (pour ses libéralités envers l'Église) ; Philippe Auguste (pour ses conquêtes) ; Henri IV (pour... l'édit de Nantes ; la contradiction est assumée [« ces deux événements quoi que contraires... »])⁴.

Enfin, au sommet, tronent les allégories de l'« activité guerrière », de la « modération », de la « religion », de la « vigilance », de la « paix », de la « sûreté publique », de la « prudence », et de la « justice »⁵ »

Il semble que le prévôt des marchands et les échevins de la ville de Paris aient souhaité ne rien oublier, et n'aient pas lésiné sur la dépense. Le résultat serait sans doute jugé de mauvais goût par nos contemporains ; cela n'en ferait pas pour autant une œuvre « baroque », ainsi qu'on a la paresse de qualifier les monuments temporaires du classicisme que nous ne comprenons plus. L'érection de la statue équestre de Louis XIV dans le temple de la gloire ou les pompes funèbres dressées dans les églises lors des deuils royaux ne sont ni plus ni moins baroques que le couronnement d'Élisabeth II d'Angleterre ou que les funérailles du Grand Leader Kim Il Sung : ils sont fastueux, voilà tout. En revanche, le goût pour la symétrie, la profusion des références historiques antiques et les allégories sont typiquement classiques.

¹ *Ibid.*, pp. 5-6.

² *Ibid.*, pp. 4-5.

³ *Ibid.*, pp. 6-9.

⁴ *Ibid.*, pp. 9-11.

⁵ *Ibid.*, pp. 11-12.

1. Un monument

Dans un tel contexte, la dette et l'originalité du *Temple de la Gloire* de Voltaire sautent aux yeux. Cette « fête » est elle aussi conçue comme un monument fastueux et temporaire ; mais elle a le raffinement de la variation qui vient longtemps après l'original. En transportant sur une scène la cérémonie publique, Voltaire, dans un même mouvement, solennise la représentation théâtrale, et dramatise l'action de grâces. On comprend également la singularité de son projet : il refuse de nommer le souverain régnant, aussi bien que ses ancêtres, et il exclut de son temple plus de héros qu'il n'y en admet.

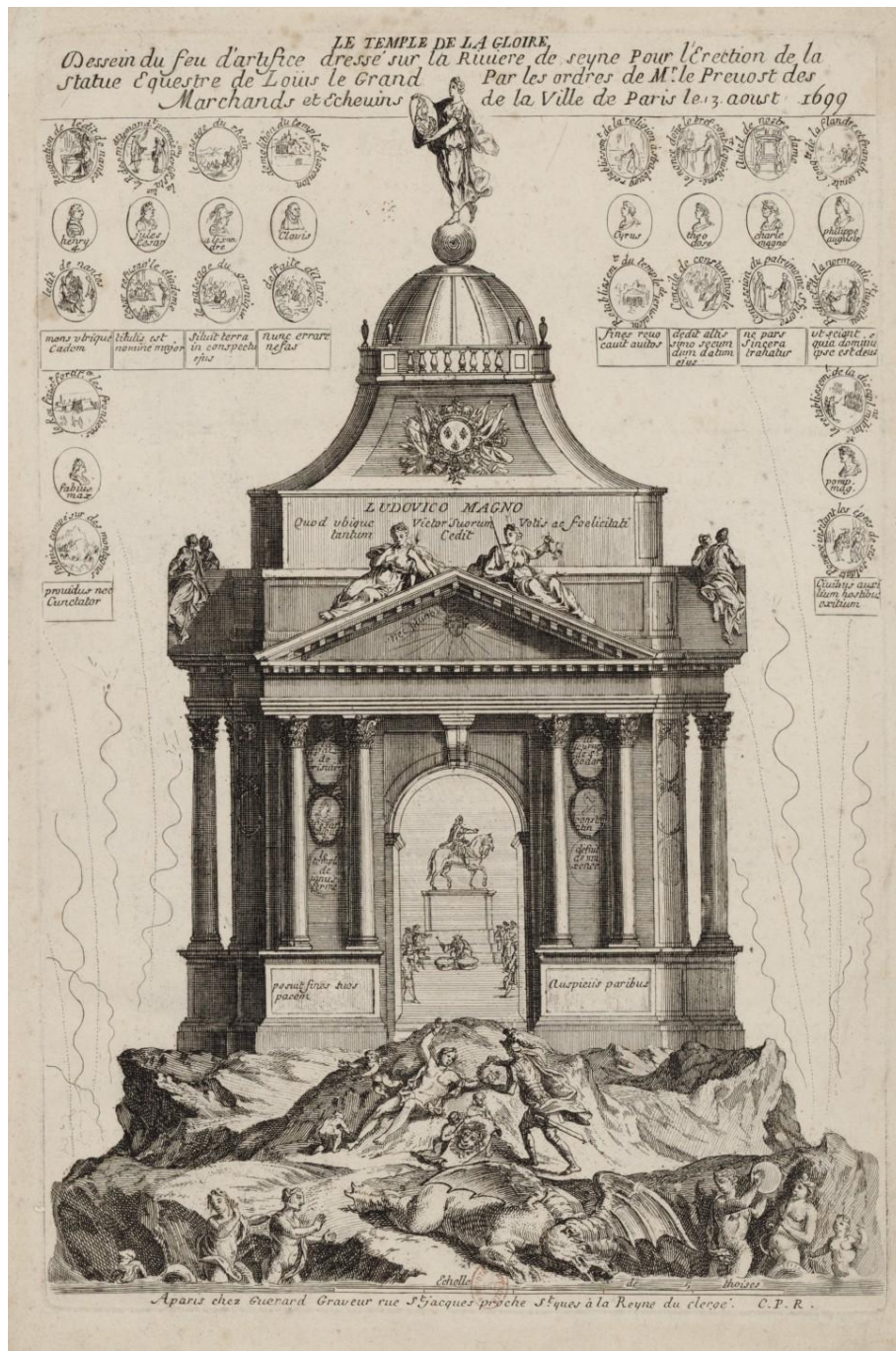


Figure 46 : Temple de la gloire temporaire, 1699.

2. Un lieu commun rhétorique

Furetière est comme toujours le plus riche :

TEMPLE, se dit aussi poëtiqument de ces imaginations de *Temples* qui ne subsistent que dans la fiction & dans la pensée. Le *Temple* de la Mort de Habert. Le *Temple* de la Gloire, le *Temple* de Mémoire, ou des Muses, de la Victoire, de la Renommée ¹.

Le *Dictionnaire de l'Académie* est néanmoins plus précis et définit ainsi l'expression « temple de la gloire » tout au long du XVIII^e siècle, et encore au XIX^e :

On dit poëtiqument, qu'Un nom est écrit dans le temple de la gloire, au temple de mémoire, pour dire, qu'Il est assuré d'une réputation immortelle ².

Une formulation similaire se trouve encore dans la 8^e édition (1932-1935). De la même manière, on peut aujourd'hui entrer, sinon au Panthéon, du moins au panthéon des écrivains, des artistes, etc. *L'Encyclopédie*, elle, dit :

TEMPLE DE LA GLOIRE, *Morale*. Le *temple de la gloire* est une belle expression figurée qui peint la haute considération, & pour ainsi dire, le culte que méritent ceux qui se sont rendus célèbres par de grandes & belles actions ³.

Et de citer Cicéron pour définir la vraie gloire : ce n'est ni l'honneur (qui peut être modeste), ni la renommée (le simple fait d'être connu, en bien ou en mal), mais l'expression naturelle de l'aristocratie. Cette gloire n'est plus comprise aujourd'hui, à l'ère démocratique. Les exemples que prend *l'Encyclopédie* sont traditionnels : les Antonins, en l'occurrence Trajan et Marc-Aurèle, sont opposés à un célèbre tyran déréglé, Alexandre : on ne peut s'empêcher de penser au mouvement du livret de Voltaire, qui oppose la fausse gloire de deux tyrans, Bélus et Bacchus, à la vraie gloire de Trajan. Puis l'on descend dans la hiérarchie : aux souverains succèdent les ministres, puis les capitaines, puis les magistrats, et enfin les gens de lettres.

C'est à vrai dire un lieu commun que de chercher à définir ce qu'est la vraie gloire, c'est-à-dire la gloire sans tache, vertueuse. Même le futur démocrate qu'est Rousseau s'y essaye, dans la conclusion de l'un de ses premiers ouvrages publiés, qui précède de peu le *Discours sur les sciences et les arts* :

Après avoir déterminé la vertu la plus propre au Héros, je devois parler encore de ceux qui sont parvenus l'Héroïsme sans la posséder. Mais comment y seroient-ils parvenus sans la partie qui seule constitue le vrai héros & qui lui est essentielle ? Je n'ai rien à dire là-dessus, & c'est le triomphe de ma cause. Parmi les hommes célèbres, dont les noms sont inscrits au Temple de la Gloire, les uns ont manqué de sagesse, les autres de modération ; il y en a eu de cruels, d'injustes, d'imprudens, de perfides ; tous ont eu des foiblesses ; nul d'entr'eux

¹ FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...*, [s. l.], A. et R. Leers (La Haye), 1690, s. v. Temple.

² *Dictionnaire de l'Académie*, 4^e édition, *op. cit.*

³ DIDEROT Denis et D'ALEMBERT Jean Le Rond (éds.), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc., op. cit.*, vol. 16, p. 86-87.

2. Un lieu commun rhétorique

n'a été un homme foible. En un mot, toutes les autres vertus ont pu manquer à quelques grands hommes ; mais, sans la force de l'ame, il n'y eut jamais de Héros ¹.

Il nomme « force d'âme », sentiment plus acquis qu'inné, la « noblesse » de Cicéron ou de l'*Encyclopédie*, et l'on sent chez lui une certaine défiance, déjà, vis-à-vis des grands de ce monde, mais le mouvement rhétorique est le même.

Voltaire ne fait pas autre chose dans la Préface de son *Temple de la Gloire*, où il justifie ainsi son sujet :

Ce n'est pas une imagination vaine et romanesque que le trône de la Gloire, élevé auprès du séjour des Muses, et la caverne de l'Envie, placé entre ces deux temples. Que la Gloire doive nommer l'homme le plus digne d'être couronné par elle, ce n'est là que l'image sensible du jugement des honnêtes gens, dont l'approbation est le prix le plus flatteur que puissent se proposer les princes ; c'est cette estime des contemporains, qui assure celle de la postérité [...] ².

De manière intéressante, Voltaire fait appel à l'opinion publique, dont on dit souvent, et probablement à juste titre, qu'elle naît, en France, dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle ; mais le public de Voltaire se restreint aux « honnêtes gens » : loin de lui l'idée de s'en remettre au jugement de la canaille.

Dans le discours de réception à l'Académie française de l'abbé de Voisenon, en 1763, on est frappé non seulement par la similitude du raisonnement politique avec celui de Voltaire, mais aussi par le choix des exemples :

Les Lettres forment une République qui est soumise aux Rois, & les immortalise [...]
Pour tous les Souverains il est deux Temples qui se touchent ; le Temple de la fausse gloire, & le Temple de la gloire véritable. [...]
Sur le portique du premier, on lit ces mots tracés en caractères de sang :
Les hommes doivent servir à l'ambition des Rois.

Et de donner pour exemple « les Gengiskans, les Tamerlans, les Alexandres », despotes orientaux dont Bélus et Bacchus sont d'autres avatars.

Le Temple de la gloire véritable est bien différent.
Sur le frontispice on lit ces paroles écrites en lettres d'or.
Les Rois sont faits pour rendre heureux les hommes.

Et de donner pour exemple Marc-Aurele, Antonin, Trajan, Titus, S^t Louis, Charles V, François I^{er}, Louis XII, Henri IV, avant le passage inévitablement flagorneur pour Louis XV, placé au centre du Temple ³.

On voit donc quelle est l'habileté de Voltaire, quand il invente son propre *Temple de la Gloire* : il joue simplement, mais ingénieusement, sur les deux sens de l'expression : il s'agit à

¹ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours Sur Cette Question. Quelle est la Vertu la plus nécessaire aux Héros ; & quels sont les Héros à qui cette Vertu a manqué ? Proposée en 1751 par l'Académie de Corse*, p. 21-22, in *Collection complète des œuvres*, Genève, 1780-1789, 17 vol., édition en ligne : www.rousseauonline.ch, consulté le 24 août 2013.

² OOR, *Préface (1745)*.

³ VOISENON Claude-Henri de Fusée de, « Discours de réception », *Académie française*, 22 janvier 1763, <<http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-et-reponse-du-duc-de-saint-aignan-0>>, consulté le 19 août 2013.

la fois d'un monument, qu'on aperçoit sous des angles différents dans la décoration de chaque acte, et d'une synecdoque : il est concrètement habité par la Gloire, qui est concrètement incarnée par M^{lle} Fel. Pour définir la vraie gloire, Voltaire procède à une analogie dramatique : Apollon, les Muses, le Grand Prêtre sont transformés en gardiens du temple, ce qui inverse habilement les scènes de « seuil », puisque d'ordinaire, c'est un héros qui veut le franchir, ainsi que le type du gardien ordinaire, puisque c'est d'habitude un méchant qui barre l'entrée des Enfers, d'une prison, etc ¹.

3. Un lieu commun poétique

Gilles Plante a relevé des similarités troublantes entre un opuscule de Fréron sur « les conquêtes du roi » et *Le Temple de la Gloire* de Voltaire ². Mais on ne peut pour autant conclure à l'emprunt : c'est que le thème du temple de mémoire ou de la gloire est aussi un lieu commun poétique. Le « Temple de la Gloire » est ainsi le titre de plusieurs ouvrages de poésie d'apparat de l'ère classique. On en recense plusieurs, notamment au XVII^e siècle. Le plus intéressant, pour nous, est le *Temple de la Gloire, à Monseigneur le Duc d'Anguyen* ³, qui ressemble assez, par sa forme et son contenu, au *Poème de Fontenoy* de Voltaire : on y célèbre la gloire militaire de cet aristocrate, qui a conduit l'armée à la victoire à Nordlingen en 1646. Ce poème anonyme est attribué à René de Bruc, marquis de Montplaisir, au moment de sa réédition partielle en recueil, qui a justement lieu en 1745. On y trouve une description familière des environs du temple de la gloire :

Là, dans le plus profond de ces valons affreux,
Paroist l'enfoncement d'un Antre tenebreux,
Dont la vaste grandeur s'estend souz la Montagne,
Et forme souz ce Mont une obscure Campagne,
Où l'on entend sifler mille horribles Serpents
Sur la teste d'un Monstre, entassez & rampans.
Là, ce Monstre cruel qu'on appelle l'ENVIE,
Passe dans des Cachots sa miserable vie ;
Et voit par quelques trous de ses yeux de trauers,
La splendeur que la GLOIRE expand en l'Uniuers.
Là, ce Spectre viuant souz une forme humaine,
Noircit tous les Rochers de sa puante haleine,
Vomit tant de venin qu'on n'en peut approcher ;
Et se rongant le Cœur, ronge aussi le rocher ;
Et croit en le rongant de sa dent sale & noire,

¹ Dans le *Prologue* (1746), Rameau insère un duo d'opposition entre Apollon et l'Envie qui rappelle beaucoup ceux qui mettent aux prises un héros avec une divinité infernale, comme Thésée et Tisiphone dans *Hippolyte et Aricie*.

² PLANTE Gilles, « Voltaire et la genèse du Temple de la Gloire ou les ruses d'un courtisan polémiste », *art. cit.*, pp. 318-319.

³ *Le Temple de la gloire, à monseigneur le Duc d'Anguyen*, Paris, Augustin Courbé, 1646.

Sapper les fondements du Temple de la GLOIRE ¹.

On ne peut qu'être frappé par la ressemblance avec la description du décor de *L'Envie du Temple de la Gloire* :

Le théâtre représente la caverne de l'Envie. On voit à travers les ouvertures de la caverne, une partie du temple de la Gloire qui est dans le fond, et les berceaux des Muses qui sont sur les ailes ².

Rien ne prouve que Voltaire ait eu ce modèle entre les mains, quoique l'année de la réédition du poème coïncide avec celle de l'écriture son opéra ; on y verra plutôt la manifestation persistante du même symbole au sein d'une même époque classique, quelle que soit l'habitude de scinder les XVII^e et XVIII^e siècles ³.

Dans une sorte de sinuosité de l'histoire littéraire, *Le Temple de la Gloire* de Voltaire passe en quelque sorte le relais entre les monuments d'apparat aristocratiques du grand siècle et les monuments nationaux de la Révolution et du XIX^e siècle :

Après une victoire signalée, après la prise de sept villes à la vue d'une armée ennemie, et la paix offerte par le vainqueur ; le spectacle le plus convenable qu'on pût donner au SOUVERAIN et à la Nation, qui ont fait ces grandes actions, étoit le Temple de la Gloire ⁴.

Le monarque est encore en capitales, comme les nobles du *Poème de Fontenoy* ou le duc d'Enghien du *Temple de la Gloire* de 1646 ; mais il est accolé à la nation, et le livret, nous le verrons, n'est pas flatteur, mais moralisateur.

4. Un lieu commun pictural

Dans un temps de monisme esthétique comme celui des XVII^e-XVIII^e siècles en France, l'allégorie poétique se doublait d'une allégorie picturale : on peut reconnaître assez facilement un temple de la gloire dans un tableau ou dans un décor pour peu qu'on en connaisse les attributs. Nous n'avons pas réussi à en trouver de description abstraite explicite, mais nos sondages ont donné des résultats concordants. La caractéristique essentielle d'un temple de la gloire est qu'il s'agit d'une *tholos*, ou temple rond ; souvent, on

¹ LE FORT DE LA MORINIÈRE Adrien-Claude, *Bibliothèque poétique, ou Nouveau choix des plus belles pièces de vers en tout genre, depuis Marot jusqu'aux poètes de nos jours...*, vol. 2/4, Paris, Briasson, 1745, pp. 100-103.

² OOR, *Prologue*, v. 1*

³ Citons également, pour mémoire, deux « temples de la gloire » dédiés à Richelieu, dont l'un de Scudéry : SCUDÉRY, *Le Temple, poème à la gloire du roi et de Mgr le Cardinal et duc de Richelieu. Dédié à la France. par de Scudéry*, Paris, François Targa, 1633 ; *Le Temple de Mémoire du grand Richelieu, où se voyent les actions mémorables de sa vie, & la gloire de sa mort*, Paris, Cardin Besongne, 1643 ; après 1745, on recense un « Temple de la gloire, poème dédié aux citoyens de Verdun par monsieur Langlois », dont « l'original latin est de Langlois, la traduction française en prose est de monsieur l'abbé de Souville et la traduction en vers est de monsieur Pons l'aîné » : on passe de la célébration de la gloire aristocratique à celle des soldats de la Nation. C'est de cette même Nation française qu'il est question dans l'ouvrage que l'on rencontre le plus fréquemment sous ce titre : JUBÉ, BARON DE LA PÉRELLE Auguste (général), *Le Temple de la Gloire, ou Les fastes militaires de la France, depuis le règne de Louis XIV jusqu'à nos jours*, Paris, Rapet, 1819 ; il faut bien subsumer sous un concept neuf l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire à l'époque de la Restauration.

⁴ OOR, *Préface*.

4. Un lieu commun pictural

emprunte aussi à l'italien le terme de *tempietto*. C'est la forme d'autres temples, notamment celui de l'amour¹, qui est le plus fréquemment représenté des *tholoi* ou *tempietti*. La seconde caractéristique d'un temple de la gloire est qu'il est normalement situé en hauteur, alors qu'un temple de l'amour sera plutôt niché au fond d'un vallon ou au cœur d'une forêt (voir la Figure 47).



Figure 47 : Minerve montrant à Louis XV le temple de la gloire²

Si c'est l'intérieur du temple de la gloire qui est représenté, il consiste normalement en un alignement de statues et/ou de médaillons attachés aux murs ou aux colonnes (voir la Figure 48).

¹ PROVOYEUR Pierre et PROVOYEUR Catherine (éds.), *Le Temple : représentations de l'architecture sacrée [catalogue d'exposition]*, Nice, Musée national Message biblique Marc Chagall, 1982, fig. 59.

² DREVET Pierre Graveur, *Minerve montrant à Louis XV le temple de la gloire : [estampe]*, [s. d.].



Figure 48 : Intérieur de temple de la gloire ¹

Pour le temple de la gloire de Voltaire, les gravures du livret de 1745 sont décevantes de ce point de vue : elles semblent dessiner des formes courbes, mais le temple n'y apparaît jamais dans son entier ². En guise de preuve par l'absurde, rappelons les temples foudroyés qui figurent dans les opuscules des ennemis de Voltaire ; ils ont bien la forme d'une *tholos*, ce qui prouve que cela allait de soi (voir la Figure 14, p. 185).

Signalons encore un dessin de Saint-Aubin d'apparence fort classique, où « Minerve montre au duc de Bourgogne [Louis XVI] le temple de la gloire » : il s'agit toujours d'une *tholos*, mais à côté, « un génie se dispose à lui faire connaître les sciences » : la gloire du siècle des Lumières n'est décidément pas militaire ³. Le thème du temple de mémoire, de la gloire ou, ici, du goût se retrouve jusque sur le plafond de l'opéra comique et son rideau ⁴.

¹ « Le Temple de la Gloire : Une figure de femme casquée, Minerve porte le médaillon de la Reine Marie de Médicis : [estampe] », [s. d.].

² Cf. *supra* I.E.2, Sources iconographiques, p. 143.

³ SAINT-AUBIN Gabriel, *Minerve montre au duc de Bourgogne naissant, le temple de la gloire, un génie | Se dispose à lui faire conoitre les Sçiences*, 1756, Pierre noire, 12,5 x 19,2 cm, Musée du Louvre, Le Livre des Saint-Aubin.

⁴ LEGRAND Raphaëlle et WILD Nicole, *Regards sur l'opéra-comique : trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS éd, 2002, pp. 47, 61 (Sciences de la musique).

Depuis l'Antiquité, la forme ronde est celle de temples féminins ; à l'époque classique, elle devient celle des valeurs féminines de la civilisation : seront ronds le temple de l'amour, donc, mais aussi celui la paix, de la mémoire ou de la gloire, etc. Au cours du XVIII^e siècle, il semble que cette imagerie ait eu un succès croissant à mesure que la société française condamnait le militarisme du siècle précédent, et que l'on célébrait les bienfaits de la civilisation et de la paix. Il n'est pas inintéressant de constater que la forme ronde sera celle des temples utopiques (pas nécessairement révolutionnaires) de la fin du XVIII^e siècle, qu'il s'agisse de celui de l'Être suprême (de Boullée)¹ ou de l'Égalité².

On signale encore un *Temple de la Gloire* pictural en 1876³. Il semble que ce soit la dernière manifestation notable de ce thème, qui relève, à cette date, de la peinture dite académique. Mais il est traité de manière ingénieuse : il s'agit d'une commande pour le plafond du musée Mandet à Riom ; le spectateur se trouve à l'intérieur du temple, dépourvu de toit, mais orné d'allégories classiques (justice, loi, musique, etc.), auxquelles se sont ajoutées, d'une manière très dix-neuvième, mais aussi, au fond, voltairienne, le commerce et l'industrie.

5. Un lieu commun lyrique

Lieu commun poétique et pictural, le thème du temple de la gloire ne pouvait que devenir un lieu commun dramatique, où la poésie s'inscrit dans un décor peint. Néanmoins, à l'exception du théâtre jésuite, dont le cas est examiné plus loin, le théâtre classique français a dédaigné très tôt l'allégorie au profit de la vraisemblance et de la nécessité. On n'y rencontre donc guère de mention ni de décor du temple de la gloire dans le répertoire – du moins n'en avons-nous pas trouvé, ce qui est sans doute révélateur étant donnée la fréquence de l'idée et du mot de « gloire », et pas seulement chez Corneille. En revanche, le théâtre lyrique en a fait grand usage, lui qui a en quelque sorte récupéré une bonne partie des éléments poétiques abandonnés par son double dramatique, pour parler comme Catherine Kintzler.

a) Le modèle quinaldien

Chez les fondateurs de l'opéra français, Quinault et Lully, on pense bien sûr au prologue d'*Armide*, que nous avons déjà mentionné dans notre première partie historique. Il se déroule entièrement dans un « palais » qui ne peut qu'évoquer le temple de Mémoire ou de la Gloire, puisqu'après que la Gloire et la Sagesse s'y sont disputé le cœur de leur « héros », « les chœurs » chantent :

Que dans le Temple de memoire,
Son Nom soit pour jamais gravé :
C'est à lui qu'il est réservé

¹ PROVOYEUR Pierre et PROVOYEUR Catherine (éds.), *Le Temple*, op. cit., fig. 233.

² *Ibid.*, fig. 234.

³ CORNET Alphonse, *Le Temple de la gloire*, 1876, Toile marouflée, 5,80 m x 6,90 m, Riom, Musée Mandet.

5. Un lieu commun lyrique

D'unir la Sagesse & la Gloire ¹.

On imagine volontiers que le palais de la reprise de 1745, à Versailles comme à Paris, ait réutilisé des éléments de décor du *Trophée* et du *Temple de Mémoire*, dont il est extrêmement proche, voire du *Temple de la Gloire*. Mais on peut également penser au palais de la Renommée du prologue d'*Isis*, entourée de « Rumeurs » et de « Bruits » qui ne sont pas sans rappeler l'Envie :

Le Théâtre représente le Palais de la RENOMMÉE : il est ouvert de tous côtés pour recevoir les nouvelles de ce qui se fait de considerable sur la Terre, & de ce qui se passe de mémorable sur la Mer, que l'on découvre dans l'enfoncement. La Divinité qui préside dans ce Palais y paroît accompagnée de sa suite ordinaire : Les Rumeurs & les Bruits qui portent comme elle, chacun une Trompette à la main, y viennent en foule de divers endroits du Monde ².

La Gloire, avec ou sans son temple, est de toute façon un personnage récurrent du prologue quinaldien ³. On recense encore diverses mentions de l'expression poétique du temple de mémoire ou la gloire, toujours dans le prologue, dans d'autres opéras de Lully. Il faut sans doute penser que ces allégories sont commodes pour le librettiste classique, qui veille à la propriété de son élocution, aussi bien que pour le musicien, qui peut y placer des vocalises mimétiques : le vol de la gloire appelle volontiers une diminution ou une gamme ascendantes.

Néanmoins, la ressemblance entre Quinault et Voltaire s'arrête à ce trait formel. Même si Voltaire, qui n'a jamais prononcé la moindre parole contre Quinault, l'avait pris pour modèle pour sa fête, dans une démarche mimétique classique, il va très au-delà. Sur la forme, *Le Temple de la Gloire* voltairien ne se limite pas au prologue, mais s'étend sur quatre (ou cinq) actes ; surtout, sur le fond, la définition implicite que donne Voltaire de la vraie gloire contredit celle de Quinault. Chez ce dernier, la gloire est exclusivement militaire ; elle cohabite avec la paix et les arts, qui ne sont toutefois que le négatif de la guerre, et n'en constituent nullement la condamnation, bien au contraire :

LE TEMPS, MELPOMENE & FLORE.

Preparez/Preparons de nouvelles Fêtes,
Profitez/Profitons du loisir du plus grand des Heros.

Tous ensemble.

Le temps des jeux & du repos,

Luy sert à mediter de nouvelles Conquêtes ⁴.

Or tout le propos de Voltaire est de montrer que la vraie gloire ne saurait reposer exclusivement sur la valeur guerrière. Ce n'est pas parce qu'il est un « héros » que Trajan est

¹ *Armide*, | *Tragédie* | *Donnée A Versailles*. | *Le 30 Décembre 1745*, *op. cit.*, p. iv ; nous utilisons l'édition contemporaine du *Temple de la Gloire*, mais le livret et la musique étaient bien entendu identiques.

² LULLY Jean-Baptiste, *Isis*, | *Tragedie* | *Mise En Musique* | *Par Monsieur De Lully, Ecuyer-Conseiller-| Secretaire du Roy, Maison, Couronne de France* | & *de ses Finances, & Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté* ; | *Représentée pour la premiere fois*, | *devant le Roy, à Saint-Germain-en-Laye, le cinquième jour* | *de Janvier, en l'Année 1677*. | *Partition générale, imprimée pour la premiere fois*, Paris, Ballard, 1719, p. 4.

³ Dans celui d'*Alceste*, la Gloire vient ainsi annoncer à la Nymphé de la Seine, qui se languit, le retour de son héros.

⁴ *Atys*, Prologue.

couronné par la Gloire, mais parce qu'il est clément et qu'il veut le bonheur des humains : la paix et les arts sont ici des valeurs positives et nécessaires.

b) Entre Lully et Rameau

Les successeurs immédiats de Quinault et de Lully semblent moins utiliser le thème et le décor du temple de la gloire ; mais quand ils le font, c'est dans le même sens, militaire et héroïque, comme Danchet et Campra dans le prologue d'*Alcine* :

Le Théâtre représente le Temple de LA GLOIRE, orné de Palmes & de Trophées. On y voit sa Suite avec les Guerriers qu'elle invite à chercher les Combats : Ils forment tous ensemble le Divertissement ¹.

Le thème et la décoration semblent revenir à la mode dans les années 1720. Il n'est pas impossible que cela soit dû à la jeunesse de Louis XV, devenu majeur à l'âge de 13 ans, en 1723 ; l'iconographie nous a montré plusieurs exemples d'allégories montrant la voie du temple de la gloire au dauphin. Les librettistes auraient naturellement pensé à ce thème pour leurs prologues. Il est en tout cas intéressant que ce soit dans le dernier ballet dansé par Louis XV, qui renoncera bientôt, par tempérament, à l'exhibitionnisme quelque peu néronien de Louis XIV, que l'on retrouve ce décor familier des prologues de Quinault :

Le fonds du Théâtre représente le Temple de Memoire orné de Statuës des grands Hommes & d'Inscriptions à leurs loüanges. On y arrive par une grande & magnifique Place décorée dans le même goût. Les Eleves d'ERATO s'y trouvent rassemblez par l'ordre d'APOLLON, pour seconder les desseins de la Muse de l'Histoire ².

Les Fêtes grecques et romaines de Fuzelier et Colin de Blamont, puisque c'est d'elles qu'il s'agit, présentent en outre la particularité d'être le premier « ballet héroïque », inventé comme tel, de l'histoire de l'opéra français. La préface de Fuzelier, aussi passionnante, poétiquement, que le sera celle des *Indes galantes* plus tard, justifie ainsi le choix du sujet des entrées :

LES FESTES GRECQUES ET ROMAINES forment un Ballet d'une espece toute nouvelle. La Muse Lyrique n'avoit jusqu'à présent tiré ses Poëmes que de la Chronique des Amadis, de l'Arioste, des Métamorphoses d'Ovide, du Tasse & d'autres semblables Auteurs. La France n'a encore soûmis que la Fable à la Musique ; l'Italie plus hazardeuse a placé dans ses Opera les évenemens de l'Histoire. Les SCARLATTI & les BUONONCINI ont fait chanter des Heros que CORNEILLE & RACINE auroient fait parler. Enhardy par ces exemples, on s'est dispensé de glaner dans les Champs trop souvent moissonnez de la Mythologie & du Romain : Heureux si on est approuvé en ouvrant aux Poetes du Théâtre chantant, une carrière digne d'occuper les Génies amateurs du vray-semblable. On a rassemblé dans ce

¹ DANCHET Antoine, *Alcine*, tragedie ; représentée pour la première fois par l'Academie royale de musique, le quinzième jour de janvier 1705, [s. l.], impr. C. Ballard (Paris), 1705.

² *Les Festes | Grecques | Et Romaines, | Ballet En Musique | Par Monsieur Collin de Blamont, | Sur-Intendant de la Musique du Roy ; | Représenté Pour La Première Fois, | par l'Academie Royale de Musique, le Mardy treizième Juillet 1723*, Paris, Ballard, 1723, p. v.

5. Un lieu commun lyrique

Ballet, les Fêtes de l'Antiquité les plus connües, & qui ont semblé les plus favorables au Théâtre & à la Musique ¹.

[...]

On a négligé dans ce Ballet, le merveilleux des enchantements & des descentes de Divinitez. On s'est écarté d'une route frayée depuis long-temps, & quelquefois mal-suivie ; on n'apprendra que trop-tôt si on s'est égaré ².

On ne peut s'empêcher de faire le rapport avec la préface du *Temple de la Gloire*, où Voltaire invoque lui aussi le modèle italien, en fait le seul Métastase, devenu entre-temps le grand poète du siècle, pour justifier sa nouvelle manière, sérieuse et morale, de conduire le ballet. C'est d'ailleurs du ballet héroïque que la forme du *Temple de la Gloire* se rapproche le plus : nous l'étudierons en détail en analysant la dramaturgie de l'œuvre ³.

On retrouve le temple de la gloire comme décor d'un prologue de Roy et de Destouches, celui des *Stratagèmes de l'amour*, « fait pour le mariages de leurs majestés ⁴ » :

Le Théâtre représente le Temple de la GLOIRE consacré à l'Eternité de l'Empire François. Sur le Frontispice paroît en Lettres lumineuses, l'Inscription ÆTERNITAS IMPERII. Au fonds s'élevent trois Arcades, où la Statuë de la France paroît entre celle de PHARAMOND & de CHARLEMAGNE : Ces Arcades portent des Médaillons des Rois des deux premieres Races. Celles des côtez sont remplies de Statuës d'or, ornées de leurs Draperies, & représentant :

HUGUES CAPET.

PHILIPPE AUGUSTE.

CHARLES LE SAGE.

LOUIS XII.

FRANÇOIS PREMIER.

HENRI IV.

LOUIS LE JUSTE.

LOUIS LE GRAND.

Avec les Médaillons des autres Rois de la Troisième Race ⁵

Dans ce décor, le Prêtre et la Prêtresse de la Gloire rivalisent de poésie jusqu'au moment où

Un Groupe de Nuages descend, il est souûtenu des Amours & des Graces ; il porte un Trône sur lequel LE ROY & LA REINE sont assis, & derriere Eux sont l'Hymen & l'Amour qui les couronnent de Myrthes & de Roses ⁶.

Roy est décidément expert en flagornerie depuis plusieurs décennies quand il se met à accuser Voltaire, en 1745, de ses propres méfaits, alors même que Voltaire, à l'évidence, cherche une voie nouvelle.

¹ *Recueil | General | Des Opera, | Représentez | Par L'Academie Royale | De Musique, | Depuis Son Etablissement. | Tome Treizième*, Paris, Ballard, 1724, pp. 265-266.

² *Ibid.*, p. 270.

³ Cf. *infra*, III.E.3.a), Influence du ballet héroïque, p. 422.

⁴ *Recueil | General | Des Opera, | Représentez | Par L'Academie Royale | De Musique, | Depuis Son Etablissement. | Tome Quatorzième*, Paris, Ballard, 1724, p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

Enfin, dans le prologue de *Pirame et Thisbé*, premier opéra de Rebel et Francœur, « Le théâtre représente le palais de la Gloire ¹ ». Le thème est ici traité de manière plus originale : la Gloire s'y dispute avec l'Amour, comme dans une sorte d'allégorie des deux pôles de la tragédie cornélienne. Mais le décor est ici accessoire et ne symbolise rien en particulier.

c) Dans l'œuvre de Rameau

Nous avons déjà longuement parlé du *Temple de mémoire*, titre et décor du prologue des *Fêtes de Polymnie*, contemporaines du *Temple de la Gloire* ². Mais le temple de la gloire ou de mémoire est, chez les librettistes de Rameau, un lieu commun poétique aussi fréquent qu'ailleurs, de Fuzelier à Cahusac. On entend dans *Les Indes galantes* (Prologue, sc. 3) :

BELLONE.

C'est la Gloire

Qui rend les héros immortels :

Allez, encensez ses autels.

Partez, volez au Temple de mémoire ³.

Dans *Les Fêtes d'Hébé* (I, 7) :

LE CHŒUR

Chantez Sapho, chantez sa gloire ;

Que son triomphe et que son nom,

Gravés au temple de Mémoire,

Soient célébrés dans le sacré vallon ⁴.

Et dans *Les Boréades* (II, 2) :

ADAMAS

Ce n'est qu'en volant à la gloire

Que vous pourrez découvrir vos aïeux ;

Peut-être ils brillent dans les cieux,

Courez, pour les connaître, au Temple de Mémoire,

Enchaînez-vous au char de victoire,

L'amour peut couronner vos feux ⁵.

Toutes occurrences qui ne consistent qu'en allégories poétiques (parfaitement conformes à la définition qu'en donnent le *Dictionnaire de l'Académie* et l'*Encyclopédie*) et non dramatiques. On mesure, par contraste, l'originalité de l'invention voltairienne : *Le Temple de la Gloire* ne fait pas que passer par un lieu commun, il s'y attarde, l'explore et en joue

¹ *Pirame Et Thisbé* | Tragedie. | Mise en Musique | Par M.rs Rebel Fils, et Francœur Cadet, | Ordinaires de l'Academie Royale de Musique. | Représentée pour la premiere fois par l'Academie Royale | de Musique, le 15.e Octobre 1726, Paris, Francœur, Rebel, Boivin, à la porte de l'opéra, 1726, p. 1.

² Cf. *supra*, I.B.4.a)(3), *Le Temple de Mémoire* de Cahusac et Rameau, p. 59

³ RAMEAU Jean-Philippe, *Les Indes Galantes* | Ballet, | Réduit A Quatre Grands Concerts : | Avec une nouvelle Entrée complete, Paris, Boivin, Leclair, l'auteur, 1736, pp. 41-43.

⁴ GAUTIER DE MONDORGE, *Les Fêtes D'Hébé*, | Ou | *Les Talens Lyriques*. | Ballet | Représenté Pour La Premiere Fois, | Par L'Academie Royale | De Musique, | Le Jeudy vingt-un May 1739, Paris, Ballard, 1739, p. 29.

⁵ RAMEAU Jean-Philippe, *Les Boréades*, Paris, Stil, 1998, pp. 56-57.

poétiquement. C'est ce que ne voient pas les ennemis de Voltaire, quand ils lui reprochent la banalité de son thème, comme Fréron et Travenol dans les *Voltariana* :

Ces deux Académiciens [Voltaire et d'Olivet, qui ont intenté un procès à Travenol] croient-ils donc, qu'avant ce Ballet, qui n'a pas été heureux, on n'eut jamais parlé du Temple de la Gloire ? Ces deux mots ont-ils été surpris de se trouver unis ensemble ? Plus de dix prologues d'Opera nous offrent ces expressions ¹.

Il ne s'agit pourtant pas d'un prologue de plus, mais bien d'un opéra tout entier conçu sur ce thème. Mais en se moquant d'un « ballet collégial », les antivoltairiens attaquent également l'œuvre sur ce qu'ils savent être l'origine de son invention et de sa disposition : le ballet jésuite.

6. Un « ballet collégial ² » : l'influence jésuite ³

Le théâtre de collège est un sujet de recherche assez neuf ; mais s'il est vrai que l'on a trop négligé son importance historique, il ne faudrait pas non plus en exagérer l'originalité. C'est une institution et un répertoire par essence suivistes : entre fils de bonne famille, on pratique ce qui se fait dans la bonne société, y compris ce qui est condamné par l'Église pour l'homme du commun, par exemple jouer la comédie, danser le ballet ou se travestir en femme – quitte à le faire en latin, dans des intrigues dépourvues d'amour⁴. Or la ressemblance du *Temple de la Gloire* de Voltaire avec plusieurs modèles jésuites est troublante ; elle semble parfois aller jusqu'à l'adaptation littérale. Mais ce que les jésuites concèdent à la moralité devient chez Voltaire la poésie positive d'un opéra renouvelé.

L'idée que l'esthétique des spectacles de collège ait influencé Voltaire pourrait sembler saugrenue si elle n'avait été formulée au XVIII^e siècle : tout l'artifice de la *Lettre d'un rhétoricien* (de Roy, probablement) consiste à faire critiquer ce « ballet collégial » par un jeune écolier. Voltaire, quand il prétend, bien plus tard, qu'il n'est pas l'auteur du *Temple de la Gloire*, mais qu'il l'a fait faire par de « jeunes gens ⁵ », donne un certain crédit à cette idée. Rappelons qu'outre le fait que Rameau et Voltaire s'étaient sans doute croisés sans le savoir au collège Louis-le-Grand dans leur jeunesse, Voltaire assista nécessairement à nombre de

¹ FRÉRON Élie-Catherine et TRAVENOL Louis, « *Voltariana* », ou *Éloges amphigouriques de Fr. Marie Arrouet, Sr de Voltaire... discutés et décidés pour sa réception à l'Académie française*, *op. cit.*, p. 373 ; le contexte est celui d'une défense ironique, mais cela ne change rien à la vraisemblance des arguments soulevés.

² FRÉRON Élie-Catherine, *Lettres de Madame la comtesse...*, *op. cit.* ; également cité par PLANTE Gilles, « Voltaire et la genèse du Temple de la Gloire ou les ruses d'un courtisan polémiste », *art. cit.*

³ L'idée de ce paragraphe nous a été suggérée par Marie Demeilliez, laquelle, non contente de nous faire profiter de son savoir, nous a également fourni toutes ses sources ; nous l'en remercions vivement. Cf. DEMEILLIEZ Marie, « *Un plaisir sage et réglé* ». *Musiques et danses sur la scène des collèges parisiens (1640-1762)*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 2010. Notre regretté collègue et camarade Benoît Michel † n'a également jamais manqué de nous faire part des temples de la gloire qu'il découvrait dans le répertoire du théâtre de collège ; saluons encore une fois sa mémoire.

⁴ La même chose vaut pour aujourd'hui : à l'heure où le pape jésuite tweete, nul doute qu'on développe dans les universités jésuites américaines des applications sur iPad pour suivre la messe, apprendre ses déclinaisons latines ou constituer des *check-lists* de mortifications.

⁵ VOLTAIRE, *Correspondence*, *op. cit.*, D 4382.

ces spectacles jésuites¹, comme à cet *Apollon législateur, ou le Parnasse réformé* en un prologue et quatre parties (« Les abus du Parnasse à réformer » ; « Les obstacles à la réforme du Parnasse » ; « Apollon par des punitions sévères, vient à bout de réformer le Parnasse » ; « Les lois d'Apollon, pour maintenir la réforme du Parnasse² »), où Bacchus est déjà opposé, naturellement, à Apollon. Plus tard, Voltaire fut lui-même l'auteur d'une tragédie de collège, *La Mort de César*, représentée au collège d'Harcourt en 1735. Bien plus, il ne semblait pas y avoir, pour lui, solution de continuité entre le théâtre jésuite et le Théâtre-Français : dans une édition tardive de la préface d'*Cœdipe*, si importante pour l'histoire littéraire, il affirme que « Le P. Folard [un jésuite] et M. de la Motte, de l'Académie française, ont depuis traité tous deux le même sujet, et tous deux ont évité les défauts dans lesquels je suis tombé³ ». Le fait que Voltaire ait pris les genres de collège au sérieux renforce la probabilité qu'il s'en soit inspiré pour son propre *Temple de la Gloire*, lui-même prévu pour la cour plutôt que pour l'Académie royale de musique, comme il le dit, avec quelque dépit, dans la préface de la version de 1746⁴. Or en les prenant à notre tour au sérieux, nous y avons découvert une multitude de... temples de la gloire.

La tradition des temples de la gloire jésuites remonte notamment à l'œuvre d'un auteur qui fut également un important théoricien dramatique, le R. P. Ménéstrier⁵. *L'Autel de Lyon, consacré à Louys Auguste, et placé dans le temple de la gloire*, fut représenté et joué à Lyon en 1658⁶. Son argument est encore purement militaire :

C'est de ces batailles gagnées, de ces Villes emportées, & de ces batailles gagnées, que les Muses de Lyon font aujourd'hui le sujet de leurs chants de triomphe, dans le dessein de diuertir V.M. par les ombres mesmes de ses trauaux⁷.

Il n'est pas encore question de rendre le peuple heureux. Mais on remarque l'«*Advertisement*⁸ » : le R. P. Ménéstrier y éprouve encore le besoin de se justifier d'avoir fait représenter un ballet en français plutôt qu'une tragédie latine. Il invoque la jeunesse de ses élèves, qui impose des divertissements pas trop longs, et l'adoption de la langue nationale pour former des « cœur[s] françois ». Le genre allégorique lui semble plus moral que le genre imitatif de la tragédie ; la gloire militaire est le prétexte à un divertissement sérieux et politique. La dette de Voltaire à l'égard de ce modèle est évidente : dans son *Temple de la Gloire* aussi, l'imitatif le cède à l'allégorique, et l'amour à la politique. Rappelons

¹ LA SERVIÈRE Joseph de, *Un professeur d'ancien régime, le P. Charles Porée, S. J. (1676-1741), thèse présentée à la Faculté de lettres de l'Université de Poitiers*, Paris, H. Oudin, 1899, pp. 87-88.

² LE JAY Gabriel-François, *Apollon législateur, ou le Parnasse réformé, ballet, meslé de chant et de déclamation, qui sera dansé a la tragédie de Crésus. Mercredy 5e d'aoust 1711...*, Paris, L. Sevestre, 1711.

³ Cité par GUILLOT Pierre, *Les Jésuites et la musique : le Collège de la Trinité à Lyon, 1565-1762*, [s. l.], Editions Mardaga, 1991, p. 216.

⁴ « Ce poème lyrique n'ayant pas été d'abord destiné à l'Académie royale de musique... », cf. OOR, *Préface (1746)*.

⁵ Sur Ménéstrier, cf. SABATIER Gérard (éd.), *Claude-François Ménéstrier : les jésuites et le monde des images*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2009 (La pierre et l'écrit).

⁶ MÉNESTRIER Claude-François, *L'Autel de Lyon, consacré à Louys Auguste, et placé dans le temple de la gloire. Ballet dédié à Sa Majesté en son entrée à Lyon*, Lyon, Jean Moulin, 1708 ; brève analyse dans GUILLOT Pierre, *Les Jésuites et la musique, op. cit.*, p. 189 et n.

⁷ MÉNESTRIER Claude-François, *L'Autel de Lyon, consacré à Louys Auguste, et placé dans le temple de la gloire...*, *op. cit.*, p. [iv].

⁸ *Ibid.*, p. 49.

enfin que le même R. P. Ménéstrier fut le concepteur de la fête pour l'érection de la statue équestre de Louis XIV dans le temple de la gloire en 1699, que nous avons évoquée plus haut ¹.

On trouve curieusement une concentration de temples de la gloire jésuites vers 1722-1723. Peut-être faut-il y voir un thème à la mode à l'époque de la majorité de Louis XV, comme on le voit dans l'iconographie. L'un d'entre eux est pourtant dédié à un personnage subalterne : le *Temple De La Gloire. Cantate A L'Honneur De L'Illustre Maison Des Comtes De Saulx, Seigneurs De Tavanés, Qui Sera Chantée Dans Le College de Dijon de la Compagnie de Jesus* ² n'est pas un ballet, mais une cantate, genre alors florissant, qu'on donna à un certain de M. de Tavanés qui « n'aim[ait] point la musique ³ » – pas plus d'ailleurs que Louis XV – ce qui est assez dire le caractère conventionnel du sujet dans les collèges. Deux autres livrets conservés montrent qu'un ballet du *Temple de la Gloire* fut joué à Paris, au collège Louis-le-Grand ⁴, en 1723, puis repris à Rennes ⁵ en 1724. Seuls d'infimes détails (outre, bien entendu, la distribution) les distinguent ; le répertoire de collège circulait probablement de la même manière que celui de l'Académie royale de musique, de Paris vers les provinces. Attardons-nous sur cette œuvre, dont le plan est remarquablement semblable à celui de Voltaire. Pour l'« Ouverture Du Ballet » :

Le Temple de la Gloire s'ouvre, & paroît sur la cime d'un Roc escarpé. La Divinité de cet Auguste Sanctuaire est assise sur un Trône, & environnée des Heros qui se sont les [sic] plus signalés par de glorieux Exploits. La Renommée publie à l'Univers leurs Actions mémorables, & annonce l'arrivée de ceux qui prétendent à quelque place en ce Temple. Il se presente trois sortes d'Aspirans ; la Fortune avance traînée dans un Char poussé par les Vents, & suivi d'un nombreux Cortège. Le Caprice, & sa Mere la Phantaisie en équipage bizarre, assiegent les avenues de ce lieu, & prétendent disposer des places à leur gré. Le Mérite y vient aussi, mais avec un train modeste & peu de suite. Ces trois Compagnies s'en disputent l'entrée ; le Mérite y est seul admis avec ses Partisans ; il s'empare du Vestibule, d'où il exclut le Caprice, la Phantaisie, & la Fortune ⁶.

¹ Cf. *supra*, III.B.1.b) Monuments temporaires, p. 350.

² *Le Temple de la Gloire. Cantate a l'honneur de l'illustre maison des comtes de Saulx, seigneurs de Tavanés, qui sera chantée dans le College de Dijon de la Compagnie de Jesus, par les ecoliers du même college en presence de Monseigneur Henry-Charles de Saulx, comte de Tavanés, lieutenant général pour le Roy en Bourgogne, capitaine-lieutenant de sa compagnie de gendarmes sous le titre de Flandres, commandant en chef de la dite province en l'absence & sous les ordres de S.A.S. Monseigneur le Duc. Elle sera precedée & suivie de declamations*, Dijon, chez l'imprimeur du Roy [i. e. Claude-Marie Ressayre], 1722.

³ BURTON, « Les Académies de musique en France au XVIII^e siècle », *art. cit.*, p. 127.

⁴ *Le Temple | De | La Gloire, | Ballet, | Qui sera dansé au College | De Louis Le Grand, | A La Tragédie | De Jonathas | Le Machabée. | Le Mercredi 4. jour d'Aoust 1723. à midy*, Paris, Barbou, 1723. Exemplaire consulté : F-Pa GD 45550 = NUMM 133399 ; *Mercure De France Dédié Au Roi. Août 1723*, Genève, Slatkine reprints, 1970, pp. 345-359.

⁵ *Le Temple | De | La Gloire, | Ballet, | Qui Sera Dansé Sur Le Theatre Du College | De La Compagnie De Jesus, | Pour Servir D'Intermede A La Tragedie | De Fauste, | Pour la distribution des Prix, fondez par Messieurs les Nobles Bourgeois de la Ville de Rennes, | Le Mercredi [sic] 23. Aoust 1724. à midy précis*, Rennes, Joseph Vatar, 1724.

⁶ *Le Temple | De | La Gloire, | Ballet, | Qui sera dansé au College | De Louis Le Grand, | A La Tragédie | De Jonathas | Le Machabée. | Le Mercredi 4. jour d'Aoust 1723. à midy*, *op. cit.*, p. 3.

Ici, au lieu d'incarnations historiques, ce sont des allégories typiques du ballet de cour et du ballet jésuite qui se présentent au temple. La morale, dans la pièce jésuite, est également explicite là où elle reste normalement implicite chez Voltaire :

UN ASPIRANT.

Ma vertu favorite est la valeur Guerriere.

LA VERTU.

La valeur n'est souvent que fureur meurtriere ¹.

On reconnaît la condamnation de Bélus, « conquérant injuste et sanguinaire ² ». Mais là où Voltaire se contente de trois héros, pour se conformer, probablement, à la tradition du ballet héroïque, le temple de la gloire jésuite de 1723-1724 multiplie les figures mythiques ou historiques :

- la « I. Partie. » expose les « Routes qui conduisent au *Temple de la Gloire* ³ » avec Scanderberg (« Vertus Royales, Guerrieres, Politiques, Civiles & Privées » ; « héroïsme des vertus » ; « génie rare et singulier pour les beaux Arts »), Télémaque (« le grand Art de bien gouverner, & de rendre des Peuples heureux »), Alcide chef des Argonautes (« Guerre et Navigation », « Continuité de travaux & d'exploits ») ;
- la « II. Partie » expose les « Routes qui écartent du *Temple de la Gloire* ⁴ », avec César et Alexandre (« Conquérans ambitieux », « ambition injuste et démesurée »), le suicide de Caton (« Point d'honneur mal entendu »), les « auteurs de libelles » (« Génie mal employé »), les Sybarites (« Amour du repos & du plaisir », « Indolence et Volupté ») ; ces derniers rappellent évidemment le Bacchus de Voltaire ;
- la « III. Partie » expose les « Périls à surmonter dans la Carriere de la Gloire ⁵ » avec Bellérophon (« Outrages de la Fortune »), Aristide (« Efforts de l'Envie »), Abdolonime (« Assauts de la Vanité »), Hercule et Omphale (« Atteintes d'un seul foible honteux ») ;
- la « IV. Partie » expose les « Avantages qu'on possède au séjour de la Gloire ⁶ » avec Cincinnatus (« Réputation éclatante »), Charlemagne (« Admiration générale »), Scipion Nasica (« Mémoire transmise aux siecles futurs »), la divinisation et l'apothéose à Rome (« Immortalité ») ;
- le ballet finit par un « Ballet General » où « L'Emulation, Mere des Vertus, amene avec elle ses Eleves de diverses Nations, leur fait rendre hommage aux grandes Ames que la gloire a placées en son Temple, & les leur propose pour modeles ; la disposition des places rangées par degrés, marque la difference des merites. On y voit briller des Heros Grecs & Romains ; mais sur tout des

¹ *Ibid.*, p. 5.

² OOR, *Préface (1745 et 1746)*.

³ *Le Temple | De | La Gloire, | Ballet, | Qui sera dansé au College | De Louis Le Grand, | A La Tragédie | De Jonathas | Le Machabée. | Le Mercredi 4. jour d'Aoust 1723. à midy, op. cit.*, pp. 7-8.

⁴ *Ibid.*, pp. 9-10.

⁵ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁶ *Ibid.*, pp. 13-14.

Heros François, qui y tiennent les premiers rangs. Le Genie de la France leur fait voir le portrait de son jeune Roy. Ses augustes Prédecesseurs le regardent tous avec complaisance, & de concert lui assignent la place que ce Monarque occupera un jour après une longue suite d'années & d'actions glorieuses. »

Voltaire est très proche de ce plan. Mais il est plus fin : le roi n'apparaît jamais sur scène, à l'inverse de ce *Temple de la Gloire* jésuite, du *Trophée* ou du *Temple de Mémoire* ; sa conclusion est implicite, alors qu'ici elle est encore explicite, un peu quinaldienne, louis-quatorzienne si l'on veut.

En août 1745, quelques mois avant *Le Temple de la Gloire*, on joue un ballet intitulé *La Renommée* au collège Louis-le-Grand¹. Sauf erreur, ses auteurs anonymes sont les premiers, cette année-là, à utiliser le thème qui allait devenir à la mode sur les théâtres. Il ne faut pas exagérer le jeu des influences : les livrets de Moncrif, Roy et Voltaire sont achevés depuis belle lurette au moment de la représentation ; il est probable que tous aient eu la même idée au même moment. De plus, si les personnages de la *Renommée* ou de la *Gloire* sont extrêmement fréquents, aussi bien sur la scène jésuite que sur celle de l'Académie royale de musique, c'est bien le thème architectural du temple de Mémoire (ou de la Gloire) qui fait l'originalité des œuvres dramatiques de la fin de 1745.

Concluons en spéculant sur le sens qu'il faut donner aux rapports entre Voltaire et l'esthétique jésuite. Peut-on faire le lien avec le rapprochement qu'il opère au même moment avec l'Église, et singulièrement le Pape Clément XIV ? On connaît l'affaire des lettres échangées avec ce dernier, celle des médailles, ou celle de la « profession de foi » anti-janséniste qu'on lui fit faire avant d'être élu à l'Académie française. Était-ce là, comme le lui reprochèrent ses ennemis, faire un « Salamalec à Loyola² » ? Si l'on ne peut nier qu'il soit cocasse de voir l'ancien embastillé devenir courtisan, et le futur écraseur d'Infâme acoquiné avec les Jésuites, la plaisanterie est un peu trop facile : l'aspiration à devenir le conseiller du prince est répandue, et les Jésuites n'avaient pas le monopole des allégories antiques et païennes. Quant à la volonté de moraliser le théâtre, elle n'était pas l'apanage de Voltaire, même s'il en fut le héraut – et qu'elle était probablement destinée à échouer sur celui de l'Académie royale de musique.

¹ *La Renommée, ballet, qui sera dansé au College de Louis le Grand, et servira d'intermede a la tragédie de Catilina, pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le mercredi, quatrième jour d'aoust, mil sept cent quarante-cinq...*, Paris, Thiboust, 1745.

² FRÉRON Élie-Catherine et TRAVENOL Louis, « Voltariana », ou *Éloges amphigouriques de Fr. Marie Arrouet, Sr de Voltaire... discutés et décidés pour sa réception à l'Académie française*, op. cit., p. 261.

C. Analyse de la version de 1745

1. Analyse de la dramaturgie

a) Nombre d'actes

En étudiant la genèse du *Temple de la Gloire*, nous avons déjà rencontré le problème considérable que constitue la structure de l'œuvre. Nous avons conclu qu'il n'y avait qu'une seule interprétation plausible aux contradictions qui existent entre les sources :

- *Le Temple de la Gloire* était à l'origine en un prologue et trois actes, comme l'attestent le premier état d'AC, sa mise au propre par C 1, et les quatre gravures commandées pour le livret ;
- Voltaire lui impose une sorte de superstructure en cinq actes peu avant les représentations versaillaises, au moment de faire imprimer le livret (EL 1, EL 2), structure qu'il conserve lors des représentations parisiennes (EL 3 ?), mais sans que les sources musicales en soient affectées le moins du monde ;
- devant l'échec public, Voltaire lui rend sa structure initiale en préparant l'édition du livret de la version remaniée de 1746 (EL 4).

Il reste à interpréter ces faits.

Du côté du librettiste, Voltaire semble avoir d'abord joué le jeu de la commande, manifestement celle d'un ballet et non d'une tragédie. Un ballet à entrées comportait normalement un prologue et trois entrées, plus rarement quatre, si le sujet le permettait d'emblée (*Les Éléments*) ou que le succès permettait d'en ajouter (*L'Europe galante*, *Les Indes galantes*). Peu de ballets héroïques, le sous-genre vraisemblablement choisi par Richelieu et/ou par Voltaire, semblent avoir comporté plus de trois entrées au départ. Mais à partir du moment où *Le Temple de la Gloire* a commencé à être répété, et donc modifié, même si nous avons perdu la trace de la plupart de ces modifications, Voltaire aurait eu l'idée de parachever sa réforme sérieuse, métastasienne de l'opéra en adoptant une structure plus noble, en cinq actes. Le théâtre classique français a beaucoup tenu à ce plan censément imité des épisodes de la tragédie et de la comédie antiques. C'est sans doute l'explication principale : pour créer un genre nouveau, il fallait une structure nouvelle, et pour créer un genre plus sérieux, il fallait une structure plus noble.

Les cinq actes permettent en outre d'éviter la question du prologue : si cela n'avait pas été superstructurel, pour ne pas dire superficiel, Voltaire pourrait prétendre avoir aboli ce pensum qui lui avait donné tant de peine pour *Samson* – c'est du reste ce que ferait Cahusac dans *Zoroastre* quatre ans après. Remarquons cependant en sa faveur que *L'Envie*, ainsi que Rameau nomme ce prologue au départ de la partition de production¹, se présente bien comme une action dramatique, et non comme une allégorie traditionnelle. On ne se contente pas d'y débattre d'idées abstraites : le bien y affronte physiquement le mal, d'abord

¹ AC, p. 1.

sous forme chorégraphique (« un héros vient au milieu de ces Furies ¹... »), puis gestuelle (« Les Héros et les Demi-dieux saisissent l'Envie ² »), le théâtre change pour passer de simili-Enfers au Parnasse... Cette dramatisation du prologue n'était pourtant pas inconnue ³, et l'on n'eut aucun mal à reconnaître une « espèce de prologue ⁴ » sous le premier acte.

Voltaire a sans doute éprouvé plus de difficultés à justifier la scission du troisième acte originel de *Trajan* en deux actes distincts. On n'a certes jamais vu de nouvelle entrée de ballet reprendre « tous les acteurs » de l'acte précédent ⁵, quitte à leur en ajouter quelques nouveaux. Le changement de décor, la transformation du temple de la Gloire en celui du Bonheur public, ne sauraient suffire à justifier un nouvel acte. Il était évident pour tout le monde que ce cinquième acte ne constituait jamais que le divertissement final de l'opéra, une « espèce d'épilogue ⁶ ». Du reste cette modification n'était perceptible que le livret en main. Aucun morceau de l'acte IV n'était repris pour l'entracte, d'après les sources musicales ; et il n'y avait évidemment pas d'entracte au sens moderne du terme dans le théâtre classique. Il n'est pas sûr non plus qu'il y ait eu un rideau, ni à Versailles (sans quoi il n'aurait pas manqué d'être décrit dans la longue description du *Mercur* ⁷), ni à l'Académie royale de musique à cette date. Bref, cette transformation du divertissement final en dernier acte indépendant était imperceptible pour les spectateurs ; de fait, seuls la remarquent les critiques qui s'appuient sur le livret, sans avoir nécessairement vu le spectacle.

Quoi qu'il en soit, cet ancien divertissement, ou ce nouvel acte V, Voltaire l'avait justement voulu démesuré : dans la version de 1745, *Le Temple du Bonheur* occupe 622 mesures ⁸, soit autant qu'un acte de tragédie ou de ballet normal, qui oscille d'habitude entre 600 et 900 mesures. Il était donc tentant d'en faire une entité séparée, où se réaliserait enfin le rêve exprimé par Voltaire à l'époque de *Samson* :

Voilà tout l'intérêt que je connais dans un opéra. Un beau spectacle bien varié, des fêtes brillantes, beaucoup d'airs, peu de récitatif, des actes courts, c'est là ce qui me plaît.

Il n'y a justement aucun récitatif dans *Le Temple du Bonheur* ; et pour ce qui est du brillant, le spectateur anonyme qui a annoté un exemplaire d'EL 2 trouvait que « cette décoration [était] superbe et d'un grand goût ⁹ ». Que la masse du *Temple de bonheur* ait été suffisamment critique pour constituer un acte séparé est enfin prouvé, par l'absurde, par sa coupe presque intégrale, compensée par des réécritures et de nouveaux morceaux, dans la version de 1746, qui retourne à la structure normale du ballet. *Trajan* y est toujours un acte obèse (plus de 1000 mes.), mais pas démesuré.

¹ OOR, *Prologue* (1745), v. 33* ; OOR, *Prologue*, 1746, mes. 146-204.

² OOR, *Prologue* (1745), v. 42* ; OOR, *Prologue*, 1746, mes. 220.

³ Voir notre analyse du *Prologue*, cf. *infra*, III.C.3, Prologue (AC, C 1) ou Acte I (EL 1-3) : *L'Envie*, p. 380.

⁴ *Mercur* De France Dédié Au Roi. Décembre 1745. [Premier volume], *op. cit.*, p. 151.

⁵ EL 1-3, p. 44.

⁶ *Mercur* De France Dédié Au Roi. Décembre 1745. [Premier volume], *op. cit.*, p. 151.

⁷ Cf. annexe IV/i.

⁸ OOR, *Trajan* (1746), mes. 553-619 (67 mes.) ; Complément 10 (509 mes.) ; *Trajan* (1746), mes. 1017-1062 (46 mes.).

⁹ F-Pa THN 20 068.

b) Division en scènes

L'autre originalité du livret publié de la version de 1745 est qu'il ne comporte aucune division en scènes. Cela ne semble pas avoir attiré l'attention de la critique ; Malherbe le voit bien mais ne le commente pas¹. Disons d'emblée qu'il en va probablement comme du nombre d'actes et de leur division : Voltaire a dû commencer par prévoir, tout à fait normalement, une division en scènes, avant de la supprimer pour l'édition du livret. Deux arguments à cela. 1° Les sources musicales principales, AC et C 1, comportent toutes deux une division en scènes assez scrupuleuse, parfois altérée à cause d'une renumérotation, mais jamais supprimée ; seule manque parfois la scène 1 d'un acte, parce qu'elle est évidente. 2° Dans EL 1-3 subsistent des bandeaux qui séparent très clairement la nouvelle scène de l'ancienne ; ils sont généralement accompagnés d'une didascalie qui tient lieu de liste des acteurs. Comme la structure du ballet, les scènes réapparaissent de toute façon avec la version de 1746. Reste à comprendre pourquoi Voltaire a voulu les supprimer dans EL 1-3. Nous n'avons aucune certitude à ce sujet, seulement trois hypothèses.

(1) L'influence du prologue quinaldien² ?

À l'exception³ de celui d'*Isis*, aucun prologue des opéras de Quinault et de Lully n'est numéroté en scènes, quand bien même leur progression dramatique impose, la plupart du temps, l'entrée de nouveaux acteurs, opposés, d'une manière ou d'une autre, en tout cas symbolique, à ceux qui sont déjà là. Mais que Voltaire ait imité Quinault ne fait que repousser notre incompréhension : nous n'avons trouvé aucune justification théorique, dans les sources, ni même empirique à ce fait. Notre moins mauvaise explication est que le prologue d'opéra se présente généralement sous la forme d'un grand divertissement⁴, avec airs, duos, chœurs et danses enchaînés les uns aux autres ; or un divertissement occupe en général une seule scène, sans égard pour les entrées et sorties de petits rôles anonymes (une bergère, un habitant de tel ou tel pays, etc.) ou de danseurs qui occupent alternativement l'avant-scène.

De là à dire que *Le Temple de la Gloire* ne constitue qu'un gigantesque prologue, il n'y a qu'un pas qu'ont franchi les ennemis de Voltaire, pour s'en moquer, car la forme du prologue ne paraissait pas moins conventionnelle que de nos jours :

Tout votre Ouvrage est un prologue continu, que vous pouviez diviser en vingt parties ; vous l'avez par grace réduit à trois Actes sans action⁵.

¹ MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », p. xxv.

² Nous devons cette hypothèse à la perspicacité de Benoît Dratwicki, que, tel la Gloire sur celui de Bacchus, nous remercions « sur le passage » (OOR, 1745, *Bacchus*, v. 98).

³ Malheureuse pour notre démonstration, puisqu'il se passe dans le... « Palais de la Renommée ».

⁴ C'est pourquoi il s'agit souvent du moment le plus musical de l'opéra classique, qui l'est par ailleurs si peu jusqu'à Rameau, chez qui le prologue maintient toutefois ses droits : d'*Hippolyte* à *Naiïs* inclus, c'est souvent là qu'on trouve bon nombre de ses morceaux les plus frappants. C'est aussi pourquoi il est paradoxal de vouloir le couper, sous prétexte d'efficacité dramatique, à une époque où l'on ne s'intéresse plus guère à l'opéra ancien que pour sa musique, au point de l'exécuter, le plus souvent, en version de concert.

⁵ [ROY Pierre-Charles], *Lettre d'un rhétoricien*, *op. cit.*, p. 2.

Encore une fois, ce que ne comprend pas Roy, s'il est bien l'auteur de la *Lettre d'un rhétoricien*, c'est que Voltaire veut ennoblir l'opéra en le rendant plus sérieux (ou alors il ne juge pas cette volonté légitime) ; or le prologue était ce que la tragédie et le ballet français pouvaient offrir de plus sérieux – on oserait dire de plus métastasien.

(2) L'influence de la fête métastasienne ?

Car le modèle avoué par Voltaire, dans la préface du *Temple de la Gloire*, ce n'est pas Quinault, mais Métastase. Quelle qu'ait été l'idée que Voltaire se faisait du genre, qu'il ne pouvait connaître que par les livrets, lui qui n'avait jamais été à Vienne¹, il s'est inspiré d'un point essentiel : l'absence de division en scènes, qui était typique. De fait, le livret de la version de 1745 du *Temple de la Gloire* n'en comporte aucune. Il est vrai que les prologues de Quinault non plus, en général. Mais à l'échelle de toute une œuvre, c'était inédit. Nous comprenons que pour Voltaire, ce trait formel était censé marquer la nature allégorique de la *festa teatrale*, et, conséquemment, celle de son propre opéra. Nous reviendrons plus bas sur l'influence de la fête métastasienne².

(3) L'influence de l'esthétique du tableau ?

Une hypothèse plus audacieuse consisterait à lier l'absence des numéros de scène à leur solution dans un tableau, dans tous les sens du terme, ce qui est la grande affaire dramatique du milieu du XVIII^e siècle ; elle deviendra entre autres celle du « grand opéra » au XIX^e. Pierre Frantz montre que la part de Voltaire dans ce mouvement n'a pas été inférieure à celle de Diderot ou de ses contemporains³. On pourrait de même lier l'absence de division en scènes à l'unité de lieu du *Temple de la Gloire*. Cette unité de lieu ne laisse pas de surprendre : elle est à notre connaissance unique dans l'histoire du théâtre lyrique. Mais c'est une unité de lieu souple, qui rappelle les écarts que s'autorisent, à la même époque, les auteurs dramatiques par rapport à la doctrine cornélienne⁴ : le temple de la Gloire n'est que l'arrière-fond du *Prologue*, et n'apparaît entièrement que quand la caverne de l'Envie disparaît ; il est encore au second plan dans *Bélus* ; on s'en approche dans *Bacchus* ; il n'est caché au début de *Trajan* que pour mieux apparaître à la scène 6, avant d'être transformé en temple du Bonheur. Dans cette perspective, on comprendrait mieux la dissociation de la dernière scène de *Trajan* en un *Temple du Bonheur* séparé : le changement de décor justifierait un changement d'acte (pas encore nommé tableau), quitte à ce que les personnages restent les mêmes entre les deux, ce qui est évidemment contraire, dans le théâtre classique, aux règles les plus élémentaires de la disposition.

¹ On ne trouve cependant pas de *festa teatrale* dans sa bibliothèque de Ferney. Mais Voltaire possédait une édition de 1734 de Métastase, qu'il avait lu et marqué par des signets, comme le montre le *Corpus des notes marginales* (notice 111-91120).

² Cf. *infra*, III.E.3.c), Des fêtes à la « fête » : l'influence de la *festa teatrale*, p. 431.

³ FRANTZ Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, *op. cit.*

⁴ *Ibid.*, pp. 201-202.

(4) Le livret comme objet fastueux

Tout ceci conduit à s'interroger sur le statut du livret de Voltaire. Il n'avait évidemment aucune fonction technique, et sa division en actes originale et son absence de division en scènes ne gênaient nullement les interprètes. Le remplacement du numéro de scène par une ligne grasse, et celui de la liste des acteurs par une didascalie sont de fait très esthétiques (au sens moderne du terme). Si l'on ajoute à cela l'insertion de bandeaux et de culs-de-lampe gravés, et celle d'une gravure en pleine page par acte (à l'exception du cinquième, pour la raison que nous avons dite), nous sommes conduit à proposer que EL 1-3 était autant un objet fastueux que la manifestation concrète de la réforme voltairienne l'opéra. C'est, du reste, la fonction normale du livret imprimé¹.

c) Dramaturgie musicale

À l'ensemble de ces considérations plutôt librettologiques, il faut ajouter un fait musical. On sait depuis Masson que 1745 est une année charnière pour Rameau, mais on n'avait pas vraiment remarqué que cela passait notamment par une dramaturgie différente². À partir de cette date, en effet, Rameau a tendance à tuiler de plus en plus ses morceaux, c'est-à-dire à prévoir tantôt des enchaînements immédiats, sans silence, tantôt, carrément, des départs de morceaux sur la mesure finale du morceau précédent. Sans doute plus que *Platée* ou que *Les Fêtes de Polymnie*, c'est *Le Temple de la Gloire* qui tend à généraliser cette technique. Pour s'en donner une idée, on pourra parcourir notre édition et s'amuser à compter le nombre de mesures qui peuvent s'écouler sans doubles barres, ou compter le nombre de mentions « enchaîner » que nous avons restituée, conformément à la politique éditoriale des *Opera omnia Rameau*.

(1) Enchaînements

Nous ne parlons pas ici, évidemment, des enchaînements récitatif-air qui sont la caractéristique de l'opéra français depuis Lully, et qui continuent, quasiment un siècle après, de dérouter un Casanova de passage à Paris. Nous ne parlons pas non plus des chutes de basses qui servent à lier la fin d'une scène avec la scène suivante, tout en annonçant fermement le nouveau ton, dont on trouve évidemment quelques exemples dans *Le Temple de la Gloire*³.

Le cas le plus fréquent d'enchaînement consiste dans l'emploi d'une mesure incomplète à la fin d'un morceau, que complète une anacrouse au début du morceau suivant⁴. Les copistes donnent alors la note finale du morceau qui finit dans la mensuration de celui qui

¹ DUBRUQUE Julien, « Livret », *art. cit.*

² « Un flot lyrique continu », BOUISSOU Sylvie, *Jean-Philippe Rameau, op. cit.*, chap. XII : « La vision musicale de Rameau ».

³ Pour les deux versions, cf. OOR, *Prologue*, mes. 313-314 ; *Trajan*, mes. 311-312, 387-388 ; dans la version de 1746, on trouve également OOR, *Bélus* (1746), mes. 534-535, et *Bacchus* (1746), mes. 565-566.

⁴ OOR, *Prologue*, mes. 280-281 ; *Bélus* (1745), cf. Complément 5, mes. 231-232 ; *Bacchus* (1745), cf. Complément 6, mes. 251-252 ; *Trajan*, mes. 326-327.

commence, et ne mettent ni double barre, ni barre de mesure simple ; parfois, ils ajoutent deux petites barres obliques pour séparer les morceaux. Voici un exemple pris dans AC :

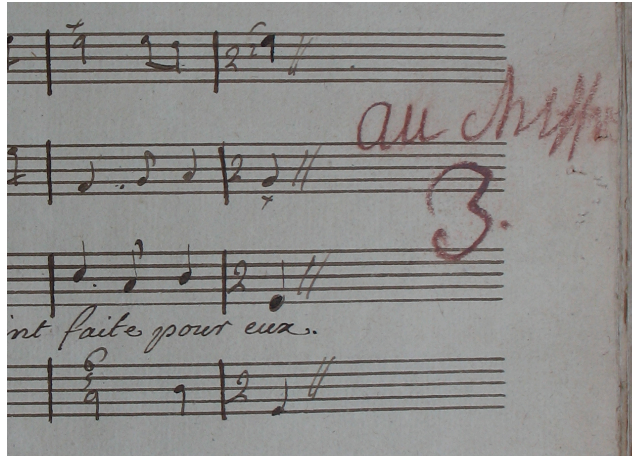


Figure 49 : AC, p. 77, détail

On en trouve des dizaines d'autres ¹. À deux reprises, cependant, les copistes mettent une double barre, alors que la musique, manifestement, s'enchaîne : dans *Bélus* (1745) ², la Gigue ne se finit pas et est interrompue par Bélus, qui manifeste son impatience ³. Dans *Trajan* ⁴, malgré la double barre, la croche qui manque à la mes. 461 constitue l'anacrouse de la mes. 462 ; l'indication « tournez vite » ne laisse aucun doute sur l'enchaînement ⁵. Ces deux petites exceptions ne doivent pas masquer le fait que dans la plupart des cas, c'est l'enchaînement que Rameau choisit. Il se traduit, dans notre édition, par l'absence de barre de mesure, ou par la réalisation du tuilage.

Rameau utilise aussi deux fois l'interruption entre deux scènes. Dans l'« Air pour les Démons [et les Héros] » du *Prologue*, Apollon n'attend pas la fin de la danse pour dire : « Arrêtez, monstres furieux ⁶ » ; l'air s'arrête sur un triton, si bien que CP Artois, qui compile les symphonies, doit lui inventer une fin propre pour son recueil. De même, quand Bacchus s'apprête à entrer dans le temple, invitant Érigone à le suivre sur une demi-cadence, le Grand Prêtre apparaît pour lui dire : « Téméraire, arrête ⁷ ! » ; la nouvelle scène commence, techniquement, au milieu d'une mesure.

(2) Tuilages

Les tuilages proprement dits, eux, interviennent surtout dans *Le Temple du Bonheur* (1745). Il semble y en avoir eu un, supprimé, puis rétabli par les interprètes, entre le premier

¹ Absence de double barre : AC, p. 22, 33, 39, 85, 96, 97, 183, 210, 234, 250 ; mesure incomplète : AC, p. 24, 30, 63, 80, 81, 87, 88, 145, 150 ; mesure incomplète et petites barres obliques : AC, p. 75, 77, 89, 97, 102, 105, 107, 115, 116, 118, 120, 128, 148, 194, 196.

² OOR, Complément 5, mes. 612-613.

³ C 1, f. 32 r^o.

⁴ OOR, *Trajan*, mes. 461-462.

⁵ AC, p. 209-210.

⁶ OOR, *Prologue*, mes. 205-206.

⁷ OOR, *Bacchus* (1745), mes. 652-653 ; cf. également *Bacchus* (1746), mes. 570.

chœur et la Passacaille¹. C'est bien Rameau, en revanche, qui tuile la Passacaille avec le chœur avec coryphée « Tout rang, tout sexe, tout âge »², puis ce chœur avec la [Suite de la Passacaille]³, puis la [Suite de la Passacaille] avec l'air (quasiment une ariette) « Le printemps volage »⁴, puis cet air avec une reprise du chœur avec coryphée⁵. On note l'emploi systématique de la double barre oblique. Quel est l'effet recherché ? Il nous semble qu'il s'agit, pour Rameau, de renforcer encore la variété interne de son divertissement, au prix peut-être de sa variété externe. Outre les tuilages, une même mensuration à **3** et une même tonalité de *sol* majeur assurent l'unité de cette assez longue séquence de 136 mes.⁶, malgré un court passage contrastant en *mi* mineur « plus vite⁷ ». Mais cette variété permet précisément de faire se succéder très rapidement des épisodes très différents par l'effectif (chorégraphique, lyrique, choral) et le registre (noble pour l' « Entrée des Seigneurs romains et Dames romaines », pastoral à l'entrée des flûtes, sérieux pour la « maxime de morale »). Ne faut-il pas reconnaître là le « beau spectacle bien varié » que Voltaire disait rechercher dans un opéra ?

(3) Homogénéité tonale

Dans l'opéra français, une nouvelle scène amène normalement un nouveau ton⁸. Or l'on constate des choses surprenantes dans *Le Temple de la Gloire* : alors que le Prologue passe de *mi* majeur à *mi* bémol majeur (!), en passant par *mi* mineur, *sol* majeur, *sol* majeur et *si* bémol majeur, *Bélus* reste très largement en *sol* tout du long, *Bacchus* reste quasiment toujours en *ré*, et *Trajan* passe de *ré* à *sol*, malgré de brèves incursions en *fa* majeur (relatif de *ré* mineur), en *la* majeur et en *fa* dièse mineur. Tout se passe comme si la recherche de fluidité dramatique, qui se manifeste dans le livret par la suppression des scènes, et dans la musique par le souci constant d'enchaîner ou de tuiler les morceaux entre eux, se traduisait également par une homogénéité tonale très forte, au sein des actes, mais également entre les actes. Était-ce conscient de la part de Rameau ? Ce qui peut passer, de loin, pour un appauvrissement du parcours tonal de l'opéra était-il le résultat d'une concertation avec Voltaire ?

d) Dilemmes éditoriaux

La contradiction qui existe entre les sources musicales (premier état d'AC, C 1) et les sources littéraires (EL 1-3) pour la version de 1745 nous a forcé de faire des choix drastiques. Le bon sens éditorial traditionnel consiste à adopter pour source principale la partition et à l'enrichir de toutes les mentions du livret qui n'y figurent pas, tant qu'elles ne sont pas contradictoires ; et de fait, les compositeurs et les copistes s'embarrassent rarement de

¹ AC, p. 224

² C 1, f. 81 v^o.

³ C 1, f. 81 v^o.

⁴ C 1, f. 82 r^o.

⁵ C 1, f. 82 v^o. Pour tous ces tuilages, cf. OOR, *Trajan* (1745), cf. Complément 10.

⁶ OOR, Complément 10, mes. 1-136.

⁷ OOR, Complément 10, mes. 109-126.

⁸ Selon l'observation de Raphaëlle Legrand, au cours de son séminaire de master en 2005-2006.

reporter titres, actes, scènes et surtout didascalies dans la partition. Mais que faire en cas de contradiction ? La tentation était grande de se conformer à la dernière version connue, celle du livret, la plus conforme possible aux représentations, et donc de suivre le découpage en cinq actes. Mais attendu que :

- le livret comporte plusieurs passages qui ne figurent pas dans C 1 (certains figurant dans la version de 1746, dans le dernier état d'AC, d'autres non et étant perdus), et que la version musicale des représentations n'est pas entièrement connue ;
- le mélange des versions est le crime suprême que peut commettre l'éditeur moderne ;
- les nombreuses éditions du livret de Voltaire se fondent déjà sur EL 1, notamment la dernière (et première) édition critique en date, dans les *Œuvres complètes de Voltaire* ;

nous avons décidé de ne retenir comme source que C 1 et de rejeter la superstructure que Voltaire impose à l'œuvre dans son livret. Il ne s'agit pas tant d'un déni d'autorité que d'une impossibilité matérielle, en l'absence d'une partition parfaitement conforme au livret, de reconstituer la version des représentations de 1745. Notre édition de la version de 1745 du *Temple de la Gloire* est donc en un prologue et trois actes, et comporte une division en scènes qui suit celle d'AC et de C 1, à quelques ajustements près, en cas d'oubli dans les sources.

Pour l'édition de la partition, le problème était plus simple. Nous avons simplement choisi de suivre les sources, et de supprimer barres simples et doubles barres en fin de morceau, quand il y avait manifestement un enchaînement, et de restituer partout où c'était vraisemblable une mention « [enchaîner] », comme le suggère la politique éditoriale des *Opera omnia Rameau*. Les musiciens, même spécialistes de musique ancienne, ne sont certes guère habitués à voir des mesures incomplètes sans aucune barre de mesure en fin de morceau ; mais si cela peut les aider à comprendre les intentions du compositeur, c'est une provocation nécessaire, que nous assumons. Du reste, les chefs d'aujourd'hui sont habitués à réaliser eux-mêmes enchaînements et tuilages au cours des répétitions ; les voilà déjà réalisés dans la partition.

2. Ouverture

La nouveauté de l'ouverture du *Temple de la Gloire* a été remarquée par les contemporains, si l'on en croit le *Mercur*, qui est de toute façon le seul journal à parler de la musique :

Nous avons remarqué le caractère neuf de l'ouverture de ce premier Ballet [*Les Fêtes de Polymnie*], celle-ci [celle du *Temple de la Gloire*] est incomparablement plus surprenante, c'est une carrière absolument nouvelle que M. R. s'est ouverte, & on se trouve dans Pays entièrement inconnu, sans que la singularité coûte rien à l'agrément ¹.

¹ *Mercur De France Dédié Au Roi. Novembre 1745, op. cit., p. 292 (238).*

Quoi de plus surprenant, en effet, que l'ouverture des *Fêtes de Polymnie*, avec son accord de seconde arpégé initial, non seulement en France, mais dans un monde où Handel et Bach composent des ouvertures à la manière de Lully, même en en améliorant considérablement le contrepoint et la partie fuguée ? Son instrumentation semble elle aussi inédite : les bassons y sont indépendants des basses dès le départ ; les flûtes y jouent en même temps que les hautbois, et surtout une trompette s'y ajoute, ce qui, à notre connaissance, est la première fois. Mais après tout l'ouverture des *Fêtes de Polymnie* reste en deux parties, l'une lente l'autre rapide ¹. Celle du *Temple de la Gloire* va encore beaucoup plus loin ².

Sa forme est inédite. Elle consiste en quatre mouvements : le premier est une « espèce de fanfare ³ » de 66 mes. en *mi* majeur ; le deuxième, une sorte de Menuet ou de Trio pour deux cors et basses, auxquels s'ajoute un contre-chant de violons, de 18 mes., toujours en *mi* majeur ; le troisième est une transition assez courte ⁴ pour cordes et flûtes, dans le ton relatif de *do* dièse mineur ; le premier est repris pour finir, en omettant ses premières mesures lentes. Cette forme n'a pas grand chose à voir avec la *sinfonia* italienne : tout ce qui n'est pas ouverture à la Lully n'est pas forcément italien ; il s'agit d'un préjugé lullyste. De loin, la présence de trois mouvements y fait penser ; mais la reprise du premier, de loin le plus considérable, change tout. Il faut sans doute renoncer à vouloir classer cette forme ABCA.

a) Premier mouvement

Cette « fanfare », si l'on veut, est extrêmement originale. Son instrumentation, d'abord, est inédite : à l'ensemble de cordes et d'anches de l'orchestre lullyste s'ajoutent deux petites flûtes, deux trompettes, deux cors et une paire de timbales. Cet effectif est par lui-même signifiant : trompettes et timbales sont depuis Lully le signe militaire par excellence dans l'opéra français ; les petites flûtes sont également un instrument militaire ; les cors évoquent plutôt la chasse, jusque dans leur dénomination habituelle au XVIII^e siècle, mais ne déparent évidemment pas, par leur puissance, dans ce contexte. Le contexte de la commande légitime une telle innovation : à victoire exceptionnelle, symphonie exceptionnelle. Du reste, la vie du monarque, à la cour, était rythmée par le son des trompettes, des hautbois, des timbales et des cors de chasse, lui dont la seule passion connue était cynégétique ; il s'agit donc pour Rameau de porter sur la scène le décorum royal, ce qui va dans le sens de la volonté voltairienne d'ennoblir l'opéra. Quoi qu'il en soit, cette utilisation des cors par paires dans l'ouverture va devenir de plus en plus fréquente chez Rameau ; mais il ne faut sans doute pas l'associer à l'école de Mannheim, comme on le fait parfois pour rattacher Rameau au sens de l'histoire : son utilisation du cor, comme celle, d'ailleurs, des autres vents, reste plus mélodique, voire contrapuntique qu'harmonique.

¹ On peut en dire de même de l'ouverture de *Fêtes d'Hébé*, pourtant distinguée dans BOUISSOU Sylvie, *Jean-Philippe Rameau, op. cit.*, chap. XIII, § Prima la musica et poi la parole.

² Nous laissons encore une fois de côté l'ouverture de *La Princesse de Navarre*, qui est en fait, pensons-nous, celle de Rousseau pour les *Fêtes de Ramire*, et qui détonne effectivement parmi les ouvertures de Rameau comme parmi celles de l'époque.

³ EL 2, ex. Decroix, p. 1

⁴ 17 mes. dans la première version (cf. OOR, Complément 1, mes. 1-17), réduites à 8 dans la seconde (cf. OOR, *Ouverture*, mes. 84-91) ; il est impossible de dire à quel moment la coupe est intervenue.

La tonalité de *mi* majeur peut surprendre. Les trompettes et les timbales, dans l'opéra français, jouent quasi exclusivement en *ré*. Nous n'avons aucune véritable explication à proposer à cela. Tout au plus peut-on remarquer la présence d'une trompette et de timbales en *mi* dans *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, dans un morceau dont l'incipit rappelle justement l'ouverture du *Temple de la Gloire*¹. On trouve également deux trompettes et deux cors, toujours en *mi*, dans une fanfare de la version de 1749 de *Zoroastre*². Peut-être n'y a-t-il tout simplement aucune contrainte matérielle qui ait obligé Rameau à utiliser *mi* majeur, et a-t-il choisi cette tonalité pour son brillant : le sens commun, au milieu du XVIII^e siècle, veut que plus il y a de dièses, plus une musique est brillante ; les instruments à vent historiques (et le hautbois aujourd'hui encore) sont réputés par les traités plus à l'aise dans les tonalités à dièse que dans celles à bémols.

Ce premier mouvement ne correspond pas non plus à une forme établie. On peut isoler une première, mais très brève section. Aux mes. 1-3 (omises à la reprise), trois grands accords, « très lent », sont désormais tout ce qui reste de la première partie, grave, de l'ouverture lullyste. Il en émerge un roulement de timbales qui accélère progressivement et lance le « vite » qui occupe quasiment tout le mouvement. En guise d'articulations, on y trouve une demi-cadence au premier tiers (mes. 22), une cadence parfaite au ton relatif, *do* dièse mineur, au deuxième tiers (mes. 38), mais globalement *mi* majeur règne d'autant plus que les instruments de la fanfare (petites flûtes, cuivres) font des pédales de *mi* majeur quand les cordes et les anches font autres choses, ce qui produit des rencontres savoureuses quand elles passent par la sous-dominante (mes. 51, 55, 58, 61) ; ce procédé devait être perçu comme pleinement italien depuis que Corelli l'avait popularisé³.

On chercherait en vain, dans ce mouvement, un thème ou une mélodie : tout repose alternativement sur des arpèges et des broderies que les divers pupitres s'échangent ; chaque solo des vents qui se sont invités dans l'orchestre lullyste avorte au bout de deux (trompette 1, mes. 30-32), quatre (trompettes, mes. 50-54), ou au maximum de huit mesures (cor 2, mes. 22-29). Tout le morceau semble en fait surgir du roulement de timbales initial : une harmonie limitée mais puissante, et, à part aux deux cadences signalées ci-dessus, un flot continu, quasi mécanique de croches qui prolonge les doubles croches initiales des timbales, à un tempo probablement deux fois moindre (Très lent).

Pour ce qui est des détails techniques, on remarque avec quelque perplexité que c'est au cor 2, et non au cor 1, que Rameau confie de petits solos⁴, et que ce cor 2, à part dans les

¹ Cf. l' « Air de triomphe » d'Aruéris dans RAMEAU Jean-Philippe, *Les Fêtes | De L'Hymen Et De L'Amour, | Ou | Les Dieux D'Égypte, | Ballet Heroïque, | Mis En Musique Par M. Rameau. Représenté pour la première fois sur le grand Théâtre de Versailles le 15. | Mars 1747. & par l'Académie Royale de Musique, le 5. Novembre 1748*, A Paris, Chez L'Auteur, rue Saint Honoré, vis-à-vis le Caffé Dupuis. La Veuve Boivin, rue Saint Honoré, à la Regle d'Or. M. Leclair, rue du Roule, à la Croix d'Or, 1748, p. 133.

² *Zoroastre*, II, 4. Nous remercions Graham Sadler de nous avoir signalé ce passage.

³ Cf. par exemple le dernier mouvement du *Concerto grosso* op. 6 n° 4. Signalons que Rameau avait déjà remporté un franc succès en utilisant la pédale harmonique, dans la fin saisissante, tout en crescendo, du chœur « Que tout gémissent » de *Castor et Pollux* (version de 1737, I, 1).

⁴ OOR, *Ouverture*, mes. 24-42.

premières mesures, est au-dessus du cor 1¹. Sur la tessiture de ces deux pupitres, on lit dans un traité de 1764 :

§. 7.

Depuis que le Cor de Chasse à été admis dans toute sorte de Musque on a été obligé d'en avoir deux, je veux dire : un premier dessus et un second dessus.* Celui qui donne dans le premier dessus ne s'applique qu'aux tons hauts ; et celui qui donne le second dessus ne s'applique qu'aux tons bas ; par conséquent il est nécessaire aussi de sçavoir l'étendue de l'un et de l'autre.

*Je ne connois à Paris que M.^r Ebert, de l'Académie Royale de Musique, qui possède le talent de jouer également bien le pr comme le 2.^d Dessus².

Or nous avons vu qu'un sieur Ebert avait été payé comme extraordinaire par l'Académie royale de musique en décembre 1745³. Rameau, s'apercevant de son talent, alors que, pour une raison ou pour une autre, il n'était que cor 2, aurait donc décidé de lui confier les solos.

b) Deuxième mouvement

Le deuxième mouvement de l'ouverture est singulier. Il est confié aux deux cors seuls, accompagnés des violons, en contre-chant, et des basses. De forme AABA', il ne quitte jamais la tonique ni la dominante : les basses ne jouent que des *mi* et des *si* durant tout le morceau. Cette pauvreté ne doit pas surprendre⁴ : il s'agit toujours, comme dans le premier mouvement, d'imiter une fanfare militaire. Et ces cors que Rameau est le premier à utiliser dans une ouverture⁵ en sont ipso facto les vedettes ; il leur demande d'improviser, et au batteur de mesure et aux cordes, de suivre :

Suivez les cors sans presser la mesure. Cela leur donne de la facilité pour des doubles [*c'est-à-dire des variations*] qu'il font à leur fantaisie⁶.

La pauvreté du morceau n'est donc qu'apparente : il s'agit d'un support pour l'improvisation, comme un mouvement lent italien.

c) Troisième mouvement

Le troisième mouvement est à peu près le contraire du deuxième : écrit pour l'orchestre le plus délicat possible (flûtes et cordes sans anches), c'est un grand morceau d'harmonie, entièrement en *do* dièse mineur, ton fort peu pratiqué. Il mobilise en quelques mesures tout l'attirail expressif : retards simples et multiples (avec une prédilection pour la neuvième et la septième, trois fois de suite sur le premier temps des mes. 85, 86 et 87), appoggiatures en

¹ OOR, *Ouverture*, mes. 57-66.

² ROESER Valentin, *Essai | D'Instruction. | A l'usage de ceux qui Composent pour | La Clarinette Et Le Cor. | Avec des Remarques sur l'Harmonie et des Exemples à deux Clarinettes, | deux Cors et deux Bassons*, Paris : Lyon, Le Menu : Casteaux, 1764, p. 18.

³ F-Pn AJ¹³ 08 cote 7 ; dossier IV, « Bordereaux pendant l'administration de M. Berger ».

⁴ François Saint-Yves, en réduisant ce morceau pour clavier, a ainsi spontanément interrogé l'autorité de Rameau.

⁵ Si, encore une fois, l'on excepte ce que l'on suppose être l'ouverture de *La Princesse de Navarre*.

⁶ AC, p. 5.

petites notes ou notes réelles, demi-cadence de type phrygien à la fin... Voltaire n'a pas laissé de « programme » qui explique le sens de l'ouverture, mais on pourrait assez bien imaginer quelque chose d'approchant l'ouverture d'*Acante et Céphise*, où les « vœux de la nation » contrastent, de manière similaire, avec le « feu d'artifice » et la « fanfare ». À moins qu'il ne soit simplement agi, pour Rameau, de ménager une transition qui contraste avec la reprise du premier mouvement, ce que tendrait à prouver le raccourcissement de moitié du mouvement, à un moment indéterminé de l'histoire de l'œuvre.

Cette ouverture demeure l'une des plus fortes, dans tous les sens du terme, que Rameau a écrites ; Rebel et Francœur n'ont pas hésité à l'emprunter plusieurs fois, quitte à la réorchestrer, en confiant aux bassons et aux basses du petit chœur les solos de cors, sans doute jugés trop difficiles, que ce soit dans la reprise de *Naïs* en 1764 ou pour leurs compilations des meilleures symphonies françaises¹. De nos jours, elle a même été jugée suffisamment pompeuse pour faire partie, remixée avec l'ouverture de *Zaïs*, d'un pot pourri de musique dite baroque pour servir de fond à une vision hollywoodienne du XVIII^e siècle².

3. Prologue (AC, C 1) ou Acte I (EL 1-3) : L'Envie

Le thème choisi par Voltaire pour son prologue n'est pas original ; en revanche, son traitement l'est extrêmement. Le manque d'originalité est en soi significatif : il nous semble évident que Voltaire, qui connaît son Quinault, a voulu faire une référence à la première tragédie en musique de ce dernier, *Cadmus et Hermione*, pour son propre premier opéra, et ainsi se poser en rival ou en héritier. Voyons le livret du prologue de Quinault :

LE SERPENT PYTHON.

LE Sujet de ce Prologue est pris du Premier Livre & de la huitième Fable des Metamorphoses, où Ovide décrit la naissance & la mort du monstreux [sic] *Serpent Python*, que le Soleil fit naître par sa chaleur, du limon bourbeux qui étoit resté sur la terre, après le Deluge. Ce Serpent devint si terrible qu'Appollon luy-même fut obligé de le détruire.

Le sens alleguorique de ce sujet est si clair, qu'il est inutile de l'expliquer.

Il suffit de dire que LE ROY s'est mis au dessus des loüanges ordinaires, & que pour former quelque idée de la grandeur & de l'éclat de sa gloire, il a fallû s'élever jusqu'à la Divinité même de la lumiere, qui est le corps de sa Devise³.

Le prologue de *Cadmus* commence par une scène à la fois pastorale et d'aurore. L'Envie et sa troupe infernale surgissent à la scène 3, et sont aussitôt vaincues par le Soleil. Les fêtes reprennent alors aux scènes 4 et 5 ; « Les Muses vont descendre⁴ ». Il était même tout à fait banal, pour un prologue du XVIII^e siècle, de représenter des fêtes sur le Parnasse avec Apollon

¹ Cf. les sources CF Naïs 1, CF Naïs 2, CF Francœur 1, CF Francœur 2.

² « Casanova. Original soundtrack », CD audio, Mis, décembre 2005.

³ LULLY Jean-Baptiste, *Cadmus | Et | Hermione, | Tragedie | Mise En Musique | Par Monsieur De Lully, Ecuyer-Conseiller- | Secrétaire du Roy, Maison, Couronne de France | & de ses Finances, & Sur-Intendant de la Musique | de Sa Majesté ; | Représentée Pour La Première Fois, | devant le Roy, à Saint-Germain-en-Laye, en l'année 1674. | Partition générale, imprimée pour la première fois*, Paris, Ballard, 1719, p. 4.

⁴ *Ibid.*, p. 58.

et les Muses ; qu'on pense entre autres exemples au *Ballet du Parnasse* de Pellerin et Colin de Blamont¹.

Malgré ces similitudes, on voit l'originalité de la dramaturgie de Voltaire : au lieu de reproduire la succession typique de l'opéra (1. ordre initial 2. perturbation 3. retour à l'ordre initial), il commence en quelque sorte comme dans une tragédie déclamée, *in medias res*, au milieu de l'action. Le spectateur du *Temple de la Gloire*, une fois les derniers accords de l'ouverture éteints, est immédiatement projeté dans la caverne de l'Envie, autant dire aux Enfers. Tout y est : monologue du monstre, chœur infernal pour voix d'hommes seulement, danse des démons. Alors que le divertissement infernal n'intervient qu'à l'acte II d'*Hippolyte et Aricie* ou à l'acte IV de *Zoroastre*, il est ici offert d'emblée.

a) L'Envie

Attardons-nous sur le personnage de l'Envie. Après *Cadmus*, elle réapparaît régulièrement, du prologue de *Sylla* de Gatti, jusqu'aux ballets de Noverre². En tant qu'acteur chantant, elle est toujours chantée par un homme, normalement une taille, comme la plupart des monstres ; ainsi Méduse dans *Persée*, dont elle emprunte la chevelure saurienne. Il s'agit cependant d'une haute-contre dans *Cadmus*, et surtout d'une basse-taille dans *Le Temple de la Gloire*. Si l'emprunt de « Profonds abîmes » à *Samson* était avéré, cela pourrait venir de la tessiture du personnage éponyme du premier opéra de Voltaire et Rameau, qu'on imagine plus volontiers en basse herculéenne qu'en tendre haute-contre. Cela reflète aussi probablement l'esprit de sérieux de Voltaire : l'Envie est le mal, et ne doit en aucun cas faire rire, contrairement aux tailles toujours un peu ridicules de Quinault et Lully. Quoi qu'il en soit, Rameau la caractérise d'une manière à notre connaissance inédite.

Non content des ressources imitatives que fournissent traditionnellement aux Enfers les fusées de violons, les accords dissonants (y compris, ici, un nombre inhabituel de septièmes diminuées), Rameau fait accompagner l'Envie par deux bassons obligés. Les bassons obligés dans la musique vocale n'étaient pas inconnus avant Rameau : Colasse les employait déjà comme effet spécial infernal dans *Énée et Lavinie*, pour l'ombre de Didon³. Rameau lui-même leur avait donné le premier rôle orchestral en 1737, dans « Tristes apprêts, pâles flambeaux », le célèbre monologue de Télétaire dans *Castor et Pollux*, mais avait encore hésité à le faire en 1744 dans le non moins fameux monologue de Dardanus dans la deuxième version de l'opéra du même nom⁴. Mais la seule fois, à notre connaissance, où l'on

¹ COLIN DE BLAMONT François, *Le Parnasse, | Ballet | à l'occasion de la naissance | de Monseigneur le Dauphin ; | donné au Roy, | sur la Cour de Marbre à Versailles, | le cinquième jour d'Octobre 1729. | Par l'ordre de Monsieur le Duc de Mortemart*, Paris, Ballard, 1729 ; nous remercions Benoît Dratwicki de nous avoir signalé cette référence.

² Reproduite dans MARTIN Marie-Pauline, « Penser le figurer le merveilleux dans la peinture d'histoire : quand le vraisemblance du théâtre lyrique s'accommode à l'espace du tableau », in TERRIER Agnès et DRATWICKI Alexandre (éds.), Lyon : Venise, Symétrie : Palazzetto Bru Zane, 2012, p.95 (Symétrie recherches. Musique romantique française).

³ POROT Bertrand, « Orchestrer le merveilleux à la fin du règne de Louis XIV », in TERRIER Agnès et DRATWICKI Alexandre (éds.), Lyon : Venise, Symétrie ; Palazzetto Bru Zane, 2012, pp. 139-141 (Symétrie recherches. Musique romantique française).

⁴ Cf. les repentirs de F-Po A 145 (B), p. 109 : « ... il faut éprouver l'effet des bassons... »

avait pu entendre deux bassons obligés, ç'avait été au Concert spirituel, en 1737, dans le *Deus judicium tuum* de Telemann¹. En 1745 même, Rameau avait orchestré le Deuxième menuet de ses *Nouvelles suites de pièces de clavecin* pour deux bassons et basses dans *La Princesse de Navarre*², ainsi que le Mineur de la version de 1745 de la Chaconne du *Temple de la Gloire*³, mais c'étaient des pièces orchestrales.

L'effet obtenu dans le monologue de l'Envie devait être saisissant, d'autant que les bassons étaient doublés au XVIII^e siècle (il devait y en avoir 4 ou 5 dans l'orchestre de l'Académie royale de musique) : dans leur registre le plus aigu (ils sont quasi entièrement notés en clé d'*ut* 4^e ligne), ils rivalisent avec les violons qui sont eux dans leur registre le plus grave (ils sont quasi entièrement notés en clé d'*ut* 1^{re} ligne, et non en clé de *sol* 1^{re} ligne). Le monologue rencontra indéniablement un grand succès, puisqu'il fut exécuté comme morceau détaché en concert⁴ et que Diderot s'en souvient encore une vingtaine d'années après⁵.

Rameau réutilisa par la suite les deux bassons obligés à plusieurs reprises. Il leur donne normalement une fonction analogue à celle qu'ils ont dans « Tristes apprêts, pâles flambeaux » (déploration funèbre), de « Lieux funestes, où tout respire » (lamentation carcérale) ou de « Profonds abîmes du Ténare » (monologue de monstre) : dans *Le Retour d'Astrée* (1748) ils accompagnent le chœur « Que sa flamme nous environne⁶ » ; dans la version de 1756 de *Zoroastre*, une Voix souterraine⁷ ; dans la version de 1757 d'*Hippolyte et Aricie*, les personnages infernaux⁸. Mais dans *Naïs*, ils signalent positivement, pour une fois, la divinité de Neptune (ariette très vive « Je vole où m'appelle ton choix ») et de Jupiter (récitatif mesuré « Mon bras punit et récompense »)⁹.

b) « Ballet figuré », « Danse caractérisée »

Le deuxième morceau remarquable¹⁰ du *Prologue* est assurément cet Air pour les Démon[s] [et les Héros]¹¹ qui fait suite aux chants de l'Envie et du chœur de ses suivants. Ce n'est pas qu'il corresponde à une didascalie détaillée de Voltaire : les opéras de Quinault et Lully regorgent de morceaux en apparence similaires¹². C'est parce qu'il s'agit d'une

¹ TELEMANN Georg Philipp, *71. Psalm : Deus, judicium tuum regi da grand motet* (Paris, 1738) TWV 7:7, Kassel Basel London [etc.], Bärenreiter, 2007 (Musikalische Werke 45), numéro IV.

² Cf. F-Pn Vm2 321, p. 77-78.

³ OOR, *Trajan* (1745), cf. Complément 10, mes. 463-467.

⁴ Cf. sources CO Decroix et CO Lille 2.

⁵ Cf. *supra* I.G.5.a)(1), Diderot, p. 177.

⁶ F-Po RES 207, p. 7-19.

⁷ Acte IV, sc. dernière.

⁸ Acte II, sc. 1.

⁹ F-Po A 165, p. 57-60 et 63-65 respectivement. L'orchestration inhabituelle amène le batteur de mesure à préciser, au crayon rouge, « 1^{[e]r[s]} B[assons] » et « 2^{[e]s[s]} B[assons] » à tous les systèmes.

¹⁰ LESPINARD Bernadette, « De l'adaptation des airs de danse aux situations dramatiques dans les opéras de Rameau », in LA GORCE Jérôme de (éd.), *Jean-Philippe Rameau : colloque international*, Paris : Champion, Genève : Slatkine, 1987, pp. 486-487 l'avait bien vu.

¹¹ OOR, *Prologue*, mes. 130-205.

¹² DARTOIS-LAPEYRE Françoise, « Les divertissements dansés dans les opéras de Rameau », in LA GORCE Jérôme de (éd.), *Jean-Philippe Rameau : colloque international*, Paris : Champion, Genève : Slatkine, 1987, pp. 508-509.

pantomime inhabituellement détaillée : Rameau précise, dans AC, à quels mouvements correspondent les arpèges rapides pour cordes et anches (les Démons) et les passages doux pour flûtes et cordes sans basses (le puis les Héros). Le nombre des indications, 10 en trois pages¹, et leur précision (un Héros, c'est-à-dire le danseur soliste, Dupré, s'opposant à tous les Héros aussi bien qu'aux Démons) sont inédits. Reste à savoir à qui en attribuer la paternité. Est-ce Voltaire, qui imagine, pour premier ballet de son premier opéra moral et spectaculaire, d'opposer deux troupes de danseurs, l'une bonne, l'autre mauvaise ? Est-ce Rameau, qui achève sa première collaboration avec Cahusac peu avant *Le Temple de la Gloire* ? On trouve en effet l'un de ces ballets figurés, tels que Cahusac les théoriserait plus tard, dans *Les Fêtes de Polymnie*. Mais même si, comme il est d'usage², le livret du *Temple de la Gloire* contient de nombreuses didascalies (au sens propre du terme³), elles restent, à l'exception de cet Air pour les Démons [et les Héros], peu nombreuses et peu détaillées par rapport à Cahusac⁴. Signalons un problème de terminologie, qui marque le caractère expérimental de cette pantomime : dans le livret de 1745, Voltaire évoque un « ballet figuré⁵ », comme Cahusac ; mais dans celui de 1746, il parle de « danse caractérisée⁶ ».

c) Changement de décor... et de scène ?

Nous devons à Decroix une altération éditoriale intéressante. Celui-ci, dans C 7⁷ et dans son exemplaire d'EL 2⁸ rétablit une scène 3 au moment où la décoration change :

L'autre de l'Envie s'ouvre, et laisse voir le temple de la Gloire ; on l'enchaîne aux pieds du trône de cette déesse⁹.

La caverne de l'Envie achève de disparaître. On voit les deux coteaux du Parnasse. Des berceaux ornés de guirlandes de fleurs, sont à mi-côte et le fond du théâtre est composé de trois arcades de verdure, à travers lesquelles on voit le temple de la Gloire dans le lointain¹⁰.

On peut en effet imaginer que le chœur des Suivans de l'Envie disparaît de scène en même temps que la Caverne de l'Envie. C'est évidemment le cas des Démons, qui, comme tous les danseurs, n'entrent en scène que pour leur divertissement et en sortent aussitôt après – les sources ne tiennent jamais compte des danseurs dans la numérotation des scènes.

Comme Malherbe avant nous, nous suivons la suggestion de Decroix dans notre édition.

¹ AC, p. 20-22 ; si l'on tient compte de nos extensions éditoriales aux passages similaires, on parvient à un total de 15 mentions en trois pages.

² BOUISSOU Sylvie, « Le "livret" d'opéra baroque », *art. cit.*, p. 99.

³ Une didascalie est à l'origine une indication pour les danseurs ; nous préférons utiliser le terme plus général d'indication de mise en scène pour les autres mentions.

⁴ Comparer avec les enseignements que l'on peut tirer du livret des Fêtes de l'Hymen et de l'Amour dans BOUISSOU Sylvie, « Le "livret" d'opéra baroque », *art. cit.*, pp. 104-109.

⁵ EL 1-3, p. 5 (cf. OOR, *Prologue*, v. 34 *).

⁶ EL 4, p. 5 ; nous n'avons pas retenu cette didascalie dans notre édition, car elle était moins détaillée que celle de 1745. Cf. OOR, *Prologue*, v. 34 *, NC.

⁷ C 7, p. 28.

⁸ EL 2, ex. Decroix, p. 6.

⁹ OOR, *Prologue (1745)*, v. 52 *.

¹⁰ OOR, *Prologue (1745)*, v. 60 *.

d) Apollon et les Muses

Voltaire et Rameau ne s'écartent pas, ici, de la tradition de l'Académie royale de musique : Apollon, dieu solaire et jeune, est une haute-contre, et les Muses sont des acteurs dansants, dont un travesti. Ils apparaissent fréquemment ensemble, dès le prologue d'*Isis*.

C'est l'Air tendre pour les Muses qui forme le morceau le plus remarquable de la fin du *Prologue*. Nous en avons déjà étudié la genèse¹ : il s'agit d'une orchestration de *La Cupis*, deuxième pièce du cinquième concert des *Pièces de clavecin en concerts*. Reste à comprendre pourquoi Rameau l'a choisi. *La Cupis* peut en effet durer quatre à cinq minutes, et excède en longueur l'Ouverture et la Chaconne : durée inédite pour la deuxième danse d'une paire, ici celle que l'Air tendre pour les Muses forme avec l'Air vif pour les Héros qui précède. Même la danse la plus similaire à cet air, la sarabande, que l'on rencontre assez rarement dans l'opéra de Rameau, dure généralement deux fois moins de temps. Son orchestration est également inédite : nous ne connaissons pas d'autre occurrence de deux flûtes seules sur un tapis de violons pincés² avec les basses avec l'archet. Rameau réutilisera parfois des dispositions proches, comme dans les tambourins de *Naïs*, mais dans des caractères tout différents. L'Air tendre pour les Muses est donc, dans tous les sens du terme, inouï. Il nous semble que Rameau a voulu tenter un tour de force, qui réponde aux désirs de grandeur de Voltaire : malheureusement, nous n'avons aucune idée de ce que pouvait être sa chorégraphie. On imagine volontiers que les neuf Muses dansantes devaient répondre au sublime musical de l'Air.

e) Inversion du parcours tonal

Une dernière chose surprend dans le *Prologue* du *Temple de la Gloire* : le caractère inhabituel du parcours tonal. C'est pourtant le seul acte à en avoir un digne de ce nom : nous avons vu que *Bélus* et *Trajan* sont dominés par *sol* et que *Bacchus* est presque intégralement en *ré*, ce qui reflète probablement la manière qu'a Rameau de faire entendre la dramaturgie de Voltaire, tendant vers le tableau. Or le *Prologue* fait succéder au *mi* majeur de l'Ouverture le *mi* mineur du monologue de l'Envie, le *sol* majeur puis le *sol* mineur des Démons, avant de migrer vers le *mi* bémol majeur d'Apollon et des Muses, avec une incursion en *do* mineur pour l'Air de ces dernières. Si bien que la reprise de l'Ouverture, après le chœur final, fait succéder *mi* majeur à *mi* bémol mineur, c'est-à-dire deux tonalités qui sont éloignées au maximum l'une de l'autre (par six quintes dans un cycle qui en compte douze). *Mi* mineur et *sol* majeur, depuis Lully, évoquent plutôt des passages tendres qu'inférieurs ; inversement, c'est traditionnellement aux Enfers qu'on rencontre les tonalités à bémols plutôt que sur le Parnasse. Nous ne nous risquons à aucune interprétation symbolique ; nous penserions

¹ Cf. *supra*, II.H.1, Auto-emprunt n° 1 : l'Air tendre pour les Muses, p. 315.

² Seuls deux pupitres, dans l'orchestration finale, restant avec l'archet ; mais les expérimentations de Rameau sur le mélange des violons pincés et avec l'archet trouvent un écho dans d'autres morceaux ultérieurs, comme le Premier menuet d'Acante et Céphise : cf. RAMEAU Jean-Philippe, *Acante et Céphise*, 2 vol., Paris, Billaudot, 1998 (Opera omnia Rameau IV.21) Acte II, mes. 492-507.

plus volontiers que la pensée harmonique l'emporte, quand Rameau choisit ses tonalités, sur la tradition.

4. Acte I (AC, C 1) ou acte II (EL 1-3) : *Bélus*

a) La matière de Babylone et le personnage de Bélus

Le personnage de Bélus n'est guère familier au XXI^e siècle. Certes, pour le comprendre, on pourrait s'en remettre aux sources antiques. Hérodote est ainsi le premier à mentionner un Bêlos, un Héraclide qui aurait été l'ancêtre de Crésus, dont il fait l'histoire au livre I¹ ; on ignore si c'est du même Bêlos qu'il s'agit quand il parle du père de Céphée et grand-père d'Andromède au livre VII². On apprend encore chez Diodore de Sicile, racontant la vie de Sémiramis dans son deuxième livre, « que les Babyloniens appellent Zeus Bêlos³ » ; du reste Hérodote décrivait déjà son temple à Babylone⁴. Ces Bélus-là nous sont mieux connus, depuis Flaubert, sous la translittération « Baal » : c'est le dieu suprême de nombreux peuples sémitiques, dont on trouve également la trace dans la Bible, qui oppose les Baals des peuples ennemis opposés au dieu d'Israël – dont les exégètes voltairiens disent généralement qu'il n'était lui-même qu'un Baal parmi d'autres. On spéculait beaucoup, au milieu du XVIII^e siècle, sur l'identité du Bélus historique, qui aurait pu être divinisé après sa mort ; en témoigne l'article « Temple de Bélus » de l'*Encyclopédie*, où l'auteur, Jaucourt, l'assimile à la tour de Babel⁵...

C'est néanmoins dans l'histoire du théâtre qu'il faut sans doute trouver l'origine de l'emprunt de Voltaire. Celui-ci parle bien de « Jupiter Bélus » dans sa propre *Sémiramis* (1748), où Azéma est une princesse, et Assur un prince « du sang de Bélus ». Il est convenu de dire que cette *Sémiramis* empruntait son sujet à celle de Crébillon, le rival de Voltaire dans le genre tragique. Or dans la *Sémiramis* de Crébillon, Bélus n'est pas, comme chez Voltaire, l'un de ces ancêtres mythiques, avec Ninus, dont la malédiction du sang permet au tragique d'advenir, il est un des protagonistes (en cela Crébillon maltraitait sa propre source, probablement Diodore). Il est donc probable que Voltaire, avant de proposer sa propre version de *Sémiramis* pour « corriger » Crébillon, comme il en avait l'habitude, lui ait emprunté ce personnage.

Babylone n'était pas inconnue de la scène de l'Académie royale de musique : *Pirame et Thisbé* de La Serre, Rebel et Francœur représente, au premier acte, le Palais de Ninus qui inspirera vraisemblablement Voltaire (le prologue représentait déjà, on s'en souvient, le temple de la Gloire). Quant à l'opéra italien, Voltaire connaissait-il également la *Semiramide*

¹ Hérodote, I, 7 : Ἀγρων μὲν γὰρ ὁ Νίνου τοῦ Βήλου τοῦ Ἀλκαίου πρῶτος Ἡρακλειδῶν βασιλεὺς ἐγένετο Σαρδίων... Bêlos n'est qu'un nom dans la chaîne généalogique. Remarquons que Ninus s'y trouve aussi.

² Hérodote, VII, 61.

³ DIODORE DE SICILE, *Sémiramis, reine de Babylone et autres récits*, Paris, Arléa, 2005, p. 36.

⁴ Hérodote, I, 181 ; III, 155, 158.

⁵ DIDEROT Denis et D'ALEMBERT Jean Le Rond (éds.), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, op. cit., s. v. Temple de Bélus.

de Métastase ? Si c'était le cas, il semble n'y puiser nulle inspiration pour *Le Temple de la Gloire*.

Cependant, comme toujours, il ne faut pas exagérer le poids de l'imitation des bons auteurs dans l'esthétique classique. Le Bélus de Voltaire n'a à peu près rien à voir avec ses prédécesseurs : il est mauvais, alors que celui de Crébillon est le justicier qui finira par vaincre sa sœur Sémiramis ; c'est lui qui conquiert l'Asie, et non Ninus comme dans la légende. Bref, Voltaire semble avoir choisi un personnage existant, mais dont personne n'avait une idée trop précise, pour incarner le type abstrait du conquérant assoiffé de sang. On peut penser que réquérir à un personnage trop historique aurait pu donner lieu à des équivoques politiques ; du moins ne pouvait-on reconnaître personne dans Bélus.

Bélus est évidemment une basse-taille ; il était joué par Chassé, le grand acteur de l'Académie royale de musique dans cette tessiture. Rameau lui confie, outre la plus grande part du récitatif, comme de juste, un grand nombre d'airs, chacun assez court. Il en enchaîne ainsi pas moins de quatre dans la scène 3, où il entre en scène. Trois d'entre eux sont accompagnés par les violons divisés et par les basses et la basse continue, disposition typique chez Rameau ; les accompagnements sont aussi véhéments que le personnage ¹. Son morceau de bravoure est assurément son dernier air, où sa fureur est peinte par le « Tonnerre » : on devine que l'acteur doit y crier suffisamment fort pour passer par dessus les gammes et les notes répétées de l'orchestre, ainsi que le bruit des machines ².

b) Lydie

L'autre protagoniste de *Bélus (1745)* est Lydie. Bélus est le conquérant de l'Asie ; il devait s'unir à la reine de Lydie pour parachever ses conquêtes ; cette reine porte tout simplement le nom de son état. Pourquoi ce choix ? On peut penser que Voltaire ne s'est pas aventuré au-delà d'Hérodote, dont le premier livre, qui mentionne Bêlos au passage, est justement consacré au roi de Lydie, Crésus. Il semble que ce personnage soit aussi un prétexte : Voltaire avait besoin d'un contrepoids à son personnage de guerrier impitoyable. Qu'il ait choisi une femme pour défendre « l'humanité ³ » n'est que trop voltairien. Quoi qu'il en soit, Lydie est une reine, qui traite d'égale à égal avec Bélus : elle était donc jouée, comme il se doit, par la première actrice de l'Académie royale de musique, M^{lle} Chevalier, spécialisée dans les rôles dits « à baguette » (reine, mère, magicienne, déesse). On dit d'elle en janvier 1746 :

M^{lle} Chevalier qui jouoit le rôle d'Armide obtint les applaudissemens de la Ville après avoir mérité les suffrages de la Cour. Les représentations [sic] ont toujours été nombreuses depuis la première. Il est juste d'instruire le public de l'honneur qu'a procuré le talent à M^{lle} Chevalier. La Reine, Madame la Dauphine & Mesdames de France ont daigné lui marquer leur satisfaction publiquement dans la galerie, & Mesdames de France l'ont emmenée dans

¹ Cf. OOR, *Bélus (1745)* : gammes et fusées, mes. 289-325 ; flots de doubles croches sur les paroles « maître » et « cruel », mes. 370-376 ; imitation de la « foudre » et du « ravage », mes. 390-419.

² OOR, *Bélus (1745)*, mes. 757-784.

³ OOR, *Bélus (1745)*, v. 71.

leur appartement où differens airs qu'elles lui ont fait chanter ont été suivis de la même approbation.¹

Dans *Le Temple de la Gloire*, elle ne se voit donc attribuer quasiment que du récitatif, à deux courtes prières près² : le ton qu'elle emploie est celui de la déclamation noble.

c) Divertissement pastoral

Voltaire recourt à la pastorale, sans originalité, pour figurer le bonheur d'un peuple paisible. Heureusement, les bergers sur lesquels règne Lydie sont « consacrés aux Muses³ », et jouent la musique de Rameau ; lequel, s'il ne peut être réduit à cette figure de Watteau musicien à laquelle le XIX^e siècle s'est plu à l'identifier, est insurpassable, il faut en convenir, dans la musique pastorale. Car les musettes de Rameau ne sont pas les brunettes du tout-venant : c'est de la très grande musique, qui gagnerait sans doute, de nos jours, à ce que l'on débranche les bourdons des instruments⁴ pour entendre l'harmonie et le contrepoint.

Voltaire et Rameau utilisent un raffinement déjà apprécié de Quinault et Lully⁵ : six instrumentistes sont présents sur scène. Le livret mentionne en effet, après le chœur, deux hautbois, deux musettes et deux bassons⁶. Le procédé n'est pas en soi original, car on le retrouve dans de nombreux autres opéras joués à la cour en 1745-1746, à commencer par *Jupiter vainqueur des Titans*, qui a succédé au *Temple de la Gloire*⁷ à l'opéra de Versailles. Le contraste entre ces six solistes et le reste de l'orchestre resté dans la fosse devait produire un concert charmant. Mais les auteurs ne lui donneront un sens que dans la version de 1746.

La Musette en rondeau pour l'entrée des Bergers et des Bergères est à la fois paisible et voluptueuse : s'il fallait faire une comparaison picturale, ce serait plutôt avec Boucher qu'avec Watteau. Derrière une mélodie d'apparence simple, jouée par les musettes, les hautbois et les violons I, dans un ambitus aussi restreint que grave (*ré₃-do₄*), et derrière les bourdons joués par les parties et les basses, Rameau confie aux bassons, qu'il ne note pas *doux*, contrairement au reste de l'orchestre, un rôle soliste tantôt harmonique, tantôt contrapuntique. Avec le port de voix *si* de la mesure 82, ils rencontrent le *do* des parties et le *ré* de la mélodie, pour un *cluster* d'une suavité qui rappelle celui des *Triolets des Nouvelles Suites de pièces de clavecin*. Dans les reprises, les bassons jouent dans leur registre le plus aigu et continuent à se voir attribuer leurs dissonances expressives propres, outre celles qu'ils imitent de la mélodie. Sur le plan tonal, on remarque, au début de la 1^{re} reprise, la modulation⁸ à sous-dominante, mes. 90-91, qui va, selon la théorie de Rameau, vers encore

¹ *Mercur de France Dédié Au Roi. Janvier 1746, op. cit.*

² OOR, *Bélus* (1745), mes. 58-79 et 426-441.

³ OOR, *Bélus* (1745), v. 33*.

⁴ Comme le suggère HAYNES Bruce, *The eloquent oboe : a history of the hautboy 1640-1760*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2001, p. 45 (Oxford early music series).

⁵ HARRIS-WARRICK Rebecca, « Magnificence in motion : Stage musicians in Lully's ballets and operas », *Cambridge Opera Journal* 6 (3), novembre 1994, pp. 189-203.

⁶ EL 1-4, p. viii.

⁷ BONNEVAL Michel de, *Jupiter, | Vainqueur | Des Titans ; | Tragedie | Donnée A Versailles, | Le 11 Decembre 1745, op. cit.*, p. viii.

⁸ Au sens ramiste : une modulation peut intervenir quasiment à toutes les mesures. Cf. LEGRAND Raphaëlle, *Rameau*

plus de douceur et de tendresse ; la 2^e reprise propose, elle, un contraste d'une intensité inattendue avec la succession rapide d'accords de septième (quinte) diminuée (mes. 106-107), de quinte augmentée (mes. 108) et de septième mineure (mes. 109).

L'Air pour les bergers et bergères ¹ est poétiquement intéressant en plus d'être une merveille musicale. Il faut croire en effet que c'est la descente d'Apollon et des Muses qui inspire les bergers, au point qu'ils abandonnent les musettes qui les caractérisent pour un air à quatre parties traditionnel (hautbois et violons, hautes-contre, tailles, bassons et basses), dont la grande densité harmonique résulte de l'utilisation systématique de syncofes, essentiellement dans la mélodie, mais aussi à la première mesure de chaque section à la basse. Mais ces syncofes, dans un « mouvement de gavotte lente », évoquent plutôt les soupirs que la vigueur rythmique ². L'harmonie repose sur une succession de retards, dont l'expressivité est renforcée par la basse chromatique aux mes. 496-497 et par la fausse relation de la mes. 497 ³.

d) Doubles chœurs spectaculaires

Le plus remarquable dans *Bélus* (1745) est incontestablement sa fin. Alors que Bélus menace d'exterminer les paisibles Bergers qui l'agacent par leurs maximes de morale, Apollon et les Muses l'« arrête[nt] » dans un petit chœur ⁴ d'une disposition inédite : si les dessus 1 et les dessus 2 sont doublés respectivement par les violons 1 et les violons 2, les hautes-contre (probablement travesties) ne sont en effet pas doublées par les parties, mais par les basses du grand chœur. Sur les tenues vocales, l'orchestre imite les éclairs par des doubles croches (inhabituelles à 2, donc extrêmement rapides) accompagnées de la nuance « *redoublez* », elle-même inédite, à notre connaissance. L'écriture est assez virtuose, ce qui s'explique probablement par le fait que ce petit chœur était composé d'actrices et d'acteurs qui tenaient ordinairement des rôles solistes, même petits.

À ce chœur succèdent un « Tonnerre ⁵ » pour Bélus, en *sol* majeur, qui ne présente pas d'originalité particulière, puis un premier double chœur ⁶ dans la même tonalité, au rythme ternaire assez peu fréquent chez Rameau. Celui-ci sera accompagné, tout du long, par des violons toujours en doubles croches : l'agitation commencée par la météorologie se poursuit dans l'accompagnement ; on imagine assez les machines continuant à s'actionner pendant ce chœur. Les Bergers y semblent d'abord protester seuls contre les blasphèmes de Bélus. Mais alors que leur chœur semble parvenir à son milieu, avec une cadence parfaite à la dominante (*ré* majeur, mes. 796), Apollon et les Muses interviennent pour faire moduler le

et le pouvoir de l'harmonie, Paris, Cité de la musique, 2007 (Analyse et esthétique).

¹ OOR, *Bélus* (1745), mes. 474-503.

² Dans son arrangement tardif, Rebel indique par de petits traits verticaux qu'il faut couper les sons entre les éléments d'une syncope ; cf. CF 2, v^o, et OOR, Annexe 6.

³ Le port de voix *si* bécarre des hautbois et violons croise le *si* bémol des hautes-contre. Dans son arrangement tardif du morceau, Rebel transforme carrément en ronde le port de voix noté en croche par Rameau, pour en renforcer encore l'expression ; cf. CF 2, v^o, et OOR, Annexe 6.

⁴ OOR, *Bélus* (1745), mes. 696-756.

⁵ OOR, *Bélus* (1745), mes. 757-784.

⁶ OOR, *Bélus* (1745), mes. 794-822.

morceau dans la relative (cadence parfaite en *mi* mineur à la mes. 805). À partir de là, pour moitié, les deux chœurs alternent¹, et pour l'autre moitié, se rejoignent dans deux cadences², dans des effets de masse indéniablement spectaculaires. Dans notre recomposition des parties intermédiaires manquantes, nous n'avons donc pas lésiné sur les retards, les sauts d'intervalles, et en général sur les rencontres contrapuntiques.

Puis Voltaire et Rameau changent totalement de registre pour un « Trio d'Apollon et des Muses³ », dans le ton équivalent de *sol* mineur, où le petit chœur est accompagné, fait à nouveau exceptionnel, par la basse continue, c'est-à-dire sans l'orchestre, quasiment *a capella*. L'effet de contraste avec le double chœur précédent devait être saisissant, d'autant que Rameau n'hésite pas à modifier la fin prévue par Voltaire, puisqu'au lieu de finir par ce trio, il recourt une nouvelle fois au double chœur en faisant répéter ses paroles par les Bergers et Bergères avec Apollon et les Muses. Plus précisément, Rameau traite en « Grand chœur⁴ » les Muses et les Bergers, tandis qu'Apollon leur sert de coryphée. Il peut alors écrire à cinq parties réelles, en « registrant » son chœur, en l'« orchestrant », si l'on veut : tantôt les Muses 1 et 2 (D) sont à l'unisson des dessus 1 et 2 du chœur des Bergers, tantôt elles se taisent, tandis que les Muses 3 (HC) doublent Apollon à l'octave dans le tutti (mes. 844-845). Pour la cadence finale, elles n'entrent à l'unisson du chœur qu'une mesure après que celui-ci est entrée. Il faut dire que les paroles à mettre en musique sont ici « brise les traits » : la polyphonie imite le sens, de manière typiquement classique.

5. Acte II (AC, C 1) ou acte III (EL 1-3) : Bacchus

Nous avons dit que Voltaire avait probablement choisi l'Envie comme thème de son prologue par référence à celui de la première tragédie de Quinault et Lully. Il n'est pas impossible qu'il ait eu recours à Bacchus en référence à leur première œuvre commune, *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, une rhapsodie qui se concluait par la réconciliation de ces deux divinités bienfaitrices pour le public libertin de l'opéra. Or Voltaire, dont nous savons les préventions contre l'amour au théâtre, fait justement un portrait négatif de Bacchus dans sa propre entrée de ballet, ne serait-ce que parce qu'il est chassé du temple de la Gloire. On y verra si l'on veut un exemple de moralisation de la scène lyrique au XVIII^e siècle⁵.

Bacchus est à vrai dire un acte énigmatique. La condamnation du personnage éponyme est sans ambiguïté dans le livret de Voltaire. Pourtant, la musique et la scène lui confèrent une séduction indéniable : les chœurs et les danses des Suivants de Bacchus sont deux fois plus nombreux que ceux et celles des Prêtres de la Gloire ; c'est à une Bacchante que revient

¹ OOR, *Bélus* (1745), mes. 805-811 et 814-819.

² OOR, *Bélus* (1745), mes. 811-814 et 819-822.

³ OOR, *Bélus* (1745), mes. 823-837.

⁴ OOR, *Bélus* (1745), mes. 837-851.

⁵ On trouve, à l'inverse, un Bacchus tout à fait conforme à la tradition quinaldienne, ou du moins galante, dans ROY Pierre-Charles, MION et LAVAL, *L'Année | Galante, | Ballet | Donnée A Versailles | Le 1[3] Février 1747 || Les Paroles sont du Sr Roy, Chevalier de l'Ordre de S. Michel. | La Musique du Sr Mion. | Les Danses du Sr Laval, Compositeur des Ballets de Sa Majesté*, Paris, Ballard, 1747.

le dernier mot : « La Gloire promet le bonheur / Mais c'est Bacchus qui le donne ¹ ». Plutôt qu'un « message » caché des auteurs, qui auraient au fond préféré Bacchus à Trajan, on pourra y voir une maladresse de Voltaire, qui aurait sous-estimé le pouvoir de la musique. Il est en effet malaisé d'écouter au second degré, du moins avant l'étonnante invention de la musique dite « contemporaine » : si Rameau devait imiter une bacchanale, celle-ci avait plus de chances d'entraîner le spectateur de l'Académie royale de musique, qui y était de toute façon habitué, que de le plonger dans une réflexion sur ses dangers politiques.

Cependant, une écoute plus fine peut faire penser que Rameau a bien secondé les intentions de Voltaire. Car cet acte est dépourvu d'à peu près tous les raffinements que Rameau affectionnait. *Le Temple de la Gloire* est son seul opéra à deux trompettes et deux cors ; il y inaugure le procédé des deux bassons obligés dans un monologue ; il y multiplie les oppositions spectaculaires entre deux chœurs ; chaque acte y commence par un grand monologue tragique ; etc. Et pourtant, *Bacchus* est sagement orchestré pour l'orchestre lullyste réduit à sa plus simple expression : un orchestre à quatre, voire trois parties de cordes (au lieu de cinq), doublé par les hautbois et bassons. Flûtes et cuivres en sont totalement absents. Les bassons n'y sont jamais obligés. Tout au plus les premiers et deuxièmes dessus instrumentaux s'y divisent-ils en trio, comme chez Lully. Deux chœurs s'opposent bien au cours de l'acte, mais ne sont jamais en contact et n'interfèrent pas l'un avec l'autre. On n'y trouve aucun monologue, ni même aucune ariette avant l'insertion, au cours des répétitions de 1745, de « Venez, troupe aimable ». Bref, tout se passe comme si Rameau singeait la rusticité de Lully, modèle avoué pour le récitatif, mais aussi contremodèle implicite pour les morceaux « en musique ». En tout cas, cette différence entre la simplicité de *Bacchus* et la magnificence du *Prologue*, de *Bélus* et de *Trajan* s'entend très bien. Ou bien est-ce simplement que Rameau a simplement voulu changer de ton, en un adoptant un plus léger, après la fin dramatique de l'acte précédent (*Bélus*), et avant la solennité du suivant (*Trajan*) ?

a) Bacchus

Ce changement de ton passe d'abord par le remplacement de la haute-contre principale. Jélyotte, qui interprétait Apollon dans le *Prologue* et *Bélus*, et Trajan dans l'acte du même nom, cédait la place à Poirier pour *Bacchus*. Cette opposition entre les interprètes rend d'abord audible l'opposition morale entre les bons Apollon et Trajan et le mauvais Bacchus. Ce dernier a en effet tous les traits du despote oriental : il arrive sur un char tiré par des tigres, comme dans l'iconographie traditionnelle de l'âge classique (les tigres symbolisent bien sûr la conquête de l'Inde). Sa cour bigarrée d'Égipans, de Guerriers, de Satyres, de Ménades et de Bacchantes évoque irrésistiblement ce qu'on pourrait appeler l'orientalisme ² des Lumières. Son immoralité est manifestée à la fois par le vin et par l'amour : le Bacchus de Voltaire fusionne et inverse l'Amour et le Bacchus de Quinault, qui sont plus généralement ceux de l'Académie royale de musique.

¹ OOR, *Bacchus* (1745), v. 132-133.

² Nous empruntons le terme popularisé par Edward W. Saïd, mais ce dernier ne commence sa réflexion qu'avec le XIX^e siècle.

De plus, cette opposition ne se réduit pas à celle de deux acteurs : Poirier avait en effet une voix unique, très différente de celle de Jélyotte, quoiqu'ils fussent tous deux des hautes-contre. Voyons ce que Luynes disait de sa tessiture :

J'ai entendu aussi une haute-contre que M. l'évêque de Rennes a présentée à S. M. pour la musique du Roi, qui manque de ces sortes de voix ; celui-ci est un abbé. Les plus belles haute-contre vont en B fa si ou en C fa ut. Celui-ci va en plein D la ré, et a la voix agréable. J'ai ouï dire à Guignon qu'il l'avoit entendu aller plein en E si mi. (29 septembre 1737) ¹.

Le nommé Poirier, qui a une voix de haute-contre parfaitement belle et qui est musicien de la chambre et de la chapelle, a reçu ordre du Roi d'aller chanter à l'Opéra pendant l'absence de S. M., pour apprendre le goût du chant. (10 mai 1745) ².

Il est difficile d'interpréter de manière sûre les indications de Luynes, qui sont pourtant d'une précision remarquable pour l'époque. Mais on peut penser que l'expression « en plein » veut dire « sans utiliser le fausset » ; en tenant compte de la différence de diapason, Poirier aurait monté à ce que nous appelons le contre-ut, voire au contre-ré, peut-être en voix de poitrine – il faudrait dans ce cas lui attribuer l'invention de Duprez, et relativiser le bouleversement vocal du début du XIX^e siècle –, du moins en voix mixte. Quoi qu'il en soit, Rameau est bien conscient des possibilités que lui offre Poirier, et écrit le rôle de Bacchus en fonction. Qu'on en juge par la comparaison des tessitures de Jélyotte et de Poirier :

Rôle	Acte, version	Acteur	Note la plus grave (fréquence)	Note médiane	Note moyenne	Note la plus haute (fréquence)
Apollon	<i>Prologue</i> , 1746	Jélyotte	fa ₂ (1)	mi _b ₃	mi _b ₃	do ₄ (4)
Apollon	<i>Bélus</i> , 1745	Jélyotte	sol ₂ (5)	ré ₃	ré ₃	si _b ₄ (2)
Bacchus	<i>Bacchus</i> , 1745	Poirier	mi ₂ (1)	mi ₃	ré _# ₃	ré ₄ (6)
Bacchus	<i>Bacchus</i> , 1746	Poirier	mi ₂ (1)	fa ₃	mi ₃	ré ₄ (8)
Trajan	<i>Trajan</i> , 1746	Jélyotte	fa _# ₂ (6)	ré ₃	ré ₃	si ₃ (15)

Tableau 48 : Comparaison de la tessiture des rôles chantés par Jélyotte et par Poirier ³

Cette petite statistique confirme le témoignage de Luynes. Globalement, la tessiture de Poirier est entre un ton et une tierce plus aiguë que celle de Jélyotte. On notera non seulement que Poirier monte plus haut, de manière absolue, mais aussi plus souvent ; ses « contre-ut » sont tenus, dans un mouvement lent ⁴ comme dans un mouvement rapide ⁵, plus souvent qu'effleurés ⁶ comme les « contre-la » ou les « contre-si » de Jélyotte. Rameau avait du reste exploité leurs qualités différentes dans le célèbre duo de *Princesse de Navarre*, qui devait avoir un côté « The Two Tenors », à défaut d'un troisième.

¹ LUYNES Charles-Philippe d'Albert, duc de, *La Musique à la Cour de Louis XIV et de Louis XV, d'après les « Mémoires » de Sourches et Luynes, 1681-1758, op. cit.*, p. 56.

² *Ibid.*, p. 89.

³ Ces résultats sont fournis par le remarquable outil « déterminer la tessiture » du logiciel Sibelius.

⁴ OOR, *Bacchus* (1746), mes. 277, 284.

⁵ OOR, *Bacchus* (1746), mes. 349-350.

⁶ OOR, *Bacchus* (1746), mes. 357.

Cette différence de tessiture, qui était aussi une différence de timbre et d'agilité (le rôle de Bacchus est à peu près dépourvu de vocalises, qui étaient la spécialité de Jélyotte) suffit à caractériser le Bacchus du *Temple de la Gloire* : le brillant de sa voix dénonçait la superficialité du personnage, et ses 6 à 8 contre-ré, son hédonisme, si tant est que l'on puisse faire l'analogie entre cette prouesse vocale et celles appréciées du public des XX^e et XXI^e siècles.

b) Bacchus et Érigone

Le spectateur moderne ne connaît pas Érigone. C'est un personnage confidentiel de la mythologie ; Ovide ne la cite qu'une fois ¹. Elle est censée avoir été séduite par Bacchus ayant pris la forme d'une grappe de raisin. Cette métamorphose fournit le sujet de deux entrées de ballets au XVIII^e siècle. La première est de Roy et de Mouret : c'est l'entrée du *Goût* dans *Le Ballet des Sens*. Si l'acte de Voltaire et Rameau a un antécédent lyrique, c'est celui-là. Le second ballet sur ce même sujet serait celui de La Bruère et Mondonville, *Érigone*, dont le rôle-titre fut créé par Mme de Pompadour sur le théâtre des Petits Appartements en 1748 ². L'entrée fut ensuite reprise dans *Les Fêtes de Paphos* en 1758 ³. Évidemment, ce ballet, plus tardif, n'a pas pu influencer Voltaire et Rameau. Remarquons néanmoins qu'il est plus proche du *Goût* de Roy et Mouret que du deuxième acte du *Temple de la Gloire*. Les deux ballets de Mouret et Mondonville se conforment en effet strictement à la morale régnante de l'Académie royale de musique : il n'y est question que des amours de Bacchus et d'Érigone, et de la célébration du vin. Dans *Bacchus*, au contraire, nulle intrigue amoureuse : le couple Bacchus-Érigone est déjà formé au début de l'acte. Érigone y joue au départ le rôle d'une compagne sage et avisée : elle enjoint Bacchus à « conserver la raison » plutôt que de la « bannir » ; se souvenant de la manière dont elle a été séduite, elle affirme néanmoins que le vin doit profiter à tous : « Si par vous le monde est heureux, / Je vous aimerai davantage ⁴. » Érigone est donc curieusement morale, et fait penser à Lydie au premier acte tout comme à Plautine au troisième : elles représentent la paix, la douceur et la clémence, et valent mieux que leurs compagnons. On reconnaît ici le « féminisme » de Voltaire, peut-être caricatural à nos yeux, mais si préférable à la misogynie de Jean-Jacques !

c) Les danses bacchiques

L'attrait principal d'une bacchanale sur la scène de l'Académie royale de musique devait tenir au fait qu'elle permettait une chorégraphie plus spectaculaire que d'habitude. On ne sera pas étonné que *Bacchus* soit l'acte où les auteurs ont utilisé la Camargo, plus réputée pour sa virtuosité que pour sa grâce ⁵, et sortie de sa semi-retraite pour les fêtes de la cour.

¹ Allusion dans les *Métamorphoses*, VI, 125.

² LE CLERC DE LA BRUÈRE Charles-Antoine, *Érigone*, | Ballet, | Représenté devant le Roy, sur le | Théâtre des petits Appartemens | à Versailles, [s. l.], « Imprimé par exprès Commandement de Sa Majesté », 1748.

³ *Les Festes | De | Paphos, | Ballet Héroïque. | Représenté Pour La Première Fois | Par L'Académie-Royale | De Musique, | Le Mardi 9 May 1758*, Paris, Delormel, 1758.

⁴ OOR, *Bacchus* (1745), v. 59-60.

⁵ Citons nous aussi les célèbres vers de Voltaire dans *Le Temple du Goût* :

Le livret et la partition sont néanmoins muets sur la nature des danses qui étaient réservées aux Bacchantes. La cohorte des suivants de Bacchus tient ici des thyrses¹, attributs du dieu. On pourrait aussi imaginer que les Bacchantes jouent aussi des tambours de basque, comme dans *Le Goût*². Mais Rameau sait très bien préciser quand il veut ajouter des percussions ou pas : il n'en spécifie que dans *Anacréon*, qui relève justement du genre bacchique, en 1754. Il faut sans doute réfréner la mode actuelle qui consiste à rajouter n'importe quelle percussion dans n'importe quel morceau de Rameau, sous prétexte de le dépoussiérer.

Une loure est explicitement destinée par Rameau aux « Faunes³ », c'est-à-dire, sans aucun doute, aux « Satires⁴ » du livret de Voltaire. Outre son écriture en notes répétées, qui semblent suggérer un jeu grotesque, on y remarque que Rameau sollicite le *do*₃[#] et le *si*₂ des hautbois. Le *do*₃[#], qui est impossible à jouer sur le hautbois du XVIII^e siècle, ou alors faux, rappelle ceux de *Platée* : Rameau cherche indéniablement un effet grotesque. Le *si*₂ est plus étonnant : la note n'existe tout simplement pas pour cet instrument à l'époque⁵. Pourtant Rameau est très clair : il exclut seulement le *la*₂ de la ligne des hautbois (il n'est joué que par les violons). Il ne peut donc s'agir d'une négligence ; on ne peut pas non plus croire que Rameau ait ignoré la tessiture de l'instrument. Cette notation reste inexpliquée.

Enfin, *Bacchus* comporte l'unique forlane de l'œuvre de Rameau⁶. *Le Goût* en comportait une dans son divertissement final⁷ : il est difficile ne pas y voir une imitation de Mouret. Mais au-delà, c'est surtout à Campra que la Forlane fait référence, et notamment aux divertissements italiens de ce dernier⁸. Ravel n'aura donc pas été avisé de choisir la forlane comme danse emblématique de la France du XVIII^e siècle : non seulement Couperin et Rameau n'en ont composé qu'une chacun, mais elle avait une connotation extrêmement italienne, voire orientale.

Ah ! Camargo, que vous êtes brillante !
 Mais que Sallé, grands dieux, est ravissante !
 Que vos pas sont légers, et que les siens sont doux !
 Elle est inimitable, et vous êtes nouvelle ;
 Les Nymphes sautent comme vous,
 Mais les Grâces dansent comme elle.

¹ OOR, *Bacchus* (1745), v. 29 *.

² « Le Goût » ROY Pierre-Charles, *Le Ballet | Des Sens, | Représenté | Pour La Première Fois, | Le cinquième jour de Juin 1732. | Par L'Académie Royale De Musique*, Paris, Ballard, 1732, p. 10.

³ AC, p. 109.

⁴ EL 1-3, p. 22.

⁵ Nous remercions Cécile Davy-Rigaux et Rafael Palacios, professeur de hautbois baroque au CNSMDP, d'avoir pris le temps de creuser la question avec nous.

⁶ Nous sommes redevable, ici, des analyses qu'a bien voulu nous communiquer Raphaëlle Legrand, que nous remercions.

⁷ MOURET Jean-Joseph, *Le Triomphe | Des Sens, | Ballet Heroique, | mis en musique | Par M.r Mouret. | Ordinaire de la Musique du Roy. | Représenté pour la première fois, par | L'academie Royale de Musique le 29.e May 1732*, Paris, L'auteur : Boivin : Le Clerc, 1732, pp. 298-299.

⁸ Cf. par exemple CAMPRA André, *Le Carnaval de Venise*, F-Pn Rés. F. 1668, f. 159 r^o-160 v^o ; ce ms. constitue la source principale de notre édition aux Éditions du centre de musique baroque de Versailles, 2010.

6. Acte III ou acte IV : Trajan

Voltaire n'innove pas en donnant Trajan pour modèle du bon roi : c'est un lieu commun depuis l'Antiquité. Les écrivains de la cour de Trajan l'ont dit, et on n'a cessé de le répéter. Mentionnons, en latin, le *Panegyrique de Trajan* de Pline le Jeune, que nous avons déjà évoqué plus haut à propos du *Panegyrique de Louis XV* de Voltaire. Redisons simplement que ce qui a valu sa réputation de modestie à Trajan, c'est d'avoir fait ajouter à la prière pour le salut de l'empereur (comme plus tard on chantera des « *Domine, salvum fac regem* » ou des « *God save the king* ») une clause restrictive : *si bene rempublicam et ex utilitate omnium rexerit*, c'est-à-dire, comme le traduit Jaucourt dans l'Encyclopédie, « qu'autant qu'il veillerait à la conservation de la patrie ¹ ». En grec, les discours *Περὶ βασιλείας*, *Sur la royauté*, de Dion de Pruse (ou Chrysostome), sont souvent cités, mais rarement lus, puisqu'ils n'ont pas été édités depuis le XVIII^e siècle en France ². Lucien Jerphagnon les résume avec élégance : Dion fait du bon roi un sage, et l'équivalent de Zeus sur terre : tous deux assurent l'ordre rationnel du monde ³.

L'audace de Voltaire, en réalité, consiste à faire de Trajan un personnage dramatique : c'est la première apparition de Trajan, en France, non seulement sur la scène de l'Académie royale de musique, mais aussi sur la scène tout court, du moins à notre connaissance : nous n'avons trouvé pour tout antécédent « dramatique » qu'un mystère du Moyen-Age, le *Miracle de Saint Ignace* ⁴. Le *Trajan* de Voltaire, toujours à notre connaissance, n'aura pour successeur que celui d'Esménard et Persuis, en 1807, dans ce qui sera devenu l'Académie impériale de musique ; il serait repris plusieurs fois ; la mise en scène semble l'avoir justifié à elle seule. Étant donnée la réputation de Voltaire et les multiples éditions de son œuvre, il est fort probable qu'Esménard l'ait imité. Il y a plusieurs ressemblances indéniables :

- Trajan est victime d'ingrats qui se sont rebellés contre lui ;
- l'opéra finit par la scène sublime de la clémence de Trajan, qui déchire la preuve de la conjuration ;
- l'impératrice Plotine ⁵ inspire la clémence à son impérial époux, et la dispense elle-même ;
- un gigantesque divertissement termine l'œuvre (plus de 200 p. dans la partition de production).

Mais, alors même qu'il se réclame lui aussi de Métastase ⁶, le librettiste n'a guère de prétentions philosophiques. Il n'insiste pas tant sur les qualités morales de l'empereur que sur sa gloire militaire :

¹ DIDEROT Denis et D'ALEMBERT Jean Le Rond (éds.), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc., op. cit.*, s. v. Colonne Trajane.

² C'est évidemment en Allemagne qu'on trouvera une traduction pas trop ancienne : cf. DION CHRYSOSTOME, *Sämtliche Reden*, Zürich, Suisse, Allemagne, 1967 ; néanmoins, la CUF a commencé l'édition de Dion.

³ JERPHAGNON Lucien, *Histoire de la pensée : d'Homère à Jeanne d'Arc*, Paris, Fayard, 2010, p. 265 (Pluriel).

⁴ MONMERQUÉ Louis Jean Nicolas et MICHEL Francisque (éds.), *Théâtre français au Moyen Age*, Paris, F. Didot, vol. 18, pp. 265-293.

⁵ Orthographié cette fois comme dans les sources latines.

⁶ ESMÉNARD Joseph Alphonse, *Le | Triomphe De Trajan | Tragédie-Lyrique | En Trois Actes, | Représentée pour la*

Cette époque est peut-être la plus mémorable de l'Empire romain : jamais il ne jouit de plus de puissance et de plus de bonheur. On sait généralement que Trajan soumit ensuite [après la Dacie] tout l'occident de l'Asie jusqu'aux frontières de l'Inde¹ ; que ses prédécesseurs n'avaient pas même approché de ces contrées lointaines ; qu'aucun souverain ne régna sur un plus vaste Empire, et qu'aucun n'a laissé un nom plus cher au genre humain².

Le livret est d'ailleurs dédié à la mère de Napoléon, même s'il n'est pas fait mention de ce dernier, et fait allusion à la colonne trajane, dont Napoléon venait de commander une réplique à sa propre gloire, la colonne Vendôme. Le genre du *Trajan* d'Esménard et Persuis est d'ailleurs tout différent. L'intrigue est historique, pittoresque³, « grand opéra » si l'on nous passe ce cliché ; elle n'a rien d'allégorique.

C'est probablement ce *Trajan*-là qui a inspiré un *Trajano* napolitain en 1818⁴, mais c'est le seul autre exemple que nous ayons trouvé. Pour l'essentiel, l'invention voltairienne est donc unique en son siècle.

a) Scènes tragiques (scènes 1-3)

Le Temple de la Gloire a commencé aux Enfers ; il est passé par des scènes pastorales, guerrières et de tempête (*Bélus*), et par des scènes alternativement hiératiques et bacchiques (*Bacchus*). *Trajan* relève clairement, lui, de la tragédie, du moins au départ. Il s'ouvre en effet par le monologue de l'héroïne, Plautine. C'est le grand morceau de M^{lle} Chevalier dans l'opéra. La musique de Rameau n'y cède en rien à celle des grands monologues qui ouvrent, typiquement, un acte de tragédie sur deux : on trouve dix monologues sur le total de vingt actes que représentent les tragédies qui précèdent *Le Temple de la Gloire*, *Hippolyte et Aricie* (1733)⁵, *Castor et Pollux* (1737)⁶, *Dardanus* (1739)⁷ et *Dardanus* (1744)⁸. Un monologue tragique est toujours lent, précédé d'un prélude orchestral, et quasiment toujours en mineur ; ceux de Rameau, de plus, sont systématiquement de grands morceaux d'harmonie. Le chant d'un monologue tragique est déclamé, sans vocalise : il s'apparente à un récitatif accompagné par l'orchestre ; d'ailleurs la mesure y change fréquemment, comme dans le récitatif simple, pour pouvoir respecter la prosodie⁹. Le monologue de Plautine se conforme

première fois, sur le théâtre | de l'Académie impériale de Musique, | le 23 octobre 1807, Paris, Ballard, 1807, p. 29.

¹ Ce qui est tout à fait faux. Trajan ne conserva la Mésopotamie que quelques années, et n'a jamais envahi le cœur du royaume parthe. Cela revient à écrire que Napoléon a conquis la Russie.

² ESMÉNARD Joseph Alphonse, *Le Triomphe De Trajan* | Tragédie-Lyrique | En Trois Actes, | Représentée pour la première fois, sur le théâtre | de l'Académie impériale de Musique, | le 23 octobre 1807, op. cit, p. [5].

³ Le rideau se lève sur deux barbares aux noms plus germaniques que daces, qui exposent leur complot, *in medias res*, la nuit (la rampe est baissée, selon la partition de production).

⁴ SCHMIDT Giovanni et al., *Trajano, dramma per musica rappresentato la prima volta in Napoli nel real Teatro di S. Carlo, a' 30 maggio 1818, ricorrendo il fausto giorno onomastico di sua Maestà Ferdinando I. re del Regno delle Due Sicilie [la musica è del sig. Tritto figlio]*, [s. l.], dalla Tipografia Flautina, 1818.

⁵ I, 1 : « Temple sacré, séjour tranquille » ; IV, 1 : « Ah ! faut-il en un jour perdre tout ce que j'aime ! ».

⁶ II, 1 : « Nature, amour, qui partagez mon cœur » ; IV, 1 : « Séjour de l'éternelle paix » ; V, 1 : « Castor revoit le jour ».

⁷ I, 1 : « Cesse, cruel Amour, de régner sur mon âme » ; III, 1 : « Ô jour affreux ! le ciel met le comble à mes maux ».

⁸ I, 1 : « Cesse, cruel Amour, de régner sur mon âme » (nouvelle musique) ; IV, 1 : « Lieux funestes, où tout respire » ; V, 1 : « Dieux ! que pour Dardanus implorai mes alarmes ».

⁹ C'est pourquoi il est impossible de les assimiler à des airs, que ce soit au sens français ou italien du terme : les normes éditoriales des OOR nous ont contraint à restituer le titre d'« Air », mais il est révélateur que Rameau n'ait

parfaitement à cette description ; il présente cependant deux particularités. La première est que même s'il reprend les codes musicaux de la lamentation, et en particulier de la lamentation amoureuse, Plautine est une épouse et non une amante. Ce rôle d'impératrice échoit donc à M^{lle} Chevalier, qui joue normalement les « rôles à baguette », c'est-à-dire les femmes de pouvoir (reines, magiciennes). Son drame est conjugal : Trajan la délaisse pour faire son devoir d'empereur. La seconde particularité tient à l'orchestration de ce monologue : on a l'impression d'être en terrain familier, avec les flûtes et les cordes, mais l'émancipation des flûtes seules¹ et l'entrée inattendue des hautes-contre et des tailles de violon avec le chant permet à Rameau d'écrire jusqu'à sept parties réelles (chant, Fl, Vn1, Vn2, HcVn, TVn, Bs et Bc) au lieu des quatre habituelles (chant, Vn1, Vn2, Bs et Bc). Cette densité orchestrale est associée à quelques raffinements harmoniques : chromatismes², septièmes diminuées³ et triples retards⁴. Rameau veut assurément rendre Plautine aussi touchante qu'une héroïne tragique.

Cela seconde parfaitement les intentions de Voltaire. Après deux repoussoirs, Bélus et Bacchus, vient le moment du modèle positif, Trajan : et quoi de mieux que de le rendre touchant ? Le ton ayant été donné par le monologue de Plautine, interviennent trois scènes de récitatif, petits airs et duos, soit 180 mesures accompagnées par la seule basse continue⁵. Plautine et ses deux suivantes, Junie et Fannie, exposent la situation (scène 1) ; Plautine et Trajan rivalisent de vertu et d'amour (scène 2) ; Plautine, restée seule, appelle les Prêtres de Mars et les Prêtresses de Vénus à prier avec elle (scène 3). On ne laisse pas d'être étonné de trouver ces scènes dans un ballet de Voltaire ; n'avait-il pas déclaré à l'époque de *Samson* :

[...] peu de récitatifs des actes courts, c'est là ce qui me plaît. Une pièce ne peut être véritablement touchante que dans la rue des fosses st Germain. [...]

Je veux que le Samson soit dans un goût nouveau, rien qu'une scène de récitatif à chaque acte, point de confident, point de verbiage. Esce que vous n'êtes pas las de ce chant uniforme et de ces eu perpétuels qui terminent avec une monotonie d'antiphonaire nos sillabes féminines. C'est un poison froid qui tue notre récitatif⁶.

Or Plautine a deux confidentes, ce qui est à notre connaissance inédit ; et les scènes 1 à 3 de *Trajan* sont le plus long morceau de récitatif de l'œuvre de Rameau avec la fameuse scène 2

jamais utilisé ce terme pour ce type de morceau. On trouve au contraire plusieurs fois le terme « monologue » pour le désigner, comme dans celui d'Alcide, dans *Les Fêtes de Polymnie*, contemporaines du *Temple de la Gloire* : cf. F-Po A 156 (A, 2), p. 4 (pagination originale de l'acte), annotation autographe de Rameau : « Tout le monologue est bon jusqu'à la fin », et p. 5 : « finale du monologue ».

¹ Peut-être d'une seule flûte, cf. OOR, *Trajan*, mes. 29.3, NC.

² OOR, *Trajan*, mes. 6-9, 10-13 et 14-17 ; *passim*.

³ OOR, *Trajan*, mes. 2, 7, 12, 16, 19, 30

⁴ OOR, *Trajan*, mes. 2 (pour le début de la Ritournelle) et 19 (pour l'entrée du chant). De manière intéressante, cet accord est chiffré 9 4 et résolu par un 7 ; deux réalisations sont possibles au clavecin : 9 7 4 puis 8 7 3, ou bien, plus probablement sous les doigts de Rameau, 9 7 5 4 puis 8 7 5 3. Nous n'avons trouvé cet enchaînement répertorié dans aucun traité, mais Rameau l'utilise à plusieurs reprises dans *Le Temple de la Gloire* : cf. *Prologue*, mes. 285 (non chiffré mais en écrit pour les parties vocales et instrumentales) ; *Bélus* (1746), mes. 158 ; *Bacchus* (1746), mes. 603. Il semble que ce soit une manière courante chez Rameau de commencer un air noble, au moins depuis « Rivaux de mes exploits » (air d'Adario dans *Les Sauvages*, sc. 2, où néanmoins la basse continue n'est chiffrée que 9).

⁵ OOR, *Trajan*, mes. 42-222.

⁶ VOLTAIRE, *Correspondence*, *op. cit.*, D 971.

de l'acte IV de *Castor et Pollux*. Il faut se rendre à l'évidence : Voltaire s'est ravisé, et, pour le début de l'acte le plus important du *Temple de la Gloire*, a tenté de toucher plutôt que de surprendre – le grand spectacle sera bien sûr pour le divertissement final.

Le Trajan de Voltaire entre en scène dépourvu des attributs superficiels de la gloire :

Seul, sans pompe et sans suite, il vient orner ces lieux ¹.

Comme nous l'a dit Patrick Boileau, interprète du rôle de Trajan ², avec une finesse indéniablement voltairienne, c'est un « empereur normal ». Le ressort dramatique de la scène 2, traitée quasi entièrement en récitatif, est que lui et Plautine, au lieu d'avoir chacun une passion dominante, rivalisent de sens du devoir et dominant tous deux leur amour. On y admire la variété du récitatif de Rameau, la précision de sa prosodie ³ et de son ornementation ⁴, la subtilité de son *rubato* ⁵. La scène finit par un duo ⁶ qui n'est que formellement d'amour et tragique : Rameau y emploie bien les imitations resserrées et les mouvements de tierce ou de sixte parallèles typiques du duo d'amour, mais ce qui domine n'est pas l'amour malheureux, mais bien le sens du devoir.

b) Scène hiératique (scène 4)

Les prêtres de quelque divinité que ce soit ne sont pas rares sur la scène de l'Académie royale de musique. L'originalité de ceux de Voltaire ne s'explique pas par son anticléricalisme militant : les Prêtres de Mars et les Prêtresses de Vénus n'ont rien de commun avec les prêtres méchants de *Tanis et Zélide* ou de *Samson*. En revanche, ils sont dédoublés, et ils prient pour deux choses contradictoires à la fois. Depuis l'Antiquité, on associe et on oppose Mars à Vénus : on glorifie d'abord le premier, puis on implore la seconde de l'apaiser. Les deux ont lieu en même temps ici, par la volonté de Rameau, qui compose un double chœur très étonnant sur les deux tercets successifs de Voltaire. Le chœur d'homme, à deux temps ternaires (2 ou 3), vif, avec tout l'orchestre, sur des paroles proprement martiales, alterne avec celui des femmes à l'unisson, à trois temps, lents ou gracieux ⁷, sans basses mais avec flûtes, sur des paroles pacifiques. Suprême habileté, Rameau mélange hommes et femmes, violons et flûtes, 2 et 3 ⁸, vif et gracieux à la fin du morceau.

¹ OOR, *Trajan*, v. 26.

² Pendant une répétition de cette scène avec le Concert Latin, sous notre direction, à Ferney-Voltaire, le 18 juillet 2014.

³ OOR, *Trajan*, mes. 157 (triple croche).

⁴ Rameau distingue les ports de voix dont la valeur est égale à la moitié de la valeur de la note (petite note normale) et ceux dont la valeur est des trois quarts (notation en note réelle) ; cf. également OOR, *Trajan*, mes. 109 (mention autographe « sans port de voix », contrairement à la norme qui veut qu'un accent prosodique soit orné).

⁵ OOR, *Trajan*, mes. 113 (syllabe placée à contretemps et entourée de silences pour marquer la surprise), 127-128 et 135 (exclamations « Quoi ! », et « Non » placées sur les temps faibles de la mesure pour marquer la colère).

⁶ OOR, *Trajan*, mes. 178-202.

⁷ Cf. OOR, *Trajan*, mes. 243, 256, 274, NC.

⁸ La superposition d'un 6/8 et d'un 2 à la blanche pose des problèmes considérables de gravure musicale et d'interprétation.

L'opposition chorale entre Prêtres de Mars et Prêtresses de Vénus devient ensuite chorégraphique. Il est très probable que, dans leur Air¹, le contraste entre les passages de mouvement fier, forts, souvent à l'unisson pour tout l'orchestre, et ceux de mouvement gracieux, doux, sans basse, correspondent à une pantomime. Il en va sans doute de même, dans la Première gavotte², du contraste entre les passages forts, en rythmes pointés, et les passages doux, en croches liées par deux. On retrouve donc la même polarité chorale et chorégraphique que dans les autres actes.

La scène hiératique culmine dans une courte prière de Plautine, qui vient s'intercaler entre l'Air et les Gavottes. Son contenu évhémérien sera examiné plus loin. Avec ce morceau, qui vient après un double chœur grandiose, lui-même de prière, Voltaire propose un premier divertissement résolument sérieux. Rameau y fait, lui, un usage intéressant de la technique du récitatif accompagné. Paul-Marie Masson avait déjà bien repéré des commentaires du XVIII^e siècle sur la question. Il cite ainsi Béthisy :

[les accords tenus] peuvent faire plus d'effet que les accompagnements les plus chantants ne font dans les morceaux gracieux et légers. Ces notes longues conviennent surtout dans les invocations³.

... et Decroix :

L'orchestre n'y fait que remplir l'harmonie par des accords soutenus, et lorsque cet accompagnement est bien exécuté, l'on croirait n'entendre qu'un seul instrument, plus parfait encore que l'orgue, parce qu'il y a plus d'analogie entre les sons aigus des instruments accordés que dans ceux à vents... Rameau a donné plusieurs exemples d'un pareil accompagnement⁴.

Reinhold Hammerstein⁵ lie cette technique au merveilleux chez Rameau : invocations, *dei ex machina* et oracles ont normalement lieu en récitatif accompagné. Il la compare avec cette *Streichgloriele*, cette auréole de cordes dans laquelle s'exprime le Christ, dans sa divinité, par exemple dans la *Passion selon Saint Mathieu* de Bach. On pourrait ajouter avec Bertrand Porot que les flûtes allemandes apparaissent, pour orchestrer le merveilleux dans *Énée et Lavinie* de Collasse et dans *Manto la fée* de Stuck⁶. La technique de Rameau se distingue soit par une écriture contrapuntique serrée, comme dans la présente prière de Plautine, soit une écriture harmonique qui recourt massivement aux doubles cordes pour les violons, comme dans le récitatif accompagné du Grand Prêtre de la Gloire⁷ ou celui de Trajan, qui suit immédiatement.

¹ OOR, *Trajan*, mes. 286-311.

² OOR, *Trajan*, mes. 327-344.

³ MASSON Paul-Marie, *L'Opéra de Rameau, op. cit.*, p. 178.

⁴ *Ibid.*

⁵ HAMMERSTEIN Reinhold, « Invokation—Götterspruch—Orakel : zur Topik des Wunderbaren in Bühnenwerken von J. Ph. Rameau », in LAUBENTHAL Annegrit et KUSAN-WINDWEH Kara (éds.), *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel, Bärenreiter, 1995, pp. 222-237.

⁶ POROT Bertrand, « Le surnaturel sur la scène lyrique », *op. cit.*

⁷ OOR, *Bacchus (1746)*, mes. 574-585.

c) Scène sublime (scène 5)

Après un chœur derrière le théâtre qui annonce la victoire des Romains, et le commentaire de son retour par Plautine et ses suivantes ¹, c'est en effet par un autre récitatif accompagné que Trajan commence la scène 5 ². Il s'agit du moment sublime de sa clémence, où, inspiré par la présence de l'impératrice, il gracie les rois rebelles vaincus. Et pour ce moment, Rameau choisit de le faire parler comme un de ces dieux auxquels Plautine vient de le comparer ; il est bien, au fond, un *deus ex machina* pour les rois vaincus. On ne saurait trouver meilleure preuve, sinon de l'entente, du moins de la compréhension entre les deux auteurs : on imagine bien Voltaire demander à Rameau de donner à Trajan l'accompagnement d'un dieu de tragédie, de transposer dans son allégorie les moyens musicaux du merveilleux lyrique. Le résultat est, de fait, sublime. Ces neuf mesures sont d'une densité harmonique inouïe : Rameau ne se contente pas de mobiliser les violons 1 et 2 à deux cordes et les basses, comme il le fait d'habitude ³, mais leur ajoute les flûtes et les parties, pour un total de 8 voix réelles. La tonalité employée, *fa* dièse mineur, est rare à l'opéra ; les dièses, qui se multiplient à la faveur de la dominante (*do* dièse majeur), apportent classiquement la lumière des aigus. On passe en quelques mesures à la relative (*la* majeur, mes. 393-394), puis à la sous-dominante (*si* majeur, mes. 394-395) avant de revenir au ton principal par une fausse relation (*ré*♯ - *ré*♮). C'est encore une fois l'harmonie qui bouleverse le spectateur.

Le double chœur qui suit continue le sublime par d'autres moyens. Ce n'est plus le raffinement harmonique qui est à l'œuvre ici : tout roule sur le ton régnant (*ré* majeur), sa dominante et sa sous-dominante. Rameau joue spatialement entre masses chorales, entre un petit chœur d'hommes (les cinq Rois) probablement à l'avant-scène et un grand chœur mixte (les Romains et Romaines) probablement tout autour de la scène. On peut également voir une inspiration religieuse dans ce sublime-là : sans remonter dans l'histoire de la polychoralité, elle constituait la routine du Concert spirituel, c'est-à-dire de l'Académie royale de musique les jours de fêtes religieuses. Les motets à grand chœur de Lalande, qui constituent le fonds du répertoire, reposent encore sur le modèle lullyste d'alternance entre un petit et un grand chœurs. Rameau prouve ici sa maîtrise dans ce type de contrepoint qu'il n'a pas beaucoup pratiqué : ses neuf à onze voix réelles (selon que les dessus instrumentaux doublent ou non l'un ou l'autre chœur) répètent les vers de Voltaire dans des combinaisons toujours renouvelées. Ce type d'écriture religieux et grandiose n'était cependant pas inédit sur la scène de l'Académie royale de musique : par exemple, Rebel et Francœur avaient fait prier ensemble un trio de solistes (dessus, haute-contre, basse) avec le chœur pour le salut d'Auguste/Louis XV l'année de la maladie de Metz ⁴.

¹ OOR, *Trajan*, mes. 363-387.

² OOR, *Trajan*, mes. 388-396.

³ Par exemple dans le récitatif accompagné du Grand Prêtre de la Gloire, cf. OOR, *Bacchus* (1746), mes. 574-585.

⁴ REBEL François et FRANCŒUR François, *Les | Augustales, | Divertissement, | Représente | Par L'Académie Royale | De Musique ; | Le [blanc] novembre 1744, op. cit.*, pp. 14-19.

d) Scène de gloire (scène 6)

Après une scène de récitatif que l'« on peut passer ¹ », puisque Plautine et Trajan ne font encore une fois que rivaliser de vertu et de décence, la Gloire descend « d'un vol précipité » pour couronner Trajan de lauriers. La Gloire commence elle aussi par s'exprimer en récitatif accompagné ² : c'est le troisième en moins de 150 mesures, soit quelques minutes ; mais celui-ci surprend moins, la frontière entre divinité et allégorie n'étant pas étanche. Le sublime musical se prolonge par un changement de décor : les ruines d'Artaxate en Arménie disparaissent, et, sans transition, « Le théâtre change et représente le temple de la Gloire ³ ». Les Romains et les Romaines sont transportés dans un non-lieu, à moins que ce ne soit la Gloire qui fasse apparaître une sorte de palais enchanté. La scène historique devient allégorique exactement comme la tragédie ou le ballet peuvent passer d'un lieu à l'autre grâce au merveilleux.

Puis la Gloire continue et chante une ariette seulement accompagnée par les violons et les parties : « Musicalement, les lumières sont accompagnées de textures instrumentales particulières : les textures aiguës ⁴. » Il faut aussi opposer l'emploi de M^{lle} Fel, à la voix légère, pouvant vocaliser, qui joue la Gloire, à celui de M^{lle} Chevalier, actrice tragique, spécialisée dans les rôles « à baguette », qui s'est vu confier exclusivement de la déclamation jusque-là, et que l'on n'entendra plus. C'est en effet le début du premier divertissement final, qui repose sur une troupe chantante et dansante de Suivants de la Gloire ⁵, dont l'entrée est caractérisée, comme il se doit, par la trompette.

e) Scène de liesse publique (scène dernière, ou acte V)

Non content d'avoir fait changer le théâtre une première fois et d'avoir introduit un premier divertissement final, Voltaire répète l'opération. Elle n'est pourtant pas gratuite : puisque la vraie gloire n'est pas militaire, mais consiste à faire le bonheur du peuple, le premier divertissement (112 mesures) s'interrompt au profit d'un second, beaucoup plus développé (554 mesures ⁶), qui prend place dans un nouveau décor. On peut imaginer que le temple du Bonheur n'est pas une décoration totalement nouvelle, mais se surajoute à celle du temple de la Gloire, puisque Trajan parle de « changer » le premier en second ⁷.

Ce divertissement final, outre son caractère démesuré, ce qui a probablement suggéré à Voltaire d'en faire un acte séparé dans l'édition du livret, se caractérise également par son ambition politique. Il ne s'agit pas ici d'un ballet folklorique reposant sur des personnages exotiques ou pittoresques. Avec ses « Romains et Romaines de tous états ⁸ », Voltaire tente de représenter la société dans sa globalité. Rameau le comprend bien : le chœur qui

¹ Annotation de Rameau : AC, p. 208.

² OOR, *Trajan*, mes. 462-473.

³ OOR, *Trajan*, v. 136 *.

⁴ POROT Bertrand, « Le surnaturel sur la scène lyrique », *op. cit.*, p. 139.

⁵ OOR, *Trajan* (1745), cf. Complément 7.

⁶ OOR, *Trajan* (1745), cf. Complément 8 puis OOR, *Trajan*, mes. 1017-1062.

⁷ OOR, *Trajan*, v. 164 *.

⁸ *Ibid.*

accompagne le changement de décoration commence à l'unisson. Puis chaque entrée de ballet descend dans la hiérarchie : Dupré¹, le danseur le plus réputé de l'opéra, est évidemment le « Seigneur romain » qui commence la « Passacaille », à l'ancienne, comme au temps de Louis XIV et de Lully, plutôt que la « Chaconne » qui l'avait supplantée à l'époque de Louis XV et de Rameau. Aux « Seigneurs romains et Dames romaines² » succède le peuple, sous la forme de « Bergers » et de « Bergères³ », évidemment caractérisés par la musette, dans un deuxième quadrille. Puis « Les Seigneurs et les Dames romaines se joignent en dansant, aux Bergers et aux Bergères⁴ » dans une « Loure grave pour une entrée brillante⁵ » pour le troisième quadrille. Le quatrième quadrille représente, lui, l'« entrée de jeunesse⁶ ». Bref, le ballet réalise le programme du chœur avec coryphée du début du divertissement, dont les paroles résument sans aucun doute la morale politique de l'opéra :

UNE DAME ROMAINE

Tout rang, tout sexe, tout âge

Doit aspirer au bonheur [...] ⁷

Constatons encore une fois que seule une lecture minutieuse des sources musicales permet de comprendre parfaitement le sens du livret.

Sur la forme, remarquons l'alternance resserrée entre morceaux vocaux et instrumentaux prévue par Voltaire, et l'art avec lequel Rameau les tuit dans un divertissement quasiment sans double barre : sauf entre deux airs instrumentaux, on ne trouve dans C 1 que les deux petites barres obliques qui signalent la fin d'une section sans couper en deux la mesure. Rameau dédouble sa chaconne, comme il le fera plus tard dans *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, pour pouvoir y insérer un chœur avec coryphée, qui comprend lui-même un air pour la Gloire.

La danse choisie pour finir l'opéra est elle aussi intéressante. Rebecca Harris-Warrick remarque que la contredanse s'impose de plus en plus pour finir les ballets tout au long de la carrière de Rameau⁸. De manière intéressante, c'est le titre que confère la source C 5, par ailleurs de qualité, au morceau qui conclut *Le Temple de la Gloire* ; or celui-ci ne correspond pas à la forme rondeau typique de la contredanse. Il s'intitule « Air très gai » dans AC et C 1, et il correspond effectivement à la forme de l'air dansé (AABB). Le choix de cette forme permet probablement à Rameau et au maître de ballet de respecter la didascalie prévue par Voltaire, qui mobilise tous les danseurs : « Toutes les différentes troupes recommencent leurs danses autour de Trajan et de Plautine, et terminent la fête par un ballet général⁹. » Cet air mobilise deux des paires d'instruments spectaculaires de l'ouverture (dont il rappelle certains motifs, comme celui du mouvement perpétuel de croches) : les petites flûtes et les

¹ Mentionné seulement dans AC, p. 225.

² Titre seulement dans AC, p. 225, et C 1, f. 80 v° ; non spécifié dans EL 1-3.

³ OOR, *Trajan* (1745), v. 190 *.

⁴ OOR, *Trajan* (1745), v. 102 *.

⁵ Seulement dans C 1, f. 84 v°.

⁶ Seulement dans C 1, f. 86 v°.

⁷ OOR, *Trajan* (1745), v. 177-180.

⁸ Communication lors du colloque international « Rameau entre art et science », Paris, 21-23 mars 2014.

⁹ OOR, *Trajan* (1745), v. 131 *.

cors. Il donne une fin extrêmement brillante à l'opéra. Rameau et/ou Rebel et Francœur le jugèrent suffisamment bon pour le reprendre et le placer à la fin des *Paladins*.

7. Une allégorie à clefs ?

Il est souvent tentant de chercher des allusions à l'actualité dans les pièces de théâtre, moments de diffusion publique d'une parole. Certaines sont évidentes et commentées comme telles dans les journaux de l'époque, quand elles n'ont pas été expliquées par l'auteur dans une préface. Il ne faudrait pas croire, néanmoins, que la bataille de Figaro avait lieu tous les jours. Les assimilations de tel personnage fictif à tel personnage réel ont bien existé, et parfois eu des conséquences importantes – comme dans l'épisode fameux d'*Isis*, qui valut à Quinault une disgrâce temporaire –, mais elles n'en sont pas pour autant volontaires ou significatives. Le simple jeu du langage et de la littérature permet de justifier à peu près n'importe quelle interprétation en fonction des besoins. Tout peut devenir vraisemblable. La meilleure preuve en réside dans l'effet qu'ont pu produire certains vers, ou certaines pièces, dans des contextes très différents de leur création, bien après la mort de leurs auteurs.

Récemment, Gilles Plante a néanmoins tenté une interprétation complotiste du *Temple de la Gloire*. Passons en revue ses arguments. Plante affirme d'abord qu'il faut reconnaître Roy dans l'Envie, et Voltaire lui-même dans Apollon¹, sur la foi de Destrées² et d'une chanson probablement répandue par Roy lui-même³, mais dont l'analyse de la première gravure d'EL 1-2 est elle-même erronée, voire calomnieuse⁴. Au crédit de Plante, Roy était non seulement l'ennemi notoire de Voltaire, mais aussi celui de Rameau⁵, même si ce dernier est relativement épargné par Roy pour *Le Temple de la Gloire*. Quant à l'assimilation d'Apollon à Voltaire lui-même par Destrées ou par Plante⁶, elle est ridicule : si Apollon doit être assimilé à quelqu'un, depuis le XVII^e siècle, c'est à la figure royale. Qui peut croire que Voltaire ait voulu faire sa cour à Louis XV en usurpant le masque d'Apollon ?

L'assimilation de Bélus à Crébillon⁷ sous prétexte qu'il y a un Bélus dans la *Sémiramis* de ce dernier est parfaitement gratuite : c'est méconnaître la logique classique de l'imitation, qui se traduit concrètement, parfois, par l'emprunt littéral, y compris à ses meilleurs ennemis. N'a-t-on pas vu Roy critiquer chez Voltaire ce qu'il avait lui-même pratiqué par le passé ? De plus, le caractère de Bélus change totalement entre les deux versions de 1745 et de 1746 : Voltaire aurait-il donc changé d'avis sur Crébillon, qui se serait révélé capable de

¹ PLANTE Gilles, « Voltaire et la genèse du Temple de la Gloire ou les ruses d'un courtisan polémiste », *art. cit.*, pp. 319-323.

² Cf. *infra*, Annexe IV/vii, Destrées, *Le Contrôleur du Parnasse*, p. 632.

³ F.Fr.13658, p.235 ; Arsenal 3128, f°335 v° : cité par Henri Duranton, <http://satires18.univ-st-etienne.fr>.

⁴ Cf. *supra*, I.C.7.c)(1), Attaques de Roy, p. 111.

⁵ SADLER Graham, « Patrons and Pasquinades : Rameau in the 1730s », *Journal of the Royal Musical Association* 113 (2), 1988, pp. 324-327.

⁶ PLANTE Gilles, « Voltaire et la genèse du Temple de la Gloire ou les ruses d'un courtisan polémiste », *art. cit.*, pp. 323-324.

⁷ *Ibid.*, pp. 324-328.

s'adoucir ? De même, que Bacchus et Erigone soient repris à l'entrée du goût dans le *Ballet des sens* de Roy ne prouve pas que Bacchus soit un peu Roy, un peu Crébillon ¹.

On ne peut qu'être d'accord avec la double assimilation entre Trajan et Louis XV ² et entre Plautine et Mme de Pompadour ³, mais de manière moins rigide que Plante : on ne peut reconnaître aucun trait personnel de l'un ou l'autre. Tout au plus la clémence de Trajan s'inspire-t-elle de la clémence, réelle, de Louis XV. Mais ce dernier n'a jamais professé qu'il en allait de sa responsabilité politique de faire le bonheur de ses peuples (« Tout rang, tout sexe, tout âge ») sur la terre et non au ciel. Les révolutionnaires, à tort ou à raison, se sont choisis Voltaire et Rousseau pour pères spirituels, et les ont placés dans leur temple de la Gloire du Panthéon, mais il ont déterré le cadavre du Bien-Aimé pour l'outrager, et guillotiné la Du Barry. Mais Plante va au-delà de l'évidence. Il se demande si Voltaire ne s'adresse pas, en fait, à Frédéric II à travers Trajan, au prétexte qu'il s'adresse à lui sous ce nom dans une lettre de 1740 ⁴. C'est parce qu'il l'aurait compris que Louis XV aurait superbement ignoré Voltaire après la représentation ⁵. Il faut ensuite citer Plante pour mesurer l'ampleur de son égarement :

Louis XV, certes, dédaignera toujours la dédicace de *La Henriade*, mais s'il était aussi vexé qu'on l'a prétendu, pourquoi autoriser la reprise du *Temple de la Gloire*, ressusciter *La Princesse de Navarre* et commander *Sémiramis* ? Pourquoi ne pas s'opposer à l'élection de Voltaire à l'Académie et lui accorder – à titre gracieux de surcroît – la charge de gentilhomme de la Chambre ? On s'y perd. Quelque subterfuge que l'on puisse alléguer, ni Richelieu ni Mme de Pompadour ne saurait provoquer pareille manne royale après pareil faux pas... à moins que la brèche que nous avons ouverte pour dévoiler le dessein polémique de Voltaire contre Roy et Crébillon n'amorce une mystification plus sournoise encore ⁶. [...]

Le tableau à charge, déjà bien lourd, aurait pu s'arrêter là, n'eût été la malice de Voltaire. Ainsi, Bélus-Crébillon et Bacchus-Roy pourraient bien servir d'écrans de fumée à des allusions beaucoup plus perfides. L'orgueil, l'esprit belliqueux et la cruauté de Bélus, par exemple, sont trop flagrants pour ne pas rappeler la soif de gloire et de conquête chez Frédéric. Même les propos d'Erigone qui accepte que Bacchus la néglige dès qu'une gloire soudaine s'offre à lui (III, 88-93) tiennent plutôt de la caricature que d'un sens exalté de l'abnégation. D'autre part, sans vouloir accorder plus de crédit qu'il ne faut à l'homosexualité patente du roi de Prusse, il ne serait pas impossible que la lubricité de Bacchus ne moque discrètement les penchants du roi ⁷. [...]

Au vu de l'ampleur des croisements inopinés que nous venons d'exposer et qui rompent la langue de bois autour du *Temple de la Gloire*, tout indiquerait donc que l'opéra-ballet, bien loin d'avoir été sans grand intérêt et sans lendemain, suscita une vive polémique et un combat sans merci faute d'explication. Même conçu comme une plaisanterie, il tournait au

¹ *Ibid.*, pp. 328-329.

² *Ibid.*, pp. 330-343.

³ *Ibid.*, pp. 329-330.

⁴ Il concède pourtant en note que tous les autres empereurs y passent : *Ibid.*, p. 334.

⁵ *Ibid.*, p. 336.

⁶ *Ibid.*, p. 337.

⁷ *Ibid.*, p. 341.

7. Une allégorie à clefs ?

drame et avait tous les airs d'un règlement de comptes, comme l'appréhendait Mouhy, même si la police muselait les langues et paralysait les plumes ¹. [...]

Comment imaginer, en effet, que quelques traits polémiques contre des rivaux comme Roy et Crébillon, même s'ils semblent pour le moins déplacés dans un panégyrique royal devant toute la cour, préluderaient à un double crime de lèse-majesté contre Louis XV et Frédéric II ? Certes, le terme de « complot » paraît excessif, mais il est difficile de ne pas discerner tous les indices d'un coup savamment monté qui repose, si ce n'est sur la complicité active des plus hautes sphères de l'État, du moins sur leur accord tacite. [...] Tel ou tel rapprochement isolé pourra paraître hasardeux ou peu concluant, mais l'ensemble forme un tout cohérent qui ébranle le schéma reçu de l'œuvre de circonstance et en dévoile toute la hardiesse et la subversion. | Et si l'œuvre n'était que forfanterie bouffonne dont toute la logique interne ne reposerait que sur la dérision, l'insolite, le cocasse et l'illusion ? Une esthétique carnavalesque et déroutante de faux-semblants et d'idées reçues où rien ne doit être pris au mot ? Une réalité évanescence qui disparaît derrière des effets de miroir successifs où tous les points de repère s'effritent ? Du panégyrique de Louis XV et de l'exaltation de la gloire, on aboutirait ainsi à un « éloge de la folie » ou du non-sens en tout point fidèle au parti pris burlesque qui plombait *La Princesse de Navarre* et qui culminerait avec les coassements de *Platée* ².

On épargnera au lecteur le passage obligé par la franc-maçonnerie ³. Plante semble méconnaître qu'un livret d'opéra n'est pas un hiéroglyphe contenu dans les vieux grimoires de *Œuvres complètes de Voltaire*, qui n'attendrait qu'un décrypteur, mais l'un des éléments essentiels d'un spectacle qui possède également une partition écrite, et tant d'autres choses que nous avons perdues. Son interprétation n'explique à peu près rien du point de vue poétique, à commencer par les raisons de la profonde réécriture de l'œuvre entre 1745 et 1746. Oui, Trajan est bien ce qu'il semble être : une allégorie à portée moralisatrice, dont Louis XV pouvait prendre son parti ou non. Il faut retirer le conditionnel dans ce résumé par Plante de la thèse de bon sens que nous faisons nôtre :

En fin de compte, tout semblerait indiquer que la figure de Trajan aurait donc été retenue moins pour honorer Louis XV que pour lui offrir un modèle à méditer, quitte à invoquer les livrets sentencieux de Métastase qui étaient en vogue à la cour de Vienne sous Charles VI ⁴.

¹ *Ibid.*, p. 343.

² *Ibid.*, pp. 350-351.

³ *Ibid.*, p. 354.

⁴ *Ibid.*, pp. 333-334.

D. Analyse de la version de 1746

Pour résumer à grands traits, dans la version de 1746 du *Temple de la Gloire*, Voltaire renonce à ses ambitions de réforme de l'opéra, et même s'il lutte pied à pied pour conserver des traits sérieux et moraux à son opéra, cède du terrain à Rameau, qui peut se livrer à ce qui va devenir l'un de ses sports favoris au cours des années 1740 et 1750 : insérer toujours plus de morceaux musicaux (par opposition au récitatif) dans le tissu dramatique existant, au risque de distendre l'action.

1. Analyse dramatique

Le changement le plus spectaculaire consiste dans le retour explicite, dans l'édition du livret (EL 4), à une structure en un prologue et trois entrées que la partition n'avait jamais abandonnée, et à une division en scènes. Mais Voltaire obtient visiblement que son ballet conserve son sous-titre de « fête », et que les entrées conservent le nom d'actes, quitte à les renuméroter, probablement pour montrer qu'ils ont toujours plus de liens entre eux qu'un ballet ordinaire. Mais Voltaire a peut-être fait cette correction de bon cœur, après avoir écouté les critiques unanimes. Pour un cas similaire, il dira plus tard, à propos de *L'Orphelin de la Chine* :

Nos magots de la Chine n'ont pas réussi. J'en ai fait cinq. Cela à glace, allongé, ennuyeux. Il ne faut pas faire un Versailles de Trianon. Chaque chose a ses proportions. [...] il vaut mieux certainement donner quelque chose de bon en trois actes que d'en donner cinq insipides pour se conformer à l'usage¹.

L'idée que les cinq actes font Versailles n'est pas démentie par *Le Temple de la Gloire*. Et le public parisien doit pouvoir s'assimiler, pour la légèreté, à celui de Trianon.

La division en scènes de chaque acte n'est néanmoins pas parfaite. Il en manque une ou deux par acte même si l'on se limite au respect à la lettre des entrées et des sorties d'acteurs principaux, le chœur et la danse semblant ne pas entrer en compte. Nous avons donc souvent dû la restituer, même si Voltaire a rajouté la sienne entre-temps. Et malgré tout, Rameau continue, dans la version de 1746, à tuiler entre eux les morceaux comme il le faisait dans celle de 1745 : rares sont les doubles barres, dans tous les actes, qui supposent un nouveau départ.

2. Prologue : L'Envie

Le prologue a été très peu retouché entre les deux versions. Environ 80 % de la musique de C 1 se retrouve dans l'état final d'AC. Et pour les 20 % restants, seul un morceau, le Passepied [pour les Muses], peut être daté avec certitude de 1746, puisqu'il constitue la

¹ VOLTAIRE, *Correspondence, op. cit.*, D 5899.

réécriture d'un morceau coupé de la version de 1745, l'Entrée de la Jeunesse – passepiéd en rondeau. L'autre modification instrumentale, le raccourcissement du troisième mouvement de l'ouverture, ne peut être datée avec précision. Le remplacement de l'ariette d'Apollon par une autre plus développée date des représentations de 1745 puisque le nouveau texte figure déjà dans EL 1-3. Enfin, l'insertion du duo d'Apollon et de l'Envie, et la modification subséquente du récitatif dans lequel elle prend place, ne figurant dans aucune édition du livret, peut être datée avec une quasi-certitude des représentations de 1746. Elle correspondrait parfaitement à l'ajout par Rameau d'autres duos et plus généralement d'autres solos dans la version de 1746. Sur le fond, nous pouvons donc renvoyer à notre analyse de la version de 1745 du *Prologue*.

3. Acte I : Bélus

Bélus est au contraire l'acte le plus lourdement révisé entre les deux versions. Son sens est totalement changé : Bélus n'est plus chassé du temple de la Gloire par Apollon et les Muses à cause de sa cruauté, mais se laisse attendrir par le son des musettes et par Lydie, au point de lui promettre de « rendr[e] les mortels heureux » « pour mériter de [lui] plaire ¹ ». Malherbe était déjà choqué de cette transformation :

Les retouches que Voltaire jugea bon, ou peut-être accepta, contraint et forcé, de faire pour la reprise de 1746, ne changèrent point le caractère général de l'œuvre [...] L'opportunité d'un tel changement [celui de *Bélus*], malgré tout, demeure contestable. Car, plus rude s'affichait la barbarie de Bélus, plus vivement elle contrastait avec la majesté de Trajan. Quel besoin de l'« adoucir » ? Et ne se prend-on pas à douter, en somme, d'une férocité que suffisent à calmer, sous les yeux du spectateur, l'ariette d'une princesse et le passepiéd d'un berger ² ?

De fait, *Le Temple de la Gloire* perd sa belle structure dialectique. Mais il faut tenter d'en comprendre les raisons. Le ballet suppose normalement la répétition d'intrigues parallèles : il n'y a donc rien d'étonnant, au fond, à voir Bélus se mettre à ressembler à Trajan, du moment où Voltaire a renoncé à ses ambitions.

Le personnage de Bélus perd indéniablement de sa force. Alors qu'il ne s'exprimait qu'en fureur dans la version de 1745, avec des motifs de tempête d'opéra, seule son arrivée, à la scène 3 de la version de 1746, rappelle sa caractérisation première ³. En fait, Rameau la transfère, pour une grande part, au chœur qui précède immédiatement son entrée ⁴, comme pour compenser la coupe des trois derniers chœurs grandioses (dont deux doubles chœurs) de la version de 1745. Mais Bélus lui-même, qui n'arrive que peu avant le deuxième tiers de l'acte, se laisse couper la parole (mes. 608-630) par les Bergers et les Bergères (mes. 570-608 puis 631-709). Il finit en quelque sorte par entrer dans le moule du guerrier qui se laisse

¹ OOR, *Bélus* (1746), v. 154-155.

² MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », p. xxii.

³ OOR, *Bélus* (1746), mes. 535-569, notamment la « Tempête » à partir de la mes. 549.

⁴ OOR, *Bélus* (1746), mes. 493-534 ; rappelle plusieurs de ses autres grands chœurs de tempête, à commencer par celui du *Turc généreux* dans les *Indes galantes*.

vaincre par l'amour, comme dans n'importe quelle entrée de ballet, par exemple le prologue des *Indes galantes* ou *Les Sybarites*.

Lydie n'est plus une reine traitant d'égal à égal avec Bélus, mais une princesse qui se languit. M^{lle} Chevalier n'y interprète plus un personnage plein de dignité, qui ne s'exprime qu'en récitatif, mais s'essaie à une étonnante *aria da capo* à l'italienne au début de l'acte, « Muses, filles du ciel, la paix règne en vos fêtes¹ », avec des vocalises dans la partie centrale² : elle change d'emploi comme on changeait de masque dans le théâtre romain. Le morceau est remarquable par sa longueur (89 mesures, *da capo* exclu, d'un mouvement « très lent » dans la première partie), son orchestration inhabituellement dense (on y trouve à la fois les flûtes et les bassons, qui sont normalement exclusifs les uns des autres, les violons divisés et les parties divisées, pour un total allant jusqu'à 7 parties réelles) et par le contraste authentiquement italien que propose Rameau : la partie A est à 3 temps « très lent[s] », en *si* mineur, déclamée, avec un orchestre à 7 parties, tandis que la partie B est à 2 temps « vite », dans le ton relatif de *ré* majeur, vocalisante, avec un orchestre à 3 parties de cordes. Or dans les formes rondeau ou *da capo*, Rameau traite d'habitude la partie B en récitatif.

Voltaire et Rameau ne conservent de la première version de *Bélus* que le premier divertissement pastoral ; encore double-t-il de taille. Voltaire obtient quand même que ces « simples bergers » continuent à chanter des maximes de morale : Rameau peut bien parodier, s'il en a envie, deux airs instrumentaux et deux menuets ajoutés, mais les paroles en seront politiques et édifiantes au lieu d'être libertines. Mais ce n'est pas tout : Bélus se convertit rapidement, mais c'est à la paix et non à l'amour, et ce n'est pas Lydie, mais bien les Bergers présents sur scène qui opèrent cette conversion. Les brèves symphonies de musettes, hautbois et bassons de la partition³ sont indubitablement jouées par les instrumentistes mentionnés dans le livret à la suite des acteurs⁴, que Rameau indiquait être « sur le théâtre » quelques centaines de mesures plus haut⁵. Voltaire et Rameau leur confèrent donc un vrai rôle dramatique, et pas seulement une fonction décorative.

4. Acte II : Bacchus

Bacchus (1746) conserve environ 60 % de la musique de la version de 1745 : il est moins altéré que *Bélus*, mais suffisamment pour constituer un acte nouveau. Sa principale caractéristique est qu'il perd ce qui fondait la théâtralité de la version de 1745, l'opposition entre les Prêtres de la Gloire et les Suivants de Bacchus – nous avons vu que *Le Temple de la Gloire* originel mobilisait systématiquement deux chœurs et deux troupes de danses dans chaque acte. Le chœur et la troupe des Prêtres de la Gloire disparaissent purement et simplement ; la scène 1 est entièrement coupée. Seule est conservée la scène 4, où le Grand

¹ Signalons un incipit semblable dans *Nélée et Mirthis*, mais la musique n'a rien à voir.

² OOR, *Bélus* (1746), mes. 1-120.

³ « On entend une symphonie », cf. OOR, *Bélus* (1746), mes. 613-618, 623-625.

⁴ EL 1-4, p. viii.

⁵ AC, p. 65, mentions autographes.

Prêtre de la Gloire barre l'entrée du temple à Bacchus ; la balance, qui penchait déjà en faveur des Suivants de Bacchus (environ 650 mesures contre 200 pour les Prêtres de la Gloire), est désormais totalement déséquilibrée (environ 745 mesures contre 75) : la voix de la morale et de la raison est étouffée par les sons de la bacchanale qui se déroule sous les yeux du spectateur. Le sens que Voltaire entendait conférer à l'acte est totalement subverti par la musique de Rameau, qui s'en donne à cœur joie. Les Suivants de Bacchus avaient déjà un chœur spectaculaire, l'un avec Bacchus lui-même pour coryphée¹, l'autre avec une Bacchante pour finir l'acte². En 1746, Rameau leur en attribue deux (!) autres pour commencer l'acte³, avec une Bacchante pour coryphée. Le premier présente de troublantes similarités avec le trio et chœur final de l'acte II de *Platée* (ses cadences finales, notamment, sont quasiment identiques⁴), ce qui, après une première Entrée et avant une Loure aux rythmes grotesques⁵, suggère que le ton de l'acte est devenu comique, burlesque. Au total, les quatre chœurs avec coryphée occupent plus du quart de l'acte, qui devient décidément celui de l'hédonisme vocal, puisque Bacchus se voit confier pas moins de deux airs, une ariette ajoutée et deux duos dont un ajouté (avec Érigone, qui n'a toujours pas de solo, quoique jouée par M^{lle} Fel), outre la plus grande part du récitatif. Bacchus n'entre toujours pas dans le temple de la Gloire, mais son triomphe vocal manifeste que Voltaire a dû se soumettre à la morale régnante du temple de l'amour, que Rameau continuerait plus tard à célébrer dans la plupart de ses ballets, y compris un *Anacréon* où Cahusac disserte doctement de la préséance de l'amour ou de l'ivresse.

5. Acte III : Trajan

Les scènes 1 à 6 de *Trajan* sont quasiment inchangées entre les deux versions. Voltaire et Rameau ont seulement retouché les récitatifs, tant pour les vers que pour la musique. Nous ne distinguons pas, dans les différences entre les deux versions, de véritable changement esthétique ; on nous permettra de les attribuer au perfectionnisme des deux hommes et à leur manie bien connue de la révision perpétuelle. Les morceaux en musique, eux, sont strictement identiques.

La seule modification d'envergure réside dans la suppression pure et simple du divertissement qui suit la descente de la Gloire. La troupe et le chœur (si celui-ci a jamais existé ailleurs que dans EL 1-3) des Suivants de la Gloire disparaissent du livret, ainsi que les trompettes de la renommée qui les accompagnaient. Voltaire et Rameau enchaînent désormais directement la scène 6, celle de la Gloire, avec le divertissement général, qui se passe dans le temple du Bonheur.

¹ « Que le thyrsè règne toujours », cf. OOR, *Bacchus* (1745), mes. 435-553 ou *Bacchus* (1746), mes. 432-550.

² OOR, *Bacchus* (1745), mes. 824-849.

³ OOR, *Bacchus* (1746), mes. 25-97 et 151-175.

⁴ RAMEAU Jean-Philippe, *Platée. Version 1749, op. cit.*, acte II, mes. 900-982 ; nous remercions Benoît Dratwicky et Barbara Nestola de nous avoir mis devant l'évidence, qui nous avait échappée.

⁵ OOR, *Bacchus* (1746), mes. 1-24.

6. Acte III, scène dernière : Le Temple du Bonheur

Avec *Bélus*, le divertissement final de l'opéra, *Le Temple du Bonheur*, est le passage du *Temple de la Gloire* qui a été le plus bouleversé. Sur les 14 morceaux qui composaient la version de 1745, Voltaire et Rameau n'en conservent que quatre : le chœur introductif, à peu près inchangé¹, la Passacaille, laquelle, lourdement révisée, devient une Chaconne², un chœur avec coryphée intégralement récrit sur les mêmes paroles³, et l'Air final, inchangé⁴. Un nouveau morceau vient compenser toutes ces coupes : le fameux Ramage d'oiseaux, décrit jusque dans le *Mercur de France*. On peut supposer que les auteurs ont décidé d'adapter le divertissement final au lieu : à la cour, on pouvait prodiguer les entrées de ballet, comme dans la tradition du ballet de cour, mais le public parisien, moins sage, avait dû donner des signes d'impatience en décembre 1745. Voltaire et Rameau tentent néanmoins de conserver la dramaturgie très fluide du divertissement originel : la Chaconne reste coupée en deux par un chœur avec coryphée lui-même entrelardé d'une ariette, et se finit sur une demi-cadence⁵ qui enchaîne sur l'Air final, qui est lui-même répété après le Ramage d'oiseaux, avec lequel il est tuilé.

Attardons-nous sur ce nouveau morceau, et le plus remarquable, de la version de 1746. Dès son premier opéra, Rameau avait placé une ariette ornithologique, « Rossignols amoureux », comme pénultième morceau de l'opéra. Jusqu'à la fin de sa vie, Rameau ne cessera d'en composer de semblables, toujours plus sophistiquées : citons, entre autres, « Chantez, oiseaux, chantez, votre aimable ramage » (*Zaïs*, Prologue, 2), « Tendres oiseaux, éveillez-vous » (*Naïs*, I, 6), « Charmes de mon vainqueur, doux accens de ma voix » (*La Lyre enchantée* (1757-1758), 1). Avant cela, Rameau avait écrit *Le Rappel des oiseaux* pour clavecin. Rameau n'innove en rien sur le fond : les ramages d'oiseaux sont un des lieux communs de l'opéra français du XVIII^e siècle ; ils sont si populaires que, l'année du *Temple de la Gloire*, le *Mercur de France* publie un « Air ajouté au 4^e. acte d'Armide & chanté par M^{lle}. Fel⁶ », qui roucoule à souhait sur les paroles « Les oiseaux de ces bocages / N'y respirent que par l'amour », etc. Rameau est encore moins un prédécesseur de Messiaen, comme ne manquerait pas de le dire, si elle s'emparait du sujet, une musicographie nationaliste et paresseuse⁷. Car les ramages d'oiseaux de Rameau, comme le reste de sa musique, ont en commun d'être audacieux du point de vue du contrepoint et de l'instrumentation – voire de l'harmonie pour *Le Rappel des oiseaux*, l'une des pièces de clavecin de Rameau les plus chromatiques⁸.

¹ OOR, *Trajan*, mes. 553-619.

² OOR, *Trajan*, mes. 620-691 puis 783-860.

³ OOR, *Trajan*, mes. 692-782.

⁴ OOR, *Trajan*, mes. 861-906 et 1017-1062.

⁵ OOR, *Trajan*, mes. 860.

⁶ *Mercur De France Dédié Au Roi. Avril 1746, op. cit.*, p. 130 ; partition hors-texte.

⁷ Nous n'avons pas coécrit DUBRUQUE Julien et VANÇON Jean-Claire, « Pour une réévaluation critique du ramisme de Debussy », *art. cit.* pour remplacer les fantômes petits-français sur la filiation Rameau-Debussy par d'autres encore plus arbitraires.

⁸ Nous remercions Graham Sadler de nous avoir fait préciser ce point.

Or le ramage du *Temple de la Gloire* est le plus développé et peut-être le plus raffiné de tous. Il commence par un long prélude, le Ramage proprement dit ¹, où Rameau utilise une texture dense, à 5 voix (2 flûtes, 3 violons), dans une tessiture resserrée : il renonce aux petites flûtes pittoresques auxquelles il recourt souvent ailleurs, tout comme aux basses. Celles-ci, avec la basse continue, prennent le relais des violons 3 pour soutenir Trajan à son entrée. Mais les six parties réelles ne jouent quasiment jamais ensemble : Rameau les orchestre par petites touches harmoniques plutôt que mélodiques, avec autant de silences que de notes, selon une technique qui trouvera son apothéose dans *Les Boréades*, dans un contexte plus sombre (« Lieux désolés, les tendres soins de Flore », IV, 2 ; « Obéissez, quittez vos cavernes obscures », V, 1). La ligne de la haute-contre soliste, dans ce contexte, est étonnamment sobre : on n'y trouve que peu de vocalises, excepté, paradoxalement, sur le dernier vestige de sentence morale que Voltaire ait maintenu dans cette version de 1746 : « Je règne sur un peuple heureux », qu'on n'entendra qu'une fois dans la partie B de cette forme da capo. Pour le reste, Rameau semble avoir confié à Jélyotte ces ornements extrêmement précis et délicats pour lesquels il était réputé. La suprême habileté consiste à enchasser cette ariette dans l'Air très gai, et très fort (avec deux petites flûtes et deux cors obligés) qui concluait déjà la version de 1745.

¹ OOR, *Trajan*, mes. 907-927.

E. Synthèse sur l'esthétique du *Temple de la Gloire*

Il est révélateur que l'entrée « gloire ¹ » soit absente du *Dictionnaire du Grand siècle* de Bluche ², comme de celui de *l'Ancien régime* de Bély ³. Cette notion nous est devenue tellement étrangère qu'on ne songe seulement plus à la définir. Elle est pourtant centrale ; les philosophes eux-mêmes ne dédaignent pas l'idée de gloire, mais cherchent à la redéfinir. Pour qui s'intéresse au théâtre classique, « gloire » fait partie des mots les plus employés ; la lutte entre la gloire et l'amour constitue le ressort dramatique de mainte tragédie (où la gloire rend l'amour malheureux), mais aussi du ballet (où l'amour triomphe de la gloire). *Le Temple de la Gloire* est, lui, un objet dramatique non identifié : Voltaire, à qui l'on a commandé un ballet, va tenter d'en chasser l'amour ; il va tenter d'opposer Métastase à Quinault ⁴.

1. La gloire et l'amour

a) Dans l'opéra français

Il n'est pas nécessaire de faire de grands développements pour rappeler que les grandes passions qui polarisent le théâtre français classique sont la gloire et l'amour. Ce n'était pas tout à fait inédit : pour ce qui est des belles-lettres, Voltaire comparait volontiers, on le sait, le siècle de Louis XIV à l'âge d'or augustéen, lequel s'était plu à se résumer dans l'anacyclique *Roma-Amor* ⁵ : la capitale de l'empire du monde était aussi celle de l'amour. Mais le genre privilégié de l'amour, à Rome, c'était la poésie ; à Paris, ce fut le théâtre ⁶, et singulièrement la tragédie racinienne, alors que l'amour était loin d'être la passion dominante de la tragédie antique.

L'opéra français classique, double autant qu'inverse du théâtre français classique, selon la belle formule de Catherine Kintzler, lui avait repris cette polarité gloire-amour. Mais Quinault lui avait donné pour différence spécifique de toujours faire triompher l'amour, même dans la tragédie. La désaffection du public pour la tragédie et la vogue du ballet, à partir du deuxième quart du XVIII^e siècle, ne fit que renforcer cette caractéristique : pendant que l'*opera seria* s'efforçait d'imiter Corneille et faisait la part belle à la gloire, l'opéra français était effectivement devenu le temple de l'amour, et énonçait jour après jour « tous ces lieux communs de morale lubrique ⁷ ». On ne compte plus les prologues allégoriques où Vénus, l'amour etc. triomphent de la gloire, de Mars etc. Pour ne prendre qu'un exemple issu

¹ « Honneur » y a tout de même une colonne, sans doute grâce à Corneille et à la classe de 4^e (du moins du temps où l'on lisait une tragédie classique en 4^e).

² *Dictionnaire du Grand siècle*, Paris, Fayard, 2005 (Les indispensables de l'histoire).

³ *Dictionnaire de l'Ancien régime : royaume de France, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 2010 (Quadrige).

⁴ Le parallèle est classique : VOLTAIRE, *Correspondence, op. cit.*, D 6771.

⁵ Cf. par exemple Horace, *Odes*, I, 4 ; Ovide, *Amours*, 2,9 ; etc.

⁶ Même si l'on ne doit pas sous-estimer, en qualité comme en quantité, la poésie du XVIII^e siècle, que le XIX^e a condamnée à l'oubli, et qui n'a pas encore été réhabilitée.

⁷ BOILEAU, *Satire X*, v. 140.

des œuvres de Rameau, alors que Sybaris était depuis l'Antiquité l'équivalent grec des Sodome et Gomorrhe bibliques, Marmontel pouvait tranquillement faire représenter à la cour un ballet intitulé *Les Sybarites*, dont la morale finale était :

Chantez la victoire de la beauté,
Elle triomphe de la gloire.

b) Dans l'œuvre de Voltaire

La position de Voltaire sur la question est bien connue. Aussi bien à la Comédie-Française qu'à l'Académie royale de musique, il entendait lutter contre la prééminence de l'amour. Nous avons déjà rappelé comment, par trois fois, avant *Le Temple de la Gloire*, il avait essayé d'inventer un opéra philosophique, voire anticlérical, avec *Tanis et Zélide*, *Samson et Pandore*, dont aucun n'avait été représenté. Néanmoins, ses livrets avaient circulé sous forme manuscrite, puis imprimée, et le public n'ignorait pas ses tentatives de réforme. Dans l'ouvrage toujours fin de d'Aquin de Château-Lyon, on lit que Voltaire n'était pas le seul à les proposer, et s'inscrivait dans un courant plus général¹. D'Aquin de Château-Lyon prend ainsi la défense de Cahusac², et fait référence à *Jephté*, de Pellegrin, connu pour l'originalité de son sujet biblique, et qui avait justement suscité l'émulation musicale de Rameau (*Hippolyte et Aricie*) et de Voltaire avec le même (*Samson*, sur un autre sujet biblique) :

Je pense avec M. de Chassiron, que ce plan [celui de *Jephté*] feroit revenir bien des personnes qui sont fort scandalisées de la morale pernicieuse qui se trouve dans les Tragédies-Opéra ; je crois aussi que l'amour de la gloire & de la Patrie doit valoir au moins cet amour effeminé duquel on n'ose s'écarter lorsqu'on compose pour l'Opera³.

D'Aquin de Château-Lyon poursuit plus loin en liant explicitement Voltaire et Métastase :

Il y a lieu de penser qu'un Poete né avec du talent pourroit abandonner les sisteme de *Quinault*, & entreprendre le changement dont il est ici question, surtout s'il étoit secondé par un Musicien d'un génie vif & hardi. Le célèbre Abbé *Metastazio* a fait des Opéra à peu près sur ce plan ; & la plupart de ses Arrietes ne respirent que le courage & la grandeur d'âme, en cela différentes des nôtres, où il n'est jamais question que d'amour. Pour M. de *Voltaire*, il ne donne dans son *Samson** (* Cette tragédie a été mise en Musique par M. Rameau.) qu'une idée de cette nouvelle espère de Tragédies-Opéra ; mais n'est-ce pas déjà beaucoup ? C'est un homme fait pour primer dans bien des genres, & pour ouvrir un chemin nouveau dans d'autres qui lui sont moins favorables : ses idées sont un germe qui peuvent se développer dans d'autres têtes & produire ensuite d'excellens morceaux...⁴

D'Aquin de Château-Lyon ne cite pas *Le Temple de la Gloire*, mais son analyse peut s'y appliquer.

¹ AQUIN DE CHATEAU-LYON Pierre Louis d', *Siècle littéraire de Louis XV, ou Lettres sur les hommes célèbres*, op. cit., pp. 39-41.

² *Ibid.*, pp. 34-36.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ *Ibid.*, pp. 40-41.

c) Dans la version de 1745 du *Temple de la Gloire*

Car en 1745, Voltaire, à qui Richelieu vient de commander un ballet, n'entend pas pour autant changer de doctrine, ni renoncer à ses ambitions de réforme :

Il étoit temps d'essayer si le vrai courage, la modération, la clémence qui suit la victoire, la félicité des peuples, étoient des sujets aussi susceptibles d'une musique touchante, que de simples dialogues d'amour, tant de fois répétés sous des noms différens, et qui sembloient réduire à un seul genre, la poésie lyrique ¹.

La gloire, dans son ballet, qu'il rebaptise « fête », est bien l'alternative à l'amour. Nous verrons que la gloire voltairienne n'est pas celle de Corneille. Mais remarquons pour l'instant que la structure dialectique du *Temple de la Gloire* récuse l'enfermement de l'opéra français dans une lutte entre gloire et amour dont ce dernier sortirait toujours vainqueur : *Bélus* (1745), c'est incontestablement Mars, la gloire militaire, la fausse gloire ; *Bacchus*, c'est assurément Vénus, le triomphe du plaisir. Tous deux sont chassés du temple. Nous nous attarderons évidemment longtemps sur le contenu positif de l'acte de *Trajan*. Mais il est clair que cet empereur-modèle est aussi la métaphore d'un manifeste poétique : Bélus est trop glorieux mais pas assez amoureux, Bacchus trop amoureux et pas assez amoureux, Trajan juste ce qu'il faut des deux.

Ce souci de rabaisser l'amour à sa juste place au théâtre s'observe non seulement dans la structure du *Temple de la Gloire*, mais dans le détail de sa genèse. Voyons comment Voltaire pèse ses mots dans la grande scène tragique de l'œuvre, le plus long récitatif jamais composé par Rameau après celui de *Castor et Pollux* (IV, 2). Pour son entrée en scène, Trajan disait initialement :

L'Amour m'amène.

Je reviens à vos **pieds**, je reviens un moment
Puiser dans vos **regards** une vertu nouvelle
Et mériter, quand **Mars** m'appelle,
D'être empereur de Rome, et d'être votre **amant** ².

Admirons ce « Rome » sans port de voix, très inhabituel dans le récitatif français, qui veut qu'une syllabe accentuée prosodiquement (ici la dernière syllabe du premier hémistiche d'un alexandrin), une fois mise en musique, porte un ornement (port de voix ou tremblement). Par cette annotation autographe, Rameau entendait empêcher Jélyotte d'enjoliver ce *la aigu* et conserver au mot de « Rome » une sonorité martiale.

¹ OOR, *Préface*.

² Cf. OOR, *Trajan* (1745), v. 36-50, NC.



Figure 50 : AC, p. 173, détail

Mais enfin « l'Amour », « Mars », des « pieds », des « regards », un « amant » : voilà qui est terriblement galant. Voltaire s'en rend compte, et, dès avant les représentations de 1745, corrige ainsi :

Je reviens un moment pour m'arracher à vous,
 Pour m'animer d'une vertu nouvelle,
 Pour mériter, quand **mon devoir** m'appelle ¹,
 D'être empereur de Rome et d'être votre **époux** ².

¹ Il est intéressant de noter que non seulement EL 1-3 (et donc l'édition de Kehl, et toutes les autres), mais aussi EL 4 donnent encore « Mars » au lieu de « mon devoir » : la correction, effectuée dans la partition, n'a probablement pas été reportée. Cf. OOR, *Trajan* (1745), v. 42, NC, et *Trajan* (1746), v. 42, NC. Est-elle alors de Voltaire ? Inversement, au v. suivant, EL 4 donne une variante qui n'apparaît pas dans la partition : « De commander à Rome » au lieu de « D'être empereur de Rome ». Dans tous les cas, la technique de la révision permanente avait des ratés.

² OOR, *Trajan* (1745), v. 40-43.

La gestuelle galante a disparu : Trajan ne « revien[t] » plus pour se jeter plus aux « pieds » de Plautine et se noyer dans ses « regards », mais pour « s'arracher » à elle (paradoxe dont on s'étonne que les satiriques ne se soient pas gaussés). Il n'est plus l'« amant » de Plautine mais son respectable « époux » : admirables vertus domestiques d'un empereur déjà stoïcien. La force qui le meut n'est plus « Mars », autrement dit la gloire militaire, mais un « devoir » bien de son temps. Plautine aussi, du reste, ne se comporte ni en princesse larmoyante, ni en reine hystérique : « digne Romaine ¹ », elle rivalise de vertu avec son empereur de mari, qu'elle veut suivre au combat ². Elle non plus ne se soucie pas de sa gloire, mais de son « devoir ³ ».

Cet exemple illustre ce que veut dire, concrètement, moraliser l'opéra pour Voltaire. Sur la forme, on remarquera aussi ce que la critique et la génétique littéraires perdraient à ne pas consulter les sources musicales.

d) Dans la version de 1746 du *Temple de la Gloire*

Dans le paragraphe ajouté à la préface du livret de 1746, Voltaire dit qu'il a fallu « y changer plusieurs choses pour se conformer aux usages de ce spectacle, on a surtout asservi les paroles à la musique ⁴ ». Mais Voltaire n'avoue pas qu'il a également dû faire marche arrière sur la gloire et l'amour – à moins que « paroles » ne soit mis pour « gloire », et « musique » pour « amour »... C'est pourtant le changement le plus éclatant qui apparaît dans la version de 1746. Il se manifeste essentiellement de deux manières.

D'abord, *Bélus* (1746), totalement récrit, a changé de sens. Dans la première version, Lydie est une reine, qui possède des états (on ignore lesquels, mais son nom suffit sans doute à l'indiquer), qui devait épouser Bélus et consacrer une alliance politique – ce n'est que de surcroît qu'elle en est amoureuse :

LYDIE

Bélus va triompher de l'Asie enchaînée,
Mon cœur et mes états sont au rang des vaincus,
L'ingrat me promettoit un brillant hyménée :
Il me trompoit [;] du moins, il ne me trompe plus !
Il triomphe, je meurs, et meurs abandonnée ⁵ !

Lydie est jouée par M^{lle} Chevalier, la grande actrice tragique du temps, et non par l'une de celles à qui l'on confie les rôles de princesses ou de bergères ; elle n'a que deux très brefs récitatifs accompagnés dans tout l'acte ⁶, et aucun air. Elle s'exprime noblement, en récitatif simple, en dialogue avec sa suivante Arsine ou avec Bélus. Dans la version de 1746, au contraire, Lydie est devenue une « Princesse de l'Asie mineure ⁷ » ; elle ouvre l'acte par une

¹ Cf. OOR, *Trajan* (1745), v. 36, NC.

² Cf. OOR, *Trajan*, v. 64-68.

³ Cf. OOR, *Trajan*, v. 88.

⁴ OOR, *Préface* (1746).

⁵ OOR, *Bélus* (1745), v. 18-22.

⁶ OOR, *Bélus* (1745), mes. 58-79 et 426-451.

⁷ OOR, *Bélus* (1746), v. 1 *

1. La gloire et l'amour

grande *aria da capo* où elle se lamente d'avoir été abandonnée par Bélus (partie A) et où elle fulmine contre lui (partie B) alternativement. Si Bélus est toujours un « tyran », au sens propre, il en est un plus grand que lui, au sens figuré :

LYDIE

Amour, sors de mon cœur, Amour, brise ma chaîne
Ne sois pas tyran comme lui ¹.

Bélus, cette fois, au lieu de promettre d'exterminer les Bergers qui ont osé le défier, se laisse charmer par eux et par l'amour de Lydie :

BÉLUS

C'en est trop ; je me rends au charme qui m'attire :
Peut-être que des Dieux j'aurois bravé l'empire,
Mais ils empruntent votre voix.
Ils ont guidé vos pas, leur bonté vous inspire,
Je suis désarmé, je soupire [...] ²

Et l'acte finit par un duo des amants, qui marque explicitement le retour au ballet typique, où l'amour triomphe toujours :

LYDIE, et BÉLUS, *ensemble*

Descends des cieux, lance tes flammes,
Triomphe, Amour, Dieu des grands cœurs,
Anime les vertus et les nobles ardeurs
Qui doivent régner dans nos ames.

Voltaire tente de sauver la mise, mais il est douteux que la grandeur, la vertu et la noblesse qu'il mentionne l'emportent, dans l'esprit du spectateur, sur les « flammes », « l'Amour », les « cœurs » et les « âmes », et surtout sur la forme employée : peu importent les paroles, le répertoire de l'opéra était plein de ces duos d'amour conclusifs sans accompagnement instrumental. Chez Rameau, ils ont normalement lieu entre le dessus et la haute-contre, mais les duos convergents entre dessus et basse ne sont pas rares chez ses prédécesseurs et ses contemporains.

L'autre changement spectaculaire qui intervient dans la version de 1746 concerne la fin de *Trajan* et de l'opéra. La version de 1745 se concluait par une prière de Trajan :

TRAJAN

Ô peuples de héros qui m'aimez et que j'aime,
Vous faites mes grandeurs ;
Je veux régner sur vos cœurs,
Sur tant d'appas*, sur moi-même ;

*(*Montrant Plautine*)

Montez au ciel, encens que je reçois,
Retournez vers les Dieux, hommages que j'attire :
Dieux puissans, protégez ce formidable empire,

¹ OOR, *Bélus* (1746), v. 9-10.

² OOR, *Bélus* (1746), v. 145-149.

1. La gloire et l'amour

Inspirez toujours tous ses rois ¹.

Le ton en était sublime. Rameau traite les quatre premiers vers en récitatif accompagné, dans la disposition typique de l'accompagnement noble : deux violons à deux cordes, basses. Il y ajoute une flûte seule, dans un registre évidemment céleste, pour les quatre derniers vers, traités, eux, dans une forme hybride entre le récitatif accompagné (par son absence de forme musicale, sa brièveté et ses changements de mesure) et l'air (par la stabilité de sa battue et ses deux répétitions de vers). On trouve bien un trait de galanterie au v. 225, avec la didascalie qui l'accompagne, mais l'essentiel est bien dans le ton religieux du passage. Quel contraste avec la version de 1746 ! Après l'Air très gai pour les Romains et Romaines, « *La symphonie exprime ici un ramage d'oiseaux* », et Trajan chante :

TRAJAN

Ces oiseaux, par leur doux ramage,
Embellissent nos concerts,
Ils annoncent dans leur langage
Le bonheur de l'univers.

Répondez à leurs chants, voix errante et fidelle,
Écho, frappez les airs de sons harmonieux,
Répétez avec moi : « Ma gloire est immortelle,
Je règne sur un peuple heureux. »

Ces oiseaux, par leur doux ramage, etc. ²

Dans cette grande ariette *da capo*, la partie A (le premier quatrain et sa reprise) utilise le langage « ornithologique » et qui est normalement réservé au langage amoureux : depuis l'Antiquité, les oiseaux sont une métaphore commode pour évoquer l'amour, la fidélité et l'infidélité, le caractère naturel de toutes ces choses, etc. Or Voltaire y plaque des paroles surprenantes : point de bonheur des amants ici, mais celui de « l'univers ». Il est difficile de ne pas voir à l'œuvre, ici, la lutte entre l'esprit de sérieux de Voltaire et la volonté de plaire de Rameau. Mais il ne peut y avoir qu'un seul vainqueur à l'opéra : la musique. C'est bien le sens de l'aveu dépité de Voltaire dans la version de 1746 de la Préface, comme celui de la poétique implicite de Rameau dans la scène de la Folie de *Platée*. Ce qu'on entend, ce n'est pas la sentence, la « maxime de morale » de Voltaire, qui n'est énoncée qu'une seule fois dans la partie B de cette ariette ³, mais bien le langage d'amour des oiseaux. Voltaire a beau dire « gloire », Rameau ne nous fait entendre qu'« amour ».

¹ OOR, *Trajan* (1745), v. 222-231.

² OOR, *Trajan* (1746), v. 171 *-179.

³ OOR, *Trajan* (1746), mes. 974-983, soit 10 mesures d'une ariette qui en compte plus de cent.

2. Le (grand) spectacle

Voltaire entendait donc renoncer au triomphe de l'amour, et faire chanter à la place des « maximes de morales ». Mais une maxime de morale ne fait pas une intrigue. Dès lors, par quoi remplacer l'intrigue amoureuse qui constitue la trame universelle des entrées de ballet ?

Il est vrai que Voltaire ne la supprime pas entièrement : les couples Bélus-Lydie, Bacchus-Érigone, Trajan-Plautine continuent de structurer chaque acte, après le *Prologue* ; Voltaire respecte formellement le genre du ballet. Mais, à part dans la version de 1746 de *Bélus*, où Lydie réussit, grâce aux Bergers, à adoucir Bélus et à le faire revenir à elle en même temps qu'à des sentiments d'humanité, il n'y a pour ainsi dire aucune progression dramatique : au début de la version de 1745 de *Bélus*, Lydie est abandonnée par son amant, devenu un tyran sanguinaire, et c'est toujours le cas à la fin de l'acte I ; Bacchus et Érigone ne forment qu'un, leur amour est une évidence du début à la fin de l'acte II ; Trajan et Plautine sont déjà mariés et partagent les mêmes vertus conjugales et royales tout au long de l'acte III. Les couples d'acteurs et actrices du ballet sont donc présents, mais subvertis.

À notre avis, c'est à la notion de « spectacle » qu'il faut recourir pour expliquer les ressorts dramatiques du *Temple de la Gloire*. Voltaire la définissait ainsi dans une lettre célèbre, souvent citée, pour décrire ses intentions dans *Samson* :

Je n'entends pas trop ce qu'on veut dire par une Dalila intéressante. Je veux que ma Dalila chante de beaux airs où le goust français soit fondu dans le goust italien. Voilà tout L'intérêt que je connais dans un opera. Un beau spectacle bien varié, des fêtes brillantes, beaucoup d'airs, peu de récitatifs des actes courts, c'est là ce qui me plait. Une pièce ne peut être véritablement touchante que dans la rue des fosses st Germain. [...]

Je veux que le Samson soit dans un goust nouveau, rien qu'une scène de récitatif à chaque acte, point de confident, point de verbiage. Esce que vous n'êtes pas las de ce chant uniforme et de ces eu perpétuels qui terminent avec une monotonie d'antiphonaire nos sillabes féminines. C'est un poison froid qui tue notre récitatif¹.

Bref, un beau spectacle, c'est de la variété, plus de divertissements que de scènes, des personnages principaux qui chantent des airs italianisants (des ariettes ?) plutôt que du récitatif français. Cela pourrait assez bien définir, la coïncidence est frappante, la poétique de l'opéra ramiste d'après 1745. Mais pour l'instant, constatons que la version de 1745 du *Temple de la Gloire* ne reprend pas vraiment ce programme.

C'est une autre définition du spectacle qui nous semble être à l'œuvre. Elle est d'abord matérielle : la salle dans laquelle l'œuvre fut créée, celle du manège de la Grande Écurie, était neuve, de dimensions impressionnantes comparée à celle de la Comédie-Française ou de l'Académie royale de musique, et avait été équipée de machines suffisamment sophistiquées pour qu'elles fassent l'objet d'un sous-article à part de l'*Encyclopédie*, écrit par Cahusac². Or à moins d'écrire du spectacle pour le fauteuil³, un auteur joué se soucie des conditions

¹ VOLTAIRE, *Correspondence*, *op. cit.*, D 971.

² CAHUSAC Louis de, « Fêtes de la Cour de France », *art. cit.*

³ Ce que Voltaire fit, bien avant Musset : certaines de ses pièces tardives n'étaient manifestement pas destinées à

2. Le (grand) spectacle

matérielles de l'exécution de ses pièces. Voltaire connaissait déjà parfaitement les ressources du nouvel « opéra de Versailles », tel qu'on l'appelait, puisqu'il l'avait inauguré avec *La Princesse de Navarre* ; il est impensable qu'il n'en ait pas tenu compte en écrivant *Le Temple de la Gloire*. L'exemple le plus manifeste est celui de la gloire qui porte Apollon et les Muses dans *Bélus* (1745) : techniquement possible à Versailles, elle dut être abandonnée à Paris, où elle ne produisait pas l'effet escompté, si nous comprenons bien le *Mercur* :

A l'égard des paroles, M. de Voltaire ne fait plus paroître les Muses, & ne les fait plus braver par Belus ; ce double spectacle étoit d'une exécution trop compliquée pour être bien rendu ¹.

On devine un autre exemple de l'utilisation par Voltaire des ressources de l'opéra de Versailles dans la didascalie de la version de 1745 de *Trajan* :

La Gloire descend d'un vol précipité, une couronne de laurier à la main ².

Puisqu'en 1746 :

La Gloire descend une couronne de laurier à la main ³.

On peut penser que les machines de l'opéra de Versailles permettaient un vol plus rapide que celles de la salle du Palais-Royal. Pour le reste, on n'en peut trop rien savoir en l'absence de sources conservées, mais nous ferons l'hypothèse que Voltaire a tiré tout le parti possible de la machinerie versaillaise ; les remarques admiratives du *Mercur* et celles de l'annotateur anonyme de l'exemplaire d'EL 2 ⁴ à propos des décors et des changements de décor l'appuient ; le double changement de décor de *Trajan* la confirme. Le grand spectacle, dans *Le Temple de la Gloire*, c'est donc d'abord l'exploitation poussée des ressources matérielles de l'opéra de Versailles.

Mais la principale ressource spectaculaire nous semble être l'utilisation systématique de deux chœurs et de deux troupes dans l'opéra, ce qui est à notre connaissance inédit. Voltaire profite de la largeur de scène disponible et de la mise à disposition de la troupe de l'Académie royale de musique tout entière ⁵ pour créer un effet d'opposition de masses dans la version de 1745, comme le montre le Tableau 49 :

passer la rampe, mais à être lues.

¹ *Mercur De France Dédié Au Roi. Mai 1746, op. cit.*, p. 142.

² OOR, *Trajan* (1745), v. 133 *.

³ OOR, *Trajan* (1746), v. 133 *.

⁴ Cf. II.B.2.b)(2), Exemplaire avec annotations anonymes, p. 203 ci-dessus.

⁵ Plus que de celle des quelques renforts de la musique du roi, comme on l'a vu : cf. *supra*, I.C.6.a), Rôles, p. 95.

2. Le (grand) spectacle

	Bons		Méchants	
	Chœur	Troupe	Chœur	Troupe
Prologue. L'Envie	♀ Muses		♀ ∅	
	♂ Demi-dieux	♂ Héros	♂ Démons de la Suite de l'Envie	
Acte I. Bélus	♀ Bergères		♀ ∅	
	♂ Bergers		♂ Guerriers	
Acte II. Bacchus	♀ Prêtresses de la Gloire		♀ Suivantes de Bacchus	
	♂ Prêtres de la Gloire	♂ Héros	♂ Suivants de Bacchus	
Acte III. Trajan	♀ Prêtresses de Vénus			
	♂ Prêtres de Mars			
	♀ Romaines		♀ ∅	♀ ∅
	♂ Romains		♂ Cinq rois	♂ ∅
	♀ Suivantes de la Gloire			
	♂ Suivants de la Gloire			

Tableau 49 : Doubles chœurs et doubles troupes dans la version de 1745

La nature des masses opposées est elle-même variée : seuls le *Prologue* et *Bélus* sont structurellement semblables, puisqu'ils opposent un chœur mixte bon à un chœur d'hommes méchant. L'acte le plus équilibré est celui de *Bacchus*, où deux chœurs mixtes s'opposent. Dans *Trajan*, il n'y a plus de méchants à proprement parler, puisque les cinq rois se « convertissent » après leur pardon. Mais on trouve pas moins de quatre chœurs (au minimum).

La forme des oppositions est également variée ; les masses chorales et chorégraphiques interagissent différemment. Dans le *Prologue*, un « ballet figuré » fait chasser les Démons par les Héros. Dans *Bélus*, les Bergers et Bergères sont physiquement menacés par les Guerriers mais restent en scène. Dans *Bacchus*, la danse des Prêtresses de la Gloire et des Héros est interrompue par l'Entrée des Suivants de Bacchus, si bien que les suivants de la Gloire se retirent dans le temple : une masse chasse l'autre, avant que le mouvement inverse ne s'opère lorsque le Grand Prêtre de la Gloire barre l'entrée du temple à Bacchus, qui s'en retourne ailleurs avec ses Suivants. Dans *Trajan*, l'opposition entre masses passe par le procédé musical du double chœur : d'abord, les Prêtres de Mars et les Prêtresses de Vénus, après avoir alterné, chantent un double chœur étonnant où chaque chœur conserve son rythme propre (♩ pour les femmes, ♩ pour les hommes), pour un total de quatre voix réelles ; puis le grand chœur des Romains et Romaines dialogue avec le petit chœur des cinq rois, pour un total de neuf voix réelles. Dans le divertissement du *Temple du Bonheur*, Voltaire fait se succéder quatre quadrilles reflétant les différents ordres de la société romaine. L'effet est ici cumulatif : pour la fin, toute la troupe de l'opéra finit probablement par se retrouver sur scène.

3. Le genre du Temple de la Gloire : un opéra métastasiens français ?

Tout ceci est extrêmement original, à la fois par rapport à la tradition de l'Académie royale de musique, où la norme veut qu'il y ait plutôt un seul chœur et une seule troupe par acte, et à plus forte raison, évidemment, par rapport à celle de la Comédie-Française ou de l'opéra italien. Cela doit suffire à donner au *Temple de la Gloire* la place qu'il mérite dans l'histoire dramatique, ne serait-ce qu'à cause de l'identité de son auteur : il regarde davantage vers le Grand opéra que vers Lully. Quant à l'utilisation du double chœur par Rameau, elle renvoie non seulement à d'autres de ses œuvres¹, mais, elle aussi, au futur², elle invite à pousser plus loin l'investigation des formes chorales de l'opéra français classique³.

3. Le genre du *Temple de la Gloire* : un opéra métastasiens français ?

Nous avons constaté dans notre analyse historique que les contemporains avaient éprouvé le plus grand mal à faire rentrer *Le Temple de la Gloire* dans une case générique précise. Nous voudrions ici pousser l'analyse esthétique pour y parvenir. Nous rencontrerons souvent, dans cette réflexion, le nom sous l'autorité duquel Voltaire se place dans sa préface : Métastase. Mais contrairement à ce qui arrive souvent en France, au XVIII^e siècle, ce nom n'est pas qu'un mot, qu'un signal de ralliement pour les ennemis de la musique française. Il faut prendre Voltaire au sérieux⁴ – et « sérieux » est assurément l'adjectif qui convient le mieux pour désigner l'incarnation peut-être unique du gallo-métastasiens que constitue *Le Temple de la Gloire* – et mesurer l'ampleur de ses emprunts à Métastase pour cerner au mieux l'originalité du projet voltairien⁵.

¹ On pense au célèbre double chœur de *Canope* dans *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*.

² Musicalement, le procédé du double chœur renvoie d'abord aux oratorios des années 1770 ; signalons-en un qui réutilise justement les paroles de Voltaire que Rameau avait dû mettre en musique le premier : LEFROID DE MÉREAUX Nicolas Jean, *Samson, oratoire*, éd. Julien DUBRUQUE, Versailles, CmbV, 2011.

³ Il y a curieusement peu de travaux sur l'utilisation du chœur dans l'opéra français, alors même qu'elle fait sa spécificité par rapport au théâtre dramatique français et à l'opéra français italien ; les plus pertinents demeurent : CYR Mary, « The dramatic role of the chorus in French opera : evidence for the use of gesture, 1670-1770 », in BAUMAN Thomas et MCCLYMONDS Marita P. (éds.), *Opera and the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 105-118 ; JACOBHAGEN Arnold, *Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime*, Frankfurt am Main ; New York, P. Lang, 1997 (Perspektiven der Opernforschung 5).

⁴ KINTZLER Catherine, *Théâtre et opéra à l'âge classique*, op. cit., p. 261, a bien remarqué la constance de la référence voltairienne à Métastase.

⁵ Sur Métastase en général, cf. ROUVIÈRE Olivier, *Métastase. Pietro Trapassi, musicien du verbe*, Paris, Hermann, 2008 (Musique) ; cf. également l'article fondamental de SCHNEIDER Herbert, « Metastasio in Frankreich », *Händel Jahrbuch* 45, 1999, pp. 186-205 ; brève synthèse dans FABIANO Andrea, « Metastasio, Voltaire, Diderot, Marmontel e l'opera francese », *Problemi di critica goldoniana*, 8, 2001, pp. 203-221.

a) Influence du ballet héroïque

(1) Le modèle de Fuzelier

Malgré l'originalité du livret de 1745 et les remaniements considérables qu'il a subis en 1746, on perçoit dans *Le Temple de la Gloire* la forme du ballet héroïque. Rappelons-en la définition, pour peu qu'elle existe formellement. L'œuvre qui crée le genre est *Les Fêtes grecques et romaines* de Fuzelier et Colin de Blamont, en 1723 ; elle en est l'archétype comme l'*Europe galante* était celui du ballet tout court, et elle sera pour cela reprise aussi longtemps (jusqu'en 1770) que cette œuvre de Campra ou que les tragédies de Lully. L'adjectif « héroïque » signifie que le sujet de chacune des entrées du ballet est pris dans l'histoire et non dans la fable (la « mythologie », si l'on veut, dans le français pédantesque actuel, qui se farcit d'hellénismes à mesure que l'on maîtrise moins le grec). Concrètement, cela signifie que l'on renonce à utiliser le merveilleux, qui est pourtant la caractéristique essentielle de l'opéra français, comme c'est le cas, implicitement, depuis Quinault, et telle que l'ont théorisée explicitement Marmontel¹ au XVIII^e siècle, ou Catherine Kintzler² récemment. Les sujets du ballet héroïque sont également plus sérieux, moins pastoraux que ceux du ballet « normal » : les héros y sont certes amoureux, mais ce ne sont pas des bergers ; le décor est celui des grandes cités de l'Antiquité, et non l'Arcadie. Il n'est pas innocent que *Les Fêtes grecques et romaines* aient prétendu édifier le jeune Louis XV, qui aurait dû y danser³. Ce n'est pas non plus un hasard si elles s'ouvrent sur le tableau du temple de mémoire, d'Apollon et des Muses : *Le Temple de la Gloire* y faisait nécessairement référence pour le public contemporain, quelque variation qu'il ait apportée au thème. Disons pour finir de situer historiquement le ballet héroïque qu'il ne s'imposa jamais vraiment sur la scène lyrique ; La Harpe pouvait affirmer à la fin XVIII^e siècle :

Les vrais héros de l'Histoire figureront fort mal dans un opéra. Je ne m'accoutumerai jamais à entendre chanter César, Caton, Alexandre, Thémistocle, Régulus, les Horaces ; et ici l'exemple de Italiens confirme seulement ce qui est prouvé et reconnu, qu'ils se soucient fort peu du drame, et uniquement de la musique. Ce n'est pas le héros qu'ils voient, c'est le soprano qu'ils écoutent⁴.

(2) Du ballet héroïque à l'évhémérisme militant

Formellement, *Le Temple de la Gloire* a donc la structure d'un ballet héroïque : après un prologue allégorique, se succèdent trois entrées dont les personnages sont historiques. Le lecteur sera peut-être surpris de lire cela de Bélus (n'est-ce pas l'affreux Baal de la Bible ?) et de Bacchus (dieu immoral s'il en est). On lit ainsi chez Malherbe que *Le Temple de la Gloire*

¹ MARMONTEL Jean-François, *Éléments de littérature*, Paris, Desjonquères, 2005, s. v. Opéra (Collection XVIII^e siècle).

² KINTZLER Catherine, *Jean-Philippe Rameau, op. cit.* ; KINTZLER Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 2006 (Voies de l'histoire).

³ Sur cette œuvre, voir DRATWICKI Benoît, *François Colin de Blamont, op. cit.*, vol. 1, p. 276-317.

⁴ LA HARPE Jean-François de, *Lycée : ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, H. Agasae, 1799, vol. 12, p. 210, cité par THOMAS Downing A., « Lyric Heroes », in MENANT Sylvain, MORRISSEY Robert (éds.), *Héroïsme et Lumières*, Paris, Champion, 2010, p. 84 (Moralia).

3. Le genre du Temple de la Gloire : un opéra métastasien français ?

mélangerait « mythe » et histoire ¹. Plus récemment, en introduisant le thème des figures de l'Antiquité dans l'opéra français du XIX^e siècle, Jean-Christophe Branger et Vincent Giroud évoquent rapidement les origines de l'opéra français, et résument la pensée commune sur ce sujet :

La liaison essentielle entre opéra et Antiquité va s'imposer, plus en France qu'ailleurs, et perdurer – avec de rares exceptions, à l'Académie royale de musique jusqu'après la Révolution. Cette antiquité est avant tout d'essence mythologique ou légendaire. Les sujets mythologiques ou légendaires, faisant intervenir les dieux, sont ceux en effet qui permettent un recours au merveilleux, ressort principal de la tragédie en musique, alors que la tragédie parlée se réserve les sujets historiques, où les dieux n'ont pas de part. Ce partage des responsabilités, qui dure encore pour une large part à l'époque de Gluck, est spécifique à l'opéra français : si Monteverdi pouvait traiter indifféremment *Le Retour d'Ulysse* et *Le Couronnement de Poppée*, Vivaldi *Tito Manlio* et *Ipermestra*, Haendel *Agrippina* et *Atalanta*, en revanche Marais, Destouches, et Campra ne connaissent de l'antique que la mythologie, et les tragédies lyriques de Rameau ne s'en éloignent que pour rejoindre l'orientalisme légendaire de *Zoroastre*. [Une note ajoute :] On peut nuancer ce constat en observant que l'opéra-ballet et ses formes dérivées échappent dans une certaine mesure à cette convention : ainsi *Le Temple de la Gloire* (1745) de Rameau comporte une entrée dont le héros est l'empereur Trajan ².

Or Bacchus est explicitement nommé « Le plus auguste des mortels » dans le livret ³ ; bien plus, alors que *Bélus* (1746) et *Bacchus* sont entièrement dépourvus de merveilleux, la Gloire apparaît dans *Trajan*, cependant que la ville en ruine d'Artaxate se métamorphose en temple de la Gloire... Comment les meilleurs auteurs ont-ils pu faire de tels contresens depuis un siècle ? Une mise au point s'impose.

Il est évident que Voltaire donne dans l'évhémérisme, pour employer le terme véritable : les dieux sont le produit de l'imagination des hommes, qui divinisent, après leur mort, leurs semblables les plus éminents. L'idée existe depuis qu'il y a des élites pour mépriser les croyances populaires : elle est largement partagée par les auteurs antiques, de Thucydide à Cicéron en passant celui dont nous avons perdu tous les textes, mais qui a donné son nom à l'idée, Évhémère. Toute personne tant soit peu éduquée, de nos jours, est au fond persuadée que Jésus, de la même manière, fut un brave homme – sa divinité venant de surcroît chez les derniers chrétiens fidèles à la foi historique, qui sont bien peu nombreux parmi ceux-là mêmes qui se disent croyants. Bélus et Bacchus ne sont chez Voltaire que des hommes, qui furent les conquérants de l'Asie, des Alexandre suffisamment reculés dans le temps – à l'époque que les Anciens appelaient justement « héroïque », avant la guerre de Troie – pour pouvoir servir d'allégorie, mais dont l'existence et l'humanité étaient réelles pour tous. Voltaire va jusqu'à formuler la théorie explicitement dans *Le Temple de la Gloire*. Dans sa prière aux Dieux, Plautine dit, fort irrespectueusement :

¹ MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », p. xviii.

² BRANGER Jean-Christophe et GIROUD Vincent (éds.), « Introduction », in BRANGER Jean-Christophe et GIROUD Vincent (éds.), *Figures de l'Antiquité dans l'opéra français : des Troyens de Berlioz à Œdipe d'Enesco*, Saint-Étienne, 9 et 10 novembre 2007, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, p. 12 et n.

³ OOR, *Bacchus* (1746), v. 74.

3. Le genre du Temple de la Gloire :
un opéra métastasien français ?

PLAUTINE

Dieux puissans, protégez votre vivante image,
Vous étiez autrefois des mortels comme lui,
C'est pour avoir régné comme il règne aujourd'hui,
Que le ciel est votre partage ¹.

On n'en déduira pourtant pas que l'audacieuse irréligion de Voltaire ait miraculeusement échappé à la censure ou autre naïveté de ce genre : l'idée est partagée par tous jusqu'au début de l'ère du soupçon. Faut-il rappeler que dans un *Discours sur l'histoire universelle* destiné à son royal élève, un demi-siècle avant Voltaire, Bossuet établit tranquillement une chronologie comparée de l'Ancien testament et de la mythologie grecque ² ? L'évhémérisme est au contraire une doctrine parfaitement compatible avec le christianisme, puisqu'elle permet d'expliquer rationnellement l'existence des faux dieux et des démons. Au théâtre, tant dramatique que lyrique, il est absurde de distinguer les pièces à sujet « mythologique » et à sujet « historique » : la moitié des pièces de Racine, comme on sait, sont tirés de la « mythologie » grecque ou biblique sans que cela change quoi que ce soit à leur dramaturgie. C'est la présence ou l'absence de merveilleux scénique qui est le véritable critère. Bref, il faut distinguer le « mythologique » du « merveilleux ». Nous nous contenterons ici de ne pas nous étonner de voir se mêler personnages bibliques, dieux grecs et empereurs romains dans une même œuvre.

L'évhémérisme de Voltaire n'est donc pas exceptionnel. Mais il est effectivement original, car il prend une saveur particulière sous sa plume d'écraseur d'infâme. Chantal Grell rappelle la proximité du courant évhémériste antique avec la dénonciation de l'imposture des prêtres, par exemple chez Cicéron et Lucrèce ³. Car quoiqu'il soit antique, l'évhémérisme n'est qu'une des interprétations possibles des mythes ; il n'est pas innocent, dit-elle, que Voltaire s'incrive dans ce courant plutôt que dans celui de l'allégorie métaphysique de type platonicien ou stoïcien ⁴. Michèle Mat-Hasquin s'interroge, elle : « Faut-il s'étonner que [Voltaire] ait recouru à la vieille clé évhémériste, lui qui attribuait aux grands hommes une influence déterminante ? ». Son but est bien, dans ses œuvres historiques, de rabaisser le christianisme au rang de mythologie provinciale, à l'échelle de l'humanité. Mais de tout ceci, on ne voit guère que la surface dans *Le Temple de la Gloire*.

¹ OOR, *Trajan*, v. 99-102.

² VEYNE Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, *op. cit.*, pp. 13-14.

³ GRELL Chantal, *Le dix-huitième siècle et l'antiquité en France : 1680-1789*, 2 vol., Oxford, Voltaire foundation, 1995, p. 927 (Studies on Voltaire and the eighteenth century 330-331).

⁴ *Ibid.*, p. 367.

3. Le genre du Temple de la Gloire :
un opéra métastasien français ?

(3) Différences avec le ballet héroïque

Le Temple de la Gloire ne peut pourtant être réduit à un ballet héroïque, même si c'est probablement la commande qu'a passée Richelieu, ou l'idée que lui ont soumise Voltaire et Rameau. D'abord, sa structure fut sensiblement modifiée par Voltaire dans l'édition du livret, comme on l'a vu. Ensuite, Voltaire tente de bannir sinon l'amour, du moins les intrigues galantes de son ballet, alors que parmi *Les Fêtes grecques et romaines* de Fuzelier, qui ont pour sujet les amours des grands hommes de l'Antiquité, *Les Indes galantes* du même Fuzelier celles d'aventuriers européens dans les « Indes », et *Les Fêtes de Polymnie* de Cahusac celles de héros de la fable, de l'histoire ou de la féerie – séduisante élaboration générique. Enfin, Voltaire ne renonce pas totalement au merveilleux : la présence d'Apollon et des Muses ou la descente de la Gloire suffisent à contredire le principe posé par Fuzelier. Ces procédés typiques du merveilleux quinaldien relèvent plutôt de l'allégorie, si l'on veut, mais la musique (tout comme probablement la mise en scène) ne fait pas de distinctions aussi fines.

b) Influence formelle de la tragédie déclamée française

Voltaire tente d'abord d'ennoblir son livret en lui conférant *a posteriori* la structure de la tragédie déclamée française, en cinq actes, sans prologue. Nous avons vu quelles réactions dédaigneuses sa décision avait inspirée à ses ennemis, qui n'avaient aucun mal à retrouver la forme du ballet sous celle-ci – et, en outre, quels problèmes génétiques considérables elle cause à l'éditeur. L'idée était néanmoins ingénieuse : puisque le divertissement final de *Trajan* était démesurément long (plus de 1300 mesures pour tout l'acte, contre une moyenne de 600 à 900 en général chez Rameau), Voltaire devait scinder l'acte en deux ; et plutôt que de faire un acte IV de ce divertissement, il pouvait aussi bien faire du *Prologue* un acte I, d'autant qu'il possédait une action dramatique, pour aboutir au total heureux de cinq actes.

L'autre influence du genre de la tragédie déclamée nous semble résider dans l'emploi massif, par Voltaire, du vers noble, et de sentences. On sait que les poètes tragiques avaient pour but, entre autres, d'y insérer des sentences frappantes dans leurs œuvres. Certaines d'entre elles sont effectivement devenues des proverbes, par définition moraux, qu'avant que ne fût inventée la pédagogie, on apprenait par cœur dans les petites classes (« À vaincre sans péril, on triomphe sans gloire »). Or à plusieurs reprises, dans *Le Temple de la Gloire*, Voltaire prend le contrepied de la poétique habituelle du livret. Depuis Quinault, l'alexandrin, ou plutôt l'alternance d'alexandrins et d'octosyllabes est réservée au récitatif non mesuré¹, alors que les pièces lyriques mesurées² utilisent des vers courts (octosyllabes ou moins), souvent impairs dans les divertissements (heptasyllabes, pentasyllabes). Mais Voltaire n'hésite pas à faire écrire plusieurs airs comprenant des alexandrins. Il nous semble qu'il s'agit de la manifestation poétique la plus concrète de son entreprise de moralisation du livret d'opéra. Le Grand Prêtre de la Gloire, figure morale évidente, justifie ainsi l'exclusion de Bacchus du temple, dans ce qui s'apparente précisément à une sentence :

¹ C'est-à-dire dont la mesure est changeante, quoique « en mesure ».

² C'est-à-dire dont la mesure reste la même tout au long du morceau, comme dans les chœurs, les airs, etc.

3. Le genre du Temple de la Gloire :
un opéra métastasien français ?

Il est une vaste distance
Entre les noms connus et les noms glorieux ¹.

Les ennemis de Voltaire se sont beaucoup moqués de ces vers en apparence peu propres au lyrique ². Malherbe en a fait de même au XX^e siècle ³. Et pourtant : de cette sentence, Rameau tire un air très expressif, rien qu'appliquant les principes imitatifs classiques (la « distance » est figurée musicalement par un grand intervalle) ⁴. Cette expressivité est encore renforcée, dans la version de 1746, par l'utilisation des plus grands intervalles possibles (une septième mineure puis une septième majeure ⁵) d'une marche harmonique, de doubles retards, de la septième diminuée ⁶. L'effet est d'autant plus grand que le reste de l'acte de *Bacchus* se déroule en *ré* majeur, sans grande complexité harmonique. Bref, la réussite est totale. En d'autres endroits, on sent Rameau pourtant résister aux vers sérieux de Voltaire. Par exemple, dans le livret de la version de 1745, Trajan conclut l'opéra par cette prière :

Montez au haut du ciel, encens que je reçois,
Retournez vers les Dieux, hommages que j'attire :
Dieux, protégez toujours ce formidable empire,
Inspirez toujours tous ses rois.
Montez au haut du ciel, encens que je reçois,
Retournez vers les Dieux, hommages que j'attire ⁷.

Il est évident que Voltaire désire ici une forme *da capo*. Or Rameau refuse de traiter ces vers ainsi. Non content de retrancher deux syllabes au premier vers et de modifier le troisième pour augmenter la part du vocatif (« Dieux puissants » est plus utilisable que le simple « Dieux »), ce qui relève après tout de ses prérogatives de musicien, il abandonne carrément la répétition des deux premiers vers :

Montez au ciel, encens que je reçois,
Retournez vers les Dieux, hommages que j'attire :
Dieux puissants, protégez ce formidable empire,
Inspirez toujours tous ses rois ⁸.

Il transforme ainsi la prière en quelque chose qui s'apparente davantage au récitatif accompagné qu'à l'air ⁹; la transition avec le récitatif accompagné qui précède ¹⁰ est d'ailleurs imperceptible. Mais malgré cette réticence à traiter le vers tragique en *da capo*,

¹ OOR, *Bacchus* (1745), v. 111-112.

² Lettre XIV, in FRÉRON Élie-Catherine, *Lettres de Madame la comtesse...*, *op. cit.* ; cf. annexe viii.

³ « En traçant de tels alexandrins pour le compositeur, le poète marche avec des souliers de plomb, au lieu de voler avec des ailes » ; MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », p. xxi.

⁴ OOR, *Bacchus* (1745), mes. 662-674.

⁵ Si l'on tient compte de l'identité des octaves ; mais Rameau sait aussi rendre bouleversant un banal saut de quarte en en faisant un saut de onzième, dans les dernières paroles d'Huascar, quelques mesures avant la fin des *Incas du Pérou*, dans *Les Indes galantes*.

⁶ OOR, *Bacchus* (1746), mes. 597-606.

⁷ EL 1-3, p. 48 ; cf. OOR, *Trajan* (1745), v. 226-231, NC.

⁸ OOR, *Trajan* (1745), v. 226-231.

⁹ OOR, *Trajan* (1745), cf. Complément 8, mes. 380-405 ; la mesure change de **2** à **3** à six reprises.

¹⁰ OOR, *Trajan* (1745), cf. Complément 8, mes. 372-379.

3. Le genre du Temple de la Gloire : un opéra métastasien français ?

Rameau compose une musique admirable, dans le ton sublime de l'air du Grand Prêtre de la Gloire déjà cité, ou des récitatifs accompagnés de Plautine¹ et de Trajan² au milieu de l'acte : tapis harmonique de cordes, mêlé de figuralismes ascendants, flûte seule céleste, emploi de l'accord septième-quarte dans la cadence finale³, mouvement « un peu lent », tout ici respire la religiosité voulue par Voltaire : réussite totale autant qu'originale, donc.

De manière plus anecdotique, mais tout aussi révélatrice, Voltaire va jusqu'à emprunter à Racine l'un de ses vers les plus fameux, quand il fait dire à Apollon, à propos de l'Envie :

Étouffez ces serpents qui sifflent sur sa tête⁴.

On aurait tort d'y voir un plagiat ou une maladresse, comme ne manquent pas de le faire les lecteurs, auditeurs et spectateurs d'aujourd'hui, qui relèvent systématiquement ce vers ; d'ailleurs aucun des dizaines de pamphlets qui ont paru contre *Le Temple de la Gloire* au XVIII^e siècle ne le mentionne. C'est qu'il est normal, à l'âge classique, de réutiliser les vers ou les hémistiches, y compris d'autres auteurs, quand ils ont fait leurs preuves ; les pamphlétaires se moquent, au contraire, des vers audacieux ou originaux. Dans ce cas précis, relevons qu'il s'agit d'une nouvelle manière, pour Voltaire, d'ennoblir le ballet par un emprunt au genre noble par excellence, la tragédie déclamée⁵.

c) Des fêtes à la « fête » : l'influence de la *festia teatrale*

Il nous semble indéniable que le passage du pluriel « Fêtes », typique des titres de ballet français, au singulier « Fête⁶ », qu'on trouve aussi bien dans la correspondance de Voltaire et que sur la page de titre des quatre éditions du livret du *Temple de la Gloire*, est une référence au modèle explicitement évoqué par Voltaire dans sa préface, Métastase :

Le célèbre *Metastasio* dans la plupart des fêtes qu'il composa pour la cour de l'empereur Charles VI. osa faire chanter des maximes de morale ; et elles plurent ; on a mis ici en action, ce que ce génie singulier avoit eu la hardiesse de présenter, sans le secours de la fiction et sans l'appareil du spectacle⁷.

Car Métastase est autant l'auteur de tragédies imitées des classiques français que celui qui a perfectionné le genre de la *festia teatrale*, dont il semble être le dernier auteur. Nous avons la chance de disposer, sur le sujet, de la monographie de Jacques Joly⁸, à laquelle nous sommes redevables de beaucoup des analyses qui vont suivre, mais aussi de nombreux articles récents.

¹ OOR, *Trajan*, mes. 312-326.

² OOR, *Trajan*, mes. 388-396.

³ Cet accord est typique du motet à grand chœur ; Campra raffole de l'accord 7/6/4 sur la dominante d'une cadence ; Rameau l'utilise par exemple à la fin du chœur « Cor meum in caro mea » de son propre motet *Quam dilecta*.

⁴ OOR, *Prologue*, v. 44.

⁵ Nous remercions Benjamin Pintiaux, au cours d'un séminaire du GRIMAS, de nous avoir signalé ce procédé semble-t-il fort courant à l'Académie royale de musique.

⁶ DRATWICKI Benoît, *François Colin de Blamont, op. cit.*, p. 189, dit que *Le Ballet du Parnasse* est qualifié de « fête » ; d'autres ballets en un acte le sont aussi ; mais l'important est justement que la « fête » ne soit pas leur genre.

⁷ OOR, *Préface*.

⁸ JOLY Jacques, *Les Fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne, op. cit.*

3. Le genre du Temple de la Gloire : un opéra métastasien français ?

Ce détour par Vienne s'impose parce que c'est Voltaire qui le suggère. Il ne s'explique pourtant pas sur la question ; tentons de comprendre ce qu'il veut dire. Constatons d'abord que *Le Temple de la Gloire* correspond assez bien à la définition que donne Michael Talbot de la *festa teatrale* :

[The *feste teatrale*] are presented on stage (unlike most serenatas described merely as 'drammatico') and celebrate, often with direct allusions, some important public event such as an imperial birthday or wedding ¹.

... ou à celle, plus précise, d'Andrea Sommer-Mathis :

Mentre nel Seicento non esiste una distinzione tra la festa teatrale e gli altri generi operistici, nel Settecento si sviluppano alcune peculiarità che la caratterizzano : nella maggior parte dei casi le feste teatrali sono più brevi dei drammi per musica, consistono di una o due parti e non sono divise in scene ; i testi abbondano di elementi allegorici e mitologici che richiedono una messa in scena sontuosa e l'impiego di cori e balli. Ciò che accomuna le feste teatrali tanto del Sei quanto del Settecento è la grande importanza dell'occasione celebrativa ².

Dans un article ³, Andrea Chegai compare avec finesse *dramma*, *serenata*, *festa teatrale*, *azione teatrale* et *componimento drammatico* – où l'on voit que la question des genres n'est pas moins ardue pour l'Italie que pour la France. L'auteur repère

Tre temi ricorrenti nelle feste teatrali metastasiene e generi assimilati :

1. Contesa de' numi e pacificazione
2. Amore perseguitato
3. Scelta morale fra due possibili ⁴.

Comment ne pas y reconnaître :

1. la lutte entre Apollon et l'Envie ;
2. les malheurs de Lydie et de Plautine, toutes deux jouées par M^{lle} Chevalier, l'actrice tragique par excellence de l'Académie royale de musique ;
3. les deux choix extrêmes de Bélus et de Bacchus, et le juste milieu aristotélicien que représente Trajan ?

Andrea Chegai analyse également la « Struttura dell'azione in serenate, azioni, feste e componimenti drammatici ⁵ » (à l'exclusion des *dramme*, donc). Le modèle dominant consiste en une action continue, sans division en scènes, avec un personnage qui reste tout le temps sur scène : comment ne pas reconnaître, encore une fois, la structure du *Temple de*

¹ TALBOT Michael, « Festa teatrale », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vol., 2001.

² SOMMER-MATHIS Andrea, « Il Parnasso confuso e altre feste teatrali della corte viennese nel Settecento », in COLTURATO Annarita et MERLOTTI Andrea (éds.), *La festa teatrale nel Settecento*, Reggia di Venaria, 13-14 novembre 2009, Libreria Musicale Italiana, 2011, pp. 31-51.

³ CHEGAI Andrea, « Configurazione scenica e assetto drammatico nelle feste teatrali del Metastasio », in COLTURATO Annarita et MERLOTTI Andrea (éds.), *La festa teatrale nel Settecento*, Reggia di Venaria, 13-14 novembre 2009, Libreria Musicale Italiana, 2011, pp. 3-29.

⁴ *Ibid.*, pp. 21-22.

⁵ *Ibid.*, pp. 23-26.

3. Le genre du Temple de la Gloire : un opéra métastasien français ?

la Gloire, avec son lieu unique (mais pas son décor, puisqu'il en change plusieurs fois), sorte de personnage principal qui donne son nom à l'œuvre ?

Évidemment, Voltaire ne reprend pas le genre métastasien à la lettre. Il en adapte certains traits à la structure qui avait été initialement prévue, celle du ballet héroïque, ne serait-ce qu'en conservant la danse (« ballet ») et les actions historiques (« héroïques »), inconnues des genres italiens susmentionnés. Dans la préface du *Temple de la Gloire*, Voltaire distingue bien sa dramaturgie de celle des fêtes théâtrales de Métastase : ce dernier aurait eu la « hardiesse » de faire chanter des « maximes de morales » « sans le secours de la fiction et sans l'appareil du spectacle ». Ceci est curieux dans la mesure où beaucoup de fêtes de Métastase sont assez analogues à ses *dramme* pour ce qui est de la « fiction » : tout au plus privilégie-t-il l'allégorie et/ou la mythologie, par opposition à l'histoire. La fête est un « débat moral », ce qui ne l'empêche pas d'intégrer des « éléments spectaculaires ». Ainsi, une pièce postérieure au *Temple de la Gloire*, *Alcide al bivio*¹, de Métastase et Hasse, propose un plan en trois parties sur ce sujet classique entre tous² ; Hercule, ballotté entre le plaisir (I) et la vertu (II), finit par accéder à la Gloire (III) :

Ce que le débat d'Hercule perd en intensité sur le plan psychologique ou intellectuel, il le regagne au niveau spectaculaire car c'est à des interventions inattendues de l'extérieur que Métastase confie le soin de retenir un moment le héros à l'entrée de la voie qu'il a choisie³.

Dans *Il Parnasso accusato et difeso*, on retrouve un plan en trois parties (la Vertu, la Vérité, le Mérite) dans un lieu unique ; des doubles voire des triples chœurs suffisent à dramatiser l'action⁴. En fait, le « schéma rhétorique thèse/antithèse/synthèse » était déjà « la structure portante des fêtes des années [17]30 »⁵.

Il n'est pas facile de faire la part entre l'influence jésuite et la métastasienne, d'autant que le théâtre jésuite jouait lui aussi un grand rôle à Vienne, mais il est indéniable que Voltaire leur a emprunté⁶.

d) La clémence de Trajan, entre Corneille et Métastase

Dans la typologie des rois de Métastase établie par Olivier Rouvière⁷, Trajan se situe à mi-chemin entre le roi-père tolérant⁸ et le jeune roi amoureux. Il penche plutôt du côté du premier dans la version de 1745, et du second dans celle de 1746. Mais dans les deux versions, l'épisode central du *Temple de la Gloire* est assurément la scène 5 de *Trajan*, où l'empereur pardonne leur rébellion aux rois vaincus, ce qui lui vaut d'être instantanément couronné de lauriers par la Gloire à la scène suivante. Cette scène est imitée à la fois de *La*

¹ HASSE Johann Adolf, *Alcide al bivio*, New York, Garland, 1983 (Italian opera, 1640-1770 81).

² Il n'est pas jusqu'à Bach qui ne l'ait traité, dans sa cantate dite « profane » BWV 213, « Laßt uns sorgen, laßt uns wachen ».

³ JOLY Jacques, *Les Fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne*, op. cit., pp. 324-326.

⁴ *Ibid.*, p. 184.

⁵ *Ibid.*, p. 343.

⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁷ ROUVIÈRE Olivier, *Métastase*, op. cit.

⁸ Modèle fade, qui imite, justement, pour Rouvière... celui des prologues d'opéra français.

3. Le genre du Temple de la Gloire : un opéra métastasien français ?

Clemenza di Tito de Métastase et du propre modèle de cette dernière, *Cinna* de Corneille. Daniel Hertz, sans même mentionner *Le Temple de la Gloire* ni les multiples allusions de Voltaire à Métastase, l'avait bien senti¹ ; Dennis Fletcher² l'a bien décrit. Dans un article de 1982, il éclaire le traitement que Voltaire réserve aux empereurs romains dans son œuvre dramatique. Voltaire critique notamment *Cinna*, parce que Corneille y a fait d'Auguste, ce brigand, un bon empereur. Voltaire fait crédit aux thèses de la littérature flavienne, qui dépeint les julio-claudiens comme des monstres. Mais lui-même absout César dans sa tragédie de collège, *La Mort de César*, ainsi que dans *Le Triumvirat*. On peut donc voir, dans ce contexte, *Le Temple de la Gloire* comme une tentative de réécriture et d'amélioration de *Cinna* : la thèse était bonne, mais pas son incarnation historique ; en choisissant Trajan, Voltaire échappait à l'accusation d'invraisemblance historique.

L'idée que la clémence soit la vertu principale des rois est un lieu commun depuis l'Antiquité. Pour les philosophes grecs, c'est parce qu'elle reflète la maîtrise de soi, qu'elle est le contraire du dérèglement du tyran³. Avec le stoïcisme impérial, la clémence devient inséparable de l'exercice de la monarchie absolue⁴. Dans la littérature, Diodore, dans son deuxième livre, qui est par ailleurs la source de la légende de *Sémiramis*, raconte par exemple l'histoire de la clémence d'Arbacès, vainqueur de Sardanapale, face au rebelle Bélésys⁵. Voltaire reprend cette idée et l'actualise tout au long de sa vie ; chez lui, la clémence se rapproche bien souvent de la tolérance, surtout religieuse. Son épopée, *La Henriade*, qui fit sa réputation presque autant que ses tragédies au XVIII^e siècle, en est évidemment le meilleur exemple. La célébration d'Henri IV, et donc la critique implicite du régime louis-quatorzien, lui valut et la censure et l'exil⁶.

Si l'on se concentre sur les œuvres du milieu des années 1740, outre *Le Temple de la Gloire*, Voltaire se montre constant dans l'idée que la clémence est la vertu principale des rois. On peut ainsi lire dans un opuscule, *La Clémence de Louis XIV et de Louis XV dans la victoire* :

Devoir des rois, leçon des sages,
Vertu digne des immortels,
Clémence, de quelles images
Dois-je décorer tes autels ?
Dans les débris du Capitole
Irai-je chercher ton symbole ?
Rome seule a-t-elle un Titus ?
Les Trajans et les Marc-Aurèles

¹ HEARTZ Daniel, « Les Lumières : Voltaire and Metastasio ; Goldoni, Favart and Diderot », in HEARTZ Daniel et WADE Bonnie C. (éds.), *Report of the twelfth congress. Berkeley 1977*, Kassel, Bärenreiter, 1981, pp. 233-234.

² FLETCHER Dennis, « Voltaire et l'opéra », in *L'Opéra au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence : Marseille, Université de Provence : J. Laffitte, 1982, pp. 547-557.

³ HELLEGOUARÇH Joseph, *Vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris, Belles lettres, 1972, p. 262 (Études anciennes).

⁴ SALAMON Gérard, « Sénèque, le stoïcisme et la monarchie absolue dans le De clementia », *Aitia. Regards sur la culture hellénistique au XXI^e siècle*, 2011.

⁵ DIODORE DE SICILE, *Sémiramis, reine de Babylone et autres récits*, op. cit., p. 71.

⁶ POMEAU René (éd.), *Voltaire en son temps, t. 1*, op. cit., part. I, chapitre XV.

3. Le genre du Temple de la Gloire :
un opéra métastasien français ?

Sont-ils les stériles modèles
Des inimitables vertus ?

Adorateurs de la Clémence,
Transportez-vous a Fontenoy [...]

Ce jour est le jour de la gloire,
Il est celui de la vertu :
Louis, au sein de la victoire,
Pleure son rival abattu.
Les succès n'ont rien qui l'enivre,
Il sait qu'un héros ne doit vivre
Que pour le bonheur des humains ;
Parmi les feux qui l'environnent,
Sous les lauriers qui le couronnent,
L'olive est toujours dans ses mains.

Guerriers frappés de son tonnerre
Et secourus par ses bienfaits,
Dans les bras sanglants de la Guerre
Il daigne demander la paix.
Par quelles maximes funestes
Préférez-vous aux dons célestes
Les fléaux qu'il veut détourner ?
O victimes de sa justice,
Quoi ! vous voulez qu'il vous punisse,
Quand il ne veut que pardonner ¹ !

On est frappé par la ressemblance parfois littérale qu'entretient ce texte avec le livret du *Temple de la Gloire* : on l'expliquera sans doute par leur proximité temporelle. On y retrouve notamment Trajan comme modèle des rois. Voltaire, quoiqu'il nomme Louis XV, cette fois, et quelque banal que semble ici le ton de cette poésie d'apparat, formule explicitement la morale de son unique opéra représenté : ce n'est pas parce qu'il est victorieux que Louis XV est glorieux, mais parce qu'il s'est montré clément avec l'ennemi, et soucieux avant tout de la paix. Nous avons vu que ce n'était pas un vain mot, et que Voltaire avait même le don de prophétie si l'on pense à la paix d'Aix-la-Chapelle ; on le prendra donc sérieux. Sa constance et son sérieux se confirment jusque dans ces quelques vers destinés à être gravés « sur la nouvelle porte de Nevers, élevée en l'honneur de Louis XV », que Voltaire a vraisemblablement dû produire en tant qu'historiographe de France :

Dans ces temps fortunés de gloire et de puissance,
Où Louis, répandant les bienfaits et l'effroi,
Triomphait des Anglais aux champs de Fontenoy,
Et faisait avec lui triompher sa clémence [...] ²

¹ « La clémence de Louis XIV et de Louis XV dans la victoire », in VOLTAIRE, *Writings of 1742-1745*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008, pp. 485-488 (Œuvres complètes de Voltaire, 28B).

² « Inscriptions mises sur la nouvelle porte de Nevers, élevée en l'honneur de Louis XV », in *ibid.*, pp. 489-491.

Ces considérations sur le thème de la clémence nous incitent à élargir notre propos aux thèmes politiques du *Temple de la Gloire*.

4. Politique du ballet

Les œuvres datant de l'Ancien Régime continuent d'être victimes du sophisme si répandu, dans les salles de classe et dans les salles de spectacle, selon lequel la politique en aurait informé la poétique. Il est difficile de trouver un texte sur l'opéra de Lully sans que Louis XIV n'y soit mêlé à toutes les pages. Par le mystère d'une théorie implicite de l'inégalité des races, aussi innocente que rétrospective, on peut affirmer tranquillement que les Italiens, les Allemands ou les Anglais allaient à l'opéra pour le plaisir d'écouter des castrats, tandis que les pauvres français payaient, eux, fort cher leur place à l'Académie royale de musique pour s'y faire violer la conscience¹ par des prologues à la louange du roi. En vertu de ce sophisme, il a pu paraître spirituel même au plus fin des metteurs en scène de faire figurer un trône vide tout au long d'*Atys* : sens-tu bien, spectateur, l'absence-présence, ou l'inverse, de Louis XIV ?

On lit moins souvent que l'Académie royale de musique, jusqu'au moins 1749, est une entreprise privée, jouissant d'un monopole par un royal caprice, mais une entreprise privée quand même, destinée à faire du profit (même si seul Lully y est parvenu) ; que la louange de Louis XIV dans le prologue disparaît avec Louis XIV sans que cela ne change rien à la poétique de ce dernier, et que le prologue a tout à fait disparu au moment où l'absolutisme triomphe, à la fin du règne de Louis XV ; que les questions politiques, constitutives de la tragédie déclamée, sont quasiment² exclues par principe de l'opéra, où la tension idéologique est d'ordre moral, entre célébration de l'amour et rappel des « valeurs morales et religieuses »³.

Or le tour de force que tente Voltaire, c'est précisément de faire du ballet un genre politique. Fuzelier avait beau eu recours à des personnages historiques en créant le ballet héroïque en 1723, ils n'en étaient pas moins empêtrés dans la galanterie. Séleucus et Antiochus l'étaient toujours dans *Les Fêtes de Polymnie* de Cahusac en 1745. Voltaire emprunte formellement au ballet héroïque l'idée de théâtre romain – Trajan est le bon empereur par excellence –, et celle, nous l'avons vu, de théâtre sérieux, mais il leur confère un sens propre : elles expriment les thèmes politiques que nous allons développer ici.

¹ L'expression est de Paul Veyne, cf. *infra*.

² GIRDLESTONE Cuthbert M., *La tragédie en musique, op. cit.*, p. 160, note cependant que *Médus*, de Lagrange-Chancel et Bouvard, est le premier opéra français où l'intérêt politique joue un rôle important.

³ LAURENTI Jean-Noël, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique : 1669-1737*, Genève, Droz, 2002 (Travaux du Grand Siècle 22).

a) Une œuvre « de commande » ou « de circonstance »

Commençons par clarifier le vocabulaire. Le qualificatif qui vient spontanément pour caractériser *Le Temple de la Gloire* est « œuvre de commande » ou « de circonstance ». Ainsi Malherbe :

Le Temple de la Gloire est une œuvre de circonstance, due à la victoire de Fontenoy, un monument d'apparat dont la flatterie avait conçu les plans, choisi les matériaux et réalisé l'édification. Il fait songer à ces feux d'artifice où se dressent des palais de bois léger qui, dans la nuit, s'enflamment tout à coup, et montrent aux yeux éblouis des portiques, de colonnes, des dômes étincelants ; splendeur d'une minute, poussière lumineuse qui, sans laisser de trace, s'envole et se disperse au souffle de l'actualité ¹.

Le destin des œuvres de circonstance est par définition d'être éphémère. Marmontel ne dit-il pas d'*Acante et Céphise*, un ballet qu'il écrivit avec Rameau :

Il eut, je crois, quatorze représentations ; c'était beaucoup pour un ouvrage de commande ².

Et pourtant, nombre de ballets commandés à Rameau passèrent de la cour à la ville pour entamer une carrière commerciale : *Platée*, *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, *Naïs*...

La catégorie esthétique d'œuvre de commande est en fait inopérante. Tout au plus sert-elle à expliquer la cause efficiente de l'œuvre, en termes aristotéliens. Elle semble surtout servir à justifier les échecs : on excuse plus volontiers celui d'une œuvre de commande qu'une œuvre de... quoi, au juste ? En fait, il n'y a guère d'œuvre représentée qui ne soit pas de commande. *Pandore* est de celles-là : Voltaire a écrit un livret d'opéra qu'il juge idéal et auquel il s'accroche pendant plus de trente ans sans jamais parvenir à le faire jouer ; l'histoire littéraire est remplie de ces ébauches de spectacles. Mais tous ceux qui sont parvenus à se faire jouer l'ont été parce qu'une institution publique ou privée les ont commandés à un moment ou à un autre. Dans l'œuvre de Métastase, comme le dit Jacques Joly, il est parfois bien difficile de faire la différence entre les *dramme* et les *feste*, et ces dernières sont loin d'être moins originales sous prétexte qu'elles sont de commande ³.

Pour ne considérer que l'œuvre de Rameau, son œuvre la plus jouée aujourd'hui, qui est aussi le plus gros succès de l'Opéra National de Paris dans les années 2000, *Platée*, est également le résultat d'une commande : elle fut choisie par Richelieu pour le mariage du Dauphin, quelques semaines après *La Princesse de Navarre*, et quelques mois avant *Le Temple de la Gloire*. Richelieu avait pensé que c'était la comédie qui convenait le mieux aux fêtes du début de 1745 : un mariage, même d'état, doit être un moment de gaîté. On ne s'étonnera pas faussement qu'on ait choisi ce sujet d'une « naïade ridicule » et qu'il n'ait pas choqué la cour, qui aurait pu croire qu'on faisait le portrait de la mariée, dont on s'empresse d'ajouter qu'elle était fort laide. Qui peut croire que les courtisans aient été assez sots pour ne pas prendre l'œuvre pour ce qu'elle était, un « ballet bouffon », relevant donc explicitement du genre burlesque ?

¹ MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », pp. xiii-xiv.

² MARMONTEL Jean-François, *Mémoires*, op. cit., p. 152.

³ JOLY Jacques, *Les Fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne*, op. cit., p. 8.

Ces précautions conceptuelles ayant été prises, examinons ce qu'il faut entendre par « œuvre de commande » pour *Le Temple de la Gloire* : Voltaire, après tout, utilise lui-même le terme pour renier son œuvre à bon compte, plus de trente ans après :

J'élevai pourtant, dans le cours de l'année 1745, un temple à la Gloire. C'était un ouvrage de commande, comme m.^r le m.^{al} de Richelieu et m.^r le duc de Lavallière peuvent le dire. Le public ne trouva point agréable l'architecture de ce temple ; je ne la trouvai pas moi-même trop bonne ¹.

Si la catégorie esthétique d'œuvre de commande a un sens, il nous semble que ce doit être que la poétique de l'œuvre doit être déterminée par les circonstances de sa création. En ce sens, *Platée* n'est pas une œuvre de commande : ni son prologue ni ses actes ne parlent de l'événement qui suscite la commande de l'œuvre ; tout au plus y trouve-t-on le thème du mariage, mais quelle comédie n'en traite pas ? Souvent, c'est le prologue de l'œuvre qui va assurer le lien entre les circonstances et le reste de l'œuvre ; sur un mode presque absurde, *Les Dieux d'Égypte* se voient ainsi coiffés d'un prologue de circonstance et d'un nouveau titre, *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, à peu près dénués de rapport avec l'œuvre. *Acante et Céphise* est original parce qu'il traite de la naissance du duc de Bourgogne non pas dans le prologue, mais dans l'ouverture ; relisons ce qu'en dit Marmontel dans sa préface :

Dans les poèmes lyriques destinés, comme celui-ci, à célébrer de grands événements, il est d'usage de consacrer le prologue à l'objet de la fête, et d'en détacher l'action du poème. Par là on détourne l'intérêt et l'attention de ce qui devrait les fixer pendant tout le cours du spectacle... Pour tenir lieu du prologue, on a essayé de peindre dans l'ouverture, autant qu'il était possible en musique, les vœux de la nation et les réjouissances publiques, à la nouvelle de la naissance du prince ².

Marmontel oublie de dire que le thème revient à la fin : « Vive la race de nos rois... » *Le Temple de la Gloire*, lui, apparaît en quelque sorte comme l'œuvre de commande par excellence : tout son matériau traite du même sujet abstrait, la gloire. Bien sûr, Voltaire ruse avec le sujet : on lui a commandé un ballet pour célébrer une victoire militaire, et l'ouverture commence bien par une fanfare de cuivres, de timbales et de petites flûtes, mais l'opéra finit dans les deux versions par le temple du Bonheur public.

b) Propagande ou expression ?

Continuons à clarifier le vocabulaire. Il n'est pas vrai que

In return for a monopoly on theatre music, Lully saw to it that opera served not only as entertainment for the nobility and bourgeoisie, but also as propaganda for the state and for the divine right of the King ³.

Non pas parce que Quinault et Lully ne feraient pas l'éloge du roi : c'est tout le contraire, évidemment. Mais parce que pour qu'il y ait propagande, il faut qu'il y ait un public qui la

¹ VOLTAIRE, *Correspondence*, op. cit., D 19905.

² RAMEAU Jean-Philippe, *Acante et Céphise*, op. cit.

³ ZASLAW Neal, « Scylla et Glaucus : a case study », *Cambridge Opera Journal*, 4 (3), [s. d.], pp. 199-228.

subisse. Or à Versailles, les courtisans sont intimement persuadés de toutes les valeurs aristocratiques véhiculées par le livret d'opéra. Et à Paris, le public payant l'est tout autant. Qu'un divertissement de cour ou de ville serve d'outil de propagande est une impossibilité logique. Il n'y a pas de haut-parleurs jouant les prologues de Quinault et Lully en continu dans les rues de France au XVIII^e siècle. Les bourgeois de Paris aussi bien que les nobles, le roi lui-même, vont ou ne vont pas au spectacle. Puisqu'il doit plaire, ce spectacle ne peut endoctriner. Ce manque d'attention au dispositif spectaculaire est symptomatique de beaucoup de lectures de l'opéra d'Ancien Régime. Il permet les interprétations les plus fleuries et les plus contradictoires. Selon son humeur, on voudra que l'opéra français ait contribué à l'ordre social dans les colonies ¹, ou au contraire qu'il ait déclenché la première décolonisation ². Faut-il être aussi platonicien, chrétien ou rousseauiste pour attribuer tant de pouvoirs aux spectacles !

Ce qui compte en réalité, ce n'est pas ce qui est dit, mais le dispositif spectaculaire, surtout à la cour. Malherbe le sentait bien :

Il en fut de cette œuvre [*Le Temple de la Gloire*] comme de *La Princesse de Navarre*, qu'on avait représentée dans ces circonstances analogues, c'est-à-dire avec tout l'éclat d'une fête royale, organisée pour le seul divertissement du souverain et de ses invités : on dut semer l'argent avec quelque largesse, empanacher les casques d'or, et coudre des pierres précieuses aux habits de soie. La mise en scène, à coup sûr, ne manqua pas d'être somptueuse ³.

Sa prévention (qu'on dira bourgeoise par facilité de langage) contre les dépenses somptuaires l'empêche néanmoins de voir que l'essentiel, c'est justement ce gaspillage si déraisonnable. On excusera bien volontiers Malherbe de n'avoir pas lu Nibert Elias, et pour cause. Mais alors, comment appeler le spectacle de cour, s'il ne relève pas de la propagande, mais de l'éthique aristocratique ? Dans un livre capital, Michèle Fogel a proposé le terme de « cérémonie de l'information ⁴ » ; Paul Veyne, dans un article pénétrant, celui d'« expression ⁵ ».

Le problème est que si *Le Temple de la Gloire* n'est assurément pas de la propagande, il ne relève pas pour autant de la seule « expression » du pouvoir. Certes, l'œuvre est de commande ; mais Voltaire, dans son livret, refuse de parler au nom du roi. Il lui donne même un cours de philosophie politique, moins insolent que pontifiant. Philippe Beaussant a assez bien résumé la chose :

¹ « It helped to maintain the peace by providing not only entertainment that distracted the enslaved from unruly thoughts (such as independence) but also constant exposure to French music. » POWERS David M., « The French Musical Theater : Maintaining Control in Caribbean Colonies in the Eighteenth Century », *Black Music Research Journal* 18 (1)-(2), Spring-Autumn 1998, p. 238. L'ennui est que les esclaves, quand ils auraient eu l'argent nécessaire pour se payer un billet, auraient probablement été refoulés à l'entrée de la salle de spectacle. Ils n'ont donc pas pu se faire asservir par la musique de Rameau ou de Grétry.

² C'est ce que soutient Gérard Fontaine dans une conférence donnée à l'Université populaire du Quai Branly : cf. « L'opéra facteur de décolonisation ? - Libération », <<https://soundcloud.com/libelabo/lop-ra-facteur-de-d/s-vxGVK>>, consulté le 10 janvier 2011.

³ MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », p. xxx, déjà citée ci-dessus, cf. I.

⁴ FOGEL Michèle, *Les cérémonies de l'information*, [s. l.], Fayard, 1989.

⁵ VEYNE Paul et MARIN Louis, *Propagande expression roi, image idole oracle*, op. cit.

Comment être, en même temps et du même mouvement, courtisan et « philosophe » ? comment faire un opéra séduisant, léger, gracieux, et donner des leçons au prince ? *Le Temple de la Gloire* est une œuvre ambitieuse : Voltaire aimerait bien voir Louis XV devenir un « despote éclairé » et transformer l'opéra en sermon philosophique. [Suivent des citations de la préface.]

Voltaire n'a oublié que deux choses : qu'au théâtre, une « pièce à thèse » n'est jamais bonne ; et que c'est pire à l'opéra. Raisonner en musique est une tentative désespérée. Démontrer en récitatif n'a aucune chance de convaincre. Un livret qui n'est conduit que par quelques bons sentiments rationnels et humanitaires, si aimables soient-ils, se laisse bien peu de moyens pour émouvoir¹.

Sans juger l'œuvre – le public et Voltaire l'ont fait depuis longtemps –, tentons de comprendre le fond des intentions idéologiques de Voltaire.

c) La politique voltairienne dans *Le Temple de la Gloire*

Louis XV n'est jamais nommé dans *Le Temple de la Gloire*, même par périphrase, même dans le prologue. Le fait est d'importance : il manifeste tout au moins l'habileté de Voltaire. Pour autant, est-ce « une Allégorie ingénieuse où sans nommer le Roi l'Auteur rappelle l'idée des vertus de ce Grand Monarque en peignant celles de Trajan le plus glorieux & le plus juste des Césars² » ? La préface, qui évoque « le roi et la nation », n'assimile nullement Louis XV à Trajan ; au contraire, Quinault invitait explicitement le lecteur à faire le lien entre Apollon et Louis XIV dans celle de *Cadmus*³.

(1) Du républicanisme de tragédie au despotisme éclairé d'opéra

Mais ce n'est pas seulement par défaut que Voltaire ne loue pas le roi : il critique également les tyrans dans *Le Temple de la Gloire*. Cela ne doit pas inciter à tomber dans le préjugé inverse : Voltaire ne « dénonce » pas plus le pouvoir ou le principe monarchique qu'il ne flatte Louis XV. Mais la proximité du *Temple de la Gloire* avec le républicanisme de tragédie est frappante. Bélus et Bacchus sont tous deux des sortes d'archétypes du tyran tel que l'ont conceptualisé les philosophes et les historiens de l'Antiquité. Bélus, le tyran qui « se fait toujours craindre », ne saurait être heureux :

Un roi que rien n'attendrit
Est des rois le plus à plaindre,
Bientôt lui-même il gémit
Quand il se fait toujours craindre⁴.

Le bon peuple se révolte d'ailleurs contre le tyran : on n'a jamais vu bergers aussi pugnaces que dans la version de 1745 du *Temple de la Gloire* (il est vrai qu'ils ont pour arme secrète Apollon et les Muses). Même quand Bélus s'assagit, dans la version de 1746, ce sont les

¹ BEAUSSANT Philippe et BOUCHENOT-DÉCHIN Patricia, *Les Plaisirs de Versailles*, op. cit., pp. 148-150.

² « Nouveau Ballet représenté à Versailles », art. cit.

³ Noté par GREEN, Thomas R., *Early Rameau Sources*, op. cit., t. I, p. 23-24.

⁴ OOR, *Bélus (1746)*, v. 94-101.

Bergers, et non Lydie, qui en sont la cause : les deux musettes, les deux hautbois et les deux bassons présents exercent une pouvoir quasi orphique sur le tyran. Dans la même version, Voltaire verse également dans le lieu commun en critiquant la cour et les courtisans, pour en appeler au bon sens populaire, car les Bergers sont normalement mis pour le peuple, à l'époque classique :

Des flatteurs m'aveugloient, ils égardoient leur maître,
Et des Bergers me font connoître
Ce que j'ignorois dans ma cour ¹.

Qui sont, au contraire, les bons rois mentionnés par Voltaire dans la Préface ? Louis XV n'y figure pas, puisqu'il s'agit justement de l'édifier ; mais il y a un autre absent de marque, Louis XIV, dont le caractère belliqueux contredit la définition voltairienne de la gloire. Voltaire a toujours eu une attitude double vis-à-vis du grand roi : d'un côté, il a condamné sans ambiguïté sa politique de conquêtes et d'intolérance ; de l'autre, il a soutenu que son époque avait été l'âge d'or des arts en France : rappelons que c'est à Voltaire que nous devons le concept de *Siècle de Louis XIV*. Lui-même s'en voulait le continuateur, contre la corruption du goût moderne. Mais outre Trajan, le meilleur des rois, dans la préface du *Temple de la Gloire*, c'est bien sûr Henri IV, qui s'est « distingué... de tant de rois ² » : l'affection de l'auteur de la *Henriade*, qu'on ne lit plus, mais qui est considérée comme la plus emblématique de ses œuvres au XVIII^e siècle, ne s'est jamais démentie. Henri IV est le contraire absolu de Louis XIV : c'est le roi de la paix civile et de la tolérance. Ce n'est pas forcer le texte que de voir bien des rapports entre la tolérance d'Henri IV et la clémence de Trajan.

(2) De la religion dans *Le Temple de la Gloire*

On peut d'ailleurs supposer que le choix de Trajan, à notre connaissance unique sur la scène dramatique comme lyrique des XVII^e et XVIII^e siècles, n'est pas dénué d'arrière-pensées ³. Car le Trajan historique passe aussi pour avoir été l'un des premiers à persécuter les chrétiens : à Pline qui lui demande ⁴, fort embarrassé, s'il a bien fait d'exécuter ces étranges rebelles non-violents, Trajan répond qu'il a bien fait ⁵. D'ailleurs Titus, le destructeur de Jérusalem, est lui aussi cité dans la préface du *Temple de la Gloire* : ce n'est sans doute pas pour les deux années qu'a durées son règne (79-81) que Voltaire le mentionne.

¹ OOR, *Bélus* (1746), v. 134-136.

² OOR, *Préface*.

³ Sur la figure de Trajan à l'âge classique, cf. GRELL Chantal, *Le dix-huitième siècle et l'antiquité en France*, op. cit., pp. 1069-1070 ; ead., « La renommée de Trajan au dix-septième et au dix-huitième siècle », in AGOSTI Giovanni, FARINELLA Vincenzo et SIMONCINI Giorgio (éds.), *La Colonna Traiana : e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I : Villa Medici, 12 aprile-12 giugno 1988*, [s. l.], Edizioni Carte Segrete, 1988, pp. 244-252, que nous n'avons malheureusement pas pu consulter.

⁴ PLINE LE JEUNE, *Correspondance*, X, 97.

⁵ *Ibid.*, X, 98.

(3) Du rôle politique des femmes

Remarquons, comme pièce à verser au dossier du féminisme voltairien, que Lydie et Érigone sont des personnages plus positifs que Bélus et Bacchus, qu'elles accompagnent respectivement. La première présente la figure d'une victime innocente :

UNE BERGÈRE

D'une beauté tendre et soumise,
Si tu trahis les appas,
Cruel vainqueur, n'espère pas
Que la Gloire te favorise.

UN BERGER

Quoi ! vers la Gloire il a porté ses pas,
Et son cœur seroit infidelle ¹ ?

Érigone, avant d'être emportée par l'ivresse, conseillait à Bacchus de « conserver [la raison] ² » qu'il voulait bannir – symbole du dérèglement des tyrans et de leur asservissement aux passions. Surtout, c'est Plautine, qui après s'être virilement portée au secours de son impérial époux, qui inspire la clémence à Trajan :

Plautine est en ces lieux, il faut qu'en sa présence,
Il ne soit point d'infortunés ³.

À la fin de la version de 1745, « *Trajan paroît avec Plautine, et tous les Romains se rangent autour de lui* » : le monarque est d'autant meilleur qu'il s'associe une femme courageuse, raisonnable et vertueuse. Les féministes universalistes auront tort de s'alarmer d'un tel différentialisme : on ne faisait pas beaucoup mieux au XVIII^e siècle.

(4) « Je règne sur un peuple heureux »

Ce que dit Michèle Mat-Hasquin à propos de l'œuvre historique de Voltaire – au concept de propagande près – s'applique assez bien au cas du *Temple de la Gloire* :

Instrument de propagande, l'histoire était aussi pour Voltaire la préceptrice des rois, l'éducatrice des citoyens. L'historien de Charles XII se proposait de guérir les souverains de la folie des conquêtes. Le panégyriste de Titus, de Trajan, de Marc-Aurèle, artisans du bonheur de leurs peuples, espérait convertir Frédéric et Catherine à son idéal politique ⁴.

Le bonheur est bien une idée neuve en politique au XVIII^e siècle. Le mot existait certes avant, mais non pas la chose. Paul Veyne clarifie ainsi le concept prémoderne :

Au lieu de croire qu'il existe une chose appelée « les gouvernés », par rapport à laquelle « les gouvernants » se comportent, considérons qu'on peut traiter « les gouvernés » selon des pratiques si différentes, selon les époques, que lesdits gouvernés n'ont guère que leur nom de commun [...]

¹ OOR, *Bélus* (1745), v. 128-133.

² OOR, *Bacchus* (1745), v. 57 ; *Bacchus* (1746), v. 38.

³ OOR, *Trajan*, v. 119-120.

⁴ MAT-HASQUIN Michèle, *Voltaire et l'antiquité grecque*, Oxford : Paris, Voltaire foundation : [diffusion] J. Touzot, 1981, p. 234 (Studies on Voltaire and the eighteenth century 197).

On peut les exploiter, et c'est ce qu'on fait beaucoup de monarchies : le prince a mis la main sur un territoire peuplé, comme il aurait fait d'un pâturage ou d'un étang poissonneux, et il prélève, pour vivre et faire son métier de prince parmi les autres princes, une part du produit de la faune humaine qui peuple ce domaine (l'art étant de ne pas tondre jusqu'à écorcher). Cette faune, on dira en termes satiriques que le prince la plonge dans l'incurie politique ; en style de flatteur, qu'il « rend » son peuple heureux ; en termes neutres, qu'il laisse son peuple être heureux et mettre la poule au pot, si les saisons lui procurent le volatile [...]

Ainsi fait un gentleman-farmer qui ne force pas la nature. Il demeure bien entendu qu'il est le propriétaire et qu'eux-mêmes ne sont qu'une espèce naturelle qui vit sur la propriété¹.

Certes, Quinault et Roy, dans leurs idylles, représentent des bergers rendus « heureux » par leur bon maître. Mais c'est tout autre chose que fait dire Voltaire à une Dame romaine et au chœur :

Tout rang, tout sexe, tout âge
Doit aspirer au bonheur [...]²

Voltaire proclame le droit au bonheur. L'idée est récurrente dans son théâtre, pour ne pas parler de ses autres œuvres : ne serait-ce que dans ses tragédies, c'est du peuple que se soucie le bon roi, alors que chez Sophocle, comme le dit Michèle Mat-Hasquin, il ne se soucie que des dieux, et chez Corneille, que de son trône³. Mais Voltaire n'est évidemment pas le premier ni le seul à parler ainsi. L'idée qu'il faille rendre le peuple heureux est une innovation du siècle des Lumières, qui a fini accaparée par le parti démocratique sous la Révolution après avoir eu le succès américain que l'on sait ; mais elle a une histoire avant cela. Tout ceux qui se soucient de « rendre les peuples heureux » n'annoncent pas Saint-Just⁴. Il s'agit même d'un lieu commun du théâtre lyrique : pour ne prendre qu'un exemple proche, dans l'œuvre de Rameau, *Aruéris*, dans l'entrée du même nom des *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, commence par affirmer, dans un tétramètre-sentence :

Le bonheur de la terre est le bien où j'aspire.

Cela ne fait pas de Cahusac un prérévolutionnaire pour autant. Il y aurait sans doute une belle étude à faire du bonheur sur la scène lyrique du XVIII^e siècle : le spectateur moderne est souvent désemparé par la dramaturgie souriante du ballet, genre qui domine le siècle, et s'il se sent plus familier de la tragédie, c'est souvent pour mieux en récuser les prologues et les divertissements.

(5) De la propagation de la civilisation et des beaux-arts

Il n'y a donc pas de propagande au sens moderne du terme dans *Le Temple de la Gloire*. Mais s'il y a bien quelque chose que Voltaire a voulu propager, c'est, à défaut de la foi, la civilisation et ses vertus morales. Ce dernier thème ne surprendra pas les voltairiens. Avant

¹ VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1996, p. 390.

² OOR, *Trajan (1745)*, v. 177-180.

³ MAT-HASQUIN Michèle, *Voltaire et l'antiquité grecque, op. cit.*, p. 199.

⁴ Contrairement à ce qu'écrivent DUBY Georges et MANDROU Robert, *Histoire de la civilisation française*, Paris, Pocket, 1998, p. 150 (Agora).

même que sa position ne s'exacerbe à cause de celle de Rousseau, Voltaire défendait une sorte de politique culturelle nationale et internationale¹, dans laquelle le théâtre avait naturellement la première place. Parmi les « maximes de morales » incluses dans la version de 1746 du *Temple de la Gloire*, nombreuses sont celles qui y ont trait ; la célébration d'Apollon et des beaux-arts sert visiblement de substitut à la démonstration dialectique de la version de 1745. Par exemple, Rameau avait visiblement ainsi prévu de parodier un air instrumental² pour une Bergère dans *Bélus (1746)* ; or sur ce canevas, Voltaire compose, au lieu de maximes de « morale lubrique », une célébration du « dieu des beaux-arts³ » à côté de l'amour. On sent que Voltaire produit un effort surhumain pour trouver des paroles décentes, morales, au Ramage d'oiseaux que Rameau lui a sans doute imposé pour finir l'opéra dans sa deuxième version ; et c'est l'alliance de la musique et du bonheur qu'il trouve, pour éviter d'avoir à parler d'amour :

Ces oiseaux, par leur doux ramage,
Embellissent nos concerts,
Ils annoncent dans leur langage
Le bonheur de l'univers⁴.

¹ On connaît les efforts qu'a déployés Voltaire pour installer un théâtre à Genève, dans la cité de Jean-Jacques ; mais il s'inscrivait en cela dans le droit chemin de la diplomatie française. Au milieu des années 1740, Maurice de Saxe traîne derrière lui la troupe de Favart dans les Pays-Bas autrichiens pour y propager la civilisation (française). Cf. MARKOVITS Rahul, *Civiliser l'Europe : politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2014, p. 174 (L'épreuve de l'histoire).

² OOR, *Bélus (1746)*, mes. 284-301.

³ OOR, *Bélus (1746)*, v. 53-60.

⁴ OOR, *Trajan (1746)*, v. 171-174.

F. Conclusion : l'esthétique insaisissable du *Temple de la Gloire*

Nous avons tenté, dans cette partie, d'expliquer le plus grand nombre possible d'aspects du *Temple de la Gloire* en le comparant avec d'autres œuvres des deux auteurs comme de leurs contemporains ; il reste à en faire la synthèse.

Nous pensons que Richelieu a commandé un ballet héroïque à Voltaire et à Rameau. C'est le meilleur moyen d'expliquer la structure originelle (et finale) de l'œuvre. Mais Voltaire ne pouvait se contenter d'exécuter une commande ; ce n'était pas un valet de chambre parolier¹. Cherchant le moyen d'étendre à la scène de l'opéra la réforme dramatique qu'il avait initiée à la Comédie-Française, qu'on pourrait résumer par le slogan : « moins d'amour, plus de spectacle », il a trouvé du côté du théâtre jésuite et de la fête métastasienne le moyen d'échapper à l'imitation de Quinault, et une manière originale d'allier la poésie à la musique, qui passait par le recours à un ton sérieux, à des maximes de morale, à un sujet politique. Il semble avoir inversé systématiquement la dramaturgie quinaldienne : à l'amour, il préfère le devoir ; à l'éloge de la liberté, celui de la moralité ; à la légèreté, le sérieux ; à la fable, l'histoire ; au merveilleux, l'allégorie ; etc. Voltaire a également voulu ennoblir le ballet par toutes sortes de marques extérieures propres à la tragédie (cinq actes, poids des alexandrins et des sentences, unité de lieu).

La singularité de l'œuvre suffit sans doute à expliquer l'échec du *Temple de la Gloire* en 1745. Pourtant, Voltaire et Rameau n'ont pas renoncé. Voltaire, en 1746, fait des concessions évidentes à Rameau, qui semble avoir voulu ramener cet opéra sur les rails du ballet héroïque, avec intrigues parallèles, triomphe de l'amour et démultiplication des morceaux purement lyriques (musicaux, si l'on veut). Mais, tout en acceptant de réintroduire l'amour, Voltaire ne cède pas sur le sérieux : les Bergères chantent désormais le triomphe des beaux-arts ; et si Trajan rappelle les oiseaux, c'est pour chanter le « bonheur de l'univers » plutôt que son amour. Le dernier avatar du *Temple de la Gloire*, pour employer le jargon des professeurs de latin, relève donc de la *satura*, c'est un *monstrum*² : dit plus simplement, il mélange les genres. C'est précisément le charme qu'on peut toujours lui trouver au XXI^e siècle, si tant est que l'on possède la disposition d'un spectateur classique, qui ne barguigne pas son plaisir : cet opéra passe de manière extrêmement audacieuse, presque sans transition, du genre le plus brillant (Ouverture) aux Enfers puis au Parnasse (Prologue), de l'idylle et de son corrolaire la tempête (Bélus) à la bacchanale (Bacchus), de la tragédie au sublime quasi religieux (Trajan). *Le Temple de la Gloire* n'a pas une place si petite qu'on veut bien le croire dans le théâtre musical de Rameau ; nous ne le rangerions certainement pas parmi ses œuvres mineures comme Girdlestone.

¹ Cahusac non plus, du reste.

² Mentionnons encore une fois la pertinence des analyses de DILL Charles, *Monstrous opera : Rameau and the tragic tradition*, Princeton (N. J.), Princeton university press, 1998 (Princeton studies in opera) ; il ne traite que la tragédie, mais on voit que le mot, et une bonne partie de la chose, peut aussi s'appliquer au ballet de Rameau.

Ce qui est certain, c'est que Voltaire et Rameau sont des maniaques de la réécriture. On l'a observé dans la deuxième partie ; reste à expliquer pourquoi. La raison nous semble aussi évidente que controversée : c'est parce que ce sont des classiques. On tient pour réactionnaires ceux qui osent encore prononcer ce mot à propos de la musique généralement appelée, de nos jours, « baroque ». Nous ne rouvrirons pas la polémique ici. Il nous semble cependant que seule la conviction profonde qu'il fallait plaire au public¹ à tout prix peut expliquer tant l'acharnement des auteurs que la monstruosité de leur œuvre dans son dernier état. Cette conception classique n'empêchait en rien l'originalité, comme nous venons de le montrer.

Si l'on y tenait, on pourrait qualifier *Le Temple de la Gloire* d'œuvre néoclassique avant l'heure. Le livret de Voltaire regarde moins vers Louis XIV que vers Napoléon, lui-même partisan d'une réforme morale, glorieuse, patriotique de la Comédie-Française² et des spectacles en général. Les récitatifs accompagnés et les doubles chœurs de Rameau ne ressemblent à rien du tout chez Lully ou chez ses contemporains, mais font plutôt penser aux techniques musicales du dernier quart du XVIII^e siècle.

¹ Lettre de Voltaire à Jacques Anisson-Duperron, 25 août 1745 : VOLTAIRE, *Correspondence*, *op. cit.*, D 3204 : « J'ay l'honneur monsieur de vous envoyer le poème avec quelques petites additions, qui sont peut être indifférentes pour la plus part des lecteurs, mais qui ne le seront pas aux connaisseurs à qui tous les effort qu'on fait pour ne se pas éloigner de la perfection où l'on n'atteint jamais, ne laissent pas de plaire. » ; MARET Hugues, *Eloge Historique | De Mr. Rameau*, | *Compositeur de la Musique du Cabinet du | Roi, Associé de l'Académie des Sciences*, | *Arts & Belles-Lettres de Dijon*. | *Lu à la Séance publique de l'Académie*, | le 25 Août 1765, par M. Maret, D.M. Secrétaire Perpétuel., *op. cit.*, pp. 29-30 : « Un revers si peu mérité l'étonna sans l'abattre : je me suis trompé, disoit-il ; j'ai cru que mon goût réussiroit ; je n'en ai point d'autre ; je ne ferai plus d'opéra. / Cette résolution qui fit connoître jusqu'à quel point Rameau respectoit le goût du public, eût eu des suites bien préjudiciables au progrès de la musique, & l'art encore imparfait eût été borné sans retour ».

² DEVAUX Patrick, *La Comédie-Française*, *op. cit.*, p. 38.

Conclusion générale

Conclusion générale

Quand on visite le château de Voltaire à Ferney, on peut toujours voir, dans le salon, un tableau de Duplessis, que Voltaire aurait commandé à sa propre gloire :



Figure 51 : Duplessis, *Le Triomphe de Voltaire*, Ferney-Voltaire, château.

On peut y voir Apollon et les Muses qui l'arrêtent, pour le couronner de lauriers, sur le chemin du temple de mémoire (« *templum memoriae* »), qui ressemble pas mal au futur Panthéon ; des amours couronnent son buste, comme on le fera à la Comédie-Française en 1778. La Renommée, ou la Gloire, embouche sa trompette dans les cieux en désignant le grand homme. Sur terre, à gauche, les rois qu'il a fréquentés et conseillés (Frédéric II, Catherine, Louis XV) sont mêlés à la malheureuse famille Calas ; au centre, l'Envie, caractérisée par ses serpents et sa torche, est terrassée ; à droite, des héros réduisent au silence la foule de ses ennemis. Si Voltaire est bien le commanditaire de ce tableau, il faut conclure que, trente ans après, il trouvait finalement à son goût l'architecture du *Temple de la Gloire*.

Quand la scène prophétique du tableau de Duplessis se réalisera, en 1791, lors de la translation de ses restes au Panthéon, la procession s'arrêtera bien devant l'Opéra, où étaient installés des médaillons de *Samson*, de *Pandore* et du *Temple de la Gloire*, ses opéras sérieux et philosophiques (on s'est visiblement bien gardé d'en réaliser de *La Princesse de*

Navarre ou de ses opéras-comiques écrits pour Grétry). Mais c'est du Gossec, et non du Rameau, que l'on jouera pour la cérémonie ¹. Cette anecdote peut tenir lieu de parabole.

* * *

Voici comment présentaient *Le Temple de la Gloire*, il y a un peu plus d'un siècle, les premiers éditeurs de la partition (Malherbe, Guilmant, Durand ? Le texte n'est pas signé) :

Le Temple de la Gloire dut sa naissance à des circonstances exceptionnelles, qui expliquent la durée relativement brève de sa carrière : il avait été conçu pour une fête royale et non pour un spectacle d'opéra ; il avait un caractère spécial d'hommage rendu au roi Louis XV, à l'occasion de la victoire de Fontenoy ; il était donc destiné à divertir non la ville, mais la Cour. Deux hommes de génie, les premiers, chacun en son genre et à son époque, Voltaire et Rameau, avaient uni leurs talents pour une tâche qui semblait difficile, et l'on peut s'étonner qu'en moins de six mois une telle pièce ait été écrite, mise en musique, étudiée et représentée. Il faut admirer surtout qu'en ces pages, forcément tracées avec une hâte plus ou moins fiévreuse, nulle part ne se trahisse l'improvisation, tant les auteurs avaient le respect de leur art et la connaissance de leur métier.

Pour la première fois depuis l'entreprise de la précédente publication, les Editeurs ont dû renoncer à l'obligation qu'ils se sont imposée de publier le texte musical en son état primitif. Joué d'abord à Versailles devant le Roi, le Temple de la Gloire fut ensuite l'objet de quelques représentations à Paris, pour le public de l'Opéra ; il subit alors bien des retouches imposées par les habitudes du théâtre : or, cette version initiale n'existe plus. Nous possédons le livret, que nous avons partiellement reproduit en tête du volume ; mais nos recherches n'ont pu aboutir à retrouver que quelques fragments de la partition, insérés dans l'Appendice ².

On voit ce que notre travail a apporté de nouveau. Grâce à la redécouverte de la version de 1745, nous avons d'abord pu combler une lacune dans la connaissance de l'œuvre de Rameau. Mais nous espérons aussi avoir remis en cause ce que nos prédécesseurs tenaient pour des évidences : non, *Le Temple de la Gloire* n'est pas une œuvre à la gloire de Louis XV, mais un opéra philosophique, davantage influencé par l'esthétique jésuite et métastasienne que par Quinault ; non, ce n'est pas le fait qu'il soit une œuvre de commande qui a causé l'échec du *Temple de la Gloire*, mais le décalage entre ses ambitions sérieuses et les attentes du public ; oui, le passage de la cour à la ville a fait du *Temple de la Gloire* un monstre esthétique, qui gardait la trace de son ambition originelle, celle d'être une « fête » morale et politique, tout en faisant des concessions massives au genre du ballet, érotique et frivole. Pour dire la même chose en jargon marxiste, l'œuvre de Voltaire et Rameau, qui possédait l'infrastructure d'un ballet héroïque, n'a pas résisté à l'imposition d'une superstructure contradictoire en 1745, et ce malgré les efforts acharnés de ses auteurs pour l'en débarrasser en 1746.

¹ POMEAU René (éd.), *Voltaire en son temps. Tome second 1759-1778-1791, op. cit.*, pp. 648-651.

² RAMEAU Jean-Philippe, *Le Temple de la Gloire, op. cit.*, p. v (avant-propos).

* * *

Nous ne nous faisons pas d'illusion, hélas, sur le succès critique de telles conclusions. On a pu lire récemment, dans un compte-rendu de l'édition de Goulbourne :

The similarly court-commissioned opera-ballet *Le Temple de la Gloire* was another work of royal propaganda for Louis XV's court, which fused history with mythology, and which, as Goulbourne notes, Voltaire lived to regret. Intended as a celebration of Fontenoy, this was the final collaboration between Voltaire and Rameau and the allegory was a great success with the king, who was implicitly compared with emperor Trajan ¹.

Comment lutter contre de tels discours automatiques ? Nous nous sommes efforcé de montrer que le terme d'opéra-ballet était impropre, que celui de propagande n'avait aucun sens et relevait de l'anachronisme le plus grossier, que Bélus et Bacchus n'étaient pas des personnages mythologiques mais historiques, que Louis XV n'était pas comparé à Trajan mais que Trajan était proposé en modèle à Louis XV. Mais même quand nous avons eu l'occasion de rédiger les notes de programme du *Temple de la Gloire* pour sa recreation moderne, en octobre 2014, et que nous y avons résumé ces thèses, présentateurs et journalistes ont continué, tout en nous citant, à tenir tranquillement le discours de l'opéra-ballet-mythologique-de-propagande.

Le problème du *Temple de la Gloire* n'est pourtant pas que ce soit une œuvre passéiste : il annonce plutôt, par bien des aspects, le sérieux, la passion politique et le néoclassicisme de la fin du XVIII^e siècle. Les maximes de morales de Voltaire, sa dédicace « au souverain et à la nation », la substitution du temple du Bonheur public à celui de la Gloire aristocratique n'annoncent pas la Révolution (la téléologie n'est de toute façon plus à la mode) ; elles regardent plutôt vers le despotisme éclairé. Mais même s'il comprend cela, le spectateur moderne ne se laissera probablement pas impressionner par le fond politique du *Temple de la Gloire* : le XX^e siècle lui a généralement fait passer l'envie de vouloir faire le bonheur du peuple. De plus, nourri de romantisme plus que de classicisme, il tient pour acquis qu'on ne fait pas de bonne littérature avec de bons sentiments. Et encore moins de bons spectacles : le ballet du peuple dans le temple du Bonheur, à la fin de la version de 1745, ne rappelle-t-il pas les impressionnants ballets soviétiques d'antan, ou les ballets nord-coréens d'aujourd'hui ?

* * *

L'avenir du *Temple de la Gloire* est donc plutôt à chercher du côté de Rameau. On reste stupéfait par sa capacité à seconder les intentions de Voltaire dans la version de 1745, et à composer une musique toujours plus révolutionnaire (au sens figuré cette fois). La nouveauté radicale de l'ouverture, le monologue de l'Envie, l'idylle de *Bélus*, la scène tragique de Plautine, les multiples doubles chœur, la sublimité de la clémence de Trajan sont pour toujours admirables. La contre-attaque lyrique de Rameau dans la version de 1746, où il

¹ PIERSE Síoira, « Voltaire : Œuvres complètes de Voltaire, 28A. Œuvres de 1742–1745 (Review) », *French Studies : A Quarterly Review* 63 (2), avril 2009, pp. 212-213.

insère entre autres le monologue de Lydie et le Ramage d'oiseaux de Trajan, ne fournit pas moins de morceaux d'anthologie au spectateur ou à l'auditeur modernes. « Anthologie » est peut-être la clé d'écoute qu'il nous faut : sans nous scandaliser, romantiquement, du manque d'unité organique de cet opéra monstrueux, nous pouvons, en classiques, en cueillir les fleurs. Nous espérons que notre travail servira l'œuvre autant que sa connaissance, et que musiciens, musicologues et littéraires pourront l'utiliser avec profit pendant un siècle, comme celui de Malherbe et de Guilmant avant nous, en attendant que, vers le début du XXII^e siècle, un chercheur vienne corriger nos insuffisances et nos naïvetés.

Bibliographie

Bibliographie

Comme nous l'avons vu, la bibliographie sur *Le Temple de la Gloire* est très restreinte. Il aurait été oiseux d'établir une bibliographie générale sur Rameau alors qu'il en existe déjà plusieurs complètes et récentes, notamment celles de Sylvie Bouissou (*Jean-Philippe Rameau. Musicien des Lumières*, Paris, Fayard, 2014) et de Graham Sadler (*The Rameau Compendium*, Woodbridge, Rochester, Boydell, 2014). De plus, la description des sources manuscrites occupe déjà quelques centaines de pages du présent travail. On ne trouvera donc ici que la liste des ouvrages cités, notamment dans les première et troisième parties.

1. Ouvrages antérieurs à 1850

a) Musique imprimée et manuscrites

- CAHUSAC Louis de, *Les Festes | De | Polimnie, | Ballet-Heroique. | Représenté | Par L'Academie Royale | de Musique ; | Pour la premiere fois le [blanc] d'octobre 1745*, Paris, Ballard, 1745.
- COLIN DE BLAMONT François, *Le Parnasse, | Ballet | à l'occasion de la naissance | de Monseigneur le Dauphin ; | donné au Roy, | sur la Cour de Marbre à Versailles, | le cinquième jour d'Octobre 1729. | Par l'ordre de Monsieur le Duc de Mortemart*, Paris, Ballard, 1729.
- COLIN DE BLAMONT François, *Les Festes | Grecques | Et Romaines, | Ballet En Musique | Par Monsieur Collin de Blamont, | Sur-Intendant de la Musique du Roy ; | Représenté Pour La Premiere Fois, | par l'Academie Royale de Musique, le Mardy treizième Juillet 1723*, Paris, Ballard, 1723.
- DANCHET Antoine, *Alcine, tragedie ; représentée pour la première fois par l'Academie royale de musique, le quinziesme jour de janvier 1705*, Paris, Ballard, 1705.
- GERVAIS Charles-Hubert, *Hypermnestre, | Tragédie | Mise En Musique | Par Monsieur Gervais, Intendant de la Musique de Son Altesse Royale Monseigneur | le Duc d'Orléans, Regent du Royaume ; | Représentée Pour La Premiere Fois, | par l'Academie Royale de Musique, le Mardy troisième Novembre 1716*, Paris, Ballard, 1716.
- HASSE Johann Adolf, *Alcide al bivio*, New York, Garland, 1983 (Italian opera, 1640-1770, n° 81).
- LEFROID DE MÉREAUX Nicolas Jean, *Samson, oratoire*, Versailles, CmbV, 2011.
- LULLY Jean-Baptiste, *Cadmus | Et | Hermione, | Tragedie | Mise En Musique | Par Monsieur De Lully, Ecuyer-Conseiller-| Secretaire du Roy, Maison, Couronne de France | & de ses Finances, & Sur-Intendant de la Musique | de Sa Majesté ; | Représentée Pour La Premiere Fois, | devant le Roy, à Saint-Germain-en-Laye, en l'année 1674. | Partition générale, imprimée pour la premiere fois*, Paris, Ballard, 1719.
- LULLY Jean-Baptiste, *Isis, | Tragedie | Mise En Musique | Par Monsieur De Lully, Ecuyer-Conseiller-| Secretaire du Roy, Maison, Couronne de France | & de ses Finances, & Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté ; | Représentée pour la premiere fois, | devant le Roy, à Saint-Germain-en-Laye, le cinquième jour | de Janvier, en l'Année 1677. | Partition générale, imprimée pour la premiere fois*, Paris, Ballard, 1719.

- LULLY Jean-Baptiste, *Persée*, | *Tragedie* | *Donnée A Versailles* | *Le premier Mars 1747*, | *Avec Un Nouveau Prologue*. || *Les Paroles de cette Tragedie sont du* | *S.r Quinault* ; | *La Musique du Sr De Lulli* ; | *Les Danses du Sr Malter*. | *Les Paroles du nouveau Prologue sont* | *du Sr De La Bruere* ; *Auteur du* | *Mercur de France* ; | *La Musique du Sr de Bury, Maître* | *de Musique de la Chambre du Roi*. | *Les Danses du Sr Laval, Compositeur* | *des Ballets de Sa Majesté*, [Paris], Ballard, 1747.
- MONDONVILLE, Joseph Cassanéa de, *Les Festes* | *De* | *Paphos*, | *Ballet Héroïque*. | *Représenté Pour La Première Fois* | *Par L'Académie-Royale* | *De Musique*, | *Le Mardi 9 May 1758*, Paris, Delormel, 1758.
- MOURET Jean-Joseph, *Le Triomphe* | *Des Sens*, | *Ballet Heroïque*, | *mis en musique* | *Par M.r Mouret*. | *Ordinaire de la Musique du Roy*. | *Représenté pour la première fois, par* | *L'accademie Royale de Musique le 29.e May 1732*, Paris, L'auteur, Boivin, Le Clerc, 1732.
- RAMEAU Jean-Philippe, *Acante et Céphise*, Paris, Billaudot, 1998 (Opera omnia Rameau IV.21).
- RAMEAU Jean-Philippe, *Dardanus*, | *Nouvelle Tragédie*, | *Mise En Musique* | *Par M. Rameau*, | *Et Représentée Pour La Première Fois*, | *Par L'Académie Royale De Musique*, *Le 17. Avril 1744*, Paris, L'auteur, Boivin, Le Clair, 1744.
- RAMEAU Jean-Philippe, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, Paris, Jorry, 1755.
- RAMEAU Jean-Philippe, *Jean-Philippe Rameau. Gavottes du « Temple de la gloire »*. *Extrait des Œuvres complètes publiées sous la direction de C. Saint-Saëns. Transcription pour violon et piano par Gaston Choisnel*, Paris, Durand, 1909.
- RAMEAU Jean-Philippe, *La Guirlande*, Paris, Heugel, 1981 (Le Pupitre 62).
- RAMEAU Jean-Philippe, *La Princesse de Navarre. Les Fêtes de Ramire. Nélée et Myrthis. Zéphyre*, Paris, Durand, 1906 (Œuvres complètes publiées sous la direction de Camille Saint-Saëns, XI).
- RAMEAU Jean-Philippe, *Les Boréades*, Paris, Stil, 1998.
- RAMEAU Jean-Philippe, *Les Festes* | *De* | *Polimnie*, | *Ballet-Heroïque*. | *Mis en Musique par Monsieur Rameau*. | *Représenté pour la première fois par l'Academie* | *Royale de Musique le 12. Octobre 1745*. [Manuscrit avec p. de titre imprimée, F-Pn Vm2 354], Paris, Ballard, 1745.
- RAMEAU Jean-Philippe, *Les Festes* | *De L'Hymen Et De L'Amour*, | *Ou* | *Les Dieux D'Egypte*, | *Ballet Heroïque*, | *Mis En Musique Par M. Rameau*. *Représenté pour la première fois sur le grand Théâtre de Versailles le 15. Mars 1747. & par l'Académie Royale de Musique, le 5. Novembre 1748*, Paris, L'auteur, Boivin, Leclair, 1748.
- RAMEAU Jean-Philippe, *Les Indes Galantes* | *Balet*, | *Reduit A Quatre Grands Concerts* : | *Avec une nouvelle Entrée complete*, Paris, Boivin, Leclair, l'auteur, 1736.
- RAMEAU Jean-Philippe, *Les Surprises de l'amour. Version 1757-1758*, 2 vol., Paris, Billaudot, 1996 (Opera omnia Rameau IV.27).
- RAMEAU Jean-Philippe, *Nouvelles Suites* | *De* | *Pieces De Clavecin* | *Composées* | *Par M.r Rameau*. | *avec des remarques sur les différents genres de Musique*. | *Gravées par M^{lle} Louise Roussel*. | *Le prix broché 6.lt*, Paris, L'Auteur, Boivin, Leclerc, 1729.
- RAMEAU Jean-Philippe, *Platée. Version 1749*, Bonneuil-Matours, Société Jean-Philippe Rameau, distr. Bärenreiter, 2005 (Opera omnia Rameau IV.10).

- RAMEAU Jean-Philippe, *Premier Livre De Pieces De Clavecin Composées Par Monsieur Rameau Organiste des RR. PP. Jésuites de la Ruë St. Jacques, et des RR. PP de la Mercy. Gravées par Roussel*, Paris, L'auteur, Roussel, Foucaut, 1706.
- RAMEAU Jean-Philippe, *Zoroastre. Version 1749*, Bonneuil-Matours, Société Jean-Philippe Rameau, distr. Bärenreiter, 1999 (Opera omnia Rameau IV.19).
- REBEL François et FRANCCŒUR François, *Le Retour | Du Roi | Chanté | A L'Hotel De Ville | en présence | De Sa Majesté | Le Mercredi 8.e Septembre 1745. | Mis En Musique | Par M.rs Rebel | Et Francœur | Sur-Jntendans de la Musique du Roi. | Les Paroles Sont de M.r Roy Chevalier de L'Ordre de S.t Michel [Partition gravée]*, s. l., s. n., 1745.
- REBEL François et FRANCCŒUR François, *Le Retour Du Roy | A Paris. | Dialogue | Chanté devant Sa Majesté | a L'Hôtel de Ville Le Dimanche 15. Novembre 1744. | Par M De Lalande, et M Benoist | Ordinaires de la Musique du Roy. | Mis En Musique | Par | M.rs Rebel Et Francœur | Sur-Jntendans de la Musique du Roy. | Les Paroles sont de M.r Roy Chevalier de L'Ordre de S.t Michel [Partition gravée]*, s. l., s. n., 1744.
- REBEL François et FRANCCŒUR François, *Le Trophée | Divertissement | a L'occasion de la Victoire | De Fontenoi. | Mis en Musique | Par | M.rs Rebel et Francœur | Sur-Jntendans de la Musique du Roy. | Représenté par L'Académie Royale de Musique Le Mardy 10 Aoust 1745. | [...] | Les Paroles sont de M.r De Moncrif Lecteur de la Reine, et l'un des Quarante de l'Académie française. [Partition gravée]*, Paris, Boivin, Le Clerc, 1745.
- REBEL François et FRANCCŒUR François, *Les | Augustales, | Divertissement, | Représenté | Par L'Académie Royale | De Musique ; | Le [blanc] novembre 1744*, Paris, Ballard, 1744.
- REBEL François et FRANCCŒUR François, *Pirame Et Thisbé | Tragedie. | Mise en Musique | Par M.rs Rebel Fils, et Francœur Cadet, | Ordinaires de l'Académie Royale de Musique. | Représentée pour la première fois par l'Académie Royale | de Musique, le 15.e Octobre 1726*, Paris, Francœur, Rebel, Boivin, à la porte de l'opéra, 1726.
- SEURAT Claude et PALISSOT DE MONTENOY Charles, *Le Triomphe de l'humanité*, Versailles, CmbV, 2007 (Œuvre lyrique).
- TELEMANN Georg Philipp, *71. Psalm : Deus, judicium tuum regi da grand motet (Paris, 1738) TWV 7:7*, Kassel Basel London [etc.], Bärenreiter, 2007 (Musikalische Werke 45).

b) Livrets

- Recueil | General | Des Opera, | Représentés | Par L'Académie Royale | De Musique, | Depuis Son Etablissement. | Tome Treizième*, Paris, Ballard, 1724.
- Recueil | General | Des Opera, | Représentés | Par L'Académie Royale | De Musique, | Depuis Son Etablissement. | Tome Quatorzième*, Paris, Ballard, 1724.
- [ANONYME] *La Renommée, ballet, qui sera dansé au College de Louis le Grand, et servira d'intermede a la tragédie de Catilina, pour la distribution des prix fondez par Sa Majesté. Le mercredi, quatrième jour d'aoust, mil sept cent quarante-cinq*, Paris, Thiboust, 1745.
- [ANONYME] *Le Temple | De | La Gloire, | Ballet, | Qui sera dansé au College | De Louis Le Grand, | A La Tragédie | De Jonathas | Le Machabée. | Le Mercredi 4. jour d'Aoust 1723. à midy*, Paris, Barbou, 1723.
- [ANONYME] *Le Temple | De | La Gloire, | Ballet, | Qui Sera Dansé Sur Le Theatre Du College | De*

- La Compagnie De Jesus, | Pour Servir D'Intermede A La Tragedie | De Fauste, | Pour la distribution des Prix, fondez par Messieurs les Nobles Bourgeois de la Ville de Rennes, | Le Mécredy [sic] 23. Aoust 1724. à midy précis, Rennes, Joseph Vatar, 1724.*
- [ANONYME] *Le Temple de la Gloire. Cantate a l'honneur de l'illustre maison des comtes de Saulx, seigneurs de Tavanés, qui sera chantée dans le College de Dijon de la Compagnie de Jesus, par les ecoliers du même college en presence de Monseigneur Henry-Charles de Saulx, comte de Tavanés, lieutenant général pour le Roy en Bourgogne, capitaine-lieutenant de sa compagnie de gendarmes sous le titre de Flandres, commandant en chef de la dite province en l'absence & sous les ordres de S.A.S. Monseigneur le Duc. Elle sera precedée & suivie de déclamations, Dijon, chez l'imprimeur du Roy [i. e. Claude-Marie Ressayre], 1722.*
- BONNEVAL Michel de, *Jupiter, | Vainqueur | Des Titans ; | Tragedie | Donnée A Versailles, | Le 11 Decembre 1745., [Paris], Jean-Christophe Ballard, 1745.*
- ESMÉNARD Joseph Alphonse, *Le | Triomphe De Trajan | Tragédie-Lyrique | En Trois Actes, | Représentée pour la première fois, sur le théâtre | de l'Académie impériale de Musique, | le 23 octobre 1807, Paris, Ballard, 1807.*
- GAUTIER DE MONDORGE, *Les Fêtes D'Hébé, | Ou | Les Talens Lyriques. | Ballet | Représenté Pour La Premiere Fois, | Par L'Academie Royale | De Musique, | Le Jedy vingt-un May 1739, Paris, Ballard, 1739.*
- LA FONT Joseph de, *Hypermnestre, | Tragedie | Representée Pour La Premiere Fois Par L'Académie Royale | De Musique, | Le Jedy cinq Novembre 1716, Paris, Ribou, 1716.*
- LE CLERC DE LA BRUÈRE Charles-Antoine, *Érigone, | Ballet, | Representé devant le Roy, sur le | Théâtre des petits Appartemens | à Versailles., [s. l.], Imprimé par exprès Commandement de Sa Majesté, 1748.*
- LE JAY Gabriel-François, *Apollon législateur, ou le Parnasse réformé, ballet, meslé de chant et de déclamation, qui sera dansé a la tragédie de Crésus. Mercredy 5^e d'aoust 1711..., Paris, L. Sevestre, 1711.*
- MÉNESTRIER Claude-François, *L'Autel de Lyon, consacré a Louys Auguste, et placé dans le temple de la gloire. Ballet dedié à Sa Majesté en son entrée à Lyon, Lyon, Jean Moulin, 1658.*
- MONCRIF François-Augustin Paradis de, *Zélinde, | Roi Des Silphes, | Ballet | Précédé D'Un Prologue | Et De La Provençale ; | Représenté | Par L'Académie Royale | de Musique, | Le mardi 10. aout 1745, Paris, Ballard, 1745.*
- MOURET Jean-Joseph, *Les Amours des dieux, ballet héroïque... Remis au théâtre le... 18 juin 1737 et le... 12 may 1746, Paris, Delormel, 1746.*
- QUINAULT Philippe *Armide, | Tragédie | Donnée A Versailles. | Le 30 Décembre 1745, [Paris], Ballard, 1745.*
- ROUSSEAU Jean-Jacques, « Les Muses galantes, ballet », in *Volume 8. Théâtre, Poésie et Musique*, vol. 8/17, Genève, Du Peyrou et Moulou : www.rousseauonline.ch, 1780-1789 (Collection complète des œuvres).
- ROY Pierre-Charles, *Discours prononcé à la porte de l'Académie française, par M. le Directeur, à M. **** [de Voltaire]. - Le Triomphe poétique, s. l., s. n., 1746.*

- ROY Pierre-Charles, *La Félicité*, | *Ballet-Heroique* | *Représenté* | *A Versailles*, | *Les 17 & 24 Mars 1746*. || *Les Paroles sont ud Sr Roy, Chevlaier, de l'Ordre de S. Michel*. | *La Musique des Srs Rebel Et Francoeur, Sur-intendans de la Musique du Roy*. | *Les Danses du Sr Laval, Compositeur des Ballets de Sa Majesté.*, [s. l.], Ballard, 1746.
- ROY Pierre-Charles, *Le Ballet* | *Des Sens*, | *Représenté* | *Pour La Premiere Fois*, | *Le cinquième jour de Juin 1732*. | *Par L'Académie Royale De Musique.*, Paris, Ballard, 1732.
- ROY Pierre-Charles, *Le Retour* | *Du Roi* | *A Paris*. | *Les Paroles sont de M. Roy, chevalier* | *de l'ordre de S. Michel*. | *La Musique de Mrs Rebel & Francoeur*, | *Surintendans de la Musique de Sa Majesté [Livret imprimé]*, Paris, P. G. Le Mercier, 1744.
- ROY Pierre-Charles, *Le Retour* | *Du Roy*. | *Divertissement*. | *Les Paroles sont de M. Roy, Chevalier* | *de l'Ordre de S. Michel*. | *La Musique de Mrs Rebel & Francoeur*, | *Surintendans de la Musique de Sa Majesté [Livret imprimé]*, Paris, P.-G. Le Mercier, 1745.
- ROY Pierre-Charles, MION et LAVAL, *L'Année* | *Galante*, | *Ballet* | *Donné A Versailles* | *Le 1[3] Février 1747* || *Les Paroles sont du Sr Roy, Chevalier de l'Ordre de S. Michel*. | *La Musique du Sr Mion*. | *Les Danses du Sr Laval, Compositeur des Ballets de Sa Majesté*, Paris, Ballard, 1747.
- SCHMIDT Giovanni *et al.*, *Trajano, dramma per musica rappresentato la prima volta in Napoli nel real Teatro di S. Carlo, a' 30 maggio 1818, ricorrendo il fausto giorno onomastico di sua Maestà Ferdinando 1. re del Regno delle Due Sicilie [la musica è del sig. Tritto figlio]*, [s. l.], dalla Tipografia Flautina, 1818.
- VOLTAIRE, *La Princesse de Navarre*, Oxford, Voltaire Foundation, 2006 (Les Œuvres Complètes De Voltaire, 28A. Writings of 1742-1745 [i]).
- VOLTAIRE, *Pandore*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008 (Les Œuvres Complètes De Voltaire, 18C. Œuvres de 1738-1740 [iii] et Writings for music [1720-1740]).
- VOLTAIRE, *Samson, livret de 1762*, éd. Rémy-Michel TROTIER, Éditions de l'Académie Desprez (Collection Livrets).
- VOLTAIRE, *Samson, Opéra*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008 (Les Œuvres Complètes De Voltaire, 18C. Œuvres de 1738-1740 [iii] et Writings for music [1720-1740]).
- VOLTAIRE, *Tanis et Zélide*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008 (Les Œuvres Complètes De Voltaire, 18C. Œuvres de 1738-1740 [iii] et Writings for music [1720-1740]).
- VOLTAIRE, *Le Temple* | *de* | *la Gloire*. | *Fête donnée à Versailles, le 27 novembre* | *1745. Mis en musique par Rameau*, [Kehl], Société littéraire et typographique, 1785 (Œuvres complètes de Voltaire).
- VOLTAIRE, « Le Temple de la Gloire », in *Nouveaux* | *Melanges* | *Philosophiques*, | *Historiques*, | *Critiques*, | *&c., &c.* | *Cinquième Partie.*, Genève, Cramer, 1768.

c) Auteurs anciens

- DIODORE DE SICILE, *Sémiramis, reine de Babylone et autres récits*, Paris, Arléa, 2005.
- DION CHRYSOSTOME, *Sämtliche Reden*, Zürich, Suisse, Allemagne, 1967.
- VIRGILE, *L'Énéide*, Paris, Albin Michel : Les Belles lettres, 2012.

d) Sources historiques

- Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique, vulgairement l'Opéra, depuis son établissement en l'année 1669 jusqu'en et y compris l'année 1758* [« Manuscrit Amelot »], s. d.
- BROSSARD Yolande de et KOCEVAR Érik (éds.), *États de la France, 1644-1789 : la musique, les institutions et les hommes*, Paris, Picard, 2003 (Recherches sur la musique française classique, 30 ; La vie musicale en France sous les rois Bourbons).
- FEYDEAU DE MARVILLE Claude Henri, *Lettres de M. de Marville, lieutenant général de police, au ministre Maurepas (1742-1747)*, vol. 3, Paris, H. Champion, 1896 (Société de l'histoire de Paris).
- LE BAS Jacques-Philippe, « Lettre de ce graveur à J.-E. Rehn, Dessinateur et architecte suédois, Communiquée par M. le baron de Hochschild », in *Archives de l'art français : recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1853.
- ROESER Valentin, *Essai | D'Instruction. | A l'usage de ceux qui Composent pour | La Clarinette Et Le Cor. | Avec des Remarques sur l'Harmonie et des Exemples à deux Clarinettes, | deux Cors et deux Bassons.*, Paris : Lyon, Le Menu : Casteaux, 1764.

e) Dictionnaires

- Dictionnaire de l'Académie, 4^e édition*, 1762.
- CAHUSAC Louis de, « Fêtes de la Cour de France », *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, [s. d.], <<http://encyclopedia.uchicago.edu>>.
- DIDEROT Denis et D'ALEMBERT Jean Le Rond (éds.), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, University of Chicago, ARTFL Encyclopédie Project (Robert Morrissey ed.), [s. d.].
- FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...*, [s. l.], A. et R. Leers (La Haye), 1690.
- LA VALLIÈRE Louis-César de La Baume Le Blanc, *Ballets, Opera, Et Autres Ouvrages Lyriques, Par Ordre Chronologique Depuis Leur Origine ; Avec Une Table Alphabétique Des Ouvrages Et Des Auteurs*, Paris, C.-J.-B. Bauche, 1760.
- LAPORTE Joseph de et CLÉMENT Jean Marie Bernard, *Anecdotes dramatiques*, 3 vol., Paris, Duchesne, 1775.
- LÉRIS Antoine de, *Dictionnaire Portatif, Historique Et Littéraire Des Théâtres, Contenant L'Origine Des Différens Théâtres De Paris ; [...]*, Paris, Jombert, 1763.
- PARFAICT François, PARFAICT Claude et GODIN D'ABGUERBE Quentin, *Dictionnaire Des Theatres de Paris, [...]*, vol. 4/7, Paris, Rozet, 1767.
- TRAVENOL Louis et NOINVILLE Jacques-Bernard Durey de, *Histoire Du Théâtre De L'Opera En France. Depuis L'Établissement De l'Académie Royale de Musique, jusqu'à présent. Première Partie*, Paris, Barbou, 1753.

TRAVENOL Louis et NOINVILLE Jacques-Bernard Durey de, *Histoire Du Théâtre De L'Opera En France. Depuis L'Établissement De l'Académie Royale de Musique, jusqu'à présent. Seconde Partie*, Paris, Barbou, 1753.

TRAVENOL Louis et NOINVILLE Jacques-Bernard Durey de, *Histoire Du Théâtre De L'Académie Royale De Musique En France, Depuis son établissement jusqu'à présent*, vol. 1/2, Paris, Duchesne, 1757.

TRAVENOL Louis et NOINVILLE Jacques-Bernard Durey de, *Histoire Du Théâtre De L'Académie Royale De Musique En France, Depuis son établissement jusqu'à présent*, vol. 2/2, Paris, Duchesne, 1757.

f) Journaux

Les Affiches De Paris, Paris, Antoine Boudet.

Mémoires | Historiques | Pour | Le Siècle Courant, | Où l'on voit ce qui s'est passé | de plus intéressant dans toutes les cours pendant le | Mois de Septembre, 1745. | Avec des Réflexions & Remarques Politiques, critiques, &c., Amsterdam, Etienne Ledet & Compagnie, 1745.

Mercure De France Dédié Au Roi, Genève, Slatkine reprints, 1970.

Recueil des nouvelles ordinaires et extraordinaires, relations et recis des choses arrivées, tant en ce royaume qu'ailleurs, pendant l'année mil sept cent quarante-cinq, Paris, Bureau d'adresse, 1745.

Recueil des nouvelles ordinaires et extraordinaires, relations et recis des choses arrivées, tant en ce royaume qu'ailleurs, pendant l'année mil sept cent quarante-six, Paris, Bureau d'adresse, 1746.

g) Pamphlets

[ANONYME] *Épître | A La | Renommée | Dans Sa Retraite*, s. l., s. n., 1746.

[ANONYME] *Les Fatigues | de la | Renommée | Avis | A L'Europe*, s. l., s. n., 1745.

[ANONYME] *Suplique de l'Opéra à l'Apollon de la France, Monsieur A. seigneur de V.*, s. l., s. n., 1745.

[ANONYME] *Le Temple De La Gloire | détruit par les Titans. [suivi de] Tombeau de la Gloire | de M. de V...*, s. l. [Paris], s. n., 1745.

DESFONTAINES, Pierre François GUYOT, *Approbaton du jugement impartial que l'abbé des Fontaines a rendu en faveur des poètes de tous les ordres qui ont célébré la gloire de Sa Majesté*, s. l., s. n., 1745.

[DESFONTAINES, Pierre François GUYOT,] *Jugemens | Sur | Quelques | Ouvrages | Nouveaux. | Tome Dixième*, Avignon, Pierre Girou, 1745.

[DESFONTAINES, Pierre François GUYOT,] *Jugemens | Sur | Quelques | Ouvrages | Nouveaux. | Tome Onzième*, Avignon, Pierre Girou, 1746.

DESTRÉES abbé Jacques, *Le Controlleur du Parnasse, ou Nouveaux mémoires de littérature française et étrangère en forme de lettres*, Berne, [s. n.], 1745.

FRÉRON Élie-Catherine, *Lettres de Madame la comtesse de *** sur quelques écrits modernes*, Genève, chez les frères Philibert, 1745.

[ROY Pierre-Charles,] *Lettre | D'Un Rhetoricien | Du Collège Des Grassins | A M. Arrouet de Voltaire, | Sur son Temple [sic] de la Gloire : Fête donnée à Versailles, le 17 No- | vembre, & à l'Opéra le 7 Décembre 1745*, s. l. [Paris], s. n., s. d. [1745]

h) Sources littéraires

[ANONYME] *Bibliothèque | Française, | Ou | Histoire Littéraire | De La France, | Tome XLI. | Seconde Partie*, Amsterdam, H. Du Sauzet, 1745.

[ANONYME] *Le Temple de la gloire, à monseigneur le Duc d'Anguyen*, Paris, Augustin Courbé, 1646.

[ANONYME] *Le Temple de Mémoire du grand Richelieu, où se voyent les actions mémorables de sa vie, & la gloire de sa mort*, Paris, Cardin Besongne, 1643.

AQUIN DE CHATEAU-LYON Pierre Louis d', *Siècle littéraire de Louis XV, ou Lettres sur les hommes célèbres*, vol. 1/2, Amsterdam : Paris, Duchesne, 1954.

DECROIX Jacques-Joseph-Marie, *L'ami des arts ou Justification de plusieurs grands hommes*, Amsterdam [Lille] : Paris, 1776.

DECROIX Jacques-Joseph-Marie, *La mort de Voltaire, ode suivie de l'Éloge de ce grand homme par M. Palissot, avec la tragédie d'Ériphile que l'auteur ne voulut pas faire imprimer de son vivant et autres pièces pour servir de suite aux Mémoires et anecdotes de cet homme illustre*, [s. l.], Au Temple de la gloire [Liège], 1780.

DECROIX Jacques-Joseph-Marie, *Mémoires et anecdotes pour servir à l'histoire de Voltaire : depuis sa naissance jusqu'à sa mort...*, [s. l.], au Temple de la gloire [Liège], 1780.

DIDEROT Denis, *Le neveu de Rameau*, Paris, Flammarion, 1983 (GF-Flammarion).

FRÉRON Élie-Catherine et TRAVENOL Louis, « Voltariana », ou *Éloges amphigouriques de Fr. Marie Arrouet, Sr de Voltaire... discutés et décidés pour sa réception à l'Académie française*, Paris, s. n., 1748.

GRAFFIGNY Françoise de, *Correspondance*, Oxford, Voltaire foundation, 1985- .

JUBÉ, BARON DE LA PÉRELLE Auguste (général), *Le Temple de la Gloire, ou Les fastes militaires de la France, depuis le règne de Louis XIV jusqu'à nos jours*, Paris, Rapet, 1819.

LA BEAUMELLE H. Angliviel de, *Correspondance générale de La Beaumelle (1726-1773)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005.

LA HARPE Jean François de, *Aux manes de Voltaire, dithyrambe qui a remporté le prix au jugement de l'Académie française en 1779*, Paris, Demonville, 1779.

LA HARPE Jean François de, *Commentaire | Sur | Le Théâtre | De Voltaire, | Par M. De La Harpe, | Imprimé D'Après Le Manuscrit Autographe | De Ce célèbre Critique, | Et Approprié | Aux Différentes Éditions De Ce Théâtre. | Recueilli Et Publié Par *** [Decroix]*, Paris, Maradan, 1814.

LA HARPE Jean François de, *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, vol. 12/14, Paris, Delafol, 1825.

- LE FORT DE LA MORINIÈRE Adrien-Claude, *Bibliothèque poétique, ou Nouveau choix des plus belles pièces de vers en tout genre, depuis Marot jusqu'aux poètes de nos jours...*, vol. 2/4, Paris, Briasson, 1745.
- LUYNES Charles-Philippe d'Albert, duc de, *La Musique à la Cour de Louis XIV et de Louis XV, d'après les «Mémoires» de Sourches et Luynes, 1681-1758*, Paris, Picard, 1970 (La Vie musicale en France sous les rois bourbons 17).
- MARET Hugues, *Eloge Historique | De Mr. Rameau, | Compositeur de la Musique du Cabinet du | Roi, Associé de l'Académie des Sciences, | Arts & Belles-Lettres de Dijon. | Lu à la Séance publique de l'Académie, | le 25 Août 1765, par M. Maret, D.M. Secrétaire Perpétuel*, Dijon : Paris, Causse : Delalain, 1766.
- MARMONTEL Jean-François, *Éléments de littérature*, Paris, Desjonquères, 2005 (Collection XVIIIe siècle).
- MARMONTEL Jean-François, *Mémoires*, s. l., Mercure de France, 1999.
- MÉNESTRIER P. Claude-François, *La Statuë Équestre | De | Louis le Grand, | Placée dans le Temple de la Gloire. Dessein Du Feu D'Artifice | élevé sur la Riviere de Seine, | Par Les Ordres De Messieurs Les Prevost | des Marchants & Echevins de la Ville de Paris, | le Jeudy 13. Aoust 1699. | Avec L'Explication Des Figures, | Medailles & bas Reliefs*, Paris, Vaugon, 1699.
- PALISSOT DE MONTENOY Charles, *Apollon Mentor Ou Le Telemaque Moderne*, Londres [Paris], Jacques Clousier, 1748.
- PALISSOT DE MONTENOY Charles, *Le Génie de Voltaire : apprécié dans tous ses ouvrages*, Paris, Patris, 1806.
- PALISSOT DE MONTENOY Charles, *Cœuvres de M. Palissot, lecteur de S.A.S. M.^{gr} le duc d'Orléans*, vol. 1/4, Paris, de l'imprimerie de Monsieur, 1788.
- PIRON Alexis, *Lettres de Piron à Jean-François Le Vayer*, Paris, Picard, 1921.
- PIRON Alexis, *Cœuvres Complètes D'Alexis Piron [...]*, vol. 6, Liège, Plomteux, 1776.
- RICHELIEU, LOUIS-FRANÇOIS-ARMAND DE VIGNEROT DU PLESSIS, DUC DE, *Véritable vie privée du maréchal de Richelieu, contenant ses amours et intrigues, et tout ce qui a rapport aux divers rôles qu'a joués cet homme célèbre pendant plus de quatre-vingts ans*, Paris, Club du meilleur livre, 1954.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Correspondance complète*, Genève, Institut et musée Voltaire, 1965.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 1959 (Folio).
- SCUDÉRY, *Le Temple, poème à la gloire du roi et de Mgr le Cardinal et duc de Richelieu. Dedié a la France*, Paris, François Targa, 1633.
- VAUVENARGUES, *Correspondance : 1743-1746*, Paris, Sandre, 2006.
- VOISENON Claude-Henri de Fusée de, « Discours de réception », *Académie française*, 22 janvier 1763, <<http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-et-reponse-du-duc-de-saint-aignan-0>>, consulté le 19 août 2013.
- VOLTAIRE, *Correspondence and related documents*, Genève, Institut et musée Voltaire, 1968-1977 (Les Œuvres Complètes De Voltaire, 85-135).

VOLTAIRE, *Histoire de la guerre de 1741*, Paris, Garnier, 1971.

VOLTAIRE, *Le Poème de Fontenoy*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008 (Les Œuvres complètes de Voltaire, 28B. Writings of 1742-1745 [ii]).

VOLTAIRE, *Panegyrique de Louis XV*, Oxford, The Voltaire Foundation, 2004 (Œuvres complètes de Voltaire, 30C. Œuvres de 1746-1748 [iii]).

VOLTAIRE, *Writings of 1742-1745*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008 (Œuvres complètes de Voltaire 28B. Writings of 1742-1745 [ii]).

i) Sources iconographiques

[ANONYME] *Dessein du feu d'artifice dressé sur la Rivière de Seyne pour l'érection de la statue équestre de Louis-le-Grand par les ordres de M.r le prévost des marchands et échevins de la ville de Paris le 13 aoust 1699 [estampe]*, Paris, Guérard, 1699.

[ANONYME] *[Le Temple de la Gloire : Une figure de femme casquée, Minerve porte le médaillon de la Reine Marie de Médicis (estampe)]* », [s. d.].

DREVET Pierre, *Minerve montrant à Louis XV le temple de la gloire : [estampe]*, [s. d.].

SAINT-AUBIN Gabriel, *Minerve montre au duc de Bourgogne naissant, le temple de la gloire, un génie | Se dispose à lui faire conoitre les Sçiences*, 1756, Pierre noire, 12,5 × 19,2 cm, Musée du Louvre, Le Livre des Saint-Aubin.

2. Ouvrages postérieurs à 1800

a) Éditions du Temple de la Gloire

GOULBOURNE Russell (éd.), « Introduction », in VOLTAIRE, *Le Temple de la Gloire*, éd. Russell GOUBOURNE, Oxford, Voltaire Foundation, 2006 (Les Œuvres Complètes De Voltaire, 28A. Writings of 1742-1745 [i]).

MALHERBE Charles, « Commentaire bibliographique », in RAMEAU Jean-Philippe, *Le Temple de la Gloire*, éd. Alexandre GUILMANT, Paris, Durand, 1909 (Œuvres complètes publiées sous la direction de Camille Saint-Saëns, XIV).

MULE Marcel, *Le Temple de la Gloire. Gavotte. Saxophone alto mi bémol et piano*, Paris, A. Leduc, 1937 (Les Classiques du saxophone 45).

RAMEAU Jean-Philippe, *Le Temple de la Gloire*, éd. Alexandre GUILMANT, Paris, Durand, 1909 (Œuvres complètes publiées sous la direction de Camille Saint-Saëns, XIV).

SUZUKI Dr Shinichi, *Suzuki Violin School. Volume 6. Piano Accompaniment*, [s. l.], Alfred Music, 2014.

SUZUKI Shinichi, *Suzuki Violin School. Volume 6. Violin Part*, [s. l.], Alfred Music, 2013.

VOLTAIRE, *Le Temple de la Gloire*, éd. Russell GOUBOURNE, Oxford, Voltaire Foundation, 2006 (Les Œuvres Complètes De Voltaire, 28A. Writings of 1742-1745 [i]).

b) Catalogues

- Catalogue des ouvrages sur la musique et des compositions musicales de la bibliothèque de Lille : extrait du supplément au catalogue Sciences et Arts*, Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1879.
- Lettres autographes... Paris, Hôtel des commissaires-priseurs, salle 7, 18 décembre 1880, Me Baudry. M. Etienne Charavay*, [s. l.], E. Charavay, 1880.
- BAILLIE Laureen et BALCHIN Robert (éds.), *The catalogue of printed music in the British Library to 1980*, London : München : New York : Paris, K.G. Saur, 1985.
- BOGHOSSIAN Irma, *Catalogue du fonds musical de l'ancienne maîtrise de la Cathédrale Saint-Sauveur*, Aix-en-Provence, ARCAM/EDISUD, 1990 (Patrimoine musical régional).
- DUCKLES Vincent, « The University of California, Berkeley, Music Library », in *Notes* 36 (1), septembre 1979, pp. 7-22.
- EMERSON John A., *Catalog of pre-1900 vocal manuscripts in the Music Library, University of California at Berkeley*, Berkeley, University of California Press, 1988 (University of California publications. Catalogs and bibliographies).
- LESURE François et BRIDGMAN Nanie, *Collection musicale André Meyer, manuscrits autographes, musique imprimée et manuscrite, ouvrages... livrets, iconographie, instruments de musique*, Abbeville, impr. F. Paillart, 1961.
- MAILLARD Jean-Christophe, *Bibliothèque musicale des ducs d'Aiguillon*, Agen, Archives départementales de Lot-et-Garonne, 1999 (Patrimoine musical régional).
- SCHMITT Laurent, *Catalogue des fonds musicaux (1600-1800) conservés en Nord-Pas de Calais*, Lille, Domaine Musiques région Nord-Pas-de-Calais, 1997 (Patrimoine musical régional).

c) Dictionnaires

- Dictionnaire de l'Ancien régime : royaume de France, XVI^e - XVIII^e siècle siècle*, Paris, PUF, 2010 (Quadrige).
- Dictionnaire du Grand siècle*, Paris, Fayard, 2005 (Les indispensables de l'histoire).
- Dictionnaire général de Voltaire*, Paris, Champion, 2003 (Dictionnaires et références 8).
- BOUISSOU Sylvie, « Le Temple de la Gloire », in *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, 1992.
- BOUISSOU Sylvie, « Rameau », in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1994-1998.
- DUBRUQUE Julien et MABILLE Olivier, « Enregistrement », in *Éléments d'esthétique musicale*, éd. Christian ACCAOU, 2011, pp. 93-95.
- DUBRUQUE Julien, « Livret », in *Éléments d'esthétique musicale*, éd. Christian ACCAOU, 2011, pp. 306-311.
- DUBRUQUE Julien, « Opéra », in *Éléments d'esthétique musicale*, éd. Christian ACCAOU, 2011, pp. 454-464.
- SADLER Graham, « Rameau, Jean-Philippe », in *The New Grove Dictionary of Music and*

Musicians, 2001.

TALBOT Michael, « Festa teatrale », in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

ZASLAW Neal, « Chéron, André », in *Grove Music Online*,
<<http://www.oxfordmusiconline.com>>.

d) Ouvrages historiques et critiques

ANTOINE Michel, *Louis XV*, Paris, le Grand livre du mois [Fayard], 2002.

BAUD-BOVY Samuel, « Rameau, Voltaire et Rousseau », *Schweizerische Musikzeitung/Revue musicale suisse* 116 (3), 1976, pp. 152-157.

BEAUSSANT Philippe et BOUCHENOT-DÉCHIN Patricia, *Les Plaisirs de Versailles : théâtre et musique*, Paris, Fayard, 1996 (Les chemins de la musique).

BENOÎT Marcelle, *Musiques de cour : chapelle, chambre, écurie, 1661-1733*, Paris, Picard, 1971 (La Vie musicale en France sous les Rois bourbons 20).

BIASI Pierre-Marc de, *La génétique des textes*, Paris, CNRS, 2011 (Biblis 10).

BOIS Jean-Pierre, *Fontenoy, 1745 : Louis XV, arbitre de l'Europe*, Paris, Economica, 1996.

BOUCHER Thierry-G., « Rameau et les théâtres de la cour (1745-1764) », in LA GORCE Jérôme de (éd.), *Jean-Philippe Rameau : colloque international*, Paris : Champion, Genève : Slatkine, 1987.

BOUISSOU Sylvie (éd.), *Principes éditoriaux ou Petit traité d'édition critique*, Paris, Société Jean-Philippe Rameau, 1997.

BOUISSOU Sylvie, « Le "livret" d'opéra baroque », in WAEBER Jacqueline (éd.), *Musique et geste en France de Lully à la Révolution : études sur la musique, le théâtre et la danse*, Bern [etc.], Lang, 2009, pp. 95-113 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Publications de la Société suisse de musicologie 50).

BOUISSOU Sylvie, *Jean-Philippe Rameau : musicien des Lumières [livre électronique]*, Paris, Fayard, 2014.

BRANGER Jean-Christophe et GIROUD Vincent (éds.), « Introduction », in BRANGER Jean-Christophe et GIROUD Vincent (éds.), *Figures de l'Antiquité dans l'opéra français : des Troyens de Berlioz à Œdipe d'Enesco, Saint-Étienne, 9 et 10 novembre 2007*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.

BROWN Andrew et FRADOIS Emmanuel, « Les éditions Prault des œuvres de Voltaire », *Cahiers Voltaire* (10), 2011, pp. 21-40.

BROWN Andrew et LEUFFLEN Pierre, « Voltaire et Emilie du Châtelet dans la rue Traversière (II) », *Cahiers Voltaire* (11), 2012, pp. 27-46.

BROWN Andrew et LEUFFLEN Pierre, « Voltaire et Emilie du Châtelet dans la rue Traversière (I) », *Cahiers Voltaire* (10), 2011, pp. 9-20.

BROWN Andrew, *Calendar of Voltaire manuscripts other than correspondence*, 1970 (Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 77).

BURTON, « Les Académies de musique en France au XVIII^e siècle », *Revue de Musicologie* (37),

- 1955, pp. 122-147.
- BUSSER Henri, *De « Pelléas » aux « Indes galantes » ... de la flûte au tambour*, Paris, A. Fayard, 1955.
- CASTIL-BLAZE, *L'Académie impériale de musique : 1. Époque, Cambert, Lulli. 2. Époque, Rameau. 3. Époque, Gluck*, [s. l.], Castil-Blaze, 1855.
- CHEGAI Andrea, « Configurazione scenica e assetto drammatico nelle feste teatrali del Metastasio », in COLTURATO Annarita et MERLOTTI Andrea (éds.), *La festa teatrale nel Settecento*, Reggia di Venaria, 13-14 novembre 2009, Libreria Musicale Italiana, 2011, pp. 3-29.
- CHRISTOUT Marie-Françoise, « Quelques interprètes de la danse dans l'opéra de Rameau », in LA GORCE Jérôme de (éd.), *Jean-Philippe Rameau : colloque international*, Paris : Champion, Genève : Slatkine, 1987, pp. 533-549.
- CORNOU François, *Trente années de luttes contre Voltaire et les philosophes du XVIII^e siècle ; Élie Fréron (1718-1776)*, Paris, Quimper, Champion : A. Le Goazion, 1922.
- CUCUEL Georges, *La Popelinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle. Thèse présentée à la faculté des lettres de l'Université de Paris*, Paris, Fischbacher, 1913.
- CYR Mary, « The dramatic role of the chorus in French opera : evidence for the use of gesture, 1670-1770 », in BAUMAN Thomas et MCCLYMONDS Marita P. (éds.), *Opera and the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 105-118.
- DARTOIS-LAPEYRE Françoise, « Les divertissements dansés dans les opéras de Rameau », in LA GORCE Jérôme de (éd.), *Jean-Philippe Rameau : colloque international*, Paris : Champion, Genève : Slatkine, 1987, pp. 501-517.
- DEMEILLIEZ Marie, « *Un plaisir sage et réglé* ». *Musiques et danses sur la scène des collèges parisiens (1640-1762)*, Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 2010.
- DENÉCHEAU Pascal, « Les opéras de Lully remaniés par Rebel et Francœur entre 1744 et 1767 : héritage ou modernité ? », <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00437641>, janvier 2007.
- DEVAUX Patrick, *La Comédie-Française*, Paris, PUF, 1993 (Que sais-je ? 2736).
- DIDIER Béatrice, *La musique des Lumières : Diderot, l'Encyclopédie, Rousseau*, Paris, PUF, 1985 (Écriture).
- DILL Charles, « Creative Process in Rameau's *Castor et Pollux* », in *The creative process*, New York, Broude Bros, 1992, pp. 93-106 (Studies in the history of music 3).
- DILL Charles, *Monstrous opera : Rameau and the tragic tradition*, Princeton (N. J.), Princeton university press, 1998 (Princeton studies in opera).
- DRATWICKI Benoît, « Les Concerts de la reine », *Cahiers Philidor* 39, 2012.
- DRATWICKI Benoît, *Antoine Dauvergne (1713-1797) : une carrière tourmentée dans la France musicale des Lumières*, Wavre, Mardaga, 2011 (Études du Centre de musique baroque de Versailles).
- DRATWICKI Benoît, *François Colin de Blamont (1690-1760). Une carrière officielle dans les institutions musicales françaises du Grand Siècle au Siècle des Lumières*, Paris,

- Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 2013.
- DRATWICKI Benoît, *Histoire musicale du manège de la Grande Ecurie du château de Versailles*, Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 2005.
- DRILLON Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 1991 (Tel 177).
- DUBRUQUE Julien et VANÇON Jean-Claire, « Pour une réévaluation critique du ramisme de Debussy », in CHIMÈNES Myriam et LAEDERICH Alexandra (éds.), *Regards sur Debussy*, Paris, Fayard, 2013, pp. 337-356.
- DUBRUQUE Julien, « Contenter Trajan ? Les enjeux esthétiques du remaniement du Temple de la Gloire », *Revue de Musicologie* 95 (2), 2009, pp. 299-318.
- DUBRUQUE Julien, « Du chef de scène au chef d'orchestre », *Musique Images Instruments* 12, 2012, pp. 60-79.
- DUBRUQUE Julien, *Musique et phonographie*, Mémoire d'esthétique sous la direction de Christian Accaoui, Paris, CNSMDP, 2008.
- DUBY Georges et MANDROU Robert, *Histoire de la civilisation française*, Paris, Pocket, 1998 (Agora).
- DUHAMEL Jean-Marie, *La musique dans la ville, de Lully à Rameau*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994 (Economies et sociétés).
- FABIANO Andrea, « Metastasio, Voltaire, Diderot, Marmontel e l'opera francese », *Problemi di critica goldoniana* 8, 2001, pp. 203-221.
- FERRIER Béatrice, « Le Samson de Voltaire : un "nouveau genre d'opéra" », *Cahiers Voltaire* (7), 2008.
- FERRIER Béatrice, « Un chef-d'œuvre inconnu de Voltaire et Rameau : L'opéra de Samson », in *Voltaire à l'opéra*, 2011, pp. 51-79.
- FERRIER Béatrice, *La Bible à l'épreuve de la scène : la métamorphose du sacré dans l'histoire de Samson (1702-1816)*, Lyon, Université Jean-Moulin (Lyon III), 2007.
- FLETCHER Dennis, « Voltaire et l'opéra », in *L'Opéra au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence : Marseille, Université de Provence : J. Laffitte, 1982, pp. 547-557.
- FOGEL Michèle, *Les cérémonies de l'information*, [Paris], Fayard, 1989.
- FRANTZ Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998 (Perspectives littéraires).
- GIRDLESTONE Cuthbert M., « Rameau's Self-Borrowings », *Music & Letters* 39 (1), janvier 1958, pp. 52-56.
- GIRDLESTONE Cuthbert M., « Voltaire, Rameau et Samson », *Recherches sur la musique française classique* 6, 1966.
- GIRDLESTONE Cuthbert M., *Jean-Philippe Rameau. His Life and Work*, New York, Dover, 1969.
- GIRDLESTONE Cuthbert M., *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève, Paris, Droz, 1972 (Histoire des idées et critique littéraire 126).
- GIRDLESTONE Cuthbert, *Jean-Philippe Rameau : sa vie, son œuvre*, Paris, France, Desclée de Brouwer, 1983.

- GRELL Chantal, « La renommée de Trajan au dix-septième et au dix-huitième siècle », in AGOSTI Giovanni, FARINELLA Vincenzo et SIMONCINI Giorgio (éds.), *La Colonna Traiana : e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I : Villa Medici, 12 aprile-12 giugno 1988*, [s. l.], Edizioni Carte Segrete, 1988, pp. 244-252.
- GRELL Chantal, *Le dix-huitième siècle et l'antiquité en France : 1680-1789*, 2 vol., Oxford, Voltaire foundation, 1995 (Studies on Voltaire and the eighteenth century, 330-331).
- GUILLOT Pierre, *Les Jésuites et la musique : le Collège de la Trinité à Lyon, 1565-1762*, [s. l.], Editions Mardaga, 1991.
- HAMMERSTEIN Reinhold, « Invokation—Götterspruch—Orakel : zur Topik des Wunderbaren in Bühnenwerken von J. Ph. Rameau », in LAUBENTHAL Annegrit et KUSAN-WINDWEH Kara (éds.), *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel, Bärenreiter, 1995, pp. 222-237.
- HARRIS-WARRICK Rebecca, « Magnificence in motion : Stage musicians in Lully's ballets and operas », *Cambridge Opera Journal* 6 (3), novembre 1994, pp. 189-203.
- HAYNES Bruce, *The eloquent oboe : a history of the hautboy 1640-1760*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2001 (Oxford early music series).
- HEARTZ Daniel, « Diderot and the lyric theater : "the new style" proposed by Le Neveu de Rameau », in RICE John A. (éd.), *From Garrick to Gluck : essays on opera in the age of Enlightenment*, Hillsdale, N.Y, Pendragon Press, 2004, pp. 237-254 (Opera series).
- HEARTZ Daniel, « Diderot et le Théâtre lyrique : le "nouveau stile" proposé par Le Neveu de Rameau », *Revue de Musicologie* 64 (2), 1978, pp. 229-252.
- HEARTZ Daniel, « Errant Thoughts on Some Rare Items in the Jean Gray Hargrove Music Library », *Notes* 62 (1), septembre 2005, pp. 11-17.
- HEARTZ Daniel, « Les Lumières : Voltaire and Metastasio ; Goldoni, Favart and Diderot », in HEARTZ Daniel et WADE Bonnie C. (éds.), *Report of the twelfth congress. Berkeley 1977*, Kassel, Bärenreiter, 1981, pp. 233-238.
- HELLEGOUARC'H Joseph, *Vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris, Belles lettres, 1972 (Études anciennes).
- IVERSON John R., « Voltaire, Fontenoy, and the Crisis of Celebratory Verse », *Studies in Eighteenth Century Culture* 28, 1999, pp. 207-228.
- JACOBSHAGEN Arnold, *Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime*, Frankfurt am Main : New York, P. Lang, 1997 (Perspektiven der Opernforschung 5).
- JERPHAGNON Lucien, *Histoire de la pensée : d'Homère à Jeanne d'Arc*, Paris, Fayard, 2010 (Pluriel).
- JOLY Jacques, *Les Fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne : 1731-1767*, Clermont-Ferrand, Faculté des lettres et sciences humaines, 1979.
- KINTZLER Catherine, « Rameau et Voltaire : les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse », *Revue de musicologie*, 67 (2), 1981, pp. 139-168.
- KINTZLER Catherine, *Jean-Philippe Rameau : splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 2011 (Musique ouverte).

- KINTZLER Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 2006 (Voies de l'histoire).
- KINTZLER Catherine, *Théâtre et opéra à l'âge classique : une famille étrangeté*, Paris, Fayard, 2004 (Les chemins de la musique).
- LA GORCE Jérôme de et JUGIE Pierre, *Dans l'atelier des Menus Plaisirs du roi : spectacles, fêtes et cérémonies aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Versailles, Archives nationales, Artlys, 2010.
- LA GORCE Jérôme de, « L'orchestre de l'Opéra et son évolution de Campra à Rameau », *Revue de Musicologie*, 76 (1), 1990, pp. 23-43.
- LA SALLE Albert de, *Les Treize salles de l'Opéra*, Paris, Sartorius, 1875.
- LA SERVIÈRE Joseph de, *Un professeur d'ancien régime, le P. Charles Porée, S. J. (1676-1741), thèse présentée à la Faculté de lettres de l'Université de Poitiers*, Paris, H. Oudin, 1899.
- LAJARTE Théodore, *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, vol. 1/2, Paris, Librairie des bibliophiles, 1876.
- LAURENTI Jean-Noël, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique : 1669-1737*, Genève, Droz, 2002 (Travaux du Grand Siècle 22).
- LEGRAND Raphaëlle et WILD Nicole, *Regards sur l'opéra-comique : trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS, 2002 (Sciences de la musique).
- LEGRAND Raphaëlle, *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*, Paris, Cité de la musique, 2007 (Analyse et esthétique).
- LEMAIGRE-GAFFIER Pauline, *Du cœur de la Maison du Roi à l'esprit des institutions : l'administration des Menus Plaisirs au XVII^e siècle*, Université Panthéon-Sorbonne (Paris I), 2011.
- LESPINARD Bernadette, « De l'adaptation des airs de danse aux situations dramatiques dans les opéras de Rameau », in LA GORCE Jérôme de (éd.), *Jean-Philippe Rameau : colloque international*, Paris : Champion, Genève : Slatkine, 1987, pp. 477-499.
- LEUFFLEN Pierre, « Une nouvelle interprétation de la célébration du centenaire de la mort de Voltaire en 1878 : l'apport essentiel des Archives de la Préfecture de Police », *Cahiers Voltaire* (10), 2011, pp. 73-136.
- LEVRON Jacques, *Un Libertin fastueux*, Paris, Perrin, 1971.
- MALHERBE Charles, *Un Opéra-ballet inconnu : Rameau et « Les fêtes de Ramire »*, Paris, s. n., 1906.
- MALIGNON Jean, *Rameau*, Paris, Seuil, 1980 (Solfèges).
- MARCHAND Jacqueline, « Un voltairien passionné : Jacques Joseph Marie Decroix (1746-1826) », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 77 (2), mars 1977, pp. 187-205.
- MARKOVITS Rahul, *Civiliser l'Europe : politiques du théâtre français au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2014 (L'épreuve de l'histoire).
- MARTIN Marie-Pauline, « Penser le figurer le merveilleux dans la peinture d'histoire : quand le vraisemblance du théâtre lyrique s'accomode à l'espace du tableau », in TERRIER Agnès et DRATWICKI Alexandre (éds.), Lyon : Venise, Symétrie : Palazzetto Bru Zane, 2012, pp. 25-36 et 89-95 (Symétrie recherches. Musique romantique française).

- MASSON Paul-Marie, *L'Opéra de Rameau*, Paris, Laurens, 1930.
- MAT-HASQUIN Michèle, *Voltaire et l'antiquité grecque*, Oxford Paris, the Voltaire foundation [diffusion] J. Touzot, 1981 (Studies on Voltaire and the eighteenth century, 197).
- MONMERQUÉ Louis Jean Nicolas et MICHEL Francisque (éds.), *Théâtre français au Moyen Age*, Paris, Didot, 18[??].
- MOUREAU François, « Les poètes de Rameau », in LA GORCE Jérôme de (éd.), *Jean-Philippe Rameau : colloque international*, Paris : Champion, Genève : Slatkine, 1987, pp. 61-73.
- NAUDEIX Laura, *Dramaturgie de la tragédie en musique : (1673-1764)*, Paris, Champion, 2001.
- PINTIAUX Benjamin, *L'abbé Pellegrin et la tragédie en musique*, thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2007.
- PLANTE Gilles, « Voltaire et la genèse du Temple de la Gloire ou les ruses d'un courtisan polémiste », *Revue Voltaire*, 9, 2009, pp. 311-354.
- POMEAU René (éd.), *Voltaire en son temps. Tome premier. 1694-1759*, Paris : Oxford, Fayard : Voltaire Foundation, 1995.
- POMEAU René (éd.), *Voltaire en son temps. Tome second. 1759-1778-1791*, Paris : Oxford, Fayard : Voltaire foundation, 1995.
- POROT Bertrand, « Orchestrer le merveilleux à la fin du règne de Louis XIV », in TERRIER Agnès et DRATWICKI Alexandre (éds.), Lyon : Venise, Symétrie ; Palazzetto Bru Zane, 2012, pp. 131-147 (Symétrie recherches. Musique romantique française).
- POWERS David M., « The French Musical Theater : Maintaining Control in Caribbean Colonies in the Eighteenth Century », *Black Music Research Journal*, 18 (1-2), Spring-Autumn 1998, pp. 229-240.
- PROVOYEUR Pierre et PROVOYEUR Catherine (éds.), *Le Temple : représentations de l'architecture sacrée [catalogue d'exposition]*, Nice, Musée national Message biblique Marc Chagall, 1982.
- RICE Paul F., *Fontainebleau operas for the court of Louis XV of France by Jean-Philippe Rameau (1683-1764)*, Lewiston, N.Y, Edwin Mellen Press, 2004 (Studies in the history and interpretation of music).
- RIDGWAY Ronald S., « Voltaire's Operas. », *Studies on Voltaire and the Eighteenth century*, 189, 1980, pp. 119-151.
- ROBERTS John H., « The Cortot collection and the Hargrove Music Library, University of California, Berkeley », in HERLIN Denis, MASSIP Catherine et DURON Jean (éds.), *Au cœur de l'interprétation*, Turnhout, Brepols, 2012 (Collectionner la musique 2).
- ROSOW Lois, « From Destouches to Berton : Editorial Responsibility at the Paris Opéra », *Journal of the American Musicological Society*, 40 (2), Summer 1987, pp. 285-309.
- ROSOW Lois, « Lallemand and Durand : Two Eighteenth-Century Music Copyists at the Paris Opéra », *Journal of the American Musicological Society*, 33 (1), Spring 1980, pp. 142-163.
- ROUVIÈRE Olivier, *Métastase. Pietro Trapassi, musicien du verbe*, Paris, Hermann, 2008 (Musique).

- SABATIER Gérard (éd.), *Claude-François Ménéstrier : les jésuites et le monde des images*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2009 (La pierre et l'écrit).
- SADLER Graham, « A re-examination of Rameau's self-borrowings », in HEYER John Hajdu (éd.), *Jean-Baptiste Lully and the music of the French baroque*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- SADLER Graham, « From Themes to Variations : Rameau's debt to Handel », in BIGET-MAINFROY Michelle et SCHMUSCH Rainer (éds.), « *L'esprit français* » und die Musik Europas : Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin : *L'esprit français* et la musique en Europe : émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique : *Festschrift für Herbert Schneider*, Hildesheim : Zürich : New York, Olms, 2007, pp. 592-607 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 40).
- SADLER Graham, « Patrons and Pasquinades : Rameau in the 1730s », *Journal of the Royal Musical Association*, 113 (2), 1988, pp. 314-337.
- SADLER Graham, « The Role of the Keyboard Continuo in French Opera 1673-1776 », *Early Music*, 8 (2), avril 1981, pp. 148-157.
- SADLER Graham, « Vincent d'Indy and the Rameau *Œuvres complètes* : a case of forgery? », *Early Music*, (3), 1993, pp. 415-422.
- SALAMON Gérard, « Sénèque, le stoïcisme et la monarchie absolue dans le *De clementia* », *Aitia. Regards sur la culture hellénistique au XXI^e siècle*, 2011.
- SAWKINS Lionel, « Voltaire, Rameau, Rousseau : a fresh look at *La Princesse de Navarre* and its revival in Bordeaux in 1763 », *Studies on Voltaire and the Eighteenth century* (265), 1989, pp. 1334-1340.
- SCHNEIDER Herbert, « Metastasio in Frankreich », *Händel Jahrbuch*, 45, 1999, pp. 186-205.
- SCHNEIDER Herbert, « Rameau et sa famille : nouveaux documents », *Recherches sur la musique française classique*, 23, 1985, pp. 94-130.
- SERRE Solveig, *L'Opéra de Paris, 1749-1790 : politique culturelle au temps des Lumières*, Paris, CNRS, 2011 (Sciences de la musique).
- SGARD Jean, « Le premier Samson de Voltaire », in *L'Opéra au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence : Marseille, Université de Provence : J. Laffitte, 1982, pp. 513-525.
- SOMMER-MATHIS Andrea, « Il Parnasso confuso e altre feste teatrali della corte viennese nel Settecento », in COLTURATO Annarita et MERLOTTI Andrea (éds.), *La festa teatrale nel Settecento*, Reggia di Venaria, 13-14 novembre 2009, Libreria Musicale Italiana, 2011, pp. 31-51.
- SOUTHON Nicolas, « Les Symphonies de Beethoven à la Société des concerts du conservatoire : une étude des matériels d'orchestre du XIX^e siècle », *Revue de musicologie*, 93 (1), 2007, pp. 123-164.
- THOMAS Downing A., « Lyric Heroes », in MENANT Sylvain, MORRISSEY Robert (éds.), *Héroïsme et Lumières*, Paris, Champion, 2010, pp. 65-85 (Moralia).
- VANÇON Jean-Claire, *Le Temple de la Gloire. Visages et usages de Jean-Philippe Rameau en France entre 1764 et 1895*, thèse de doctorat, Paris-Sorbonne (Paris IV), 2009.

VEYNE Paul et MARIN Louis, *Propagande expression roi, image idole oracle. Visibilité et lisibilité des images du pouvoir*, Paris, Arkhê, 2011 (Figurer).

VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1996.

VEYNE Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1992 (Points).

WOLF Jean K. and Eugene K., « Rastrology and its use in Eighteenth-Century Manuscript Studies », in WOLF Eugene K. et ROESNER Edward H. (éds.), *Studies in musical sources and style : essays in honor of Jan LaRue*, Madison, Wis, A-R Editions, 1990, pp. 237-291.

WOLF R. Peter, « An eighteenth-century Œuvres complètes of Rameau », in *Jean-Philippe Rameau. Colloque international organisée par la société Rameau. Dijon — 21-24 septembre 1983*, LA GORCE Jérôme de (éd.), Paris : Genève, Champion : Slatkine, 1987.

ZASLAW Neal, « Scylla et Glaucus : a case study », *Cambridge Opera Journal*, 4 (3), [s. d.], pp. 199-228.

e) Articles de journaux, comptes-rendus

« “Le Temple de la Gloire,” A Rameau Opera-Ballet », *New York Times*, 7 septembre 1991, <<http://www.nytimes.com/1991/09/07/arts/le-temple-de-la-gloire-a-rameau-opera-ballet.html>>, consulté le 7 août 2013.

« L'École militaire s'ouvre le temps d'un opéra », *leparisien.fr*, 11 2000, <<http://www.leparisien.fr/paris/l-ecole-militaire-s-ouvre-le-temps-d-un-opera-18-11-2000-2001768352.php>>, consulté le 27 juin 2014.

FOSTER Donald H., « Le temple de la gloire. Jean-Philippe Rameau », *The Opera Quarterly*, 2 (4), 1984, pp. 107-109.

KOSMAN Joshua, « A Winning Rameau Premiere / Philharmonia Baroque performs “lost” dance movements », *San Francisco Chronicle*, 14 mars 1994, p. D3.

OESTREICH James R., « Review/Music Rameau's Baroque “Temple De la Gloire” », *New York Times*, 23 septembre 1991, <<http://www.nytimes.com/1991/09/23/arts/review-music-rameau-s-baroque-temple-de-la-gloire.html?src=pm>>, consulté le 7 août 2013.

PIERSE Síofra, « Voltaire : Œuvres complètes de Voltaire, 28A. Œuvres de 1742-1745 (Review) », *French Studies : A Quarterly Review*, 63 (2), avril 2009, pp. 212-213.

f) Sources iconographiques

CORNET Alphonse, *Le Temple de la gloire*, 1876, Toile marouflée, 5,80 m × 6,90 m, Riom, Musée Mandet.

g) Enregistrements sonores

Casanova. Original soundtrack, CD audio, s. l., Mis, 2005.

ANDRÉ Maurice et ORCHESTRE DE CHAMBRE JEAN-FRANÇOIS PAILLARD, *François Francœur. Symphonies Dv Festin Royal de Monseigneur le Comte d'Artois [2e suite, intégrale - 4e*

Bibliographie

- suite, extraits*], 33 t., s. l., Erato STU70316, s. d.
- ENSEMBLE STRADIVARIA, dir. CUILLER Daniel, *François Francœur | Jean-Philippe Rameau | Suites de symphonies [extraits]*, CD audio, s. l., Cyprès, 2000.
- FONTAINE Gérard, « L'opéra facteur de décolonisation ? » Université populaire du quai Branly – Libération », <<https://soundcloud.com/libelabo/lop-ra-facteur-de-d/s-vxGVK>>, consulté le 10 janvier 2011.
- BUDD Louise et PHILHARMONIA VIRTUOSI OF NEW YORK, dir. KAPP Richard, *Le Temple de la Gloire*, 33 t., New York, Candide, CE 31012, s. d. [196?]
- TAFELMUSIK, dir. LAMON Jeanne, *Dardanus / Le temple de la gloire*, CD audio, Toronto, CBC Records, SMCD 5229, 2003.
- ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA, dir. LEPPARD Raymond, *Le Temple de la Gloire*, 33 t., Londres, Decca, Serenata 19, 1982.
- ENSEMBLE JEAN BRIDIER et LA GRANDE ÉCURIE ET LA CHAMBRE DU ROY, dir. MALGOIRE Jean-Claude, *Le temple de la gloire*, s. l., CBS (Europe), 1982.
- PHILHARMONIA BAROQUE ORCHESTRA, dir. MCGEGAN Nicholas, *Orchestral Suites from Naïs & Le Temple de la Gloire*, CD audio, Los Angeles, Harmonia Mundi USA, HMU 907121, 1994.
- MULE Marcel et PELLAS-LENOM Marthe, *Menuet/Beethoven, Gavotte (le Temple de la gloire)/Rameau*, 78 t., s. l., Decca 8239, 1948.
- LE CONCERT SPIRITUEL, dir. NIQUET Hervé, *Pigmalion / Le Temple de la Gloire (extraits)*, CD audio, s. l., Fnac music production - Centre de musique baroque de Versailles, 1993.
- RASCHER Sigurd et SHERMAN Russell, *Sigurd Rascher plays the saxophone*, 33 t., Harrison, N. J., Grand Award, AAS 703, 1960.
- LA SIMPHONIE DU MARAIS, dir. REYNE Hugo, *François Francœur | Symphonies pour le festin royal du Comte D'Artois [extraits]*, CD audio, s. l., Virgin Veritas, 5616762, 1999.
- LES TALENS LYRIQUES, dir. ROUSSET Christophe, *Rameau | Ouvertures*, CD audio, Londres, Decca : L'Oiseau-Lyre, 1997.

Index

- Académie française42, 58, 115, 123, 142, 143, 161, 184, 198, 199, 359, 369, 370, 373
- Académie royale de musique .23, 28, 44, 49, 57, 62, 65, 67, 68, 70, 72, 75, 79, 80, 81, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 106, 107, 123, 128, 129, 131, 134, 135, 137, 145, 150, 161, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 175, 176, 178, 196, 197, 198, 199, 200, 207, 213, 228, 264, 265, 273, 278, 279, 281, 283, 287, 291, 295, 310, 315, 318, 319, 336, 340, 341, 342, 344, 370, 371, 373, 375, 384, 387, 389, 390, 391, 395, 397, 399, 402, 404, 417, 423, 424, 426, 428, 432, 433, 437, 617
- Acante et Céphise*40, 129, 181, 335, 385, 389, 438, 439
- ACCAOUI, Christian5, 194, 353
- Aix-la-Chapelle, traité d' ...36, 50, 53, 55, 66, 177, 435, 436
- Amadis* 18, 171, 175, 221, 270, 278, 282, 308, 309
- Amours de Ragonde (Les)* 47
- Amours des Dieux (Les)*... 132, 134, 146, 199, 620
- Anacréon*.....40, 163, 168, 223, 257, 298, 336, 338, 398, 413
- ANTOINE, Michel..... 55
- AQUIN DE CHÂTEAU-LYON, Pierre-Louis d' 187, 417
- Armide*....52, 60, 64, 65, 67, 68, 70, 87, 88, 90, 91, 94, 97, 99, 124, 127, 128, 130, 131, 134, 137, 154, 365
- Augustales (Les)*.....57, 60, 404
- AUTREAU, Jacques.....40, 47
- BACH, Jean-Sébastien .23, 28, 189, 270, 434
- BALLARD, Jean-Baptiste-Christophe 17, 57, 62, 63, 65, 67, 68, 93, 100, 111, 169, 170, 178, 179, 207, 208, 211, 213, 214, 283, 286, 288, 311, 346, 365, 366, 367, 368, 385, 386, 394, 398, 400, 639
- Ballet 47, 57, 62, 63, 64, 65, 68, 79, 82, 83, 91, 97, 108, 109, 122, 123, 124, 131, 142, 162, 178, 179, 192, 366, 368, 370, 371, 372, 383, 386, 394, 397, 398, 432, 441
- BALLOT DE SAUVOT, Sylvain..... 40
- BAUDOIN, peintre 145, 152, 345
- BEAUSSANT, Philippe.....24, 25, 35, 44, 440, 441
- BERGER, Jean-François (directeur de l'opéra) 37, 87, 88, 89, 91, 92, 95, 96, 98, 106, 132, 134, 135, 136, 141, 159, 164, 166, 384
- Berkeley, Université de Californie à..5, 193, 194, 199, 270, 297, 435
- BERTON-BLIVET, Nathalie4
- BESTERMAN, Theodore...35, 36, 59, 74, 75, 82
- Blouquier (copiste)..... 223, 287, 294
- BOILEAU, Nicolas56, 119, 121, 186, 416, 637
- BOIS, Jean-Pierre.....34, 49, 50, 52, 53, 54, 95
- BONNEVAL, Michel de64, 65, 69, 70, 76, 89, 126, 196, 197, 392
- Boréades (Les)*.....4, 26, 29, 40, 368, 415
- BOUISSOU, Sylvie.4, 5, 16, 23, 29, 35, 37, 39, 40, 75, 84, 97, 100, 104, 115, 162, 167, 206, 207, 213, 214, 217, 219, 223, 325, 326, 336, 337, 378, 382, 388
- BOULANGER, Nadia 191
- BROWN, Andrew.....72, 167, 206, 468
- BURY, Bernard de64, 65, 70, 87, 100, 126, 157, 197
- BUSSER, Henri 166
- C/Menus-Plaisirs.09 (copiste) 222, 223, 224, 225, 228, 229, 230, 231, 232, 238, 244, 245, 246, 248, 263, 265, 269, 271, 272, 273, 274, 323, 324, 345, 347
- C/Paris ARM.3 (copiste) 222, 223, 239, 241, 242, 269, 286, 345
- Cadmus et Hermione*67, 385
- CAHUSAC, Louis de 40, 49, 58, 62, 63, 66, 69, 70, 92, 123, 142, 143, 162, 164, 196, 197, 200, 316, 368, 374, 388, 417, 423, 430, 437, 444, 446, 649
- CAMARGO, Mlle (danseuse)81, 105, 140, 397, 398
- CAMPRA, André.81, 107, 180, 192, 270, 432
- CARAFFE, M. (timbalier)..... 141
- Carnaval du Parnasse (Le)*..... 160
- Castor et Pollux*.....27, 40, 180, 191, 266, 325, 328, 383, 386, 400, 402, 418, 655
- Centre de musique baroque de Versailles ..4, 28, 35, 44, 176, 183, 193, 459, 469, 470

- CHASSÉ, M. (basse) 98, 99, 136
 CHÂTELET, Mme du 72, 111, 187, 328
 CHEGAI, Andrea 433
 CHÉRON, André 107, 141
 CHEVALIER, Mlle (dessus) 58
Cinna 435
Clemenza di Tito (La) 435
 COLIN DE BLAMONT, François . 43, 61, 64,
 65, 69, 70, 99, 107, 126, 366, 386, 427, 432
 COLLÉ, Charles 40
 Comédie-Française 29, 42, 91, 201, 417,
 423, 426, 446, 447, 451
 CORNEILLE, Pierre.. 42, 56, 59, 77, 364, 416,
 418, 427, 434, 435, 444, 646, 654, 662
 CORTOT, Alfred 270, 271
 COUPERIN, François 190, 398
 COUVREUR, Manuel 25
 Cramer, édition 214, 217
 CRÉBILLON, Prosper Jolyot de 27, 173, 390,
 391, 407, 408, 409
 CUCUËL, Georges 35, 40, 80
 D'INDY, Vincent 23, 190
Daphnis et Églé 40, 223, 262
Dardanus 40, 71, 129, 164, 189, 194, 266,
 283, 299, 320, 332, 333, 334, 386, 400
 DAUVERGNE, Antoine... 176, 181, 344, 469
 DAVY-RIGAUX, Cécile 4, 332, 398
 DEBUSSY, Claude 26, 190, 414
 DECOBERT, Laurence 4, 289
 DECROIX, Jacques-Joseph-Marie 17, 18, 26,
 27, 48, 71, 109, 170, 171, 172, 177, 181,
 188, 199, 208, 209, 210, 215, 216, 221,
 222, 224, 269, 276, 278, 282, 284, 289,
 290, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304,
 305, 320, 340, 346, 382, 387, 388, 403,
 621, 656
 DEMEILLIEZ, Marie 5, 369
 DENÉCHEAU, Pascal 4, 16, 84, 97, 100, 167,
 176, 206, 207, 213, 214, 223, 305, 306,
 307, 315, 316, 325, 326, 332, 343
 DENIS, Mme 59, 72, 80, 81, 82, 84, 86, 197
 DESFONTAINES, Pierre-François GUYOT
 69, 77, 114, 120, 121, 122, 644
 DESTRÉES, abbé Jacques 115, 120, 125,
 126, 407, 639
Devin du village 349
 DIDEROT, Denis... 29, 56, 72, 146, 179, 180,
 181, 358, 377, 387, 390, 399, 426, 435
 DILL, Charles 328, 446
 DRATWICKI, Benoît 4, 5, 44, 65, 69, 150,
 376, 386, 413
 DUKAS, Paul 190
 DUPRÉ, Louis (danseur) 105, 106, 140, 141,
 257, 388, 406
 DURAND, copiste de musique. 26, 171, 175,
 176, 190, 191, 221, 222, 229, 265, 269,
 280, 281, 282, 283, 291, 292, 293, 307,
 308, 309, 310, 315, 336, 339, 340
 DURANTON, Henri. 115, 126, 127, 143, 184,
 407, 652
Éléments (Les) 87, 194, 267, 374, 427
Encyclopédie (L') .. 29, 56, 126, 143, 162, 358,
 359, 368, 390, 399, 423
Europe galante (L') 192, 374, 427
 FEL, Marie 81, 98, 99, 100, 136, 259, 360,
 405, 413, 414
Félicité (La) 65, 67, 68, 70, 169
 FERRIER, Béatrice 36, 37, 196
Fêtes d'Hébé (Les) 40, 129, 266, 283, 368, 382
Fêtes de l'Hymen et de l'Amour (Les) 40, 142,
 166, 175, 336, 338, 383, 388, 406, 426,
 438, 439, 444
Fêtes de Polymnie (Les) 49, 58, 59, 62, 64, 66,
 70, 79, 80, 81, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96,
 97, 107, 123, 129, 154, 164, 168, 196, 197,
 198, 200, 223, 257, 266, 283, 311, 312,
 329, 368, 378, 381, 382, 388, 401, 430, 437
Fêtes de Ramire (Les). 34, 42, 64, 65, 88, 163,
 164, 168, 169, 198, 200, 283, 324, 326,
 329, 336, 382
 FLORENTIN, Patrick 5, 213
 FOGEL, Michèle 440
 Foire, Théâtre de la 108, 121, 646
 Fontenoy, bataille de... 34, 41, 42, 47, 49, 50,
 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 62, 68, 69, 74,
 76, 77, 85, 87, 95, 96, 108, 116, 127, 161,
 163, 167, 193, 196, 200, 360, 361, 436,
 438, 452, 453, 633, 647
 FRANCE, Anatole 165, 166
 FRANCCEUR, François 16, 18, 36, 47, 48, 57,
 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 70, 81,
 107, 157, 169, 171, 174, 175, 176, 196,
 221, 224, 228, 264, 267, 268, 277, 278,
 279, 282, 283, 288, 293, 295, 298, 305,
 306, 315, 316, 317, 318, 319, 335, 336,

- 339, 340, 341, 342, 343, 344, 346, 368,
385, 390, 404, 407
- FRANCCEUR, Louis-Joseph..... 17
- FRANTZ, Pierre..... 4, 45, 377
- FRÉDÉRIC II27, 408, 451
- FRÉRON, Élie-Catherine...92, 112, 114, 120,
121, 122, 123, 124, 125, 184, 369, 373,
431, 644, 646
- FUZELIER, Louis40, 132, 366, 368, 427,
430, 437
- GAUTIER DE MONTDORGE, Antoine.... 40
- GAVENDA, Victor5, 193, 194, 276
- GENTIL-BERNARD 40, 326
- GERVAIS, Charles-Hubert 311, 312, 457
- GÉTREAU, Florence4
- GIRDLESTONE, Cuthbert35, 36, 40, 80,
175, 189, 270, 319, 353, 437, 446
- GOULBOURNE, Russell 16, 17, 23, 26, 84,
111, 142, 165, 167, 168, 172, 199, 206,
207, 208, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 453
- GRAFFIGNY, Françoise de.....43, 67, 69, 75,
79, 80, 81, 85, 86, 87, 90, 111, 112, 113,
114, 123, 124, 126, 130, 132, 142, 143,
186, 197, 198, 200
- GREEN, Thomas R. . 168, 222, 223, 273, 276,
281, 335, 340, 441
- GRÉTRY, André-Ernest-Modeste . 168, 181,
183, 191, 440
- GUILMANT, Alexandre 16, 23, 26, 190, 191,
199, 210, 270, 278, 320, 322, 323, 324,
452, 454
- Guirlande (La)* 18, 340
- HEARTZ, Daniel 146, 180, 193, 435
- HENRI IV54, 435, 442
- Henriade (La)* 116, 408, 435, 442, 659
- HERLIN, Denis 5, 16, 40, 84, 97, 100, 167,
206, 207, 213, 214, 217, 270, 325, 326, 332
- Hippolyte et Aricie*.. 35, 40, 41, 126, 129, 135,
165, 191, 256, 257, 263, 266, 283, 360,
386, 387, 400, 417, 620
- Hypermnestre* 311, 312
- Indes galantes (Les)*....40, 129, 166, 180, 181,
223, 266, 366, 368, 374, 411, 412, 430,
431, 619
- JÉLYOTTE, Pierre (haute-contre)65, 98, 99,
136
- Jephté* 37
- JOLY, Jacques 353, 432, 434, 438
- Jupiter vainqueur des Titans*....64, 65, 66, 67,
68, 70, 88, 89, 90, 126, 196, 197, 200, 392
- Kehl, édition de 25, 26, 35, 167, 172, 214,
215, 217, 290, 419
- KINTZLER, Catherine 24, 29, 34, 36, 37, 38,
39, 148, 165, 353, 364, 416, 426, 427
- KOCEVAR, Érik.....99, 101, 107, 145
- LA BEAUMELLE, Laurent ANGLIVIEL DE
..... 85
- LA GORCE, Jérôme de .. 34, 40, 44, 105, 107,
157, 170, 387
- LA HARPE, Jean-François de 24, 25, 84,
173, 188, 427, 656
- LA MOTTE, Antoine HOUDAR DE 40
- LA POPELINIÈRE, Alexandre Le Riche de
.... 35, 36, 40, 41, 72, 80, 162, 197, 304, 328
- LALLEMAND, Brice...28, 166, 222, 223, 226,
227, 230, 231, 232, 234, 236, 237, 239,
241, 242, 246, 247, 248, 253, 264, 265,
269, 273, 277, 278, 279, 281, 282, 283,
284, 345, 528
- LAMON, Jeanne 194
- LAURENTI, Jean-Noël..... 437
- LAUVERNIER, Dominique.....5, 175, 176
- LE CLERC DE LA BRUÈRE, Antoine..... 157
- LEGRAND, Raphaëlle 4, 363, 380, 392
- LEMAIGRE-GAFFIER, Pauline5, 29, 34,
472
- LEPPARD, Raymond 191, 192
- LOUIS XIV... 42, 49, 52, 54, 55, 57, 61, 64, 67,
68, 75, 83, 94, 99, 110, 157, 355, 356, 361,
366, 371, 386, 396, 406, 416, 435, 436,
437, 441, 442, 447
- LOUIS XV .. 24, 27, 54, 63, 66, 70, 75, 84, 183,
366, 371, 399, 404, 406, 407, 408, 409,
427, 436, 437, 441, 442, 451, 452, 453, 662
- Louis-le-Grand, collègue35, 54, 355, 369,
371, 373
- LULLY, Jean-Baptiste.. 35, 38, 44, 47, 48, 49,
52, 59, 64, 68, 70, 81, 87, 91, 94, 97, 104,
106, 119, 131, 175, 176, 264, 270, 278,
297, 305, 306, 343, 353, 364, 365, 366,
376, 378, 382, 385, 386, 387, 389, 392,
394, 395, 406, 426, 427, 437, 439, 440,
447, 457, 458, 617, 619
- LUYNES, Charles-Philippe d'Albert, duc de
....47, 57, 61, 64, 67, 68, 83, 94, 95, 99, 110,
111, 396, 465

- Lysis et Délie* 181
Mahomet..... 120, 641, 655
MALGOIRE, Jean-Claude..... 192, 199
MALHERBE, Charles... 16, 17, 18, 23, 25, 26,
27, 29, 49, 50, 77, 79, 84, 88, 89, 91, 93, 95,
109, 110, 111, 113, 114, 132, 142, 145,
157, 164, 165, 167, 172, 179, 188, 190,
191, 199, 200, 208, 213, 216, 217, 224,
234, 285, 294, 376, 388, 411, 427, 428,
431, 438, 440, 452, 454
MARMONTEL, Jean-François.... 40, 84, 129,
167, 181, 335, 340, 417, 426, 427, 438, 439
MASSIP, Catherine5, 270
MASSON, Paul-Marie.....75, 100, 403
MAT-HASQUIN, Michèle..... 429, 443, 444
MAUREPAS, Jean-Frédéric Phélypeaux de
..... 55, 85, 88, 89, 91, 143
MCGEGAN, Nicholas 194, 199
MÉNESTRIER, Claude-François ... 355, 370,
371
Mérope..... 47
MESSIAEN, Olivier 414
METASTASIO, Pietro.... 29, 38, 75, 181, 353,
367, 377, 391, 399, 409, 416, 417, 426,
432, 434, 435, 438
METZ, Mlle (dessus) 59, 99, 137
MOLIÈRE 42, 47, 72, 218
MONCRIF, François-Augustin de
PARADIS DE 47, 57, 58, 59, 63, 64, 69, 70,
76, 77, 196, 200, 373
MONDONVILLE, Joseph CASSANÉA de 39,
306, 307, 310, 312, 313, 397
MOREAU LE JEUNE, graveur 156
MORONEY, Davit 5, 193
Mort de César (La)..... 370, 435
MOURET, Jean-Joseph 47, 132, 134, 199,
397, 398
MOZART, Wolfgang Amadeus 189
Muses galantes (Les) 162, 163, 319
Naïs 18, 26, 40, 66, 168, 194, 223, 256, 257,
266, 315, 376, 385
Naissance d'Osiris (La). 40, 66, 168, 223, 347
NAPOLÉON..... 52, 76, 183, 354, 400, 447
NAUDEIX, Laura 36, 353
Nélée et Mirthis 40, 412
NOVERRE, Jean Georges 386
Ceïpe 370, 428, 662
Paladins, Les... 17, 18, 26, 168, 171, 175, 200,
221, 248, 256, 263, 266, 276, 277, 278,
279, 280, 282, 291, 317, 331, 339, 340,
341, 342, 343, 346, 407
PALISSOT DE MONTENOY, Charles.... 115,
165, 172, 182, 183, 184, 662
Pandore. 24, 39, 41, 47, 48, 78, 200, 417, 438,
451, 653, 656
Panégryque de Louis XV 54, 399
Panthéon (Le)..... 354, 358, 408, 451
PASQUIER, graveur 146, 152, 345
PAULMY D'ARGENSON, Antoine-René DE
..... 17, 208, 287, 288
PELLEGRIN, abbé Simon-Joseph..... 35, 40,
119, 165, 417, 634, 644
Persée..... 44, 100, 157
PIRON, Alexis 72, 143, 186, 187
PLACIAL, Claire..... 5, 113
PLANTE, Gilles.... 5, 27, 85, 86, 90, 115, 161,
184, 360, 369, 407, 408, 409
Platée 40, 47, 63, 67, 83, 87, 88, 107, 168, 266,
294, 413
Poirier, M. (haute-contre) 59, 98, 99, 106,
136, 141, 242, 257, 395, 396
POMEAU, René 25, 35, 78, 116, 119, 161,
165, 178, 180, 182, 435, 452
POMPADOUR, Mme de 27, 73, 99, 124, 196,
200, 397, 408
Précieuses ridicules (Les)..... 47
Princesse de Navarre (La).. 24, 33, 34, 39, 42,
43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 65, 67, 71, 72,
75, 76, 78, 79, 80, 84, 88, 108, 114, 115,
143, 144, 145, 161, 163, 164, 167, 168,
169, 174, 181, 183, 186, 187, 206, 217,
218, 244, 272, 283, 320, 322, 323, 324,
326, 328, 329, 330, 336, 338, 350, 382,
384, 387, 396, 408, 409, 424, 438, 440,
452, 623, 633, 639, 662
PUVIGNÉ, Mlle (danseuse)..... 81, 105, 140
Pygmalion..... 35, 40, 193, 266
Quellenforschung..... 23, 350
QUINAULT, Philippe... 47, 49, 52, 57, 59, 64,
67, 68, 70, 76, 94, 97, 100, 117, 119, 123,
124, 125, 127, 157, 364, 365, 366, 376,
377, 385, 386, 387, 392, 394, 395, 407,
416, 417, 427, 430, 439, 440, 441, 444,
446, 452, 644, 647
RACINE, Jean 42, 119, 148, 161

- RAMEAU, Claude-François 71, 79, 172, 346, 350, 355, 370
- RAMEAU, Jean-François 181
- RAPARLIER, Albert Auguste 177, 299
- REBEL, François 36, 47, 48, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 70, 107, 141, 157, 169, 171, 174, 175, 176, 177, 196, 222, 224, 229, 248, 250, 252, 262, 263, 264, 268, 269, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 292, 293, 295, 298, 305, 306, 307, 311, 315, 319, 335, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 348, 368, 385, 390, 393, 404, 407
- Retour du Roi (Le)* 60, 61, 88
- RICCOBONI, Luigi 112, 113
- RICHELIEU, duc de 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 50, 52, 64, 66, 67, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 80, 82, 83, 84, 162, 163, 169, 174, 196, 197, 200, 283, 288, 361, 374, 408, 418, 430, 438, 439, 446, 622
- RIDGWAY, Ronald 27, 473
- ROLLET, Jean (copiste) .. 100, 222, 223, 229, 238, 239, 244, 245, 246, 248, 253, 257
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 29, 48, 55, 64, 72, 124, 162, 163, 164, 182, 200, 218, 283, 319, 344, 349, 350, 358, 359, 382, 408, 427, 445
- ROY, Pierre-Charles 27, 43, 57, 60, 61, 62, 65, 67, 68, 69, 70, 76, 77, 83, 89, 96, 106, 114, 115, 116, 119, 120, 123, 124, 125, 135, 150, 157, 161, 162, 178, 187, 192, 200, 283, 318, 344, 366, 367, 369, 371, 373, 376, 377, 386, 394, 397, 398, 407, 408, 409, 444, 633
- ROYER, Pancrace 39, 47, 48, 78, 135, 619, 620
- SADLER, Graham 4, 23, 48, 49, 75, 164, 174, 175, 190, 210, 274, 278, 319, 324, 326, 328, 329, 331, 332, 335, 340, 407
- SAINT-JUST, Louis-Antoine 444
- SAINT-SAËNS, Camille. 16, 23, 50, 164, 189, 190, 199
- SALLÉ, Mlle (danseuse) 105, 140, 398
- Samson* ... 24, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 47, 48, 49, 66, 71, 72, 73, 79, 121, 126, 165, 168, 188, 196, 200, 327, 426
- SARTRE, Jean-Paul 165
- SAXE, Maurice, maréchal de 445
- Sémiramis* 120, 390, 391, 407, 408, 435
- SERRE, Solveig 87, 131, 134
- SEURAT, Claude 182, 183
- SGARD, Jean 36, 125, 128, 182
- SOMMER-MATHIS, Andrea 433
- SOURY, Thomas 4, 337
- Surprises de l'amour (Les)* ... 18, 40, 168, 175, 243, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 341, 342
- SUZUKI, Shinichi 195
- Sybarites (Les)* 40, 168, 174, 181, 223, 331, 335, 336, 337, 338, 341, 342, 372, 412, 417
- Sylla* 386
- TALBOT, Michael 433
- Tanis et Zélide* 36, 41, 121, 168, 200, 402, 417
- TELEMANN, Georg Philip 387
- Temple de Mémoire (Le)* ... 62, 63, 64, 68, 70, 358, 361, 365, 368, 373
- Temple du goût (Le)* 114, 124, 184
- Thésée* 47, 360
- Thétis et Pélée* 160
- Triomphe de l'Humanité (Le)* 182
- Triumvirat (Le)* 435
- Trophée (Le)* 57, 58, 59, 60, 62, 63, 68, 69, 70, 154, 169, 196, 200, 365, 373
- TROTIER, Rémy-Michel 5, 326
- TROUSSON, RAYMOND 39, 78
- VAILLOT, René 25, 77
- VAN WAAS, Guy 4, 194
- VANÇON, Jean-Claire ... 5, 26, 189, 190, 414
- VAUVENARGUES, Luc CLAPIER DE ... 144, 465
- VERLAINE, Paul 190
- VERNET, Thomas 5
- VEYNE, Paul... 23, 29, 84, 429, 437, 440, 443, 444
- WAGNER, Richard 87
- WATTEAU, Antoine 190, 392
- Zaïde, reine de Grenade* 47, 88
- Zaire* 184
- Zaïs* 40, 266
- Zélinde, roi des Sylphes* ... 47, 57, 59, 64, 65, 70, 88
- Zélisca* 65
- Zéphyre* 40, 164
- Zoroastre* 26, 40, 126, 168, 294, 295, 374, 386, 387, 428

Annexes

Annexe I. – Tableau synoptique d’EL 1-3 et d’EL 4

La présente annexe compare les livrets de la version de 1745 (colonne de gauche) et de la version de 1746 (colonne de droite). Voici la légende :

- corps normal noir : texte identique entre les deux versions ;
- corps normal rouge : texte différent dans les deux versions ;
- corps gras : texte figurant dans la partition, mais différent du livret ;
- petit corps : texte figurant dans le livret, mais absent de la partition ;
- absence de fond : musique identique ;
- fond gris : musique différente.

Contrairement à l’édition critique, les sources (EL 1-4) ne sont pas normalisées ; la transcription est semi-diplomatique.

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

<p>LE TEMPLE DE LA GLOIRE, FESTE DONNÉE A VERSAILLES, Le 27 Novembre 1745,</p>	<p>LE TEMPLE DE LA GLOIRE, FESTE DONNÉE A VERSAILLES, Le 27 Novembre 1745,</p>
	<p>REMISE AU THEATRE DE L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, Le 19 Avril 1746.</p>
<p>[armes royales] DE L'IMPRIMERIE DE JEAN-BAPTISTE-CHRISTOPHE BALLARD, Doyen des Imprimeurs du Roi, seul pour la Musique.</p>	<p>[armes royales] DE L'IMPRIMERIE DE JEAN-BAPTISTE-CHRISTOPHE BALLARD, Doyen des Impr imeurs [sic] du Roi, seul pour la Musique.</p>
<p>M. D C C. X L V.</p>	<p>M. D C C. X L V I.</p>
<p>Par exprès commandement de Sa Majesté.</p>	<p>Par exprès commandement de Sa Majesté.</p>

PRÉFACE.	PRÉFACE.
Après une Victoire signalée, après la prise de sept Villes à la vue d'une Armée ennemie, et la Paix offerte par le Vainqueur ; le Spectacle le plus convenable qu'on pût donner au SOUVERAIN & à la Nation, qui ont fait ces grandes actions, étoit le Temple de la Gloire.	Après une Victoire signalée, après la prise de sept Villes à la vue d'une Armée ennemie, et la Paix offerte par le Vainqueur ; le Spectacle le plus convenable qu'on pût donner au SOUVERAIN & à la Nation, qui ont fait ces grandes actions, étoit le Temple de la Gloire.
Il étoit tems d'essayer si le vrai courage, la modération, la clémence qui suit la Victoire, la félicité des peuples, étoient des sujets aussi susceptibles d'une Musique touchante, que de simples Dialogues d'amour, tant de fois répétés sous des noms différens, & qui sembloient réduire à un seul genre, la Poésie Lirique.	Il étoit tems d'essayer si le vrai courage, la modération, la clémence qui suit la Victoire, la félicité des peuples, étoient des sujets aussi susceptibles d'une Musique touchante, que de simples Dialogues d'amour, tant de fois répétés dans les Ballets, sous des noms différens, & qui sembloient réduire à un seul genre, la Poésie Lirique.
Le célèbre <i>Metastazio</i> dans la plupart des Fêtes qu'il composa pour la Cour de l'Empereur Charles VI. osa faire chanter des Maximes de morale ; & elles plurent ; on a mis ici en action, ce que ce genie singulier avoit eu la hardiesse de présenter, sans le secours de la fiction & sans l'appareil du Spectacle.	Le célèbre <i>Metastazio</i> dans la plupart des Fêtes qu'il composa pour la Cour de l'Empereur Charles VI. osa faire chanter des Maximes de morale ; & elles plurent ; on a mis ici en action, ce que ce genie singulier avoit eu la hardiesse de présenter, sans le secours de la fiction & sans l'appareil du Spectacle.
Ce n'est pas une imagination vaine & romanesque que le Trône de la Gloire, élevé auprès du séjour des Muses, & la Caverne de l'Envie, placée entre ces deux Temples. Que la Gloire doive nommer l'homme le plus digne d'être couronné par elle, ce n'est là que l'image sensible du jugement des honnêtes gens, dont l'approbation est le prix le plus flatteur que puissent se proposer les Princes ; C'est cette estime des contemporains, qui assure celle de la postérité ; c'est elle qui a mis les Titus au-dessus des Domitiens, Louis XII. au-dessus de Louis XI. & qui a distingué Henri IV. de tant de Rois.	Ce n'est pas une imagination vaine & romanesque que le Trône de la Gloire, élevé auprès du séjour des Muses, & la Caverne de l'Envie, placée entre ces deux Temples. Que la Gloire doive nommer l'homme le plus digne d'être couronné par elle, ce n'est-là que l'image sensible du jugement des honnêtes gens, dont l'approbation est le prix le plus flatteur que puissent se proposer les Princes ; C'est cette estime des contemporains, qui assure celle de la postérité ; c'est elle qui a mis les Titus au-dessus des Domitiens, Louis XII. au-dessus de Louis XI. & qui a distingué Henri IV. de tant de Rois.
On introduit ici trois especes d'Hommes qui se présentent à la Gloire, toujours prête à recevoir ceux qui le méritent, et à exclure ceux qui sont indignes d'elle.	On introduit ici trois especes d'Hommes qui se présentent à la Gloire, toujours prête à recevoir ceux qui le méritent, et à exclure ceux qui sont indignes d'elle.
Le second Acte désigne, sous le nom de <i>Belus</i> , les Conquérans injustes & sanguinaires dont le cœur est faux & farouche.	Le premier Acte désigne, sous le nom de <i>Belus</i> , les Conquérans injustes & sanguinaires.
BELUS enyvré de son pouvoir, méprisant ce qu'il a aimé, sacrifiant tout à une ambition cruelle, croit que des actions barbares & heureuses doivent lui ouvrir ce Temple ; mais il en est chassé par les Muses qu'il dédaigne, & par les Dieux qu'il brave.	BELUS enyvré de son pouvoir, méprisant ce qu'il a aimé, sacrifiant tout à une ambition cruelle, croit que des actions barbares & heureuses doivent lui ouvrir ce Temple ; mais il en est chassé par les Dieux qu'il bravoit. Des Bergers inspirez par les Muses, luy aprennent des veritez que ses courtisans n'osoient lui dire, une Amante vertueuse ramene enfin son cœur a l'amour de la justice, et il va meriter par un

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

	gouvernement doux & modéré une gloire que des conquêtes n'ont pû luy donner.
BACUS conquerant de l'Inde, abandonné à la molesse, & aux plaisirs, parcourant la terre avec ses Baccantes, est le sujet du troisième Acte ; dans l'ivresse de ses passions, à peine cherche-t'il la Gloire ; il la voit, il en est touché un moment ; mais les premiers honneurs de ce Temple ne sont pas dûs à un homme qui a été injuste dans ses conquêtes & effréné dans ses voluptés.	BACCUS conquerant de l'Inde, abandonné à la molesse & aux plaisirs, parcourant la terre avec ses Baccantes, est le sujet du second Acte ; dans l'ivresse de ses passions, à peine cherche-t'il la Gloire ; il la voit, il en est touché un moment ; mais les premiers honneurs de ce Temple ne sont pas dûs à un homme qui a été injuste dans ses conquêtes & effréné dans ses voluptés.
Cette place est dûë au Heros qui paroît au quatrième Acte ; On a choisi TRAJAN parmi les Empereurs Romains qui ont fait la gloire de Rome & le bonheur du Monde. Tous les Historiens rendent témoignage que ce Prince avoit les vertus militaires & sociables, et qu'il les couronnoit par la justice ; plus connu encor par ses bienfaits que par ses victoires ; il étoit humain, accessible, son cœur étoit tendre, et cette tendresse étoit dans lui une vertu ; Elle répandoit un charme inexprimable sur ces grandes qualités qui prennent souvent un caractère de dureté, dans une ame qui n'est que juste.	Cette place est dûë au Heros qui paroît au troisième Acte ; On a choisi TRAJAN parmi les Empereurs Romains qui ont fait la gloire de Rome & le bonheur du Monde. Tous les Historiens rendent témoignage que ce Prince avoit les vertus militaires & sociables, et qu'il les couronnoit par la justice ; plus connu encor par ses bienfaits que par ses victoires ; il étoit humain, accessible, son cœur étoit tendre, et cette tendresse étoit dans lui une vertu ; Elle répandoit un charme inexprimable sur ces grandes qualités qui prennent souvent un caractère de dureté, dans une ame qui n'est que juste.
Il savoit éloigner de lui la calomnie : Il cherchoit le mérite modeste pour l'employer & le récompenser, parce qu'il étoit modeste lui-même ; et il le démêloit, parce qu'il étoit éclairé : Il déposoit avec ses amis, le faste de l'Empire ; fier avec ses seuls ennemis ; et la clémence prenoit la place de cet [sic] hauteur après la victoire. Jamais on ne fut plus grand & plus simple. Jamais Prince ne goûta comme lui, au milieu des soins d'une Monarchie immense, les douceurs de la vie privée & les charmes de l'amitié. Son Nom est encor cher à toute la terre ; sa mémoire même fait encore des heureux, elle inspire une noble & tendre émulation aux cœurs qui sont nés dignes de l'imiter.	Il savoit éloigner de lui la calomnie : Il cherchoit le mérite modeste pour l'employer & le récompenser, parce qu'il étoit modeste lui-même ; et il le démêloit, parce qu'il étoit éclairé : Ses lettres à Pline nous aprennent comme il déposoit avec ses amis, le faste de l'Empire ; fier avec ses seuls ennemis ; la clémence prenoit la place de cet [sic] hauteur après la victoire. Jamais on ne fut plus grand & plus simple. Jamais Prince ne goûta comme lui, au milieu des soins d'une Monarchie immense, les douceurs de la vie privée & les charmes de l'amitié. Son Nom est encor cher à toute la terre ; sa mémoire même fait encore des heureux, elle inspire une noble & tendre émulation aux cœurs qui sont nés dignes de l'imiter.
TRAJAN dans ce Poëme, ainsi que dans sa vie, ne court pas après la Gloire ; il n'est occupé que de son devoir, & la Gloire vole au-devant de lui ; elle le couronne, elle le place dans son temple, il en fait le Temple du bonheur public. Il ne rapporte rien à soi, il ne songe qu'à être le bienfaiteur des hommes : Et les éloges de l'Empire entier viennent le chercher, parce qu'il ne cherchoit que le bien de l'Empire.	TRAJAN dans ce Poëme, ainsi que dans sa vie, ne court pas après la Gloire ; il n'est occupé que de son devoir, & la Gloire vole au-devant de lui ; elle le couronne, elle le place dans son temple, il en fait le Temple du bonheur public. Il ne rapporte rien à soi, il ne songe qu'à être le bienfaiteur des hommes : Et les éloges de l'Empire entier viennent le chercher, parce qu'il ne cherchoit que le bien de l'Empire.
Voilà le plan de cette Fête, il est au-dessus de l'exécution & au-dessous du sujet ; mais quelque foiblement qu'il soit traité, on se flatte d'être venu dans un tems où ces seules idées doivent plaire.	Voilà le plan de cette Fête, il est au-dessus de l'exécution & au-dessous du sujet ; mais quelque foiblement qu'il soit traité, on se flatte d'être venu dans un tems où ces seules idées doivent plaire.
	<i>Ce Poëme lyrique n'ayant pas été d'abord destiné à l'Academie royale de musique, il a fallu y changer plusieurs choses pour se conformer aux usages de ce Spectacle, on a sur tout asservi les paroles à la musique : Mais, jusques dans les canevas, on a crû devoir</i>

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

	<i>célébrer la vertu, principal objet de tout ouvrage public, et sur tout de ceux qui sont présentés aux Rois.</i>
--	--

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

<i>ACTEURS ET ACTRICES,</i> <i>Chantans dans les Chœurs.</i>				<i>ACTEURS ET ACTRICES,</i> <i>Chantans dans les Chœurs.</i>			
DU CÔTÉ' DU ROY ;		DU CÔTÉ' DE LA REINE ;		DU CÔTÉ' DU ROY ;		DU CÔTÉ' DE LA REINE ;	
<i>Les Demoiselles</i>	<i>Les Sieurs</i>	<i>Les Demoiselles</i>	<i>Les Sieurs</i>	<i>Mesdemoiselles</i>	<i>Messieurs</i>	<i>Mesdemoiselles</i>	<i>Messieurs</i>
Dun,	Lefebvre,	Cartou,	Dun,	Dun,	Lefebvre,	Cartou,	De Serre,
Tulou,	Marceler,	Monville,	Person,	Tulou,	Marceler,	Monville,	Gratin
Delorge,	Albert,	Lagrandville,	De Serre,	Delorge,	Le Page-C[adet],	Lagrandville,	St. Martin,
Varquin,	Le Page-C[adet],	Masson,	Gratin	Larcher,	Laubertie,	Masson,	Le Mesle,
Dallemand-C.,	Laubertie,	Rollet,	St. Martin,	Delastre,	Lamarre,	Rollet,	Chabou,
Larcher,	Le Breton,	Desgranges,	Le Mesle,	Riviere,	Fel,	Desgranges,	Levasseur,
Delastre,	Lamarre,	Gondré,	Chabou,	Gazeau,	Bourque,	Gondré,	Belot,
Riviere.	Fel,	Verneuil.	Levasseur,	De Briere.	Houbeau,	Delorme.	Louatron,
	Bourque,		Belot,		Bornet,		Therasse,
	Houbeau,		Louatron,		Gallard,		Cordelet.
	Bornet,		Forestier,		Duchênet,		
	Cuvillier,		Therasse,		Orban,		
	Gallard,		Dugay,		Rochette.		
	Duchênet,		Le Begue,				
	Orban,		Cordelet.				
	Rochette.		Rhone.				
MUSETTES, <i>Les S^{rs} Chefdeville, Abram.</i>	HAUT-BOIS, <i>Despreaux, Monot.</i>	BASSONS, <i>Brunel, Rault.</i>		MUSETTES, <i>Mess^{rs} Chefdeville, Abram.</i>	HAUT-BOIS, <i>Despreaux, Monot.</i>	BASSONS, <i>Brunel, Rault.</i>	

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

PREMIER ACTE. ¹	PROLOGUE.
ACTEURS CHANTANS.	ACTEURS CHANTANS.
<i>L'ENVIE,</i> Le S^r Le Page. <i>APOLLON,</i> Le S^r Jelyotte. <i>UNE MUSE,</i> La D^{lle} Romainville.	<i>L'ENVIE,</i> M^r Le Page. <i>APOLLON,</i> M^r Jeliote.
<i>Démons de la suite de L'ENVIE.</i> <i>Muses & Heros de la suite d'APOLLON.</i>	<i>Démons de la suite de L'ENVIE.</i> <i>Muses & Heros de la suite d'APOLLON.</i>
ACTEURS DANSANS.	ACTEURS DANSANS.
DE'MONS.	DE'MONS.
<i>Les S^{rs}</i> F-Dumoulin, P-Dumoulin, Feuillade, Caillé , Malter-C[adet], Dangerville, Hamoche, Levoir.	<i>M^{rs}</i> F-Dumoulin, P-Dumoulin, Feuillade, Caillés , Malter-C[adet], Dangeville, Hamoche, Levoir.
HEROS.	HEROS.
<i>Le S^r</i> Dupré ; <i>Les S^{rs}</i> Monservin, Javilliers-C[adet], Dumay, Dupré, Matignon, Devise.	<i>Mr</i> Monservin ; <i>M^{rs}</i> Gherardi, Dumay, Dupré, Matignon, De Vice, Pelletier.

¹ P. de titre seulement dans EL 2.

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

<p>MUSES.</p> <p><i>La D^{lle} Lyonnais-L[[']aînée] ;</i></p> <p><i>Les D^{lles} Carville, Rabon, Erny, Rosalie, Petit, Beaufort ;</i></p> <p><i>Le S^r Malter-3., La D^{lle} Le Breton.</i></p>	<p>MUSES.</p> <p><i>M^{lle} Lyonnais-L[[']aînée] ;</i></p> <p><i>M^{lles} Carville, Rabon, Erny, Rosalie, Petit, Beaufort.</i></p>
---	---

[Ouverture, 1 ^{er} mouvement : lent-vite] [Ouverture, 2 ^e mouvement]	[Ouverture, 1 ^{er} mouvement : lent-vite] [Ouverture, 2 ^e mouvement]
[Ouverture, 3 ^e mouvement]	[Ouverture, 3 ^e mouvement]
[Ouverture, 1 ^{er} mouvement : vite]	[Ouverture, 1 ^{er} mouvement : vite]
PREMIER ACTE.¹	PROLOGUE.
<i>Le Théâtre représente la Caverne de L'ENVIE. On voit à travers les ouvertures de la Caverne, une partie DU TEMPLE DE LA GLOIRE qui est dans le fonds, et les Berceaux des Muses qui sont sur les aisles.</i>	<i>Le Théâtre représente la Caverne de L'ENVIE.</i>
	SCENE PREMIERE.
L'ENVIE & ses suivans, une Torche à la main.	L'ENVIE, et ses <i>Suivans</i> .
<i>L'ENVIE. NOTE</i> Profonds abîmes du Ténare, Nuit affreuse, éternelle nuit, Dieux de l'oubli, Dieux du Tartare, Eclipsés le jour qui me luit . Démon, apportés-moi votre secours barbare,	<i>L'ENVIE. NOTE</i> Profonds abîmes du Ténare, Nuit affreuse, éternelle nuit, Dieux de l'oubli, Dieux du Tartare, Eclipsés le jour qui me luit . Démon, apportés-moi votre secours barbare,

¹ C 1 : pas de titre.

<p>Contre le Dieu qui me poursuit. Profonds abîmes du Ténare, Nuit affreuse, éternelle nuit, Dieux de l'oubli, Dieux du Tartare, Eclipsés le jour qui me luit.</p> <p>Les Muses & la gloire ont élevé leur Temple Dans ces paisibles lieux : Qu'avec horreur je les contemple ! Que leur éclat blesse mes yeux ! Profonds abîmes du Ténare, Nuit affreuse, éternelle nuit, Dieux de l'oubli, Dieux du Tartare, Eclipsés le jour qui me luit.</p>	<p>Contre le Dieu qui me poursuit. Profonds abîmes du Ténare, Nuit affreuse, éternelle nuit, Dieux de l'oubli, Dieux du Tartare, Eclipsés le jour qui me luit.</p> <p>Les Muses & la gloire ont élevé leur Temple Dans ces paisibles lieux : Qu'avec horreur je les contemple ! Que leur éclat blesse mes yeux ! Profonds abîmes du Ténare, Nuit affreuse, éternelle nuit, Dieux de l'oubli, Dieux du Tartare, Eclipsés le jour qui me luit.</p>
<p><i>L'ENVIE & SA SUITE.¹</i></p> <p>Notre gloire est de détruire, Notre sort est de nuire ; Renversons ces affreux monumens. Renversez Vos coups redoutables Nos Sont plus inévitables Que la Mort et le Temps.</p>	<p><i>L'ENVIE & SA SUITE. NOTE</i></p> <p>Notre gloire est de détruire, Notre sort est de nuire ; Renversons ces affreux monumens. Renversez Vos coups redoutables Nos Sont plus inévitables Que la Mort et le Temps.</p>

¹ EL :

SUITE DE L'ENVIE.

Notre gloire est de détruire,
Notre sort est de nuire ;
Nous allons renverser ces affreux monumens,
Nos coups redoutables
Sont plus inévitables
Que les traits de la Mort & le pouvoir du Temps.

<p><i>L'ENVIE.</i></p> <p>Hatés-vous, vangés mon outrage ; Des Muses que je hais embrasés le bocage, Ecrasés fous ces fondemens, Et la Gloire, & son Temple, & ses heureux Enfans Que je hais encor davantage. Démons ennemis des vivans, Donnés ce spectacle à ma rage.</p>	<p><i>L'ENVIE.</i></p> <p>Hatés-vous, vangés mon outrage ; Des Muses que je hais embrasés le bocage, Ecrasés fous ces¹ fondemens, Et la Gloire, & son Temple, & ses heureux Enfans Que je hais encor davantage. Démons ennemis des vivans, Donnés ce spectacle à ma rage.</p>
<p><i>Les Suivans de L'ENVIE dansent & forment un Ballet figuré ; un Heros vient au milieu de ces Furies, étonnées à son approche, il se voit interrompu par les suivans de L'ENVIE, qui veulent envain l'effrayer.</i></p>	<p><i>Les Furies paroissent sur la Scene, et forment une Danse caractérisée.</i></p>
<p>[Air pour les Démons]</p>	<p>[Air pour les Démons]</p>
	<p>SCENE II.</p>
<p>APOLLON <i>entre, suivi des Muses, de demi-Dieux & de Heros.</i>²</p>	<p>APOLLON <i>entre, suivi des Muses, de demi-Dieux & de Heros, Et les Acteurs de la Scene précédente.</i></p>
<p><i>APOLLON, aux Démons.</i></p> <p>Arrêtés monstres furieux. <i>(à l'Envie).</i> Fuis mes traits, crains mes feux, implacable</p>	<p><i>APOLLON, aux Démons.</i></p> <p>Arrêtés monstres furieux. <i>(à l'Envie).</i> Fuis mes traits, crains mes feux, implacable</p>

¹ AC : « ses ».

² C 1 : « Scene 2.^e Appollon suivi des Muses des Demi Dieux et des héros ».

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

Furie.	Furie.
<i>L'ENVIE.</i> Non, ni les mortels, ni les dieux Ne pourront désarmer l'Envie.	<i>L'ENVIE.</i> Non, ni les mortels, ni les dieux Ne pourront désarmer l'Envie.
<i>APOLLON.</i> Oses tu suivre encor mes pas ? Oses tu soutenir l'éclat de ma lumiere ?	<i>APOLLON.</i> Oses tu suivre encor mes pas ? Oses tu soutenir l'éclat de ma lumiere ?
<i>L'ENVIE.</i> J'infecterai ¹ plus de climats, Que tu n'en vois dans ta Carriere.	<i>L'ENVIE.</i> J'infecterai ² plus de climats, Que tu n'en vois dans ta Carriere.
<i>APOLLON.</i> Muses & demi-Dieux, vangés-moi, vangés-vous.	<i>APOLLON.</i> Muses & demi-Dieux, vangés-moi, vangés-vous.
<i>Les HEROS & les demi-Dieux saisissent L'ENVIE.</i>	<i>Les HEROS & les demi-Dieux saisissent L'ENVIE.</i>
<i>L'ENVIE.</i> Non, c'est envain que l'on marrête.	<i>L'ENVIE.</i> Non, c'est envain que l'on marrête.
<i>APOLLON</i> Etouffés ces serpens qui sifflent sur sa tête.	<i>APOLLON</i> Etouffés ces serpens qui sifflent sur sa tête.
<i>L'ENVIE.</i> Ils renaîtront cent fois pour servir mon courroux.	<i>L'ENVIE.</i> Ils renaîtront cent fois pour servir mon courroux.

¹ EL : « Je troublerai ».

² EL : « Je troublerai ».

	<p>DUO</p> <p>Dieux du ciel armez-vous Dieux d'enfer Non, non, je ne crains pas tes coups Que la nuit fremisse, Que le jour palisse, Tombe au fond du précipice Où t'entraînent mes coups.</p>
<p><i>APOLLON.</i></p> <p>Le ciel ne permet pas que ce monstre périsse, Il est immortel¹ comme nous : Qu'il souffre un éternel supplice. Que du bonheur du monde il soit infortuné ; Qu'auprès de la gloire il gémissé, Qu'à son Trône il soit enchaîné ;</p>	<p><i>APOLLON.</i></p> <p>Le ciel ne permet pas que ce monstre périsse, Il est immortel comme nous : Qu'il souffre un éternel supplice. Que du bonheur du monde il soit infortuné ; Qu'auprès de la gloire il gémissé, Qu'à son Trône il soit enchaîné ; Qu'il y soit abandonné Aux transports impuissants d'une rage eternelle : Il vera cent Heros qu'icy la gloire apelle. Et le plus généreux le plus juste de tous Y sera couronné par elle Aux yeux de ce monstre jaloux.</p>
<p><i>L'Antre de L'ENVIE s'ouvre, et laisse voir LE TEMPLE DE LA GLOIRE ; On l'enchaîne aux pieds du Trône de cette Déesse.</i></p>	<p><i>L'Antre de L'ENVIE disparaît.</i> <i>On voit les deux côteaues du Parnasse. Des Berceaux ornés de guirlandes de fleurs, sont à my-côte & le fonds du Théâtre est composé de trois Arcades de verdure, à travers lesquelles paroît LE TEMPLE DE LA GLOIRE dans le</i></p>

¹ C 1 : « éternel », sans doute par confusion avec le vers suivant.

	<i>lointain.</i>
<p><i>CHŒUR DES MUSES ET DEMI-DIEUX.</i></p> <p>Ce monstre toûjours terrible Sera toûjours abattu, Les arts, la gloire, la vertu Nouriront sa rage inflexible.</p>	<p><i>CHŒUR DES MUSES ET DEMI-DIEUX.</i></p> <p>Ce monstre toûjours terrible Sera toûjours abattu, Les arts, la gloire, la vertu Nouriront sa rage inflexible.</p>
<p><i>APOLLON,</i> <i>aux Muses.</i></p> <p>Vous ; entre sa Caverne horrible Et ce Temple superbe à la Gloire élevé, Muses chantez en paix, sur ce côteau paisible, Que les Dieux vous ont réservé.¹</p>	<p><i>APOLLON,</i> <i>aux Muses.</i></p> <p>Vous ; entre sa Caverne horrible Et ce Temple où la Gloire apelle les grands cœurs, Chantés Filles des Dieux, sur ce côteau paisible : La Gloire & les Muses sont sœurs.</p>
<p><i>La Caverne de L'ENVIE acheve de disparaître. On voit les deux côteaux du Parnasse. Des Berceaux ornés de guirlands de fleurs, sont à my-côte & le fonds du Théâtre est composé de trois Arcades de verdure, à travers lesquelles on voit LE TEMPLE DE LA GLOIRE dans le lointain.</i></p>	<p>[cf. plus haut]</p>
<p><i>APOLLON continue.</i></p> <p>La Gloire en ce jour mémorable Doit couronner le plus grand des vainqueurs, La Gloire & les Muses sont sœurs.</p>	<p>Pénétrez les Humains de vos divines flammes, Charmez, instruisez l'univers, Régnez, répandez dans les ames La douceur de vos concerts.</p>

¹ EL :

Et ce Temple où la Gloire apelle les grands cœurs,
 Chantés Filles des Dieux, sur ce côteau paisible :
 La Gloire & les Muses sont sœurs.

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

<p>Prêtez à ses attraits un charme inaltérable.¹</p>	<p>Pénétrez tous les cœurs de vos plus vives flammes, Charmez, instruisez l'univers.</p>
<p><i>DANSE DES MUSES</i> <i>& des Héros.</i></p> <p>[Air vif pour les Héros]</p>	<p><i>DANSE DES MUSES</i> <i>& des Héros.</i></p> <p>[Air vif pour les Héros]</p>
<p>[Air tendre pour les Muses]</p>	<p>[Passepiéd en rondeau]</p>
<p><i>CHŒUR DES MUSES.</i></p> <p>Nous calmons les allarmes, Nous chantons, nous donnons la paix ; Mais tous les cœurs ne sont pas faits Pour sentir le prix de nos charmes.</p> <p><i>UNE MUSE.</i></p> <p>Qu'à nos Loix jamais dociles, Dans nos champs, nos tendres Pasteurs, Toujours simples, toujours tranquiles, Ne cherchent point d'autres honneurs : Que quelquefois, loin des grandeurs, Les Rois viennent dans nos aziles.</p>	<p><i>CHŒUR DES MUSES.</i></p> <p>Nous calmons les allarmes, Nous chantons, nous donnons la paix ; Mais tous les cœurs ne sont pas faits Pour sentir le prix de nos charmes.</p> <p><i>UNE MUSE.</i></p> <p>Qu'à nos Loix jamais dociles, Dans nos champs, nos tendres Pasteurs, Toujours simples, toujours tranquiles, Ne cherchent point d'autres honneurs : Que quelquefois, loin des grandeurs, Les Rois viennent dans nos aziles.</p>

¹ EL 1-3 (cf. EL 4) :

APOLLON continue.

Pénétrez les Humains de vos divines flammes,
 Charmez, instruisez l'univers,
 Réglez, répandez dans les âmes
 La douceur de vos concerts.

Pénétrez les Humains de vos divines flammes,
 Charmez, instruisez l'univers.

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

<p><i>CHŒUR DES MUSES.</i></p> <p>Nous calmons les allarmes, Nous chantons, nous donnons la paix ; Mais tous les cœurs ne sont pas faits Pour sentir le prix de nos charmes.</p>	<p><i>CHŒUR DES MUSES.</i></p> <p>Nous calmons les allarmes, Nous chantons, nous donnons la paix ; Mais tous les cœurs ne sont pas faits Pour sentir le prix de nos charmes.</p>
<p><i>FIN DU PREMIER ACTE.</i></p>	<p><i>FIN DU PROLOGUE.</i></p>

SECOND ACTE. ¹	PREMIER ACTE.
ACTEURS CHANTANS.	ACTEURS CHANTANS.
<i>LIDIE,</i> <i>La D^{lle} Chevalier.</i> <i>ARSINE, confidente de LIDIE,</i> <i>La D^{lle} Jacquet.</i> <i>BERGERS ET BERGERES.</i> <i>UNE BERGERE,</i> <i>La D^{lle} Bourbonnois.</i> <i>UN BERGER,</i> <i>Le S^r Albert.</i> <i>UN AUTRE BERGER,</i> <i>Le S^r De la Tour.</i>	<i>LIDIE,</i> <i>M^{lle} Chevalier.</i> <i>ARSINE, confidente de LIDIE,</i> <i>M^{lle} Bourbonnois.</i> <i>BERGERS ET BERGERES.</i> <i>UNE BERGERE,</i> <i>M^{lle} Coupée.</i>
<i>BELUS,</i> <i>Le S^r De Chassé.</i> <i>ROIS CAPTIFS, et Soldats de la Suite de BELUS.</i>	<i>BE'LUS,</i> <i>M^r De Chassé.</i> <i>Soldats de la Suite de BELUS.</i>
<i>APOLLON,</i> <i>Le S^r Jelyotte.</i>	

¹ P. de titre seulement dans EL 2.

<p style="text-align: center;"><i>LES MUSES,</i></p> <p style="text-align: center;">Les D^{lles}</p> <p style="text-align: center;">Romainville. Canavasse. Jacquet. Delatre. Le Begue. Les S^{rs}</p> <p style="text-align: center;">Duguet.</p>	
<hr style="border-top: 3px double black;"/> <p>ACTEURS DANSANS.</p>	<hr style="border-top: 3px double black;"/> <p>ACTEURS DANSANS.</p>
<p style="text-align: center;"><i>BERGERS ET BERGERES.</i></p> <p style="text-align: center;">Le S^r D-Dumoulin ; La D^{lle} Sallé ; La D^{lle} Le Breton</p> <p>Les S^{rs} P-Dumoulin, Malter-3., Hamoche, Matignon, Dumay, Dupré. Les D^{lles} Saint-Germain, Courcelle, Puvignée, Thiery, Lyonnais-C[adette], Grognet.</p>	<p style="text-align: center;"><i>BERGERS ET BERGERES.</i></p> <p style="text-align: center;">M^r D-Dumoulin ; M^{lle} Le Breton ; M^r Malter-3. ;</p> <p>M^{rs} P-Dumoulin, Levoir, Hamoche, Matignon, Dumay, Dupré. M^{lles} Saint-Germain, Courcelle, Thiery, Herny, Lyonnais-C[adette], Beaufort.</p>

<p style="text-align: center;">SECOND¹ ACTE,</p>	<p style="text-align: center;">PREMIER ACTE, <i>BE'LUS.</i></p>
<p><i>Le Théâtre représente le Bocage des Muses. Les deux côtés du Théâtre sont formés des deux colines du Parnasse. Des Berceaux entrelassés de lauriers & de fleurs, regnent sur le penchant des colines ; au-dessous sont des Grottes percées à jour, ornées comme les Berceaux, dans lesquelles ont des Bergers & Bergeres ; le fonds est composé de trois grands Berceaux en Architecture.</i></p>	<p><i>Le Théâtre représente le Bocage des Muses, dans lequel LIDIE, Princesse de l'Asie-mineure, vient sacrifier : Le Temple de la Gloire paroît dans le lointain.</i></p>
	<hr style="border: 2px solid black;"/> <p>SCENE PREMIERE.</p>
<p style="text-align: center;"><i>LIDIE, ARSINE, BERGERS ET BERGERES.</i></p>	<p style="text-align: center;"><i>LIDIE, ARSINE.</i></p>
<p style="text-align: center;"><i>LIDIE.</i></p> <p style="text-align: center;">Oui, parmi ces Bergers aux Muses consacrés, Loin d'un tyran superbe et d'un amant volage, Je trouverai la paix, je calmerai l'orage Qui trouble mes sens déchirés.</p> <p style="text-align: center;"><i>ARSINE.</i></p> <p style="text-align: center;">Dans ces retraites paisibles, Les Muses doivent calmer Les cœurs purs, les cœurs sensibles, Que la Cour peut oprimer. Pendant vous pleurés ; votre œil en vain</p>	<p style="text-align: center;"><i>LIDIE.</i></p> <p style="text-align: center;">Muses, filles du ciel, la paix regne en vos Fêtes, Vous suspendés les mortelles douleurs ; Dans les cœurs des humains vous calmés les tempêtes, Les jours serains naissent de vos faveurs. Amour, sors de mon cœur, Amour, brise ma chaîne, Belus m'abandonne aujourd'hui, Dépit vangeur, trop juste haine Soyez s'il se peut mon apui, Amour, sors de mon cœur, Amour, brise ma</p>

¹ C 1 : « Premier ».

<p>contemple Ces bois, ces Nymphes, ces Pasteurs ; De leur tranquillité, suivés l'heureux exemple.</p> <p><i>LIDIE.</i></p> <p>La Gloire a vers ces lieux fait élever son Temple, La honte habite dans mon cœur. La Gloire en ce jour même, au plus grand Roi du monde, Doit donner de ses mains un Laurier immortel ; Bélus va l'obtenir.</p> <p><i>ARSINE.</i></p> <p>Votre douleur profonde Redouble à ce nom si cruel.</p> <p><i>LIDIE.</i></p> <p>Bélus va triompher de l'Asie enchaînée, Mon cœur & mes Etats sont au rang des vaincus. L'Ingrat me promettoit un brillant himenée : Il me trompoit du moins ; il ne me trompe plus, Il me laisse, je meurs, & meurs abandonnée !</p> <p><i>ARSINE.</i></p> <p>Il a trahi vingt rois ; il trahit vos appas, Il ne connoît qu'une aveugle puissance.</p> <p><i>LIDIE.</i></p>	<p>chaîne Ne sois pas tiran comme lui. Muses, filles du ciel, &c.</p> <p><i>ARSINE.</i></p> <p>Les Muses quelquefois calment un cœur sensible, Et pour les implorer vous quittez votre cour. Mais, craignez de chercher¹ ce Guerrier invincible : Au temple de la gloire il vole en ce grand jour, Il en sera plus inflexible.</p> <p><i>LIDIE.</i></p> <p>Non, je veux dans son cœur porter le repentir. Il cherche ici la gloire, et ce nom me rassure : La gloire ne pourra choisir Un vainqueur injuste & parjure. Helas ! Je l'ai vû vertueux. Que le sort l'a changé ! Que sa grandeur l'égare ! Je l'ai crû bienfaisant ; sensible, généreux ; Son bonheur l'a rendu barbare.</p> <p><i>ARSINE.</i></p> <p>Il insulte à des rois qu'a domptez sa valeur. Devant lui marche la vengeance, L'orgueil, le faste, la terreur ; Et l'Amour fuit de sa présence.</p>
--	--

¹ AC, primitivement : « Mais, hélas ! vous cherchez ».

<p>Mais, vers la Gloire il adresse ses pas, Pourra-t'il sans rougir, soutenir ma présence ?</p> <p><i>ARSINE.</i></p> <p>Les Tirans ne rougissent pas.</p>	
<p><i>LIDIE.</i></p> <p>Quoi, tant de barbarie avec tant de vaillance ! O Muses, soyés mon appui ; Secourés-moi contre moi-même, Ne permettés pas que j'aime Un Tiran¹ qui n'aime que lui.</p>	<p><i>LIDIE.</i></p> <p>Que de crimes, ô ciel ! Avec tant de vaillance ! Déesses de ces lieux, apui de l'innocence, Consolez mon cœur allarmé ; Secourez-moi contre moi-même, Ne permettez plus que j'aime Un Heros enivré de sa grandeur suprême, Qui n'est plus digne d'être aimé.</p>
	<hr style="border: 1px solid black;"/> <p style="text-align: center;"><i>SCENE II.</i></p>
<hr style="border: 1px solid black;"/> <p style="text-align: center;"><i>LES BERGERS ET LES BERGERES,</i> consacrés aux Muses, sortent des <i>Antres</i> du Parnasse, au son des instrumens champêtres.²</p>	<p style="text-align: center;"><i>LES BERGERS ET LES BERGERES</i> consacrés aux Muses, sortent des <i>Grottes</i> du Parnasse, au son des instrumens champêtres.</p>
<p style="text-align: center;">[Musette en rondeau]</p>	<p style="text-align: center;">[Musette en rondeau]</p>
<p style="text-align: center;"><i>LIDIE, aux Bergers.</i></p> <p>Venés tendres Bergers, vous qui plaignés mes larmes,</p>	<p style="text-align: center;"><i>LIDIE, aux Bergers.</i></p> <p>Venez tendres Bergers, vous qui plaignés mes larmes,</p>

¹ EL : « un Roi ».

² C 1 : « Sçene 2.^e Les Bergers et Bergeres. Lidie Et Arsine. »

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

<p>Mortels heureux, des Muses inspirés, Dans mon cœur agité répandés tous les charmes De la Paix que vous célébrés.</p> <p><i>LES BERGERS EN CHŒUR.</i></p> <p>Oserons-nous chanter sur nos foibles Musettes, Lorsque les horribles Trompettes Ont épouvanté les Echos !</p>	<p>Mortels heureux, des Muses inspirés, Dans mon cœur agité répandés tous les charmes De la Paix que vous célébrés.</p> <p><i>LES BERGERS EN CHŒUR.</i></p> <p>Oserons-nous chanter sur nos foibles Musettes, Lorsque les horribles Trompettes Ont épouvanté les Echos !</p>
<p><i>UNE BERGERE.</i></p> <p>Que veulent donc tous ces Heros, Pourquoi troublent-ils nos retraites ?</p>	<p><i>UNE BERGERE.</i></p> <p>Nous fuyons devant ces Heros Qui viennent troubler nos retraittes.</p>
<p><i>LIDIE.</i></p> <p>Au Temple de la Gloire ils cherchent le bonheur.</p>	<p><i>LIDIE.</i></p> <p>Ne fuyez point Belus ; employez l'art des Dieux A fléchir ce grand cœur autrefois vertueux. Les Muses dans ces bocages Inspirent vos chants divins : Vous calmez les monstres sauvages, Enchantez les cruels humains.</p>
<p><i>LES BERGERS.</i></p> <p>Il est aux lieux où vous êtes, Il est au fonds de notre cœur.</p>	<p><i>CHŒUR DE BERGERS.</i></p> <p>Nous calmons les monstres sauvages ; Enchantons les cruels humains.</p>
	<p style="text-align: right;"><i>On danse.</i></p> <p style="text-align: center;">[Air]</p> <p><i>UNE BERGERE</i></p> <p>Le Dieu des beaux arts peut seul nous instruire,</p>

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

	<p>Mais le seul Amour peut changer les cœurs, Pour les adoucir il faut les séduire, Du seul dieu d'Amour, les traits sont vainqueurs.</p> <p><i>On danse.</i></p> <p>[Air]</p> <p>Descend dieu charmant, viens monter la Lire, Viens former les sons du dieu des neuf Sœurs ; Prete à la vertu ta voix, son sourire, Tes traits ton flambeau, tes liens de fleurs,</p>
<i>On danse.</i>	<p><i>On danse.</i></p> <p>[Premier menuet en musette]</p> <p>[Deuxième menuet en musette]</p>
<p>[Première gavotte en musette]</p> <p>[Deuxième gavotte en musette]</p>	<p>[Première gavotte en musette]</p> <p>[Deuxième gavotte en musette]</p>
<p><i>UN BERGER.</i></p> <p>Vers ce Temple, où la mémoire Consacre les noms fameux,</p>	<p><i>UNE BERGERE.¹</i></p> <p>Un roi qui fait des heureux, Voit combler ses vœux ; Le vrai bonheur le couronne Quand il le donne.</p>

¹ AC : cette réplique est déplacée à la scène suivante.

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

<p>Nous ne levons point nos yeux, Les Bergers sont assés heureux Pour voir au moins que la Gloire, N'est point faite pour eux.</p>	<p>Dans les palais dans les bois, On bénit ses justes loix ; Il goutte, il verse en tous lieux Les bienfaits des Dieux : A sa voix les vertus renaissent, Les ris, les jeux les caressent ; La gloire, et l'amour Partagent sa cour. Dans son sang suprême, C'est lui seul qu'on aime, C'est lui plus que ses faveurs, Qui charme les cœurs. Doux son de notre Musette, Chante & répète : Un roi qui fait des heureux, &c.</p>
<p><i>On entend un bruit de Timbales & de Trompettes.</i></p>	<p><i>On reprend la Danse, qui est interrompue par un bruit de Trompettes, et d'autres instrumens guerriers.</i></p>
<p><i>CHŒUR DE GUERRIERS qu'on ne voit pas encore.</i></p> <p>La guerre sanglante, La mort, l'épouvante, Signalent nos fureurs, Livrons-nous un passage, A travers le carnage, Au faite des grandeurs.</p>	<p><i>CHŒUR DE GUERRIERS qu'on ne voit pas encore.</i></p> <p>La guerre sanglante, La mort, l'épouvante¹, Signalent nos fureurs : Livrons-nous un passage A travers le carnage, Au faite des grandeurs.</p>
	<p><i>LIDIE sort.</i></p>
<p><i>PETIT CHŒUR DE BERGERS.</i></p> <p>Quels sons affreux, quel bruit sauvage ! O Muses, protégés nos fortunés climats.</p>	<p><i>PETIT CHŒUR DE BERGERS.</i></p> <p>Quels sons affreux ! Quel bruit sauvage ! O Muses, protégés nos fortunés climats.</p>
<p><i>UN BERGER.</i></p>	<p><i>UNE BERGERE.</i></p>

¹ EL 4 : « La mort dévorante » ; cette modification n'apparaît dans aucune source musicale.

<p>O Gloire, dont le nom semble avoir tant d'appas, Seroit ce-là votre langage ?</p>	<p>O Gloire, dont le nom semble avoir tant d'apas, Seroit-ce-là votre langage ?</p>
	<p><i>On voit des éclairs, et l'on entend le tonnerre.</i> CHŒUR DES BERGERS. Les éclairs embrazent¹ les cieux, La foudre menace la terre : Déclarés-vous grands Dieux par la voix du tonnerre, Que Bélus arrive en ces lieux ? BE'LUS arrive sur la fin du chœur.</p>
	<hr/> <p style="text-align: center;">SCENE III.</p>
<hr/> <p><i>BE'LUS paroît sous le Berceau du milieu, entouré de ses Guerriers ; Il est sur un Trône porté par huit Rois enchaînés.²</i></p>	<p><i>BE'LUS paroît dans le lointain, entouré de ses Guerriers, aux portes du Temple, au milieu des foudres & des éclairs : Il s'avance dans le bocage des Muses.</i></p>
<p style="text-align: center;">BE'LUS.</p> <p>Rois qui portés mon Trône, Esclaves couronnés, Que j'ai daigné choisir pour orner ma victoire ; Allés, allés m'ouvrir le Temple de la Gloire, Préparés les honneurs qui me sont destinés. <i>Il descend & continuë.</i></p>	<p style="text-align: center;">BE'LUS.</p> <p>Où suis-je ? Qu'ai-je-vû ? Non je ne le puis croire ; Ce Temple qui m'est dû, ce séjour de la gloire S'est fermé devant moi ? Mes soldats ont pâli d'effroi. La foudre a dévoré les dépouilles sanglantes</p>

¹ EL 4 : « enflamment ».

² C 1 : « Scène 3.^e Bélus sa suite et les précédens ».

<p>Je veux que votre orgueil seconde Les soins de ma grandeur ; La Gloire, en m'élevant au premier rang du monde, Honore assés votre malheur.</p> <p style="text-align: right;"><i>Sa suite sort.</i></p> <p><i>On entend une Musique douce.</i></p> <p>Mais quels accens pleins de molesse Offensent mon oreille & révoltent mon cœur !</p> <p style="text-align: center;"><i>LIDIE.</i></p> <p>L'humanité, grands dieux, est-elle une foiblesse ?</p> <p>Parjure Amant, cruel Vainqueur, Mes cris te poursuivront sans cesse.</p> <p style="text-align: center;"><i>BE'LUS.</i></p> <p>Vos plaintes & vos cris ne peuvent m'arrêter ; La Gloire loin de vous m'appelle ; Si je pouvois vous écouter, Je deviendrois indigne d'elle.</p> <p style="text-align: center;"><i>LIDIE.</i></p> <p>Non, la Gloire n'est point barbare & sans pitié, Non, tu te fais des Dieux à toi-même semblables ; A leurs Autels tu n'as sacrifié Que les pleurs & le sang des mortels misérables.</p>	<p>Que j'allois consacrer à Mars ; Elle a brisé mes étendars Dans mes mains triomphantes.</p> <p><i>Le bruit du tonnerre recommence.</i></p> <p>Dieux implacables, Dieux jaloux, Qu'ai-je donc fait qui vous outrage ! J'ai fait trembler l'univers sous mes coups, J'ai mis des rois à mes genoux, Et leurs sujets dans l'[e]sclavage, Je me suis vangé comme vous ; Que demandez-vous davantage ?</p> <p style="text-align: center;"><i>CHŒUR DE BERGERS.</i></p> <p>On n'imite point les dieux Par les horreurs de la guerre, Il faut pour être aimé d'eux Se faire aimer sur la terre.</p> <p style="text-align: center;"><i>UNE BERGERE [avec le chœur].</i></p> <p>Un roi que rien n'attendrit Est des rois le plus à plaindre, Bientôt lui-même il gémit Quand il faut toujours le craindre.</p> <p style="text-align: center;"><i>BE'LUS.</i></p> <p>Quoi, dans ces lieux on brave ma fureur, Quand le monde à mes pieds se tait dans l'épouvante !</p>
---	---

<p style="text-align: center;"><i>BE'LUS.</i></p> <p>Ne condamnés point mes exploits ; Quand on se veut rendre le maître, On est malgré soi, quelquefois Plus cruel qu'on ne voudroit être.</p> <p style="text-align: center;"><i>LIDIE.</i></p> <p>Que je hais tes exploits heureux ! Que le sort t'a changé ! Que ta grandeur t'égaré !</p> <p>Peut-être es tu né généreux. Ton bonheur t'a rendu barbare.</p> <p style="text-align: center;"><i>BE'LUS.</i></p> <p>Je suis né pour dompter, pour changer l'univers : Le foible Oiseau dans un bocage, Fait entendre ses doux concerts ; L'Aigle qui vole au haut des airs, Porte la foudre & le ravage ; Cessés de m'arrêter par vos murmures vains, Et laissés moi remplir mes augustes destins.</p> <p style="text-align: center;"><i>BE'LUS sort, pour aller au Temple.</i></p>	<p style="text-align: center;"><i>On entend une Symphonie.</i></p> <p>Un plaisir inconnu me surprend & m'enchanté,¹ Dans le sein même de l'horreur ! De ces simples Bergers la candeur innocente, Dans mon cœur étonné fait passer sa douceur!</p> <p style="text-align: center;"><i>On danse.</i></p> <p>[Premier menuet en musette]</p> <p style="text-align: center;"><i>LA BERGERE.</i></p> <p>Un roi s'il veut être heureux,¹ Doit combler nos vœux ; Le vrai bonheur le couronne Quand il le donne. Dans les palais dans les bois, On chérit¹ ses justes loix ; Il goute, il verse en tous lieux Les bienfaits des Dieux : A sa voix les vertus renaissent, Les ris, les jeux le¹ caressent ; La gloire, et l'amour Partagent sa cour. Dans son sang suprême,</p>
--	---

¹ AC, primitivement :

Quoi ! ces sons calmeroient mon ame violente,

¹ EL 4 :

Un roi qui fait des heureux,
 Voit combler ses vœux ;

¹ EL 4 : « bénit ».

¹ EL 4 : « les »

<p style="text-align: center;"><i>LIDIE.</i></p> <p style="text-align: center;">O Muses puissantes Déesses, De cet ambitieux fléchissés la fierté ; Secourés moi contre sa cruauté, Ou du moins contre mes foiblesses.</p> <hr style="border: 1px solid black;"/> <p style="text-align: center;"><i>APOLLON & les Muses descendent dans un Char qui repose par les deux bouts sur les deux collines du Parnasse.</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Elles chantent en Chœur.</i></p> <p style="text-align: center;">Nous adoucissons Par nos Arts aimables Les cœurs impitoyables, Ou nous les punissons.</p> <p style="text-align: center;"><i>APOLLON.</i></p> <p style="text-align: center;">Bergers, qui dans nos bocages Aprîtes nos chants divins, Vous calmés les monstres sauvages, Fléchissés les cruels humains.</p> <p style="text-align: center;"><i>LES BERGERS dansent.</i></p> <p style="text-align: center;">[Mouvement de gavotte lente]</p> <p style="text-align: center;"><i>UNE BERGERE. NOTE</i></p> <p style="text-align: center;">Vole, charmant Amour, Dieu tendre, Dieu</p>	<p style="text-align: center;">C'est lui seul qu'on aime, C'est lui plus que ses faveurs, Qui charme les cœurs. Doux son de notre Musette, Chante & répète : Un roi s'il veut être heureux,¹</p> <p style="text-align: center;"><i>LA BERGERE.</i></p> <p style="text-align: center;">Ecoutez dans nos chants le dieu qui nous inspire, Rendez tous les cœurs sati[s]faits, De nos severes loix adoucissez l'empire, La gloire est dans les bienfaits.²</p> <p style="text-align: center;"><i>LE CHŒUR DES BERGERS.</i></p> <p style="text-align: center;">Un roi que rien n'attendrit Est des rois le plus à plaindre, Bientôt lui-même il gémit Quand il faut toujours le craindre.</p> <p style="text-align: center;"><i>BE'LUS.</i></p> <p style="text-align: center;">Plus j'écoute leurs chants, plus je deviens sensible. Dieux, m'avez-vous conduit dans ce séjour paisible, Pour m'éclairer d'un nouveau jour ? Des flatteurs m'aveugloient, ils égaroient leur maître, Et des Bergers me font connoitre</p>
---	--

¹ EL 4 :

Un roi qui fait des heureux,
Voit combler ses vœux ;

² Ce quatrain figure dans AC ; il a été coupé et remplacé par les parodies des menuets coupées un peu auparavant.

<p>paisible Désarme la fureur Prête à nos foibles voix ton pouvoir invincible Qui porte la paix dans un cœur, Viens punir une ame inflexible En la comblant de ta faveur.</p> <p>[Gigue un peu gaie]</p> <p><i>BE'LUS rentre, suivi de ses Guerriers.</i></p> <p>Quoi, ce Temple pour moi ne s'ouvre point encore ?</p> <p>Quoi, cette Gloire que j'adore, Près de ces lieux prépara mes Autels ; Et je ne vois que de foibles mortels, Et de foibles Dieux que j'ignore ?</p> <p><i>CHŒUR DES BERGERS.</i></p> <p>C'est assez vous faire craindre, Faites-vous enfin chérir ; Ah, qu'un grand cœur est à plaindre, Quand rien ne peut l'attendrir !</p> <p><i>UNE BERGERE.</i></p>	<p>Ce que j'ignorois dans ma cour. <i>LIDIE, allant vers BÉLUS.</i></p> <p>Connoissez encor plus ; voyez toute ma flamme :</p> <p>Je vous ai suivi dans ces lieux, Pour vous je demandois aux Dieux D'adoucir, de toucher votre ame. Vos vertus autrefois avoient sù m'enflammer, Vous avez tout quitté pour l'horreur de la guerre Ah ! Je voudrois vous voir adoré de la terre, Dussiez-vous ne me point aimer.</p> <p><i>BE'LUS</i></p> <p>C'en est trop ; je me rends au charme qui m'attire :</p> <p>Peut-être que des Dieux j'aurois bravé l'empire, Mais ils empruntent votre voix. Ils ont guidé vos pas, leur bonté vous inspire, Je suis désarmé, je soupire ; J'ose esperer qu'un jour j'obtiendrai sous vos loix, La gloire immortelle où j'aspire.¹ Les Dieux garants de mes vœux, Appaiseront leur colere,</p>
---	--

¹ AC, primitivement :

C'en est trop ; je me rends, je gémis, je soupire ;
L'amour et la vertu parlent par votre voix ;
Ils l'emportent tous deux, leur feu divin m'inspire,
Je ne veux plus chérir que sous vos douces loix
La gloire immortelle où j'aspire.

<p>D'une beauté tendre & soumise, Si tu trahis les appas, Cruel Vainqueur, n'espère pas Que la Gloire te favorise.</p> <p><i>UN BERGER.</i></p> <p>Quoi, vers la Gloire il a porté ses pas, Et son cœur seroit infidèle ? Ah, parmi nous une honte éternelle, Est le suplice des ingrats !</p> <p><i>BELUS.</i></p> <p>Qu'entends-je ! Il est au monde un peuple qui m'offense ? Quelle est la faible voix qui murmure en ces lieux, Quand la terre tremble en silence ? Soldats, délivrés-moi de ce peuple odieux.</p> <p><i>LE CHŒUR DES MUSES.</i></p> <p>Arrêtés, respectés les Dieux Qui protègent l'innocence.</p> <p><i>BELUS.</i></p> <p>Des Dieux ! oseroient-ils suspendre ma vengeance ?</p> <p><i>APOLLON, & LES MUSES.¹</i></p> <p>Ciel, couvrés-vous de feux ; Tonnerres, éclatés,</p>	<p>Et pour mériter de vous plaire Je rendrai les mortels heureux.</p> <p><i>LIDIE, ET BE'LUS, ENSEMBLE.</i></p> <p>Descends des cieux, lance tes flammes, Triomphe Amour, dieu des grands cœurs, Anime⁹ les vertus & les nobles ardeurs Qui doivent regner dans nos ames.</p> <p><i>LE CHŒUR.</i></p> <p>Allez, donnez tous deux au monde, De justes loix & de beaux jours, Dans une paix profonde, Entre la gloire & les amours.</p>
---	---

¹ C 1 : « Chœur de Muses. »

⁹ EL 4 : « Ranime ».

<p>Tremble, fuis les Dieux irrités.</p> <p><i>On entend le Tonnerre, & des éclairs partent du Char où sont les Muses avec APOLLON.</i></p> <p><i>APOLLON, seul.</i></p> <p>Loin du Temple de la Gloire, Cours au Temple de la Fureur : On gardera de toi l'éternelle mémoire Avec une éternelle horreur.</p>	
<p><i>LE CHŒUR d'Apollon & des Muses.</i></p> <p>Cœur implacable, Aprends à trembler, La mort te suit, la mort doit immoler Ce fortuné coupable. Cœur implacable, Aprends à trembler.</p>	
<p><i>BE'LUS.</i></p> <p>Non, je ne tremble point, je brave le Tonnerre ; Je méprise ce Temple & je hais les Humains ; J'embraserai de mes puissantes mains, Les tristes restes de la Terre.</p> <p><i>CHŒUR.</i></p> <p>Cœur implacable, Aprends à trembler, Les Dieux vont immoler¹ Ce fortuné coupable.</p>	

¹ EL 1-3 :

La mort te suit, la mort doit immoler

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

<p style="text-align: center;">Cœur implacable, Aprends à trembler.</p> <p style="text-align: center;"><i>APOLLON, ET LES MUSES, A LIDIE.</i></p> <p style="text-align: center;">Toi qui gémiss d'un amour déplorable, Eteins ses feux, brises ses traits, Goûte par nos bienfaits Un calme inaltérable.</p> <p style="text-align: center;"><i>Les Bergers & les Bergeres emmenent LIDIE.</i></p>	
<p style="text-align: center;"><i>FIN DU SECOND ACTE.</i></p>	<p style="text-align: center;"><i>FIN DU PREMIER ACTE.</i></p>
<p style="text-align: center;">[Entracte : reprise de la Musette en rondeau]</p>	<p style="text-align: center;">[Entracte – mouvement de gavotte lente]</p>

TROISIÈME ACTE.¹	[Pas de p. de titre]
ACTEURS CHANTANS.	ACTEURS CHANTANS.
<i>LE GRAND-PRETRE de la Gloire, Le S^r Le Page.</i> <i>UNE PRESTRESSE, La D^{lle} Metz.</i> <i>Chœur de Prêtres & de Prêtresses de la Gloire.</i> <i>UN GUERRIER, suivant de BACUS. Le S^r Benoist.</i> <i>UNE BACCANTE, La D^{lle} Coupée.</i> <i>BACUS, Le S^r Poirier.</i> <i>ERIGONE, La D^{lle} Fel.</i> <i>GUERRIERS, EGIPANS, BACCANTES et SATIRES de la Suite DE BACUS.</i>	<i>BACUS, M^r Poirier.</i> <i>ERIGONE, M^{lle} Fel.</i> <i>UNE BACANTE, M^{lle} Bourbonnois.</i> <i>CHOEURS & troupes de BACANTES,</i> <i>D'EGIPANS, de MENADES,</i> <i>et de GUERRIERS,</i> <i>LE GRAND PRESTRE de la Gloire, M^r Le Page.</i> <i>Suite du Grand Prêtre de la Gloire.</i>
ACTEURS DANSANS.	ACTEURS DANSANS.
PREMIER DIVERTISSEMENT.	

¹ P. de titre seulement dans EL 2.

<p><i>PRESTRESSES DE LA GLOIRE.</i></p> <p><i>La D^{lle} Carville.</i></p> <p><i>Les D^{lles} Puvignée, Thiery, Lyonnais-C[adette], Grognet.</i></p> <p><i>HEROS.</i></p> <p><i>Les S^{rs} Caillez, Feuillade, Hamoche, Levoir.</i></p> <p><i>SECOND DIVERTISSEMENT.</i></p>	
<p><i>BACCANTES.</i></p> <p><i>La D^{lle} Camargo ;</i></p> <p><i>Les D^{lles} Petit, Rabon, Lyonnais-L[’ainée], Erny, Beaufort, Rosalie, Courcelle, Saint Germain.</i></p> <p><i>EGIPANS.</i></p> <p><i>Les S^{rs} Matignon, Malter-C[adet], Dangerville, F-Dumoulin, Malter-L[’ainé], Malter-trois.</i></p> <p><i>SATIRES.</i></p> <p><i>Les S^{rs} Monservin, Gherardy, Dumay, Dupré, Javilliers-C[adet], De Vice.</i></p> <p><i>Le S^r Laval, fils, La D^{lle} Puvignée.</i></p>	<p><i>BACANTES.</i></p> <p><i>M^{lle} Camargo ;</i></p> <p><i>M^{lles} Petit, Rabon, Lyonnais-L[’ainée], Erny, Beaufort, Rosalie, Courcelle, Saint-Germain.</i></p> <p><i>EGIPANS.</i></p> <p><i>M^{rs} Matignon, Malter-C[adet], Dangeville, F-Dumoulin,</i></p> <p><i>Levoir, Hamoche.</i></p> <p><i>SATIRES.</i></p> <p><i>M^r Pitro.</i></p> <p><i>M^{rs} Monservin, Gherardy, Dumay, Dupré, Feuillade, De Vice.</i></p>

<p style="text-align: center;">TROISIÈME ACTE.¹</p>	<p style="text-align: center;">SECOND ACTE.</p> <p style="text-align: center;"><i>BACUS.</i></p>
<p style="text-align: center;"><i>Le Théâtre représente l'avenue & le frontispice du TEMPLE DE LA GLOIRE ; Le Trône que la Gloire a préparé pour celui qu'elle doit nommer le plus grand des hommes, est vû dans l'arriere Théâtre ; Il est suporté par des Vertus, et l'on y monte par plusieurs degrés.</i></p>	
<hr style="border: 2px solid black;"/> <p style="text-align: center;">LE GRAND PRESTRE DE LA GLOIRE, <i>couronné de Lauriers, une Palme à la main ; entouré des Prêtres & des Prêtresses de la Gloire.</i></p>	
<p style="text-align: center;">LE GRAND PRETRE.²</p> <p style="text-align: center;">Gloire enchanteresse, Superbe maîtresse Des Rois, des Vainqueurs ; La froide vieillesse, L'ardente jeunesse,³ Briguent tes faveurs.</p> <p style="text-align: center;"><i>LE CHŒUR.</i></p> <p style="text-align: center;">Gloire enchanteresse, etc.</p> <p style="text-align: center;">UNE¹ PRETRESSE.</p>	

¹ C 1 : « Bacchus / Acte Second / scene 1.^{ste} »

² EL 1-3 : « *UNE PRETRESSE.* »

³ EL 1-3 : les deux vers sont inversés.

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

<p>Le prétendu sage Croit avoir brisé Ton noble esclavage : Il s'est² abusé, C'est un amant méprisé, Son dépit est un hommage.</p>	
<p><i>LE GRAND PRETRE.</i> Déesse des Héros, du vrai sage & des Rois, Source noble & féconde Et des Vertus & des Exploits : O Gloire, c'est ici que ta puissante voix Doit nommer par un juste choix, Le premier des maîtres du Monde.</p>	<p>Paroles reprises à la scène 2.</p>
<p>Venés, volés³, accourés tous, Arbitres de la Paix, & foudres de la Guerre, Vous qui calmés, vous qui domptés la terre,⁴ Nous allons couronner le plus digne de vous⁵. <i>Danse de Heros, avec les Prêtresses de la Gloire.</i> [Air majestueux]</p>	

¹ EL 1-3 : « LA ».

² C 1 : « Il est abusé ».

³ C 1 répète « venez ».

⁴ EL 1-3 : « Vous qui calmés, vous qui domptés la terre ».

⁵ C 1 : la deuxième fois, « tous » au lieu de « vous ».

<p><i>Les Suivans de BACUS, arrivent avec des Bacchantes & des Menades, couronnés de Liere, le Tirse à la main.¹</i></p>	<p>SCENE PREMIERE.</p> <p><i>BACUS ET ERIGONE,</i> <i>précédés de BACANTES, D'EGIPANS, DE MENADES, ET DE GUERRIERS.</i></p>
<p>[Entrée des Suivans de Bacchus]</p>	<p>[Entrée des Suivans de Bacchus]</p>
<p><i>UN GUERRIER, SUIVANT DE BACCHUS.</i></p> <p>Bacus est en tous lieux notre guide invincible, Ce Heros fier & bienfaisant, Est toujours aimable & terrible : Préparés le prix qui l'attend.</p>	<p><i>UNE BACANTE.</i></p> <p>Accourez, Bacus vous l'ordonne, Chantons ses loix, suivons ses pas.</p> <p><i>LE CHŒUR.</i></p> <p>Accourons, Bacus nous l'ordonne, Chantons ses loix, suivons ses pas.</p> <p><i>LA BACANTE.</i></p> <p>Bacus, après tes fiers combats, La foule des jeux t'environne, La main des plaisirs te couronne, Et l'Amour vole dans tes bras.</p> <p><i>LE CHŒUR.</i></p> <p>Accourons, Bacus nous l'ordonne, Chantons ses lois, suivons ses pas.</p>
	<p><i>LA BACANTE.</i></p> <p>Tes mains ont paré nos climats Des trésors divins de l'automne, Le chagrin fuit, tout s'abandonne</p>

¹ C 1 : « Scene 2°. Entrée des Suivans de Bacchus ».

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

	<p>A tes présents, à tes appas. <i>LE CHŒUR.</i> Accourons, Bacus nous l'ordonne, <i>Chantons ses loix, suivons ses pas.</i></p>
[la Loure se situe après le chœur avec coryphée qui suit dans la version de 1745]	<p><i>On danse.</i></p> <p>[Loure lourde pour l'entrée des faunes]</p>
<p><i>UNE BACCANTE ET LE CHŒUR.</i></p> <p>Le Dieu des plaisirs va paraître, Nous annonçons notre Maître, Ses douces fureurs, Dévorent nos cœurs.</p>	<p><i>LA BACCANTE.</i></p> <p>La brillante Erigone avec Bacus s'avance, L'univers s'embellit, s'anime en leur présence. Bacus, de tes nobles ardeurs Nous ressentons la violence : Tout cede à ta puissance, Tes douces fureurs Dévorent nos cœurs.</p> <p><i>LE CHŒUR.</i></p> <p>Tout cede à ta puissance, [Tes douces fureurs Dévorent nos cœurs.]</p> <p><i>On danse.</i></p>
<p><i>Pendant ce Chœur, les Prêtres de la Gloire rentrent dans le Temple, dont les portes se ferment.</i></p> <p><i>LE GUERRIER.¹</i></p> <p>Les Tigres enchaînés conduisent sur la terre,</p>	

¹ C 1 : « UN SUIVANT DE BACCHUS ».

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

<p>Erigone & Bacus ; Les Victorieux, les Vaincus, Tous les Dieux des plaisirs, tous les Dieux de la guerre Marchent ensemble confondus.</p> <p><i>On entend le bruit des Trompettes, des Haubois, & des Flutes alternativement.</i></p> <p><i>LA¹ BACCANTE.</i></p> <p>Je vois la tendre volupté Sur le Char sanglant de Bellone, Je vois l'Amour qui couronne La valeur & la beauté.</p>	
<p><i>BACUS ET ERIGONE²</i> <i>paraissent sur un Char attelé par des Tigres ; entouré de Guerriers, de Baccantes, d'Egypans et de Satires.³</i></p>	
<p>[Entrée des faunes, Loure lourde]</p>	<p>[cf. ci-dessus]</p>
<p>[Air gai]</p>	<p>[Air gai]</p>
<p><i>BACUS.</i></p> <p>Erigone objet plein de charmes, Objet de ma brûlante ardeur, Je n'ai point inventé dans les horreurs des armes</p>	<p><i>BACUS.</i></p> <p>Erigone, objet plein de charmes, Objet de ma brûlante ardeur, Je n'ai point inventé dans les horreurs des armes</p>

¹ C 1 : « UNE ».

² C 1 : « Scene 3^e. Entrée des faunes ».

³ « et de Satires » et « **Erigone objet plein de charmes,** » mq. dans EL 1.

<p>Ce Nectar des humains, nécessaire au bonheur, Pour consoler la terre, & pour sécher ses larmes ; C'étoit pour enflammer ton cœur. Banissons la Raison de nos brillantes fêtes. Non, je ne la connus jamais. Dans mes plaisirs, dans mes conquêtes ;¹ Non, je t'adore, et je la hais Banissons la Raison de nos brillantes fêtes.</p>	<p>Ce Nectar des humains nécessaire au bonheur, Pour consoler la terre, & pour sécher ses larmes ; C'étoit pour enflammer ton cœur. Banissons la Raison de nos brillantes fêtes. Non, je ne la connus jamais, Dans mes plaisirs, dans mes conquêtes ; Non, je t'adore, et je la hais. Banissons la Raison de nos brillantes fêtes.</p>
<p><i>ERIGONE.</i></p> <p>Conservés-la plutôt pour augmenter vos feux, Banissés seulement le bruit & le ravage : Si par vous le monde est heureux, Je vous aimerai davantage.</p>	<p><i>ERIGONE.</i></p> <p>Conservés-la plutôt pour augmenter vos feux ; Elle ajoute aux amours un charme inalterable. Leurs traits en sont moins dangereux, Et leur flamme en est plus durable.</p>
<p><i>BACUS.</i></p> <p>Les faibles sentimens offensent mon amour ; Je veux qu'une éternelle yvresse De gloire, de grandeur, de plaisirs, de tendresse Regne sur mes sens tour à tour.</p> <p><i>ERIGONE.</i></p> <p>Vous allarmés mon cœur, il tremble de se rendre, De vos emportemens il est épouvanté : Il seroit plus transporté, Si Bacchus² étoit plus tendre.</p>	<p><i>BACUS.</i></p> <p>Les³ faibles sentimens offensent mon amour ; Je veux qu'une éternelle yvresse De gloire, de grandeur, de plaisirs, de tendresse, Regne sur mes sens tour à tour.</p> <p><i>ERIGONE.</i></p> <p>Vous allarmés mon cœur, il tremble de se rendre, De vos emportemens il est épouvanté : Il seroit plus transporté, Si Bacchus¹ étoit plus tendre.</p>

¹ EL 1 répète ici, probablement par erreur, le vers « Non, je ne la connus jamais. »

² EL 1-3 : « le votre ».

³ EL 4 : « Ces ».

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

<p><i>BACUS.</i></p> <p>Partagés mes transports divins, Sur mon char de victoire, au sein de la molesse</p>	<p><i>BACUS.</i></p> <p>Partagés mes transports divins, Sur mon char de victoire, au sein de la molesse</p>
<p>Rendés le Ciel jaloux, enchaînés les humains, Un Dieu plus fort que moi nous entraîne & nous presse. Que le² Tirse regne toujours Dans les plaisirs & dans la guerre, Qu'il tienne lieu du tonnerre, Et des flèches des amours.</p> <p><i>LE CHŒUR.</i></p> <p>Que le³ Tirse regne toujours Dans les plaisirs & dans la guerre, Qu'il tienne lieu du tonnerre, Et des flèches des amours.</p>	<p>Rendés le Ciel jaloux, enchaînés les humains, Un Dieu plus fort que moi nous entraîne & nous presse. Que le Tirse regne toujours Dans les plaisirs & dans la guerre, Qu'il tienne lieu du tonnerre, Et des flèches des amours.</p> <p><i>LE CHŒUR.</i></p> <p>Que le Tirse regne toujours Dans les plaisirs & dans la guerre, Qu'il tienne lieu du tonnerre, Et des flèches des amours.</p>
<p><i>ERIGONE.</i></p> <p>Quel Dieu de mon ame s'empare ! Quel désordre impétueux ? Il trouble mon⁴ cœur, il l'égare. L'Amour seul rendroit plus heureux.</p>	<p><i>ERIGONE.</i></p> <p>Un désordre inconnu de mon ame s'empare ! Je veux calmer en vain ce trouble impétueux. Il regne sur mon cœur, il le trouble, il l'égare. L'Amour seul rendroit plus heureux.</p>
<p><i>BACUS.</i></p> <p>Mais quel est dans⁵ ces lieux ce Temple solitaire !</p>	<p><i>BACUS.</i></p> <p>Erigone, Silvains, Ménades que j'attire³, Secondés mon heureux⁴ delire,</p>

¹ EL 4 : « le votre ».

² EL 1-3 : « ce ».

³ Cf. n. préc.

⁴ C 1, AC (primitivement) : « le ».

⁵ AC (primitivement) : « en ».

<p>Est-ce à nous qu'il est consacré ? Est-on digne ici de me plaire,¹ Si Bacus est connu, Bacus est adoré.²</p>	<p>Celebrés mes bienfaits, mon triomphe, et mes jeux : <i>En montrant le Temple de la Gloire.</i> Courons tous dans ce Temple auguste & solitaire ; Le plaisir nous égale aux Dieux qu'on y révere, On doit nous adorer comme eux.</p>
<p><i>UN DES SUIVANS DE BACUS.</i></p> <p>La Gloire est en⁵ ces lieux, le seul Dieu qu'on adore, Elle doit aujourd'hui placer sur ses Autels, Le plus auguste des mortels. Le Vainqueur bienfaisant des peuples de l'Aurore, Aura ces honneurs solennels.</p> <p><i>ERIGONE.</i></p> <p>Un si brillant hommage Ne se refuse pas. L'Amour seul me guidoit, sur cet heureux rivage ;</p>	<p><i>LA BACANTE.</i></p> <p>La Gloire est dans ces lieux le seul Dieu qu'on adore, Elle doit aujourd'hui placer sur ses Autels, Le plus auguste des mortels. Le Vainqueur bienfaisant des peuples de l'Aurore, Aura ces honneurs solennels.</p> <p><i>ERIGONE.</i></p> <p>Un si brillant hommage Ne se refuse pas. L'Amour seul me guidoit, sur cet heureux rivage ;</p>

³ EL 4 : « j'inspire ».

⁴ EL 4 : « divin ».

¹ EL 1-3 :

A quels Dieux est-il consacré ?
 Je suis vainqueur, j'ai sçû vous plaire,

² AC (Lallemand) :

C'est à moi d'être adoré.

⁵ EL 1-3 : « dans ».

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

Mais on peut détourner ses pas, Quand la Gloire est sur le passage.	Mais on peut détourner ses pas, Quand la Gloire est sur le passage.
BACUS. Le Ciel doit nous placer parmi les plus grands Dieux ; Mais au moins la gloire en ces lieux Chez les humains sera ma récompense.	ENSEMBLE. Dans l'heureux cours De nos beaux jours, Tout est erreur, tout est folie ; Mais la gloire & les amours Seront toujours La plus douce erreur de la vie.
ERIGONE. Si vous n'aimez que moi, qu'est-il besoin des Cieux ? ¹	
BACUS. Le Temple s'ouvre, La Gloire se découvre. L'objet de mon ardeur y sera couronné ; Suivez-moi.	BACUS. Le Temple s'ouvre, La Gloire se découvre. L'objet de mon ardeur y sera couronné ; Suivez-moi.
	SCENE II.
<i>Le Temple de la Gloire paroît ouvert.²</i>	<i>Le Temple de la Gloire paroît ouvert.</i> LE GRAND PRESTRE DE LA GLOIRE

¹ EL 1-3 :

ENSEMBLE.

La gloire est une vaine erreur,
Mais avec vous c'est le bonheur suprême :
C'est vous que j'aime,
C'est vous qui remplissés mon cœur.

² C 1 : « Scène 4.^e ».

<i>LE GRAND PRESTRE DE LA GLOIRE.</i>	<i>paroît avec ses Suivants.</i>
Téméraire, arrête, Ce Laurier seroit profané, S'il avoit couronné ta tête ;	Téméraire, arrête, Ce Laurier seroit profané, S'il avoit couronné ta tête ;
[cf. scène 1]	Déesse des heros du vrai sage & des rois, Source noble & féconde, Et des vertus & des exploits, O Gloire, c'est ici que ta puissante voix Doit nommer par un juste choix, Le Premier des maîtres du monde : ¹
Bacus qu'on célèbre en tous lieux, N'a point ici la préférence ; Il est une vaste distance Entre les noms connus & les noms glorieux.	Bacus qu'on célèbre en tous lieux, N'a point ici la préférence, Il est une vaste distance Entre les noms connus & les noms glorieux.
<i>ERIGONE.</i> Eh quoi ! De ses présens, la Gloire est-elle avare Pour ses plus brillans favoris ? <i>BACUS.</i> J'ai versé des bienfaits sur l'Univers soumis ; Pour qui sont ces Lauriers que votre main prépare ? <i>LE GRAND PRESTRE.</i> Pour des vertus d'un plus haut prix. Contentés-vous, Bacus, de regner dans vos fêtes, D'y noyer tous les maux que vos fureurs ont faits ;	<i>ERIGONE.</i> Eh quoi ! De ses présens, la Gloire est-elle avare Pour ses plus brillans favoris ? <i>BACUS.</i> J'ai versé des bienfaits sur l'Univers soumis ; Pour qui sont ces Lauriers que votre main prépare ? <i>LE GRAND PRESTRE.</i> Pour des vertus d'un plus haut prix. Contentés-vous, Bacus, de regner dans vos fêtes, D'y noyer tous les maux que vos fureurs ont faits ;

¹ Ces six vers ont été déplacés de la première scène de l'acte 3 de la version de 1745.

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

<p>Laissez-nous couronner de plus belles conquêtes, Et de plus grands bienfaits.</p>	<p>Laissez-nous couronner de plus belles conquêtes, Et de plus grands bienfaits.</p>
<p><i>BACUS.</i> Peuple indigne de ma présence, De ma grandeur foibles appuis, Allez, je n'attens plus de vous ma récompense, Le temple de la Gloire est partout où je suis.¹</p>	<p><i>BACUS.</i> Peuple vain, peuple fier, enfans de la tristesse, Vous ne méritez pas des dons si précieux. Bacus vous abandonne à la froide sagesse ; Il ne sauroit vous punir mieux : Volés, suivés-moi, Troupe aimable, Venés embellir d'autres lieux. Par la main des plaisirs, des amours, et des jeux, Versez ce nectar délectable, Vainqueur des Mortels & des Dieux : Volés, suivés-moi[,] Troupe aimable, Venés[]embellir d'autres lieux.</p>
<p><i>BACUS ET ERIGONE.²</i></p>	<p><i>BACUS ET ERIGONE.</i></p>

¹ EL 1-3 :

BACUS.

Peuple vain, peuple fier, enfans de la tristesse,
Vous ne méritez pas des dons si précieux.
Bacus vous abandonne à la froide sagesse,
Il ne sauroit vous punir mieux.
Volés, suivés-moi, Troupe aimable,
Venés embellir d'autres lieux.
Par la main des plaisirs, des amours, et des jeux,
Versez ce nectar délectable,
Vainqueur des Mortels & des Dieux ;
Volés, suivés-moi[,] Troupe aimable,
Venés[]embellir d'autres lieux.

² C 1 : « *DUO.* »

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

<p>Parcourons la terre Au gré de nos desirs, Du Temple de la guerre Au Temple des plaisirs. <i>On danse.</i></p> <p>[Forlane gaie]</p>	<p>Parcourons la terre Au gré de nos desirs, Du Temple de la guerre Au Temple des plaisirs. <i>On danse.</i></p> <p>[Forlane gaie]</p>
<p>[Gavotte en rondeau]</p> <p><i>UNE BACCANTE,</i> <i>avec le Chœur.</i></p> <p>Bacus fier & doux vainqueur, Conduis mes pas, regne en mon cœur, La Gloire promet le bonheur, Mais¹ c'est Bacus qui le donne. Raison, tu n'es qu'une erreur, Et le chagrin t'environne. Plaisir, tu n'es point trompeur, Mon ame à toi s'abandonne. Bacus fier & doux vainqueurs, &c.</p>	<p>[Air]</p> <p><i>LA BACCANTE,</i> <i>avec le Chœur.</i></p> <p>Bacus fier & doux vainqueur, Conduis mes pas, regne en mon cœur, La Gloire promet le bonheur, Mais c'est Bacus qui le donne. Raison, tu n'es qu'une erreur, Et le chagrin t'environne. Plaisir, tu n'es point trompeur, Mon ame à toi s'abandonne. Bacus fier & doux vainqueurs, &c.</p>
<p><i>FIN DU TROISIE'ME ACTE.</i></p>	<p><i>FIN DU SECOND ACTE.</i></p>

¹ EL 1-4 : « Et ».

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

[Gavotte en rondeau]	[Entracte – Forlane gaie]
----------------------	---------------------------

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

QUATRIÈME ACTE. ¹	[Pas de p. de t.]
ACTEURS CHANTANS.	ACTEURS CHANTANS.
<i>PLAUTINE</i> , La D ^{lle} Chevalier.	<i>PLAUTINE</i> , M ^{lle} Chevalier.
<i>JUNIE</i> , <i>FANIE</i> , } <i>Confidentes</i> de <i>PLAUTINE</i> , { La D ^{lle} Romainville. La D ^{lle} Canavasse.	<i>JUNIE</i> , <i>Confidente</i> de <i>PLAUTINE</i> , M ^{lle} Jacquet.
<i>Prêtres</i> de <i>MARS</i> , & <i>Prêtresses</i> de <i>VENUS</i> . <i>TRAJAN</i> , Le S ^r Jelyotte. <i>GUERRIERS</i> de la suite de <i>TRAJAN</i> .	<i>TRAJAN</i> , M ^r Jeliote. <i>GUERRIERS</i> de la suite de <i>TRAJAN</i> . <i>CHŒUR</i> , et <i>troupes</i> de <i>Prêtres</i> de <i>MARS</i> , et de <i>Prêtresses</i> de <i>VENUS</i> .
<i>ROIS vaincus</i> à la suite de <i>TRAJAN</i> , Les S ^{rs} { Poirier, De la Tour, Gallard, Albert, Person, Le Fevre.	<i>ROIS vaincus</i> à la suite de <i>TRAJAN</i> , M ^{rs} { Poirier, De la Tour, Gallard, Albert, Person, Le Fevre.

¹ P. de titre seulement dans EL 2.

<p><i>ROMAINS ET ROMAINES.</i> <i>LA GLOIRE,</i> La D^{lle} Fel. <i>SUIVANS DE LA GLOIRE.</i></p>	<p><i>ROMAINS ET ROMAINES.</i> <i>LA GLOIRE,</i> M^{lle} Fel.</p>
<hr style="border-top: 3px double black;"/> <p style="text-align: center;">ACTEURS DANSANS.</p>	<hr style="border-top: 3px double black;"/> <p style="text-align: center;">ACTEURS DANSANS.</p>
<p style="text-align: center;">PREMIER DIVERTISSEMENT. <i>PRESTRES DE MARS.</i> <i>Les S^r Dumay, Dupré, P-Dumoulin, De Vice,</i> <i>PRESTRESSES DE VENUS.</i> <i>La D^{lle} Dallemand ;</i> <i>Les D^{lles} Petit, Beaufort, Puvignée, Thiery.</i></p>	<p style="text-align: center;">PREMIER DIVERTISSEMENT. <i>PRESTRES DE MARS.</i> <i>M^r Dumay, Dupré, P-Dumoulin, De Vice.</i> <i>PRESTRESSES DE VENUS.</i> <i>M^{lle} Carville ;</i> <i>M^{lles} Petit, Lyonnois-C[adette], Thiery, Duchâteau.</i></p>
<p style="text-align: center;">SECOND DIVERTISSEMENT. <i>SUIVANTS DE LA GLOIRE.</i> <i>Le S^r Pitro ;</i> <i>Les S^{rs} Monservin, Javilliers-L[’aîné], Matignon, Levoir,</i> <i>Les D^{lles} Lyonnois-L[’aînée], Erny, Saint Germain, Courcelle.</i></p>	

QUATRIÈME ACTE.¹	TROISIÈME ACTE, <i>TRAJAN.</i>
<i>Le Théâtre représente la ville d'Artaxate à demie ruinée, au milieu de laquelle est une place publique ornée d'Arcs de triomphe, chargés de trophées.</i>	<i>Le Théâtre représente la ville d'Artaxate, au milieu de laquelle est une place publique ornée d'Arcs de triomphe, chargés de trophées.</i>
	<hr/> <hr/> SCÈNE PREMIÈRE.
<hr/> <hr/> PLAUTINE, JUNIE, FANIE.	PLAUTINE, JUNIE.
<i>PLAUTINE.</i> Revien divin Trajan, vainqueur doux & terrible, Le monde est mon rival, tous les cœurs sont à toi ; Mais, est-il un cœur plus sensible, Et qui t'adore plus que moi ? Les Partes son[t] tombés sous ta main foudroyante, Tu punis, tu vanges les Rois, Rome est heureuse & triomphante, Tes bienfaits passent tes exploits. Revien divin Trajan, vainqueur doux & terrible, Le monde est mon rival, tous les cœurs sont à toi ;	<i>PLAUTINE.</i> Revien divin Trajan, vainqueur doux & terrible, Le monde est mon rival, tous les cœurs sont à toi ; Mais, est-il un cœur plus sensible, Et qui t'adore plus que moi ? Les Partes son[t] tombés sous ta main foudroyante, Tu punis, tu vanges les Rois, Rome est heureuse & triomphante, Tes bienfaits passent tes exploits. Revien divin Trajan, vainqueur doux & terrible, Le monde est mon rival, tous les cœurs sont à toi ;

¹ C 1 : « Acte 3°. / Trajan / Scene Premiere ».

<p>Mais, est-il un cœur plus sensible, Et qui t'adore plus que moi ?</p> <p>JUNIE.¹</p> <p>Dans ce climat barbare au sein de l'[A]rmenie, Pouvés-vous² affronter les horreurs des combats ?</p> <p><i>PLAUTINE.</i></p> <p>Nous étions protégés par son puissant génie, Et L'Amour conduisoit mes pas.</p> <p>FANIE.³</p> <p>L'Europe reverra son vengeur & son Maître, Sous ces Arcs triomphaux, on dit qu'il va paraître.</p> <p><i>PLAUTINE.</i></p> <p>Ils sont élevés par mes mains. Quel doux plaisir succede à ma douleur profonde ! Nous allons contempler dans le Maître du monde, Le plus aimable des humains.</p>	<p>Mais, est-il un cœur plus sensible, Et qui t'adore plus que moi ?</p> <p><i>JUNIE.</i></p> <p>Dans ce climat barbare⁴ au sein de l'[A]rmenie, Pouvés-vous⁵ affronter les horreurs des combats ?</p> <p><i>PLAUTINE.</i></p> <p>Nous étions protégés par son puissant génie, Et L'Amour conduisoit mes pas.</p> <p>JUNIE.</p> <p>L'Europe reverra son vengeur & son Maître, Sous ces Arcs de triomphe⁶, on dit qu'il va paraître.</p> <p><i>PLAUTINE.</i></p> <p>Ils sont élevés par mes mains. Quel doux plaisir succede à ma douleur profonde ! Nous allons contempler dans le Maître du monde, Le plus aimable des humains.</p>
---	--

¹ EL 1-3 : « *FANIE.* »

² EL 1-3 : « Osés-vous »

³ EL 1-3 : « *JUNIE.* ».

⁴ AC, primitivement : « Dans ces climats barbares ».

⁵ EL 4 : « Osés-vous ».

⁶ EL 4, AC (primitivement) : « triomphaux ».

<p><i>JUNIE.</i></p> <p>Nos Soldats triomphans, enrichis, pleins de gloire, Font voler son nom jusqu'aux cieux.</p> <p><i>FANIE.</i></p> <p>Il se dérobe à leurs chants de victoire, Seul, sans pompe, et sans suite, il vient orner ces lieux.</p>	<p><i>JUNIE.</i></p> <p>Nos Soldats triomphans, enrichis, pleins de gloire, Font voler son nom jusqu'aux cieux. Il se dérobe à leurs chants de victoire, Seul, sans pompe, et sans suite, il vient orner ces lieux.</p>
<p><i>PLAUTINE.</i></p> <p>Il faut à des Heros vulgaires La pompe & l'éclat des honneurs, Ces vains appuis sont nécessaires Pour les vaines grandeurs.</p> <p>Trajan seul est suivi de sa gloire immortelle ; On croit voir près de lui l'univers à genoux, Et c'est pour moi qu'il vient ! Ce Heros m'est fidele ! Grands Dieux, vous habités dans cette ame si belle, Et je la partage avec vous !</p>	<p><i>PLAUTINE.</i></p> <p>Il faut à des Heros vulgaires La pompe & l'éclat des honneurs ; Ces vains appuis sont nécessaires Pour les vaines grandeurs.</p> <p>Trajan seul est suivi de sa gloire immortelle ; On croit voir près de lui l'univers à genoux, Et c'est pour moi qu'il vient ! Ce Heros m'est fidele ! Grands Dieux, vous habités dans cette ame si belle, Et je la partage avec vous !</p>
	<hr style="border-top: 3px double #000;"/> <p style="text-align: center;"><i>SCENE II.</i>¹</p>

¹ AC contient une version primitive du début de cette scène :

PLAUTINE.

Divin Cesar,

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

TRAJAN, PLAUTINE, <i>suite.</i> ¹	TRAJAN, PLAUTINE, <i>suite.</i>
<p><i>PLAUTINE, courant audevant de TRAJAN.</i></p> <p>Enfin, je vous revois, le charme de ma vie M'est rendu pour jamais.</p> <p><i>TRAJAN.</i></p> <p>Le Ciel me vend cher ses bienfaits, Ma félicité m'est ravie. Je reviens un moment pour m'arracher à vous,</p>	<p><i>PLAUTINE, courant au-devant de TRAJAN.</i></p> <p>Enfin, je vous revois, le charme de ma vie M'est rendu pour jamais.</p> <p><i>TRAJAN.</i></p> <p>Le Ciel me vend cher ses bienfaits, Ma félicité m'est ravie. Je reviens un moment pour m'arracher à vous,</p>

Digne Romaine,

Je vous revois.

L'Amour m'amène.
Je reviens à vos pieds, je reviens un moment
Puiser † † † une vertu nouvelle ;
Et mériter, quand Mars m'appelle
D'Être Empereur de Rome, et d'être votre amant.

Que dites-vous ? Quel mot funeste !
Un moment ? Vous, ô ciel ! un seul moment me reste !
Quand mes jours dépendroient de vous revoir toujours.

Le Ciel en tous les tems m'accorda son secours
Il me rendra bientôt aux charmes que j'adore,
C'est pour vous qu'il a fait mon cœur
Je vous ai vuë, et je serai vainqueur.

TRAJAN.

PLAUTINE.

TRAJAN.

PLAUTINE.

TRAJAN.

¹ C 1 : « Scene 2°. Trajan et les precedens. »

<p>Pour m'animer d'une vertu nouvelle, Pour mériter, quand Mars m'appelle, D'être Empereur de Rome & d'être votre Epoux.</p>	<p>Pour m'animer d'une vertu nouvelle, Pour mériter, quand mon devoir¹ m'appelle, D'être Empereur de Rome², et d'être votre Epoux.</p>
<p><i>PLAUTINE.</i></p> <p>Que dites vous ? Quel mot funeste ? Un moment ! Vous, ô Ciel ! Un seul moment me reste, Quand mes jours dépendoient de vous revoir toujours.</p>	<p><i>PLAUTINE.</i></p> <p>Qu'ai-je entendu ! Quel mot³ funeste ? Un moment ! Vous, ô Ciel ! Un seul moment me reste, Vous me quittez ! Cruel ! Ah, vous ne savez pas Quels tourments loin de vous ont suivi tous mes pas.</p>
<p><i>TRAJAN.</i></p> <p>Le Ciel en tous les tems m'accorda son secours ; Il me rendra bientôt aux charmes que j'adore : C'est pour vous qu'il a fait mon cœur, Je vous ai vûe, et je serai vainqueur.</p>	<p><i>TRAJAN.</i></p> <p>Je les éprouvois tous ; je pars et vous adore, Mais l'espoir qui m'anime égale ma douleur, Je vous ai vûe, et je serai vainqueur.⁴</p>
<p><i>PLAUTINE.</i></p> <p>Quoi, ne l'êtes vous pas ? Quoi, seroit-il encore Un Roi que votre main n'auroit pas desarmé ?</p>	<p><i>PLAUTINE.</i></p> <p>Quoi, ne l'êtes vous pas ? Quoi, seroit-il encore Un Roi que votre main n'auroit pas desarmé ?</p>

¹ EL 4 : « Mars ».

² EL 4 : « De commander a Rome ».

³ EL 4 : « coup ».

⁴ EL 4 :

Je les éprouvois tous ; et ce ciel que j'implore,
 Va terminer tant de rigueurs ;
 Il me rendra bientôt aux charmes que j'adore :
 C'est pour vous qu'il a fait mon cœur,
 Je vous ai vûe, et je serai vainqueur.

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

Tout n'est t'il [sic] pas soumis, du couchant à l'aurore ?	Tout n'est t'il [sic] pas soumis, du couchant à l'aurore ?
L'Univers n'est-il pas calmé ? <i>TRAJAN.</i> On me trahit... ¹	L'Univers n'est-il pas calmé ? <i>TRAJAN.</i> On ose me trahir ? ²
<i>PLAUTINE.</i> Non, je ne puis vous croire, On ne peut vous manquer de foi.	<i>PLAUTINE.</i> Non, je ne puis vous croire, On ne peut vous manquer de foi.
<i>TRAJAN.</i> Des Partes terrassés l'inéxorable Roi S'irrite de sa chute, & brave ma victoire, Cinq Rois qu'il a séduits sont armés contre moi ; Ils ont joint l'artifice aux excès de la rage, Ils sont au pié de ces Remparts ;	<i>TRAJAN.</i> Des Partes terrassés, l'inéxorable Roi S'irrite de sa chute & brave ma victoire, Des ³ Rois qu'il a séduits sont armés contre moi ; Ils ont joint l'artifice aux excès de leur rage, Ils sont aux pieds de ces Remparts. ⁴
Mais j'ai pour moi les Dieux, les Romains, mon courage, Et mon amour & vos regards.	Mais j'ai ⁴ pour moi les Dieux, les Romains, mon courage, Et mon amour & vos regards.

¹ EL 1-3 : « On ose me trahir ? »

² AC, primitivement : « On me trahit » et « On trahit mes bontés ».

³ EL 4 : « Cinq ».

⁴ EL 4 : ces deux vers sont remplacés par :

Je les ai vûs tremblants devant l'Aigle romaine,
Se dissiper de toutes parts,
Et la trahison les ramene ;
Dans l'ombre de la nuit, non loin de ces Remparts,
Ils doivent s'ouvrir un passage,
Je vais les prévenir, je pars,

Cette modification n'est prise en compte dans aucune source musicale.

<p><i>PLAUTINE.</i></p> <p>Mes regards vous suivront ; je veux que sur ma tête, Le Ciel épuise son couroux, Je vous suivrai partout¹, je braverai leurs coups, J'écarterai la mort qu'on vous aprête, Je mourrai du moins près de vous.</p> <p><i>TRAJAN.</i></p> <p>Ah, ne m'accablés point, mon cœur est trop sensible ; Ah, laissés-moi vous mériter ; Vous m'aimés, il suffit, rien ne m'est impossible, Rien ne pourra me résister.</p> <p><i>PLAUTINE.</i></p> <p>Cruel, pouvés-vous m'arrêter ? Entendez-vous² les cris d'un ennemi perfide.</p> <p><i>TRAJAN.</i></p> <p>J'entends la voix de l'honneur³ qui me guide,</p>	<p><i>PLAUTINE.</i></p> <p>Mes regards vous suivront ; je veux que sur ma tête, Le Ciel épuise son couroux, Je vous suivrai partout,⁵ je braverai leurs coups, J'écarterai la mort qu'on vous aprête, Je mourrai du moins près de vous.</p> <p><i>TRAJAN.</i></p> <p>Ah, ne m'accablés point, mon cœur est trop sensible ; Ah, laissés-moi vous mériter, Vous m'aimez, il suffit, rien ne m'est impossible, Rien ne pourra me résister.</p> <p><i>PLAUTINE.</i></p> <p>Cruel, pouvés-vous m'arrêter ? J'entends déjà⁶ les cris d'un ennemi perfide.</p> <p><i>TRAJAN.</i></p> <p>J'entends la voix du devoir⁷ qui me guide, Je vole ; demeurez ; la Victoire me suit.</p>
<p>Je vole ; attendés tout de mon peuple intrépide,</p>	<p>Je vole ; attendés tout de mon peuple intrépide,</p>

⁴ EL 4 : « J'aurai »

¹ EL 1-3 : « Je ne vous quitte pas ».

² EL 1-3 : « J'entends déjà »

³ EL 1-3 : « du devoir ».

⁵ EL 4 : « Je ne vous quitte pas »

⁶ AC, primitivement : « Entendez-vous »

⁷ AC, primitivement : « de l'honneur ».

<p>Et de l'amour qui me conduit. <i>ENSEMBLE.</i></p> <p>Je vais { Punir un Barbare, Allés { Terrasser sous mes coups Terrasser sous vos coups</p> <p>L'Ennemi qui nous sépare, Qui m'arrache un moment à vous.</p> <p><i>PLAUTINE, seule.¹</i></p> <p>Il m'abandonne à ma douleur mortelle ! Cher Amant, arrêtés ; Ah ! Détournés les yeux, Voyés encor les miens.</p> <p><i>TRAJAN, au fond du Théâtre.</i></p> <p>O Dieux ! O Justes Dieux ! Veillés sur l'Empire & sur elle.</p>	<p>Et de l'amour qui me conduit. <i>ENSEMBLE.</i></p> <p>Je vais { Punir un Barbare, Allés { Terrasser sous mes coups Terrasser sous vos coups</p> <p>L'Ennemi qui nous sépare, Qui m'arrache un moment à vous.</p> <p><i>PLAUTINE.</i></p> <p>Il m'abandonne à ma douleur mortelle ! Cher Amant, arrêtés ; Ah ! Détournés les yeux, Voyés encor les miens.</p> <p><i>TRAJAN, au fond du Théâtre.</i></p> <p>O Dieux ! O Justes Dieux ! Veillés sur l'Empire, et sur elle.</p>
	<hr/> <p>SCENE III.</p> <p><i>PLAUTINE, JUNIE.</i> <i>CHŒUR ET TROUPE</i> <i>De Prêtres de mars, et de Prêtresses de Venus.</i></p>
<p><i>PLAUTINE.</i></p> <p>Il est déjà loin de ces lieux, Devoir, es-tu content ? Je meurs, et je l'admire. Ministres du Dieu des combats, Prêtresses de Venus, qui veillez sur l'Empire,</p>	<p><i>PLAUTINE.</i></p> <p>Il est déjà loin de ces lieux, Devoir, es-tu content ? Je meurs, et je l'admire, Ministres du Dieu des combats, Prêtresses de Venus, qui veillez sur l'Empire,</p>

¹ C 1 : « Scene 3^e. »

<p>Perdés le Ciel de cris, accompagnés mes pas, Secondés l'amour qui m'inspire.</p> <p><i>CHŒUR DES PRESTRES DE MARS.</i></p> <p>Fier Dieu des allarmes, Protége nos armes, Conduis nos Etendarts.</p> <p><i>CHŒUR DES PRESTRESSES DE VENUS.</i></p> <p>Déesses des Graces, Vole sur ses traces, Enchaîne le Dieu Mars.</p> <p><i>On danse.</i></p> <p>[Air fièrement]</p>	<p>Perdés le Ciel de cris, accompagnés mes pas, Secondés l'amour qui m'inspire.</p> <p><i>CHŒUR DES PRESTRES DE MARS.</i></p> <p>Fier Dieu des allarmes, Protége nos armes, Conduis nos Etendarts.</p> <p><i>CHŒUR DES PRESTRESSES DE VENUS.</i></p> <p>Déesses des Graces, Vole sur ses traces, Enchaîne le Dieu Mars.</p> <p><i>On danse.</i></p> <p>[Air fièrement]</p>
<p><i>CHŒUR DES PRESTRESSES.</i></p> <p>Mere de Rome & des Amours paisibles, Vien tout ranger sous ta charmante loi, Vien couronner nos Romains invincibles, Ils sont tous nés pour l'amour, et pour toi.</p>	
<p><i>PLAUTINE.</i></p> <p>Dieux puissants, protégés votre vivante Image, Vous étiez autrefois des mortels comme lui, C'est pour avoir regné comme il regne aujourd'hui, Que le Ciel est votre partage.</p> <p><i>On danse.</i></p> <p>[Première gavotte]</p>	<p><i>PLAUTINE.</i></p> <p>Dieux puissants, protégés votre vivante Image, Vous étiez autrefois des mortels comme lui, C'est pour avoir regné comme il regne aujourd'hui, Que le Ciel est votre partage.</p> <p><i>On danse.</i></p> <p>[Première gavotte]</p>

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

<p>[Deuxième gavotte]</p> <p><i>On entend un CHŒUR de Romains qui avancent lentement sur le Théâtre.</i></p> <p>Charmant Heros, qui pourra croire, Des exploits si prompts & si grands ? Tu te fais en peu de tems, La plus durable mémoire.</p>	<p>[Deuxième gavotte]</p> <p><i>On entend un CHŒUR de Romains qui avancent ensuite sur le Théâtre.</i></p> <p>Charmant Heros, qui pourra croire, Des exploits si prompts & si grands ? Tu te fais en peu de tems, La plus durable mémoire.</p>
<p>JUNIE.</p> <p>Entendés-vous ces cris & ces chants de victoire ?</p> <p>FANIE.</p> <p>Trajan revient vainqueur.</p>	<p>JUNIE.</p> <p>Entendés-vous ces cris & ces chants de victoire ?</p> <p>Trajan revient vainqueur.</p>
<p>PLAUTINE.</p> <p>En pouviés-vous douter ?</p> <p>JUNIE.</p>	<p>PLAUTINE.</p> <p>En pouviés-vous douter ?</p>
<p>Je vois les Rois captifs, ornemens de sa gloire, Il vient de les combattre, il vient les présenter.¹</p>	<p>Je vois ces¹ Rois captifs, ornemens de sa gloire, Il vient de les combattre, il vient de les dompter.²</p>

¹ EL 1-3 :

PLAUTINE.

En pouviés-vous douter ?

Je vois ces Rois captifs, ornemens de sa gloire,
Il vient de les combattre, il vient de les dompter.

JUNIE.

	<p><i>JUNIE.</i></p> <p>Avant de les punir par ses loix légitimes, Avant de frapper ses Victimes, A vos genoux, il veut les présenter.</p>
	<hr/> <p>SCENE IV.</p>
<p><i>TRAJAN paroît, entouré des Aigles romaines & de Faisceaux ; Les Rois vaincus sont enchaînés à sa suite.³</i></p>	<p><i>TRAJAN, entouré des Aigles romaines & de Faisceaux ; Les Rois vaincus sont enchaînés à sa suite.</i></p> <p><i>CHŒUR DE ROMAINS, Et les Acteurs de la Scene précédente.</i></p>
<p><i>TRAJAN.</i></p> <p>Rois, qui redoutés ma vengeance, Qui craignés les affrons aux vaincus destinés, Soyés désormais enchaînés Par la seule reconnoissance ; Plautine est en ces lieux, il faut qu'en sa présence, Il ne soit point d'infortunés.</p> <p><i>LES ROIS se relevant, chantent avec le Chœur.</i></p> <p>O Grandeur ! O Clémence !</p>	<p><i>TRAJAN.</i></p> <p>Rois, qui redoutés ma vengeance[,] Qui craignés les affrons aux vaincus destinés, Soyez désormais enchaînés Par la seule reconnoissance ; Plautine est en ces lieux, il faut qu'en sa présence, Il ne soit point d'infortunés.</p> <p><i>LES ROIS se relevant, chantent avec le Chœur.</i></p> <p>O Grandeur ! O Clémence !</p>

Avant de les punir par ses loix légitimes,
Avant de frapper ses Victimes,
A vos genoux, il veut les présenter.

¹ AC, primitivement : « les ».

² AC, primitivement : « Avant de les punir, il vient les présenter. »

³ C 1 : « Scene 5. »

<p>Vainqueur égal aux Dieux, Vous avés leur puissance, Vous pardonnés comme eux.</p> <p><i>PLAUTINE.</i></p> <p>Vos vertus ont passé mon esperance même, Mon cœur est plus touché que celui de ces Rois.</p> <p><i>TRAJAN.</i></p> <p>Ah, s'il est des vertus dans ce cœur qui vous aime, Vous sçavés à qui je les dois ! J'ai voulu des Humains mériter le suffrage, Dompter les Rois, briser leurs fers, Et ne vous offrir mon hommage, Qu'avec les vœux de l'univers. Ciel ! Qu'est-ce que je vois ?¹</p>	<p>Vainqueur égal aux Dieux, Vous avés leur puissance, Vous pardonnés comme eux.</p> <p><i>PLAUTINE.</i></p> <p>Vos vertus ont passé mon esperance même, Mon cœur est plus touché que celui de ces Rois.</p> <p><i>TRAJAN.</i>²</p> <p>Ah, s'il est des vertus dans ce cœur qui vous aime, Vous sçavés à qui je les dois ! J'ai voulu des Humains mériter le suffrage, Dompter les Rois, briser leurs fers, Et ne vous offrir³ mon hommage, Qu'avec⁴ les vœux de l'univers. Ciel ! Qu'est-ce que je vois ?⁵</p>
--	--

¹ EL 1-3 :

Et vous apporter mon hommage,
Avec les vœux de l'univers.
Ciel ! Que vois-je en ces lieux ?¹

² AC, primitivement :

TRAJAN.

Ah, s'il est des vertus dans ce cœur qui vous aime,
Vous sçavés à qui je les dois !
J'ai voulu plaire au monde, c'étoit pour vous plaire,
J'ai voulu des Humains vous apporter les vœux [;]
Cet hommage est plus beau que celui de la terre
Et vous les meritez tous deux.
Ciel ! Que vois-je en ces lieux ?

³ EL 4 : « Et vous apporter ».

⁴ EL 4 : « Avec ».

⁵ EL 4 : « Que vois-je en ces lieux ? »

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

<p><i>LA GLOIRE descend d'un vol précipité, une Couronne de laurier à la main ;¹</i></p> <p>[Descente de la Gloire]</p> <p><i>LA GLOIRE.</i></p> <p>Tu vois ta récompense, Le prix de tes exploits, sur tout de ta clémence ; Mon Trône est à tes pieds, tu regnes avec moi.</p>	<p><i>LA GLOIRE descend une Couronne de laurier à la main ;</i></p> <p>[Descente de la Gloire]</p> <p><i>LA GLOIRE.</i></p> <p>Tu vois ta récompense, Le prix de tes exploits, sur tout de ta clémence ; Mon trône est à tes pieds², tu regnes avec moi.</p>
<p><i>Le Théâtre change & représente LE TEMPLE DE LA GLOIRE.</i></p>	<p><i>Le Théâtre change & représente LE TEMPLE DE LA GLOIRE.</i></p>
<p><i>ELLE continue.</i></p> <p>Plus d'un Héros, plus d'un grand Roi, Jaloux envain de sa mémoire, Vola toujours après la Gloire, Et la Gloire vole après toi.</p>	<p><i>ELLE continue.</i></p> <p>Plus d'un Héros, plus d'un grand Roi, Jaloux envain de sa mémoire, Vola toujours après la Gloire, Et la Gloire vole après toi.</p>
<p><i>LES SUIVANS DE LA GLOIRE, mêlés aux Romains & aux Romaines, forment des danses.</i></p> <p>[Entrée]</p> <p><i>UN ROMAIN.</i></p> <p>Regnés en paix après tant d'orages, Triomphés dans nos cœurs satisfaits, Le sort préside aux combats, aux ravages ; La Gloire est dans les bienfaits. Tonnerre, écarte-toi de nos heureux rivages ;</p>	

¹ C 1 : « Scene 6.° / Descente de la Gloire ».

² EL 4 : « Mes autels sont les tiens ».

<p>Calme heureux, reviens pour jamais. Régnes en paix, &c.</p> <p>[JUNIE & LE] CHŒUR.</p> <p>Le ciel nous seconde, Célébrons son choix : Exemple des Rois, Délices du monde, Vivons sous tes lois.</p> <p><i>JUNIE.</i></p> <p>Tendre Vénus à qui Rome est soumise, A nos exploits joins tes tendres appas ; Ordonne à Mars enchanté dans tes bras, Que pour Trajan sa faveur s'éternise.</p> <p><i>LE CHŒUR.</i></p> <p>Le ciel nous seconde, Célébrons son choix : Exemple des Rois, Délices du monde, Vivons sous tes lois.</p> <p>[Gigue vive]</p>	
<p><i>TRAJAN.</i></p> <p>Des honneurs si brillans, sont trop pour mon partage, Dieux dont j'éprouve la faveur, Dieux de mon peuple, achevés votre ouvrage, Changés ce Temple auguste en celui du Bonheur.</p>	<p><i>TRAJAN.</i></p> <p>Des honneurs si brillans, sont trop pour mon partage, Dieux dont j'éprouve la faveur, Dieux de mon peuple, achevés votre ouvrage, Changés ce Temple auguste en celui du Bonheur.</p>

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

<p>Qu'il serve à jamais aux Fêtes Des fortunés humains : Qu'il dure autant que les conquêtes, Et que la gloire des Romains.</p> <p><i>LA GLOIRE.</i></p> <p>Les Dieux ne refusent rien Au Heros qui leur ressemble : Volés, Plaisirs que sa vertu rassemble ; Le Temple du Bonheur sera toujours le mien.</p>	<p>Qu'il serve à jamais aux Fêtes Des fortunés humains : Qu'il dure autant que les conquêtes, Et que la gloire des Romains.</p> <p><i>LA GLOIRE.</i></p> <p>Les Dieux ne refusent rien Au Heros qui leur ressemble : Volés, Plaisirs que sa vertu rassemble ; Le Temple du Bonheur sera toujours le mien.</p>
<p><i>FIN DU QUATRIÈME ACTE.</i></p>	

CINQUIÈME ACTE. ¹	
ACTEURS CHANTANS.	
<p><i>UNE ROMAINE,</i> La D^{lle} Bourbonnois. <i>UNE BERGERE,</i> La D^{lle} Coupée. <i>Bergers & Bergeres.</i> <i>UN ROMAIN,</i> Le S^r Benoist. <i>Jeunes Romains & Romaines ;</i> <i>Et tous les Acteurs du quatrième Acte.</i></p>	
ACTEURS DANSANS.	SECOND DIVERTISSEMENT.
<p style="text-align: center;"><i>ROMAINS ET ROMAINES</i> <i>de diffèrens états.</i> PREMIER QUADRILLE. <i>Le S^r Dupré ;</i> <i>Les S^r Monservin, Javilliers-L[']aîné] ;</i> <i>Les D^{lles} Erny, Lyonnois-L[']aînée].</i></p>	<p style="text-align: center;"><i>ROMAINS ET ROMAINES.</i> <i>M^r Dupré ;</i> <i>M^{rs} Levoir, Hamoc,he [sic] Caillés, Pelletier, Feuillade, P-Dumoulin ;</i> <i>M^{lle} Camargo ;</i> <i>M^{lles} Thiery, Petit, Rabon, Rosalie, Devaux, Duchâteau.</i></p>

¹ P. de titre seulement dans EL 2.

<p>DEUXIÈME QUATRILLE.</p> <p><i>Le S^r Dumoulin ;</i></p> <p><i>Les S^r Matignon, Le Voir ;</i></p> <p><i>Les D^{lles} Saint-Germain, Courcelle.</i></p> <p>TROISIÈME QUATRILLE.</p> <p><i>La D^{lle} Sallé ;</i></p> <p><i>Les S^r Dumay, Dupré ;</i></p> <p><i>Les D^{lles} Thiery, Beaufort.</i></p> <p>QUATRIÈME QUATRILLE.</p> <p><i>La D^{lle} Camargo ;</i></p> <p><i>Les S^r Javilliers-C[adet], Gherardy ;</i></p> <p><i>Les D^{lles} Rabon, Rosalie.</i></p>	
---	--

CINQUIÈME ¹ ACTE.	SCÈNE DERNIÈRE.
<i>Le Théâtre change & représente LE TEMPLE DU BONHEUR ; Il est formé de Pavillons d'une Architecture légère, de Péristiles, de Jardins, de Fontaines, &c. Ce lieu délicieux est rempli de Romains & de Romaines de tous états.</i>	<i>CHŒUR DE PEUPLES, Et les Acteurs de la Scène précédente.</i>
CHŒUR.	CHŒUR.
Chantons dans ² ce jour solennel, Et que la Terre nous réponde : Un M ortel, un seul mortel Fait ³ le bonheur du monde.	Chantons dans ⁴ ce jour solennel, Et que la terre nous réponde : Un m ortel, un seul mortel Fait le bonheur du monde.
<i>On danse.</i> [Entrée des Seigneurs Romains et dames Romaines – Passacaille]	<i>On danse.</i> [Chaconne]
<p><i>UNE ROMAINE.</i></p> <p>Tout rang, tout sexe, tout âge Doit aspirer au bonheur.</p> <p><i>LE CHŒUR.</i></p> <p>Tout rang, tout sexe, tout âge Doit aspirer au bonheur.</p> <p><i>LA ROMAINE.</i></p>	

¹ EL 2 : Pas d'accent aigu.

² EL 4 : « en ».

³ EL 1-3 : « A fait » ; cette correction a été intégrée dans EL 4.

⁴ EL 4 : « en ».

<p>Le printemps volage, L'Été plein d'ardeur, L'Automne plus sage, Raison, badinage, Retraite, grandeur, Tout rang, tout sexe, tout âge Doit aspirer au bonheur.</p> <p><i>LE CHŒUR.</i></p> <p>Tout rang, etc.</p> <p><i>Des Bergers & des Bergères entrent en dansant.</i></p> <p>[Entrée de Bergers et Bergères]</p> <p><i>UNE BERGÈRE.</i></p> <p>Ici les plus brillantes fleurs N'effacent point les violettes ; Les Etendarts & les Houlettes Sont ornés des¹ mêmes couleurs. Les chants de nos tendres Pasteurs, Se mêlent au bruit des Trompettes ; L'amour anime en ces retraites Tous les regards & tous les cœurs². Ici les plus brillantes fleurs N'effacent point les violettes ; Les Etendarts & les Houlettes Sont ornés des mêmes couleurs.</p>	
---	--

¹ EL 1-3 : « de ».

² C 1 : « yeux » ; OOR conserve la leçon d'EL 1-3 pour préserver la rime, et parce que la répétition « regards » / « yeux » serait étrange.

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

<p><i>Les Seigneurs & les Dames Romaines se joignent en dansant, aux Bergers & aux Bergeres.</i></p> <p>[Loure grave pour une Entrée Brillante]</p>	
<p><i>UN ROMAIN.¹</i></p> <p>Dans un jour si beau, Il n'est point d'allarmes ; Mars est sans armes, L'Amour sans bandeau.</p> <p><i>LE CHŒUR.</i></p> <p>Dans un jour si beau, &c.</p>	<p><i>LA GLOIRE.²</i></p> <p>D'un bonheur nouveau Goutés tous les charmes, Mars est sans armes Et l'Amour sans bandeau.</p> <p><i>LE CHŒUR.</i></p> <p>D'un bonheur nouveau, &c.</p>
<p><i>LE ROMAIN.</i></p>	<p><i>LA GLOIRE.³</i></p>

¹ C 1 : « UN GUERRIER OU UN ROMAIN ».

² AC, primitivement :

<p>Dans un jour si beau, Il n'est point d'allarmes ; Mars est sans armes, Et l'Amour sans bandeau.</p> <p>Dans un jour si beau, &c.</p>	<p><i>UN ROMAIN.</i></p> <p><i>LE CHŒUR.</i></p>
---	--

³ EL 4 :

<p>Regnez, plaisirs, regnez sans amollir les ames, La mere de l'Amour est mere des Césars. Leurs cœurs sont animez de ses plus vives flammes,</p>	<p><i>LA GLOIRE.</i></p>
---	--------------------------

<p>La Gloire & les Amours en ces lieux n'ont des ailes Que pour voler dans nos bras. La Gloire aux ennemis présente nos soldats, Et l'Amour les présente aux belles.</p> <p><i>LE CHŒUR.</i></p> <p>Dans un jour si beau, Il n'est point d'allarmes ; Mars est sans armes, L'Amour sans bandeau.</p>	<p>Volés, plaisirs, regnez avec la Gloire, Ramenez les Amours,¹ Couronnez² la Victoire, Donnez à jamais de beaux jours.</p> <p><i>LE CHŒUR.</i></p> <p>D'un bonheur nouveau Goutons tous les charmes, Mars est sans armes Et l'Amour sans bandeau.</p>
<p><i>On danse.</i></p>	<p><i>On danse.</i></p>
<p>[Entrée de la Jeunesse – Premier passepied] [Deuxième passepied]</p>	
<p><i>TRAJAN paroît avec PLAUTINE, Et tous les Romains se rangent autour de lui.</i></p> <p><i>CHŒUR.</i></p> <p>Toi que la Victoire Couronne en ce jour, Ta plus belle gloire Vient du tendre Amour.</p>	

Elle a conduit [sic] leurs pas aux plus sanglants hazards.
 Regnez, plaisirs, regnez sans amollir les ames
 La mere de l'Amour est mere des Césars.

¹ AC (Rameau), primitivement : « Joignez-vous aux Amours ».

² AC (Rameau), primitivement : « Suivez » ; annotation : « enchainez ».

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

<p><i>TRAJAN.</i></p> <p>O Peuples de Heros qui m'aimez & que j'aime, Vous faites mes grandeurs ; Je veux regner sur vos cœurs, Sur tant d'appas*, & sur moi-même ;</p> <p><i>* Montrant Plautine.</i></p> <p>Montés au haut du Ciel¹, Encens que je reçois, Retournés vers les Dieux, hommages que j'attire :</p> <p>Dieux puissans protégez² ce formidable Empire,</p> <p>Inspirés toujours tous ses Rois. Montés au haut du Ciel, Encens que je reçois, Retournés vers les Dieux, hommages que j'attire.</p> <p><i>Toutes les différentes Troupes recommencent leurs danses autour de TRAJAN & de PLAUTINE, et terminent la Fête par un Ballet général.</i></p>	
<p>[Suite de la passacaille]</p>	<p>[Suite de la chaconne]</p>
<p>[Air très gai]</p>	<p>[Air très gai]</p>
	<p><i>La Symphonie exprime ici un Ramage d'oiseaux.</i></p> <p><i>TRAJAN.</i></p> <p>Ces oiseaux par leur doux ramage,</p>

¹ C 1, primitivement : « Volez, volez au Ciel »

² EL 1-3, et C 1, primitivement : « Dieux protégés toujours ».

Annexe I : Tableau synoptique d'EL 1-3 et d'EL 4

	<p>Embellissent nos concerts, Ils annoncent dans leur langage Le bonheur de l'univers. Répondez à leurs chants, voix errante & fidelle, Echo, frappez les airs de sons harmonieux, Répétez avec moi : <i>Ma gloire est immortelle,</i> <i>Je regne sur un peuple heureux.</i></p>
	[Air très gai]
<i>FIN.</i>	FIN.

Annexe II. – Dépouillement d'AC

La présente annexe dépouille la partition de composition-production en partie autographe, AC, sous forme de tableau. En voici la légende :

- texte simple : premier état d'AC, corroboré le cas échéant par C 1 ;
- corps gras : ajouts de la version de 1746, corroborés par C 2-C 6 ;
- texte barré : passages barrés par le surligneur ou au crayon rouge ;
- texte grisé : sections ou pages non visibles, la plupart du temps parce que recouvertes d'une collette ou cousues entre elles.

La première colonne donne le numéro de page dans la pagination originale, acte par acte.

La deuxième colonne donne le numéro de page dans la pagination continue que nous avons réalisée au crayon.

La troisième colonne donne le numéro de page du PDF du microfilm numérisé.

La quatrième colonne donne les dimensions de la page (largeur × Longueur, arrondies au demi-cm supérieur).

La cinquième colonne donne le filigrane s'il est lisible.

La sixième colonne donne la structure rastrologique simplifiée : le premier chiffre indique le nombre de portées dans la page, le second l'écart en mm (arrondi au mm supérieur¹) entre la ligne supérieure et la ligne inférieure ; dans le cas d'AC, ces données suffisent largement à différencier les papiers employés les uns des autres.

La septième colonne donne le contenu détaillé du passage, avec l'incipit textuel.

La huitième colonne indique le copiste principal du passage.

La neuvième colonne indique les autres mains (copistes, annotateurs...).

La dixième colonne rassemble les remarques éventuelles et indique, le cas échéant, quelles pages étaient cousues ou collées ensemble.

¹ Notons que le *rastrum* de Rameau devait être un peu irrégulier, puisque sur les 4 x 4 portées qu'ils trace sur son papier personnel, la troisième fait systématiquement 8 mm de hauteur, alors que les trois autres font 7 mm.

Ouverture et Prologue

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L)	Filigrane	Rastrologie	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
		2		inconnu		papiers volants			papiers volants sans doute détruits lors de la reliure
		3		inconnu		papiers volants			
		4		inconnu		papiers volants			
		5		inconnu		papiers volants			
		6		inconnu		papiers volants			
	i	7				description du cahier de <i>Bélus</i>	Decroix		
	ii								
1	1	8	22,5 × 30	gros grains	12 / 10	Ouverture A	copiste E	Rameau (titre ; parties) crayon rouge (mouvement ; segno de p. 6) surligneur (barres)	« CP »
2	2	9				Ouverture A	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (parties) surligneur (barres, nomenclature, notes)	
3	3	10	22,5 × 30	gros grains	12 / 10	Ouverture A	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (parties) surligneur (barres, nomenclature, notes)	« 1186 » ?
4	4	11				Ouverture A	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (parties) surligneur (barres, nomenclature ; notes ; « fin »)	

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L)	Filigrane	Rastrologie	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
5	5	12	23 × 30	gros grains	12 / 10	Ouverture B	C/Menu-Plaisirs.09	Rameau (instruments, annotations) crayon rouge (mouvement, reprises) Rameau, d'une écriture plus grosse (mouvement) surligneur (barres, nomenclature, notes) main non identifiée plus tardive (ratures, notes, dynamiques)	ratures
6	6	13				Ouverture C	C/Menu-Plaisirs.09	Rameau (parties, nuances, coupe et réécriture) crayon rouge (segno vers p. 1) surligneur (barres, dynamiques, notes)	ratures grattages
[1]	7	14	22,5 × 30	gros grains // 1742	12 / 10	Monologue « Profonds abîmes »	C/Menu-Plaisirs.09	surligneur (barres, mouvement, nomenclature, notes)	
2	8	15				Monologue « Profonds abîmes »	C/Menu-Plaisirs.09	surligneur (barres, notes)	
3	9	16	22,5 × 30	gros grains // 1742	12 / 10	Monologue « Profonds abîmes »	C/Menu-Plaisirs.09	surligneur (barres, mouvement, notes)	grattages
4	10	17				Monologue « Profonds abîmes »	C/Menu-Plaisirs.09	Rameau (Bn) surligneur (barres, mouvement, notes)	

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L)	Filigrane	Rastrologie	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
5	11	18	22,5 × 30	gros grains // 1742	12 / 10	Monologue « Profonds abîmes »	C/Menus-Plaisirs.09	surligneur (barres)	ratures
6	12	19				Monologue « Profonds abîmes »	C/Menus-Plaisirs.09	crayon rouge (renvoi vers p. 13) surligneur (barres)	ratures grattages
7	13	20	23 × 30	I [cœur] MARCHEVAL FIN	12 / 10	Monologue « Profonds abîmes »	C/Menus-Plaisirs.09	surligneur (barres, notes)	
						Chœur « Notre gloire est de détruire »	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (Hb et Vn, Par) surligneur (barres, titre, mouvement, notes)	
8	14	21				Chœur « Notre gloire est de détruire »	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (Hb et Vn, Par) crayon rouge (croix) surligneur (barres, rôle)	ratures
9	15	22	23 × 30	néant	12 / 10	Chœur « Notre gloire est de détruire »	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (Hb et Vn, Par) crayon rouge (barres, dynamique, rôle) surligneur (rôle)	taches
10	16	23				Chœur « Notre gloire est de détruire »	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (Hb et Vn, Par) crayon rouge (dynamique, rôle) surligneur (barres)	ratures
11	17	24	23 × 30	néant	12 / 10	Chœur « Notre gloire est de détruire »	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (Hb et Vn, Par) crayon rouge (dynamique, rôle, renvoi vers p. 18) surligneur (barres)	ratures
[12]	18	25				Air « Hâtez-vous, vengez mon outrage »	C/Menus-Plaisirs.09	Lallemand (nouveau prologue) surligneur (barres, mouvement)	ratures grattages

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L)	Filigrane	Rastrologie	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
13	19	26	23 × 30	gros grains 1742	12 / 10	Air « Hâtez-vous, vengez mon outrage »	C/Menus-Plaisirs.09	crayon rouge (dynamique, renvoi vers p. 20) Rameau (esquisse, rature) surligneur (barres)	collette ratures
	collette	26				inconnu	inconnu	inconnu	non décollée
14	20	27				Air pour les Démons	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (titre, annotations, Par, Cb) crayon de papier (Bs, Cb) crayon rouge (mouvement) surligneur (barres)	ratures taches
[15]	21	28	23 × 30	gros grains 1742	12 / 10	Air pour les Démons	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (annotations) surligneur (barres)	ratures grattages
16	22	29				Air pour les Démons	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (corrections, annotations) crayon rouge (mouvement) surligneur (barres)	ratures
						Récitatif « Arrêtez, monstre furieux »	C/Menus-Plaisirs.09	surligneur (barres)	
[17]	23	30	22,5 × 30	gros grains 1742	12 / 10	Récitatif « Arrêtez, monstre furieux »	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (Bc) crayon de papier (Bc) crayon rouge (coupe, renvoi et segno vers p. 25) surligneur (barres)	

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L)	Filigrane	Rastrologie	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
18	24	31				Récitatif « Arrêtez, monstre furieux »	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (Bc) crayon de papier (Bc) surligneur (barres)- autre main plus tardive (correction du livret)* crayon rouge (coupe)	
						Chœur « Ce monstre toujours terrible »	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (annotations, Par, Bn, Bs et Bc) crayon de papier (Bn, Bs et Bc) surligneur (barres)- crayon rouge (coupe)	
	25	32	21 × 27	néant	12 / 9	Duo « Dieux du ciel/d'enfer armez-vous »	Lallemand	Rameau (coupe, instructions aux copistes) crayon rouge (segno de p. 23)	
	26	33				Duo « Dieux du ciel/d'enfer armez-vous »	Lallemand		
	27	34	21 × 27	C/G ? [trèfle] MALMENAID MOYEN // AVERGNE	12 / 9	Duo « Dieux du ciel/d'enfer armez-vous »	Lallemand		rature
	28	35				Duo « Dieux du ciel/d'enfer armez-vous »	Lallemand		grattage
	29	36	21,7 × 33,5	petits grains	12 / 9	Duo « Dieux du ciel/d'enfer armez-vous »	Lallemand		

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L)	Filigrane	Rastrologie	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
						Récitatif « Le ciel ne permet pas que ce monstre périsse »	Lallemand		ratures, grattage
	30	37				Récitatif « Le ciel ne permet pas que ce monstre périsse »	Lallemand	crayon rouge (mouvement)	
	collette v°	collette r°	20,5 × 9	néant	6/(16) / 7	Récitatif « Le ciel ne permet pas que ce monstre périsse »	Rameau		ratures
		n. ph.				Chœur « Accourons, Bacchus nous l'ordonne »	Rameau	crayon rouge (rature, coupe ?)	ratures
	30	37	cf. ci-dessus			Chœur « Ce monstre toujours terrible »	Lallemand	crayon rouge (mouvement)	
[19]	31	38 40	23 × 30	gros grains	12 / 8	Chœur « Ce monstre toujours terrible »	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (annotations, Par surligneur (barres, notes))	
	20	32 41				Chœur « Ce monstre toujours terrible »	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (annotations, Par surligneur (barres, notes))	
	33	42	22,5 × 30	gros grains	12 / 10	Récitatif « Vous, entre sa caverne horrible »	Lallemand		

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L)	Filigrane	Rastrologie	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques	
						Ariette « Pénétrez les humains de vos divines flammes »	Lallemand	crayon rouge (instruments)		
	34	43				Ariette « Pénétrez les humains de vos divines flammes »	Lallemand			
	35	44	22 × 30	AVVERGNE	12 / 10	Ariette « Pénétrez les humains de vos divines flammes »	Lallemand	crayon rouge (instruments)		
	36	45				Ariette « Pénétrez les humains de vos divines flammes »	Lallemand			
	37	46	22,5 × 30	gros grains	12 / 10	Ariette « Pénétrez les humains de vos divines flammes »	Lallemand	crayon rouge (mouvement, instruments, renvoi vers p. 42)		
	38	47				p. portées vides				
21	39	48	22,5 × 30	gros grains	12 / 10	Récitatif « Vous, entre sa caverne horrible »	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (corrections, annotations, livret) surligneur (barres, notes)	feuilletts initialement cousus	

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L)	Filigrane	Rastrologie	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques	
						Ariette « La gloire en ce jour mémorable »	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (titre, corrections, annotations, livret) surligneur (barres, notes, mouvement)		
22	40	49				Ariette « La gloire en ce jour mémorable »	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (annotations, livret surligneur (barres, notes))		
[23]	41	50	22,5 × 30	gros grains	12 / 10	Ariette « La gloire en ce jour mémorable »	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (Vn) surligneur (barres, notes)		
24	42	51				Air vif pour les Héros	C/Menus-Plaisirs.09 (Vn)	Rameau (tout sauf Vn, annotations) surligneur (barres, notes, instruments, mouvement) crayon rouge (mouvement)	ratures « CP »	
[25]	43	52	22,5 × 30	AVUERGNE	12 / 10	Air vif pour les Héros	C/Menus-Plaisirs.09 (Vn)	Rameau (tout sauf Vn, annotations) surligneur (barres, notes) crayon rouge (mention gommée, illisible ; renvoi vers p. 47)	ratures	
26	44	53				Air tendre pour les Muses	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (annotations) Rameau, d'une écriture plus grosse (annotations) surligneur (barres, notes, instruments) crayon rouge (ratures)		

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L)	Filigrane	Rastrologie	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques	
[27]	45	54	22,5 × 30	AVUERGNE	12 / 10	Air tendre pour les Muses	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (annotations, corrections, Vn 2) surligneur (barres, notes, dynamique) crayon rouge (reprise)		
28	46	55				Air tendre pour les Muses	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (annotations, Fl 2) surligneur (barres, notes) crayon rouge (coupe)		
27	47	56	22 × 30	1742	16 / 7	Passepied	Rameau	crayon rouge (ornementation, reprise, double barre)	ratures	feuillelet inséré ultérieurement
[28]	48	57				Passepied	Rameau	Lallemand ? (renvoi) crayon rouge (« chœur »)	ratures	
[29]	49	58	22,5 × 30	AVUERGNE	12 / 10	Air tendre pour les Muses	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (annotations, Fl 2, Vn 2) surligneur (barres, notes) crayon rouge (reprise, renvoi vers p. 42 avec incipit musical) crayon rouge (coupe)	ratures	feuillelets initialement cousus avec les p. [43]-[46]
30	50	59				Chœur « Nous calmons les alarmes »	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (annotations, Vn, Par) surligneur (barres, notes, « chœur ») crayon rouge (mouvement, corrections)		
[31]	51	60	22 × 30	AVUERGNE	12 / 10	Chœur « Nous calmons les alarmes »	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (Vn, Par) surligneur (barres, notes) crayon rouge (dynamique)	ratures	
32	52	61				Chœur « Nous calmons les alarmes »	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (annotations, Vn, Par) surligneur (barres, notes)	ratures	

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L)	Filigrane	Rastrologie	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
[33]	53	62	21 × 30	néant	12 / 10	Chœur « Nous calmons les alarmes »	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (mouvement, Par) surligneur (barres, notes, renvoi vers p. 1) crayon rouge (mouvement , renvoi vers p. 1) Rameau, d'une écriture plus grosse (annotations) (renvoi vers p. 1)	ratures ; largeur raccourcie car le f. servait de couverture ?
[34]	54	63				portées vides	texte en impression cf. microfilm, p. 3		

Acte I

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (I x L)	Filigrane	Rastrologie nb. portées / t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques	
1	55	64	22,5 x 30	illisible	16 / 7	Monologue « Muses, filles du Ciel » A	Rameau	Decroix (titre) crayon rouge (titre, mouvement, reprise)	taches petite collette non décollée ratures	
2	56	65				Monologue « Muses, filles du Ciel » A	Rameau		ratures	
3	57	66	23 x 30	gros grains 1742	16 / 7	Monologue « Muses, filles du Ciel » A	Rameau	crayon rouge (renvoi vers p. 60)	ratures	feuilletts collés et cousus
4	58	67				Monologue « Muses, filles du Ciel » B (1 ^{re} version)	Rameau	crayon (renvoi inconnu)	ratures	
5	59	68	22,5 x 30	gros grains	16 / 7	Monologue « Muses, filles du Ciel » B (1 ^{re} version)	Rameau	crayon rouge (coupe)	ratures	
4	60	69				Monologue « Muses, filles du Ciel » B (2 ^e version)	Rameau	crayon rouge (renvoi de p. 57)	ratures	
5	61	70				22,5 x 30	AVUERGN E	16 / 7	Monologue « Muses, filles du Ciel » B (2 ^e version)	

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l x L)	Filigrane	Rastrologie nb. portées / t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
6	62	71				Récitatif « Les Muses quelquefois calment un cœur sensible »	Lallemand		ratures
7	63	72	22,5 x 30	illisible	16 / 8	Récitatif « Les Muses quelquefois calment un cœur sensible »	Lallemand		
						Air « Déesses de ces lieux, appui de l'innocence »	Lallemand		
8	64	73				Air « Déesses de ces lieux, appui de l'innocence »	Lallemand		grattage tache
7 9	65	74	22,5 x 30	gros grains	12 / 10	Musette en rondeau	C/Menus-Plaisirs.09 (Mu, Hb et Vn1, titre)	Rameau (tout sauf Mu, Hb et Vn1, annotations) surligneur (notes, barres, renvois, sous-titre) crayon rouge (reprises)	ratures taches
8 10	66	75				[Air] « Venez tendres bergers »	C/Menus-Plaisirs.09 (Lydie)	Rameau (tout sauf Lydie, annotations) surligneur (notes, barres, nomenclatures) crayon rouge (dynamiques)	
9 11	67	76	22,5 x 30	néant	12 / 10	Chœur « Oserons-nous chanter »	C/Menus-Plaisirs.09 (D)	Rameau (tout sauf D, annotations) surligneur (barres, « chœur »)	ratures
10 12	68	77				Chœur « Oserons-nous chanter »	C/Menus-Plaisirs.09 (D)	Rameau (tout sauf D, annotations) surligneur (barres, renvoi vers p. 7 (originale))	ratures

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l x L)	Filigrane	Rastrologie nb. portées / t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
13	69	78	22,5 x 30	néant	16 / 8	Récitatif « Nous fuyons devant ces héros »	Lallemand		
						Chœur avec coryphée « Enchantez/enchantons les cruels humains »	Lallemand		
14	70	79	22,5 x 30	néant	16 / 8	Chœur avec coryphée « Enchantez/enchantons les cruels humains »	Lallemand		
						?	Lallemand ?	?	
	collette r°	18 x 11	6(/12) / 10	Air [majeur]	Rameau				
				inconnu ; partie séparée de HcVn	inconnu	inconnu	Collette non décollée		
			cf. ci-dessus	[Parodie de l'air majeur] « Le Dieu des beaux arts peut seul nous instruire »	Lallemand				
15	71	80	23 x 30	illisible	16 / 8	[Parodie de l'air majeur] « Le Dieu des beaux arts peut seul nous instruire »	Lallemand		
						Air [mineur]	Lallemand		

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L)	Filigrane	Rastrologie nb. portées / t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques	
16	72	81				[Parodie de l'air mineur] « Descends, dieu charmant »	Lallemand			
F. manquant : cf. p. 37-38 (pagination originale)										
[11]	73	82	22,5 × 30	néant	12 / 10	p. portées vides		crayon rouge (titre/renvoi)		
12 19	74	83				1 ^{re} gavotte en musette	C/Menus-Plaisirs.09 (Mu, Hb et Vn)	Rameau (tout sauf Mu, Hb et Vn, titre) crayon rouge (reprises) surligneur (barres, mouvement, « fin »)	taches	
13 20	75	84	22,5 × 30	gros grains	12 / 10	2 ^e gavotte en musette	C/Menus-Plaisirs.09 (Mu, Hb et Vn)	Rameau (tout sauf Mu, Hb et Vn, titre) crayon rouge (reprises, dynamiques, renvoi vers « cœur » p. 78) surligneur (barres)	taches	feuillets cousus
14	76	85				[Air] « Vers ce temple où la mémoire »	C/Menus-Plaisirs.09 (un Berger)	Rameau (tout sauf le Berger) surligneur (notes, barres, nomenclature)	ratures	
15	77	86	22 × 30	néant	12 / 10	[Air] « Vers ce temple où la mémoire »	C/Menus-Plaisirs.09 (un Berger)	Rameau (tout sauf le Berger) crayon rouge (renvoi vers p. 78) surligneur (notes, barres)		

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l x L)	Filigrane	Rastrologie nb. portées / t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques	
16 21	78	87				Chœur « La guerre sanglante »	C/Menus-Plaisirs.09 (B)	Rameau (tout sauf B) crayon rouge (renvoi de p. 77, mouvement) surligneur (barres)	ratures	
17 22	79	88	22,5 x 30	néant	12 / 10	Chœur « La guerre sanglante »	C/Menus-Plaisirs.09 (B)	Rameau (tout sauf B, annotations) crayon rouge (renvoi au « chœur » p. 79) surligneur (barres)	ratures taches	
18 23	80	89				Chœur « Quels sons affreux »	C/Menus-Plaisirs.09	surligneur (barres ; mouvement)		
						{Air} « Ô gloire, dont le nom semble avoir tant d'appas » {un Berger}	C/Menus-Plaisirs.09	Rameau (Bc, annotations, renvoi vers p. 81) crayon rouge (coupe, renvoi probablement vers OOR 45, II, 279)		
24	81	90	22,5 x 30	néant	12 / 10	[Air] « Ô gloire, dont le nom semble avoir tant d'appas » [une Bergère]	Lallemand		tache	
						Chœur « Les éclairs embrasent les airs »	Lallemand		tache	
25	82	91				Chœur « Les éclairs embrasent les airs »	Lallemand			

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l x L)	Filigrane	Rastrologie nb. portées / t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
7 26	83	92	23 x 30	gros grains	16 / 7	Chœur « Les éclairs embrasent les airs »	Rameau	crayon rouge (coupe)	ratures
8 27	84	93				Chœur « Les éclairs embrasent les airs »	Rameau		ratures
9 28	85	94	23 x 30	I[coeur] MARCHEVAL FIN	16 / 7	Chœur « Les éclairs embrasent les airs »	Rameau		ratures
10 29	86	95				Récitatif « Où suis-je ? Qu'ai-je vu ? »	Rameau		ratures
						Tonnerre	Rameau		
						Récitatif « Je me suis vengé comme vous »	Rameau		ratures
30	87	96	22,5 x 30	néant	12 / 10	Récitatif « Je me suis vengé comme vous »	Lallemand		ratures (livret)
						Petit chœur « On n'imité point les Dieux »	Lallemand	crayon rouge (tache illisible)	
						[Petit chœur avec coryphée] « Un Roi que rien n'attendrit »	Lallemand		
31	88	97				[Petit chœur avec coryphée] « Un Roi que rien n'attendrit »	Lallemand		

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l x L)	Filigrane	Rastrologie nb. portées / t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
						Récitatif « Quoi ! Dans ces lieux on brave ma fureur ! »	Lallemand		
32	89	98 100	21,5 x 30	néant	12 / 10	[Symphonie]	Rameau		grattages
						Récitatif « Quoi ! Ces sons calmeraient mon âme violente »	Rameau		
	collette r°	98	21,5 x 4,5	néant	(2/12 ?) / 10	Récitatif « Un plaisir inconnu me surprend et m'enchanter »	Rameau		la collette a été mal recollée lors de la reliure et recouvre autre chose que ce qu'elle remplace
	collette v°	99				portées vides			
Cf. ci-dessus						[Symphonie]	Rameau		ratures
						Récitatif « De ces simples bergers la candeur innocente »	Rameau (tout ; annotations ; renvoi vers p. 17 (originale) / 91 (continue) et vers p. 32 (originale) / 250 (continue))	crayon rouge (renvoi vers p. [243] et vers p. [88] (continue))	ratures
	90	101					portées vides		

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L)	Filigrane	Rastrologie nb. portées / t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
17	91	102	22 × 30	néant	10 / 12	Premier menuet	Rameau (tout ; annotations ; renvoi de OOR 45, II, 511)	crayon rouge (mouvement)	taches, ratures, grattages
32 18	92	103				2 ^e menuet	Rameau (tout, annotations, renvois vers p. 91 et vers p. 74-75)	Lallemand (renvoi vers p. 74-75) crayon rouge (reprise, renvois vers p. 91 (continue) et vers p. 74-75) Rebel ??? (nomenclature)	ratures

Acte II

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L) en cm	Filigrane	Rastrologie nb. portées, t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
[i]	93	104	22 × (24,5)	gros grains	11(/12) / 10	Titre	Rameau (titre, annotations)		ratures ; f. coupé en bas
[ii]	94	105				Ritournelle	Rameau (tout, titre)	crayon rouge (mouvement, reprise, coupe) surligneur (notes, barres)	
1	95	106	22,5 × 30	petits grains	12 / 10	Chœur avec coryphée « Gloire enchanteresse »	Rollet	Lallemand (réattribution de rôle) crayon rouge (réattribution de rôle) surligneur (barres)	
2	96	107				Chœur avec coryphée « Gloire enchanteresse » Air « Le prétendu sage » Récitatif « Déesse des héros »	Rollet	surligneur (barres, réattribution de rôle)	
3	97	108	22,5 × 30	petits grains	12 / 10	Récitatif « Déesse des héros » Air « Venez, accourez tous »	Rollet	crayon rouge (mouvement) surligneur (barres)	taches
4	98	109				Air « Venez, accourez tous »	Rollet	surligneur (barres)	

feuillets cousus fortement

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L) en cm	Filigrane	Rastrologie nb. portées, t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
5	99	110	22,5 × 30	néant	12 / 10	Air « Venez, accourez tous »	Rollet	crayon rouge (mouvement, renvoi vers p. 100) surligneur (barres)	
						[Air] majestueusement	Rollet	crayon rouge (reprise, puis renvoi, puis coupe) surligneur (barres)	« CP »
						[Air] majestueusement	Rollet	Rameau (coupe) crayon rouge (coupe) surligneur (barres)	
6	100	111				Entrée des suivants de Bacchus	Rollet	Rameau (annotations) crayon rouge (renvoi de p. 99, reprise) surligneur (barres, mouvement, titre)	« CP »
7	101	112				Entrée des suivants de Bacchus	Rollet	surligneur (barres) main non identifiée (nuances) crayon rouge (rôle de la p. 102) crayon rouge (« ici », renvoi vers p. 103, rôle de la p. 103)	
8	102	113	22,5 × 30	petits grains	12 / 10	[Air] « Bacchus est en tous lieux »	Rollet	surligneur (barres, hachures) encre noire (ratures)	ratures
						[Chœur avec Coryphée] « Bacchus vient, Bacchus s'avance »	Rollet	crayon rouge (hachures)	ratures coupé au crayon rouge avant l'air précédent à l'encre

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L) en cm	Filigrane	Rastrologie nb. portées, t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
[1]	103	114	22,5 × 30	néant	16 / 7	[Chœur avec Coryphée] « Accourez, Bacchus l'ordonne »	Rameau	crayon rouge (renvoi de p. 101, mouvement)	ratures grattages
2	104	115				[Chœur avec Coryphée] « Accourez, Bacchus l'ordonne »	Rameau		ratures taches
3	105	116	22,5 × 30	AVUERGNE	16 / 7	[Chœur avec Coryphée] « Accourez, Bacchus l'ordonne »	Rameau		ratures
						Loure	Lallemand	Rameau (renvoi vers pp. 109-110 pour parties intermédiaires) crayon rouge (reprises)	« CP »
4	106	117 119				Loure	Lallemand		
						[Air] « La brillante Erigone avec Bacus s'avance »	Rameau	Rameau (annotations) crayon rouge (mouvement)	grattages petite collette non décollée taches
5	107	118	22,5 × 30	AVUERGNE	16 / 7	[Air] « La brillante Erigone avec Bacus s'avance »	Rameau		ratures
						[Chœur avec coryphée] « Bacus, de tes nobles erreurs »	Rameau		ratures

feuillet(s) cousus

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l x L) en cm	Filigrane	Rastrologie nb. portées, t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
		122				[Chœur avec coryphée] « Bacus, de tes nobles erreurs » (fragment rejeté)	Rameau		ratures
	collette r°	120	22 x 8,5	néant	(4/16) / 7	[Chœur avec coryphée] « Bacus, de tes nobles erreurs »	Rameau		ratures
	collette v°	121				[Chœur avec Coryphée] « Accourez, Bacchus l'ordonne » (fragment rejeté)	Rameau		ratures
108	123	cf. ci-dessus				[Chœur avec coryphée] « Bacus, de tes nobles erreurs » (fragment rejeté)	Rameau		ratures
p. 9-10 originales coupées et perdues									
11	109	124	22,5 x 30	gros grains	12 / 10	Loure	Rameau	Rameau (annotations, renvoi vers p. 110) crayon rouge (titre, correction, reprise, coupe)	ratures
12	110	125				Loure	Rameau	crayon rouge (coupe)	ratures

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L) en cm	Filigrane	Rastrologie nb. portées, t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques	
						Air gay	Lallemand	Rameau (renvoi de p. 112) crayon rouge (titre, renvoi de p. 112)		
4	111	126	22,5 × 30	AVUERGNE	16 / 7	[Air] « La brillante Erigone avec Bacus s'avance » (fragment rejeté)	Rameau	Rameau (annotations)	ratures	p. inversée
						[Chœur avec coryphée] « Bacus, de tes nobles ardeurs » (fragment rejeté)	Rameau		ratures	
6	112	127				[Chœur avec coryphée] « Bacus, de tes nobles erreurs »	Rameau	Rameau (renvoi vers p. 110) crayon rouge (renvoi vers p. 110)	grattages ratures	
13	113	128	22,5 × 30	A [cœur] RIBEROLLE	12 / 10	Air gay	Rollet	surligneur (barres)		
14	114	129				Air gay	Rollet	surligneur (barres) crayon rouge (renvoi vers p. 115)		
						[Petit air] « Erigone, objet plein de charmes »	Rollet	surligneur (barres) crayon rouge (transposition)	tache	
15	115	130	22,5 × 30	petits grains	12 / 10	[Petit air] « Erigone, objet plein de charmes »	Rollet	surligneur (barres)		

initialement cousues avec les p.
107-108

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L) en cm	Filigrane	Rastrologie nb. portées, t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
						[Ariette] « Bannissons la raison de nos brillantes fêtes »	Rollet	surligneur (instruments, mouvement) crayon rouge (tonalité)	
						Prélude de basses	Rameau	crayon rouge (titre, renvoi vers p. 114, transposition)	
16	116	131				[Ariette] « Bannissons la raison de nos brillantes fêtes »	Rollet	surligneur (barres, notes) crayon rouge (mouvement)	
						Récitatif « Conservez-la plutôt pour augmenter vos feux »	Rollet	surligneur (barres)	
17	117	134	22,5 × 30	A [cœur] RIBEROLLE	12 / 10	Récitatif « Conservez-la plutôt pour augmenter vos feux »	Rollet	Rameau (corrections du livret et de la musique ; instructions aux copistes) surligneur (barres)	grattages ratures
						[Petit] Air « Si par vous le monde est heureux » puis « Leurs traits en sont moins dangereux »	Rollet	Rameau (corrections du livret et de la musique) surligneur (barres)	grattages ratures
	collette r°	132	21,5 × 11,5	néant	(6/16) / 7	Récitatif « Conservez-la plutôt pour augmenter vos feux »	Rameau	Rameau (corrections de la musique)	ratures
						[Petit] Air « Leurs traits en sont moins dangereux »	Rameau	Rameau (corrections de la musique)	grattages ratures

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (I×L) en cm	Filigrane	Rastrologie nb. portées, t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
	collette v°	133				portées vides			
cf. ci-dessus						Récitatif « Les faibles sentiments offensent mon amour »	Rollet	surligneur (barres)	
18	118	135				Récitatif « Les faibles sentiments offensent mon amour »	Rollet	Rameau (corrections de la musique) surligneur (barres)	grattages ratures
19	119	136	22,5 × 30	[initiale] [cœur] [initiale]	12 / 10	[Chœur avec coryphée] « Que le Tirse règne toujours dans les plaisirs »	Rollet	crayon rouge (mouvement) surligneur (barres, nomenclature)	tache
20	120	137				[Chœur avec coryphée] « Que le Tirse règne toujours dans les plaisirs »	Rollet	crayon rouge (mouvement) surligneur (barres)	
21	121	138	22,5 × 30	néant	12 / 10	[Chœur avec coryphée] « Que le Tirse règne toujours dans les plaisirs »	Rollet	surligneur (barres, « cœur »)	grattage le « tous » des Hb et Vn pourrait être de la main de Rollet écrivant très petit
22	122	139				[Chœur avec coryphée] « Que le Tirse règne toujours dans les plaisirs »	Rollet	surligneur (barres)	grattages tache

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L) en cm	Filigrane	Rastrologie nb. portées, t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
23	123	140	22,5 × 30	néant	12 / 10	[Chœur avec coryphée] « Que le Tirse règne toujours dans les plaisirs »	Rollet	surligneur (barres, notes)	tache de cire
24	124	141				[Chœur avec coryphée] « Que le Tirse règne toujours dans les plaisirs »	Rollet	surligneur (barres)	
25	125	142	22,5 × 30	A [cœur] RIBEROLLE	12 / 10	[Chœur avec coryphée] « Que le Tirse règne toujours dans les plaisirs »	Rollet	surligneur (barres)	
26	126	143				[Chœur avec coryphée] « Que le Tirse règne toujours dans les plaisirs »	Rollet	surligneur (barres)	une des lignes de portée a « bavé »
27	127	144	22,5 × 30	illisible	12 / 10	[Chœur avec coryphée] « Que le Tirse règne toujours dans les plaisirs »	Rollet	surligneur (barres) crayon rouge (renvoi vers p. 135)	
						Récitatif « Quel Dieu de mon âme s'empare ! »	Rollet	surligneur (barres, rôle) crayon rouge (coupe)	
28	128	145				Récitatif « Quel Dieu de mon âme s'empare ! »	Rollet	surligneur (barres) Lallemand (correction du livret) crayon rouge (coupe)	ratures

feuillet cousus fortement

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l x L) en cm	Filigrane	Rastrologie nb. portées, t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
	collette r°	147	19,5 x 7,5	néant	(2) / 11	Récitatif « Quel Dieu de mon âme s'empare ! »	Lallemand	surligneur (barres) crayon rouge (coupe)	
	collette v°					portées vides			
cf. ci-dessus.						Air « La Gloire est dans ces lieux le seul Dieu qu'on adore »	Rollet	surligneur (barres, nomenclature (violons solistes ?), rôle) crayon rouge (mouvement) crayon rouge (coupe)	
29	129	146 148	22,5 x 30	gros grains	12 / 10	Air « La Gloire est dans ces lieux le seul Dieu qu'on adore »	Rollet	surligneur (barres, mouvement) crayon rouge (coupe)	
30	130	149				Air « La Gloire est dans ces lieux le seul Dieu qu'on adore »	Rollet	surligneur (barres, notes) crayon rouge (mouvement) crayon rouge (coupe)	
31	131	150	22 x 30	néant	12 / 10	Récitatif « Un si brillant hommage ne se refuse pas »	Rollet	surligneur (barres, notes) crayon rouge (coupe)	
						Air « L'amour seul me guide sur cet heureux rivage »	Rollet	surligneur (barres)	

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l x L) en cm	Filigrane	Rastrologie nb. portées, t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
						Récitatif « Le Ciel doit nous placer parmi les plus grands Dieux »	Rollet	surligneur (coupe) crayon rouge (coupe, renvoi vers p. 134, peut-être vers p. 138)	coupé avant la coupe générale de ce passage ; le surligneur n'a pas repassé les barres
32	132	151				Récitatif « Le Ciel doit nous placer parmi les plus grands Dieux »	Rollet	surligneur (coupe)	coupé avant la coupe générale de ce passage ; le surligneur n'a pas repassé les barres
						Air « Bacchus, qu'on célèbre en tous lieux »	Rollet	surligneur (coupe) crayon de papier (croix)	coupé avant la coupe générale de ce passage ; le surligneur n'a pas repassé les barres ; cf. p. 149 pour une croix similaire
	133	152				Fragment d'une partie de Vn en mi mineur puis majeur	???		
	134	153	22,5 x 30	gros grains	12 / 11	[Duo] « La gloire est une vaine erreur »	C/ARM.3	crayon rouge (mouvement) crayon rouge (coupe)	
						[Duo] « La gloire est une vaine erreur » (fragment rejeté)	C/ARM.3	Rameau (corrections du livret et de la musique)	ratures
collette ^r		155	20,5 x 7,5	néant	(3/12?) / 10	[Duo] « La gloire est une vaine erreur »	Lallemand	crayon rouge (coupe)	mise au propre du passage recouvert par la collette

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L) en cm	Filigrane	Rastrologie nb. portées, t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
	cellette-v°	154				portées vides			
135	156	20,5 × 27	petits grains	12 / 9	Récitatif « Un désordre inconnu de mon âme s'empare »	C/ARM.3	crayon rouge (renvoi de p. 127)		
	136				157	Récitatif « Un désordre inconnu de mon âme s'empare »	C/ARM.3		
					Air « Le plaisir nous égale aux Dieux qu'on révère »	C/ARM.3	main non identifiée à l'encre (corrections de la musique) crayon rouge (double barre)	ratures	
					[Air] « La Gloire est dans ces lieux le seul dieu qu'on adore »	C/ARM.3	crayon rouge (mouvement, croix)	cf. p. 141 pour une croix similaire	
137	158	21 × 27	illisible	12 / 10	[Air] « La Gloire est dans ces lieux le seul dieu qu'on adore » Récitatif « Un si brillant hommage ne se refuse pas »	C/ARM.3	Rameau (instructions aux copistes)		
					Air « L'amour seul me guidoit sur cet heureux rivage »	C/ARM.3	main non identifiée à l'encre (corrections) Rameau (instructions aux copistes) crayon rouge (renvoi vers p. 138)	grattages ratures	

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L) en cm	Filigrane	Rastrologie nb. portées, t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
	138	159				Duo « Dans l'heureux cours de nos beaux jours »	C/ARM.3	crayon rouge (mouvement)	grattages
	139	160	20,5 × 27	[illisible] // AVERGNE	12 / 9	Duo « Dans l'heureux cours de nos beaux jours »	C/ARM.3		grattages trous ratures
	140	163				Duo « Dans l'heureux cours de nos beaux jours » (fragment rejeté)	C/ARM.3		
	collette r°	161	20,5 × 7,5	néant	(3/12 ?) / 10	Duo « Dans l'heureux cours de nos beaux jours »	Rameau		collette mal repositionnée lors de la reliure (recouvre en partie le système suivant)
	collette v°					fragment d'une partie de Bn (Ut 4) d'un chœur en rondeau	???		ressemble à Dumas ou Brice ; menue correction qui pourrait bien avoir été faite sur place par Rameau avec du papier de brouillon de l'Académie royale de musique
		161 163		cf. ci-dessus		Duo « Dans l'heureux cours de nos beaux jours »	C/ARM.3	crayon rouge (correction de la musique)	

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L) en cm	Filigrane	Rastrologie nb. portées, t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
	141	162 164	20,5 × 27	[17]42	12 / 10	Duo « Dans l'heureux cours de nos beaux jours »	C/ARM.3	crayon rouge (correction de la musique)	
						Récitatif « Le Temple s'ouvre » (finale)	C/ARM.3	crayon rouge (croix)	cf. p. 136 pour une croix similaire
	142	165				Récitatif « Le Temple s'ouvre » (finale)	C/ARM.3		
						[Récitatif accompagné] « Déesse des héros, du vrai sage et des rois »	C/ARM.3		
	143	166	21 × 27	petits grains	12 / 10	[Récitatif accompagné] « Déesse des héros, du vrai sage et des rois »	C/ARM.3		
						[Air] « Bachus, qu'on célèbre en tous lieux »	C/ARM.3	crayon rouge (mouvement)	

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L) en cm	Filigrane	Rastrologie nb. portées, t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques	
	144	167				[Air] « Bachus, qu'on célèbre en tous lieux »	C/ARM.3		grattages, taches	
	145	168	20,5 × 27	néant	12 / 9	[Air] « Bachus, qu'on célèbre en tous lieux »	C/ARM.3	Rameau (corrections, instructions aux copistes) crayon rouge (# pour une correction, renvoi vers p. 148)	grattages, ratures	
	146	169				portées vides				
33	147	170	21,5 × 29,5	petits grains	12 / 10	[Air] « Bachus, qu'on célèbre en tous lieux »	Rollet	surligneur (barres) crayon rouge (coupe)	feuillets cousus	
34	148	171				[Air] « Bachus, qu'on célèbre en tous lieux »	Rollet	surligneur (barres ; mouvement) crayon rouge (coupe)		
						Récitatif « Eh quoi, de ses présens la gloire est-elle avare ? »	Rollet	surligneur (barres) crayon de papier (croix) crayon rouge (« bon »)		
	149	172	20 × 29,5	néant	12 / 10	Récitatif « Eh quoi, de ses présens la gloire est-elle avare ? »	Lallemand			
						Air « Contentez-vous, Bacchus de régner dans vos fêtes »	Lallemand	crayon rouge (mouvement)		
	150	173				Air « Contentez-vous, Bacchus de régner dans vos fêtes »	Lallemand			

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L) en cm	Filigrane	Rastrologie nb. portées, t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
						Récitatif « Peuple vain, peuple fier, enfants de la tristesse »	Lallemand	crayon rouge (correction de la musique)	ratures
1	151	174	23 × 30	AVUERGNE	12 / 10	Ariette « Venez, troupe aimable »	Rameau	surligneur (barres, notes) crayon rouge (dynamique, mouvement)	collette non décollée, contenant apparemment un fragment primitif de la même ariette
2	152	175				Ariette « Venez, troupe aimable »	Rameau	surligneur (barres, notes) crayon rouge (ossia, mouvement) crayon de papier (« ici » trois fois)	ratures, grattages
3	153	176	22 × 30	néant	12 / 10	Ariette « Venez, troupe aimable »	Rameau	autre main non identifiée (« fin ») autre main non identifiée (renvoi vers p. 156) crayon rouge (renvoi vers p. 156)	grattages
[4]	154	177				portées vides			
35	155	178	22 × 30	néant	12 / 10	Récitatif « Eh quoi, de ses présens la gloire est-elle avare ? »	Rollet	surligneur (barres)	

feuilles cousus

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l x L) en cm	Filigrane	Rastrologie nb. portées, t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques	
						Air « Contentez-vous, Bacchus, de régner dans vos festes »	Rollet	surligneur (barres)		
						Récitatif « Peuple indigne de ma présence »	Rollet	surligneur (barres)		bavure
36	156	179				Récitatif « Peuple indigne de ma présence »	Rollet	surligneur (barres) surligneur (coupe)		
						Duo « Parcourons la terre au gré de nos désirs »	Rollet	surligneur (barres) crayon rouge (mouvement)		
37	157	180	22 x 30	petits grains	12 / 10	Duo « Parcourons la terre au gré de nos désirs »	Rollet	surligneur (barres, mouvement) crayon rouge (mouvement)		
						Forlane	Rollet	surligneur (barres) crayon rouge (titre, reprise) Rameau (« vù »)		« CP »
38	158	181				Forlane	Rollet	surligneur (barres)		
39	159	182	22 x 29,5	néant	12 / 10	Forlane	Rollet	surligneur (barres, notes)		
40	160	183				Forlane	Rollet	autre main non identifiée (nuances) surligneur (barres)	grattage ou déchirure	

Annexe II : Dépouillement d'AC

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L) en cm	Filigrane	Rastrologie nb. portées, t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
41	161	184	21,5 × 29,5	petits grains	12 / 10	Forlane	Rollet	Rameau (correction de la musique) main non identifiée à l'encre (octaviations) même main que p. préc. (annotations) crayon rouge (renvoi p. 164)	tache ; cire ?
42	162	185				Gavotte vive en rondeau	Rollet	surligneur (barres) Rameau (« vû »)	« CP »
[43]	163	186	22 × 29,5	illisible	12 / 10	Chœur avec coryphée « Bacus fier et doux vainqueur »	Rameau	surligneur (quelques barres)	grattages
44	164	187				Chœur avec coryphée « Bacus fier et doux vainqueur »	Rameau	crayon rouge (coupe)	« CP »
						Air gay	Lallemand	crayon rouge (mouvement, reprise)	grattages, ratures
1 ou 2 f. perdus contenant la version de 1746 de « Bacchus, fier et doux vainqueur »									

feuillets cousus

Acte III

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L)	Filigrane	Rastrologie nb. portées, t. moy	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
1	165	190	22 × 29,5	petits grains	12 / 10	Monologue « Reviens, Divin Trajan »	Rollet	Rameau (annotations, instructions aux copistes) crayon rouge (annotations illisibles) crayon rouge (corrections, double barre)	ratures
	collette r°	188	9 × 6,5	néant	3 / 10	Monologue « Reviens, Divin Trajan »	C/Menus-Plaisirs.09		
	collette v°	189					Rollet		
2	166	193	cf. p. 190			Monologue « Reviens, Divin Trajan »	Rollet	crayon rouge (corrections)	grattages, ratures
	collette r°	191	22 × 13,5	néant	[6] / 10	Monologue « Reviens, Divin Trajan »	C/Menus-Plaisirs.09	crayon rouge (corrections)	rature

Annexe II : Dépouillement d'AC

	collette v°	n.ph.			portées vides				
3	collette r°	192 194	22 × 29,5	petits grains	12 / 10	Monologue « Reviens, Divin Trajan »	C/Menus-Plaisirs.09	crayon rouge (corrections)	ratures
n.p.	collette v°	195				portées vides			
3	167	196	22 × 29,5	néant	12 / 10	Monologue « Reviens, Divin Trajan »	Rollet	Rameau (corrections, annotations, ratures, instructions aux copistes, chiffrages)	grattages, ratures
4	168	197				Monologue « Reviens, Divin Trajan »	Rollet	Rameau (corrections) crayon rouge (corrections)	grattages, ratures
5	169	198	22,5 × 29,5	petits grains	12 / 10	Monologue « Reviens, Divin Trajan »	Rollet	Rameau (corrections) crayon de papier : « ici » crayon rouge (corrections, double barre)	grattages, ratures, taches
6	170	199				Récitatif « Dans ce climat barbare »	Rollet	Rameau (corrections du livret) Rameau (corrections du livret)	ratures, taches
						Air « Quel doux plaisir succède à ma douleur profonde »	Rollet		ratures

Annexe II : Dépouillement d'AC

7	171	200	22 × 29,5	néant	12 / 10	Air « Quel doux plaisir succède à ma douleur profonde »	Rollet	Rameau (coupe)	grattages, ratures
						Récitatif « Nos soldats triomphans, enrichis, pleins de gloire »	Rollet	Rameau (correction du livret)	
						Récitatif « Nos soldats triomphans, enrichis, pleins de gloire »	Rollet	Rameau (correction de la musique)	
8	172	201	22 × 29,5	néant	12 / 10	Récitatif « Divin César, // Digne Romaine »	Rollet		
	[collette]	Les traces de colle sur la p. 10 prouvent la présence d'une collette qui a disparu ; elle comportait probablement la version des toutes les copies, de C 1 à C 6.							
9	173	204	22 × 29,5	petits grains	12 / 10	Récitatif « Divin César, // Digne Romaine »	Rollet	Rameau (annotations, corrections du livret et de la musique) Lallemand (livret)	
						collette r°	202	20,5 × 15	petits grains

Annexe II : Dépouillement d'AC

	collette v°	203				non identifié	non identifié		
	173	204	cf. ci-dessus			Récitatif « Divin César, // Digne Romaine » et « Enfin, je vous revois »	Rollet	Rameau (corrections du livret) Rameau (corrections du livret)	
						Récitatif « Divin César, // Digne Romaine » et « Enfin, je vous revois »	Rollet	Rameau (corrections de la musique) crayon rouge (double barre)	
	collette r°	202	20 × 8,5	néant	[4] / 10	Récitatif « Enfin, je vous revois »	Rameau	Rameau (correction de la musique)	ratures
	collette v°	203				fragment de <i>Bacchus</i> (1745)	Lallemand	crayon rouge (renvoi)	
10	174	207	Cf. p. 173			Récitatif « Divin César, // Digne Romaine »	Rollet	Lallemand (correction du livret) Rameau (corrections du livret et de la musique) crayon rouge (double barre)	grattages, ratures
	collette r°	205	20 × 8,5	néant	[4] / 10	Récitatif « Enfin, je vous revois »	Rameau		ratures

Annexe II : Dépouillement d'AC

	collette v°	n.ph.				fragment de <i>Bacchus</i> (1745)	Lallemand	crayon rouge (coupe)	même passage que la collette précédente.
	174	207	Cf. p. 173			Récitatif « Divin César, // Digne Romaine »	Rollet	Lallemand (correction du livret) Rameau (corrections du livret et de la musique, instruction aux copistes)	grattages, ratures
n.p..	175	206 208	20,5 × 17	néant	[8] / 9	Récitatif « Vos vertus ont passé mon espérance même »	C/Menuis- Plaisirs.09		collette de la p. 208 (pagination continue) mal reliée
n.p..	176	209				Fragment des <i>Fêtes de Polymnie</i>	Rollet		
n.p..	177	212	21 × 27	AUVERGNE	12 / 9	Récitatif « Divin César, // Digne Romaine »	Lallemand		ratures
	collette r°	210	19,5 × 19,5	néant	[8] / 11	Récitatif « Enfin, je vous revois »	Rameau		ratures

Annexe II : Dépouillement d'AC

	collette v°	211				partie de basse (Fa 4) non identifiée ; style italien	non identifié		
	177	212	cf. ci-dessus			Récitatif « Divin César, // Digne Romaine »	Lallemand	Rameau (corrections de la musique)	taches
n.p.	178	213				Récitatif « Divin César, // Digne Romaine »	Lallemand	surligneur (coupe) crayon rouge (rétablissement de la coupe)	
n.p.	179	214	21 × 27	C [cœur] PIGNION MOYEN	12 / 9	Récitatif « Divin César, // Digne Romaine »	Lallemand	main non identifiée à l'encre (ratures, corrections, mention) cf. p. 153	ratures
n.p.	180	215				Récitatif « Divin César, // Digne Romaine »	Lallemand		
13	181	216	22 × 29,5	A [cœur] RIBEROLLE	12 / 10	Duo « Allez punir un Barbare »	Rollet	crayon rouge (titre, mouvement) Lallemand (soudure avec p. préc.) Rameau (chiffrages)	
14	182	217				Duo « Allez punir un Barbare »	Rollet		

Annexe II : Dépouillement d'AC

					Récitatif : « Il m'abandonne à ma douleur mortelle »	Rollet		grattages	
15	183	218	22 × 29,5	petits grains	12 / 10	Récitatif : « Il m'abandonne à ma douleur mortelle »	Rollet		
						Chœur « Fier Dieu des alarmes »	Rollet	crayon rouge (« chœur », mouvement, mesure)	
16	184	219			Chœur « Fier Dieu des alarmes »	Rollet			
17	185	220	22 × 29,5	petits grains	12 / 10	Chœur « Fier Dieu des alarmes »	Rollet		
						Chœur « Fier Dieu des alarmes »	Rollet	crayon rouge (mouvement)	grattages
19	187	222	22 × 29,5	petits grains	12 / 10	Chœur « Fier Dieu des alarmes »	Rollet	crayon rouge (mouvement)	
20	188	223			Chœur « Fier Dieu des alarmes »	Rollet	crayon rouge (« silence », mouvement)	grattages	
22	190	225	22,5 × 29,5	petits grains	12 / 10	Chœur « Fier Dieu des alarmes »	Rollet	crayon rouge (mouvement)	
						Chœur « Fier Dieu des alarmes »	Rollet		
						Air fièrement	Rollet	crayon rouge (mouvement)	« CP »
23	191	226	22 × 29,5	A [cœur] RIBEROLLE	12 / 10	Air fièrement	Rollet	grattages et ratures (erreur de copie)	
24	192	227			Récitatif « Dieux puissants, protégez votre image »	Rollet			

Annexe II : Dépouillement d'AC

25	193	228	22 × 29,5	A [cœur] RIBEROLLE	12 / 10	Récitatif « Dieux puissants, protégez votre image »	Rollet		
26	194	229				Récitatif « Dieux puissants, protégez votre image »	Rollet		
						1 ^e gavotte	Rollet	crayon rouge (mouvement)	« CP »
27	195	230	22 × 29,5	néant	12 / 10	2 ^e gavotte	Rollet	crayon rouge (mouvement, reprises, « chœur »)	« CP »
28	196	231				Chœur « Charmant héros, qui pourra croire »	Rollet	crayon rouge (écriture différente, illisible)	
n.p.	197	232	21 × 27	gros grains	10 / 11	Récitatif « Entendez-vous ces cris et ces chants de victoire »	Lallemand	Rameau (correction du livret)	ratures
n.p.	198	233				Récitatif « Entendez-vous ces cris et ces chants de victoire »	Lallemand	crayon rouge (renvoi vers p. 199)	
29	199	234	22 × 29,5	néant	12 / 10	Récitatif « Entendez-vous ces cris et ces chants de victoire »	Rollet	Rameau (corrections du livret et de la musique) coupe à l'encre (Rameau ?)	ratures, hachures
						Récitatif « Rois qui redoutez ma vengeance »	Rollet	crayon rouge (renvoi de p. 198)	
30	200	235				Récitatif « Rois qui redoutez ma vengeance »	Rollet		taches
31	201	236	22 × 29,5	illisible	12 / 10	Récitatif « Rois qui redoutez ma vengeance »	Rollet		grattages

Annexe II : Dépouillement d'AC

32	202	237				Chœur « Ô grandeur, Ô clémence »	Rollet		rature, grattages
33	203	238	22 × 29,5	petits grains	12 / 10	Chœur « Ô grandeur, Ô clémence »	Rollet		barres de mesure repassées à l'encre au-dessus de la collette insérée
	203	238				Chœur « Ô grandeur, Ô clémence »	Rollet	Rameau (corrections de la musique, instrumentation) crayon rouge (« ici »)	
	collette r°	238	11 × 12,5	néant	[6] / 10	Chœur « Ô grandeur, Ô clémence »	Lallemand		mise au propre de la correction sous la collette
	collette v°	n. ph.				fragment de partie séparée de basse non identifié	non identifié		
34	204	239	cf. p. 203		Chœur « Ô grandeur, Ô clémence »	Rollet	Rameau (corrections, instructions aux copistes)	ratures	
35	205	240	22 × 29,5	petits grains	12 / 10	Chœur « Ô grandeur, Ô clémence »	Rollet	non identifié (nuance)	
36	206	241				Chœur « Ô grandeur, Ô clémence »	Rollet		

Annexe II : Dépouillement d'AC

37	207	242	22 × 29,5	petits grains	12 / 10	Chœur « Ô grandeur, Ô clémence »	Rollet		
38	208	243				Récitatif « Vos vertus ont passé mon espérance »	Rollet	Rameau (coupe) ; Rameau ou une autre main (corrections de la musique)	la collette a été décollée mais mal remplacée ; cf. p. 175 (pagination continue)
39	209	244	22 × 29,5	néant	12 / 10	Descente de la Gloire	Rollet	crayon rouge (reprise, rôle)	
40	210	245				Récitatif « Tu vois ta récompense »	Rollet		
41	211	246	22,5 × 29,5	néant	12 / 10	Air « Plus d'un héros, plus d'un grand Roy »	Rollet	crayon rouge (dynamique)	
42	212	247				Air « Plus d'un héros, plus d'un grand Roy »	Rollet	crayon rouge (dynamique)	
43	213	248	22 × 29,5	petits grains	12 / 10	Air « Plus d'un héros, plus d'un grand Roy »	Rollet	crayon rouge (trompettes ; crayon rouge (renvoi vers p. 219)	
46 44	214	249				Entrée [emprunt la Princesse de Navarre, cf. annexe ???]	C/Menus-Plaisirs.09	autre main (« 46 » : n° de p. visible par dessus la collette)	crayon illisible
46	collette r°	250	20,5 × 17	gros grains // 1742	12 / 9	Air	Rameau	crayon rouge (mouvement)	« CP »
									pages cousues

Annexe II : Dépouillement d'AC

	collette v°	251					vide		
47	215	252	22,5 × 29,5	petits grains	12 / 10	Chœur avec coryphée « Le Ciel nous seconde »	Rameau	Rameau (annotations, corrections de la musique, instructions aux copistes) crayon rouge (mouvement)	ratures
48	216	253				Chœur avec coryphée « Le Ciel nous seconde »	Rameau	crayon rouge (renvoi vers p. 217)	
						Chœur avec coryphée « Le Ciel nous seconde », couplet	Rameau	crayon rouge (coupe, mention effacée illisible)	coupé, rétabli, puis coupé à nouveau
49		256	22 × 29,5	A RIBEROLLE	12 / 10	Gigue vive	Rameau	crayon rouge (reprises)	« CP » ratures
	collette r°	254	21 × 27	gros grains	12 / 9	Gigue	Rameau	crayon rouge (renvoi de la p. 216, mouvement, reprise, rôle) Lallemand (titre)	« CP »
	collette v°	255				fragment de récitatif : référence à la p. 174	Rameau	Rameau (instructions aux copistes)	ratures

Annexe II : Dépouillement d'AC

50	218	257	cf. p. 217			Gigue vive	Rameau	Rameau ou une autre main à l'encre (coupe) crayon rouge (coupe)	même encre que collette p. 215
51	219	258	22 × 29,5	néant	12 / 10	Gigue vive	Rameau	crayon rouge (coupe)	
						Récitatif « Des honneurs si brillans sont trop pour mon partage »	Rameau	Rameau (« paroles à changer »)	ratures
						Récitatif « Des honneurs si brillans sont trop pour mon partage »	Rameau	Rameau (coupe, corrections)	ratures
	collette r°	n. ph.	21 × 8,5	néant	[4] / 9	Récitatif « Des honneurs si brillans sont trop pour mon partage »	Rameau	Rameau (corrections du livret et de la musique)	ratures
						Air « Qu'il serve à jamais aux festes »	Rameau		ratures
						Fragment non identifié ; paroles « dans ce charm[an]t réduit on voit tous vos apas »	Rameau		
	collette v°	n. ph.				Air « Qu'il serve à jamais aux festes »	Rameau	Rameau (corrections du livret et de la musique)	ratures, grattages
cf. ci-dessus									

Annexe II : Dépouillement d'AC

52	220	259				Air « Qu'il serve à jamais aux festes »	Rameau	crayon rouge (coupe, rétablissement de la coupe)	ratures
						esquisse du récitatif « Les Dieux ne refusent rien »	Rameau	Rameau ou une autre main à l'encre (coupe) crayon rouge (coupe)	ratures
						Récitatif « Les Dieux ne refusent rien »	Rameau	crayon rouge (coupe, rétablissement de la coupe, renvoi vers « un autre cahier »)	annotation récente au crayon : « fin du 4 ^e acte »
1	221	260	23 × 29,5	néant	16 / 7	Chœur « Chantons dans ce jour solennel »	C/Menus-Plaisirs.09 (portées, dessus et basse)	Rameau (parties intermédiaires et instruments, corrections, renvoi de la p. 216) crayon rouge (mouvement)	ratures, grattages annotation récente au crayon : « acte V »
2	222	261				Chœur « Chantons dans ce jour solennel »	C/Menus-Plaisirs.09 (portées, dessus et basse)	Rameau (parties intermédiaires et instruments, corrections)	ratures, grattages
3	223	262	22,5 × 29,5	illisible	16 / 7	Chœur « Chantons dans ce jour solennel »	C/Menus-Plaisirs.09 (portées, dessus et basse)	Rameau (parties intermédiaires et instruments, corrections)	ratures, grattages

Annexe II : Dépouillement d'AC

4	224	263				Chœur « Chantons dans ce jour solennel »	C/Menus-Plaisirs.09 (portées, dessus et basse)	Rameau (parties intermédiaires et instruments, corrections) crayon rouge (mouvement, « sur la finale »)	ratures, grattages
5	225	266	23 × 29,5	gros grains // 1742	16 / 7	passacaille chaconne	Rameau	Rameau (entrée du danseur)	ratures, grattages CP (crayon)
	collette r°	264	21,5 × 13	néant	[8] / 9	chaconne	Rameau	Rameau (instructions aux copistes)	ratures, grattages
	collette v°	265				fragment du chœur de Bélus (1745) « Toi qui gémis d'un amour déplorable »	Rameau		à l'envers ratures, grattages traces de couture
	cf. ci-dessus						chaconne (1 ^{re} version)	Rameau	
6	226	267				chaconne (1 ^{re} version)	Rameau	Rameau (instructions aux copistes, renvoi) crayon rouge (départ, correction, renvoi)	ratures, grattages

Annexe II : Dépouillement d'AC

	collette r°	268	22 × 14,5	néant	[8]/8	chaconne (2 ^e version)	Rameau	crayon rouge (reprise)	ratures
	collette v°	269				fragment du chœur de Bélus « Toi qui gémis d'un amour déplorable »	Rameau		ratures, grattages à l'envers ; même page que le v° de la collette préc.
	collette r°	271	20,5 × 28,5	néant	12 / 10	chaconne (2 ^e version)	Lallemand		mise au propre de la p. 222 et de la 1^{re} collette ratures
	collette v°	270				partie de basse du grand chœur ou de basson non identifiée	à identifier		
n.p.	227	272	22 × 27	illisible	10 / 11	Chœur « D'un bonheur nouveau »	Rameau	Rameau (instructions aux copistes, corrections du livret et de la musique)	ratures
n.p.	228	273				Chœur « D'un bonheur nouveau »	Rameau	Rameau (instructions aux copistes, renvoi vers p. 231) crayon rouge (rôle)	ratures
n.p.	229	274	21,5 × 21,5	gros grains	[12]/7	Air « Volez plaisirs, régnez avec la Gloire »	Rameau	Rameau (corrections du livret et de la musique) crayon rouge (mouvement)	ratures

Annexe II : Dépouillement d'AC

n.p.	230	275				Air « Volez plaisirs, régnez avec la Gloire »	Rameau	crayon rouge (renvoi vers p. 231)	ratures ; Rameau : mention à l'envers (papier réutilisé)
n.p.	231	276	21 × 27	petits grains	12 / 9	chaconne	Lallemand	crayon rouge (renvoi de p. 230)	« CP »
n.p.	232	277				chaconne	Lallemand		
n.p.	233	278	20,5 × 27	illisible	12 / 9	chaconne	Lallemand		
n.p.	234	279				chaconne	Lallemand	crayon rouge (renvoi vers F 1 dans F-Po A 201)	
1	235	280	22 × 29,5	néant	16 / 7	Ramage d'oiseaux	Rameau		ratures tache
2	236	281				Ramage d'oiseaux	Rameau		
3	237	282	22 × 29,5	illisible	16 / 7	Ramage d'oiseaux	Rameau	crayon rouge (croix, renvoi de p. 240) Lallemand (nomenclature)	ratures
4	238	283				Ramage d'oiseaux	Rameau	crayon rouge (croix) Lallemand (nomenclature)	ratures
		285				Ramage d'oiseaux (1 ^{re} version)	Rameau		ratures

Annexe II : Dépouillement d'AC

	collette r°	283	21 × 13	néant	[6] / 7	Ramage d'oiseaux	Rameau	crayon rouge (croix) Lallemand (nomenclature)	ratures
	collette v°	n. ph.				vide	une portée ajoutée à la main		
5	239	284 286	23 × 30	néant	16 / 7	Ramage d'oiseaux	Rameau	Rameau (instructions aux copistes crayon rouge (croix ; reprise, renvoi vers F1 dans F-Po A 201) Lallemand (nomenclature)	ratures
6	240	287				Ramage d'oiseaux	Rameau	Lallemand (nomenclature)	ratures
		289	Ramage d'oiseaux	Rameau		ratures			
	collette r°	287	18,5 × 6,5	néant	[4] / 7	Ramage d'oiseaux	Lallemand		ratures mise au propre d'un système de la p. 236
	collette v°	n. ph.				vide			
[1]	241	288 290	22,5 × 30	néant	16 / 7	Ramage d'oiseaux (1 ^{re} version)	Rameau	crayon rouge (coupe)	

Annexe II : Dépouillement d'AC

2	242	291				Ramage d'oiseaux (1^{re} version)	Rameau	crayon rouge (coupe)	raturess
----------	------------	------------	--	--	--	--	---------------	-----------------------------	-----------------

Fin de l'acte I, relié par erreur après l'acte III

Pagination originale	Pagination continue	Pagination du microfilm	Dimensions (l × L)	Filigrane	Rastrologie	Contenu	Copiste principal	Autres mains	Remarques
n.p.	243	292	20 × 29,5	néant	12 / 10	Parodie « Un roi, s'il veut être heureux »	Rameau	crayon rouge (reprises, double barre)	ratures
						Parodie « A sa voix les vertus renaissent »	Rameau		rature
n.p.	244	293				Parodie « A sa voix les vertus renaissent »	Rameau	Lallemand (renvoi vers p. 87) crayon rouge (instruction aux copistes)	ratures
34	245	298	22,5 × 30	gros grains //	16 / 7	Récitatif « Plus j'écoute leurs chants » (1 ^{re} version)	Rameau		erreur de reliure (p. à part)
	collette r°	294	22 × 13,5	néant	[8] / 7	Récitatif « Plus j'écoute leurs chants » (2 ^e version)	Rameau	Rameau (instruction aux copistes)	ratures, grattages
	collette v°	295				Récitatif « Plus j'écoute leurs chants » (version intermédiaire)	Rameau		ratures

Annexe II : Dépouillement d'AC

			22 × 10	néant	[6] / 10	Récitatif « Plus j'écoute leurs chants » (2 ^e version)	Rameau		ratures
						Air « Les Dieux garants de mes vœux »	Rameau		
			11 × 3,5	néant	[2] / 10	Fragment du chœur « Ce monstre toujours terrible » (prologue)	Rameau		ratures
						Récitatif « Plus j'écoute leurs chants »	Rameau		collée sur la collette préc. ratures
			298			Fragment du chœur « Ce monstre toujours terrible » (prologue)	Rameau		ratures
						Air « Les Dieux garants de mes vœux »	Rameau	crayon rouge (coupe)	ratures
35	246	299	cf. p. 245			Duo « Descends des cieux, lance tes flammes »	Rameau	Rameau (corrections du texte et de la musique) crayon rouge (« chœur », mesure)	ratures
						Chœur « Allez, donnez tous deux au monde »	Rameau	Rameau (corrections de la musique) crayon rouge (instruments)	ratures

Annexe II : Dépouillement d'AC

36	247	300	23 × 30	gros grains	16 / 7	Chœur « Allez, donnez tous deux au monde »	Rameau	Rameau (corrections de la musique) crayon rouge (renvoi interne pour correction)	ratures	erreur de reliure (r° / v°)
37	248	301				Chœur « Allez, donnez tous deux au monde »	Rameau	Rameau (corrections de la musique) crayon rouge (mouvement) autre main non identifiée (renvoi à CF 2)	ratures	
33	249	302	22,5 × 30	néant	16 / 8	Parodie « Ecoutez dans nos chants le dieu qui nous inspire »	Lallemand	crayon rouge (coupe, croix)		
						Récitatif « Plus j'écoute leurs chants, plus je deviens sensible »	Lallemand			
32	250	303				[Symphonie] et récitatif « De ces simples Bergers »	Lallemand	Lallemand ou une autre main (coupe)		
						Parodie « Ecoutez dans nos chants le dieu qui nous inspire »	Lallemand	crayon rouge (coupe, double barre)		

Annexe II : Dépouillement d'AC

n.p.	251	304	23 × 30	néant	12 / 10	Partie séparée de Hb 1 de l'« Entracte » et des « Menuets » de <i>Béhus</i> (1745)	à identifier	crayon rouge (mouvement, coupe) Lallemand ? (titre) autre main non identifiée à l'encre	
n.p.	252	305				Entracte	Durand	Rebel (situation dans une reprise d'Amadis de Lully, corrections à l'encre)	ratures

Annexe III. – Données tirées de documents d’archive

Nos investigations aux Archives nationales ne nous ont pas permis d’en trouver qui fussent relatives au *Temple de la Gloire*, ni dans la série O¹, ni dans la série AJ¹³. Nous avons cependant pu exploiter la recette mensuelle et annuelle de l’Académie royale de musique d’avril 1744 à août 1747, contenue dans AJ¹³ 08 cote 7, dossier IV (« Bordereaux pendant l’administration de M. Berger »). Ce dossier contient 46 f. volants généralement intitulés « Bordereaux de la recette et dépense de l’opéra ». Chaque f. contient un mois, parfois moins en début ou en fin de saison (à Pâques), et détaille les encaissements et décaissements de la caisse de l’Académie royale de musique ; très souvent, le solde est déficitaire, et Berger se voit contraint de renflouer la caisse « pour payer les dépenses journalières ». Une sorte de bilan annuel est également fait chaque année, de Pâques à Pâques.

De ces riches documents, notamment pour la connaissance de Rameau, nous n’avons extrait que deux données, celle du nombre de représentations et de la recette, puis nous les avons divisées l’une par l’autre, afin d’établir des moyennes comparables. La limite majeure de cette méthode est qu’elle ne distingue pas entre les différents opéras représentés pour chaque période (il peut y avoir de grosses différences entre la fin des représentations d’un ballet et le début des représentations d’une reprise de Lully dans le même mois), mais en l’absence de données sur la recette quotidienne, les résultats produits valent mieux que rien.

Nous présentons ces données dans des tableaux saison par saison, puis pour les deux seuls mois pour lesquels une recette détaillée et donc un point de comparaison est disponible, en 1743. Les cases en grisé invitent à comparer les mois qui correspondent à ceux où a été représenté le *Temple de la Gloire* en 1745 et en 1746.

Recettes saison par saison

<i>Mois</i>	<i>Nombre de représentations</i>	<i>Recettes</i>	<i>Recette moyenne par représentation</i>
avril 1744	9	11975	1331
mai 1744	13	15129	1164
juin 1744	14	10008	715
juillet 1744	13	10502	808
août 1744	13	12058	928
septembre 1744	13	9129	702
octobre 1744	14	11620	830
novembre 1744	14	16154	1154
décembre 1744	15	23191	1546
janvier 1745	18	27823	1546
février 1745	13	18579	1429
mars 1745	13	22134	1703
1 ^{er} au 13 avril 1745	1	824	824
22 mars 44 – 30 avril 45	163	188405	1156

Tableau 50 : Recettes pour l’année 1744-1745

<i>Mois</i>	<i>Nombre de représentations</i>	<i>Recettes</i>	<i>Recette moyenne par représentation</i>
27 avril au 31 mai 1745	18	19177	1065
juin 1745	9	10363	1151
juillet 1745	13	11644	896
août 1745	13	14782	1137
septembre 1745	12	8348	696
octobre 1745	14	15815	1130
novembre 1745	13	13858	1066
1 ^{er} au 10 décembre 1745	4	7813	1953
1 ^{er} au 31 décembre 1745	12	13492	1124
janvier 1746	15	34610	2307
février 1746	13	25847	1988
mars 1746	11	23630	2148
1 ^{er} au 18 avril 1746	0	0	0
[Pâques 1745-Pâques 1746] ¹	[147]	[199379]	[1356]

Tableau 51 : Recettes pour l'année 1745-1746

<i>Mois</i>	<i>Nombre de représentations</i>	<i>Recettes</i>	<i>Recette moyenne par représentation</i>
19 au 30 avril 1746	6	7938	1323
19 avril au 21 mai 1746	16	17918	1120
1 ^{er} au 31 mai 1746	14	14292	1021
juin 1746	12	11592	966
juillet 1746	10	7790	779
août 1746	13	12322	948
septembre 1746	13	9646	742
octobre 1746	13	19051	1465
novembre 1746	13	28244	2173
décembre 1746	15	27519	1835
janvier 1747	18	24543	1364
février 1747	10	23795	2380
mars 1747	6	15970	2662
Pâques 46-Pâques 47	143	202705	1418

Tableau 52 : Recettes pour l'année 1746-1747

¹ Par déduction des lignes précédentes.

Mois	Nombre de représentations	Recettes	Recette moyenne par représentation
10 au 30 avril 1747	12	11375	948
mai 1747	12	19145	1595
juin 1747	13	16864	1297
juillet 1747	14	15087	1078
août 1747	12	16200	1350

Tableau 53 : Recettes pour la saison d'été 1747

Recette détaillée de décembre 1743 :

Date	Jour	Recette
1	dimanche	1364 ^{lt}
3	mardi	780 ^{lt}
6	vendredi	1067 ^{lt} 10 ^s
8	dimanche	818 ^{lt}
13	vendredi	1673 ^{lt} 10 ^s
15	dimanche	860 ^{lt}
22	dimanche	2013 ^{lt} 10 ^s
Moyenne <i>Callirhoé</i>		≈ 1225 ^{lt}

Date	Jour	Recette
5	jeudi	1850 ^{lt} 10 ^s
10	mardi	728 ^{lt}
12	jeudi	1330 ^{lt} 10 ^s
17	mardi	798 ^{lt} 10 ^s
26	jeudi	923 ^{lt}
Moyenne <i>Indes galantes</i>		≈ 1125 ^{lt}

Tableau 55 : Recette des *Indes galantes* de Rameau de Royer en décembre 1743**Tableau 54 : Recette de *Callirhoé* de Destouches en décembre 1743**

Soit un total hors Lully d'environ 14200^{lt} pour 12 représentations, soit moins de 1200^{lt} par représentation.

Date	Jour	Recette
19	jeudi	4113 ^{lt} 10 ^s
20	vendredi	4417 ^{lt} 10 ^s
27	vendredi	4300 ^{lt} 10 ^s
29	dimanche	2437 ^{lt} 10 ^s
31	mardi	1224 ^{lt} 10 ^s
Moyenne <i>Roland</i>		≈ 3300 ^{lt}

Tableau 56 : Recette de *Roland* de Lully en décembre 1743

La recette pour *Roland* de Lully est donc quasiment le triple de celle des œuvres autres que celles de Lully.

La moyenne globale pour décembre 1744 est donc d'environ 30700^{lt} pour 17 représentations, soit en moyenne 1800^{lt} par représentation.

Recettes d'avril-mai 1743

23 avril	mardi	3359 ^{lt} 10 ^s
26 avril	vendredi	2694 ^{lt} 10 ^s
28 avril	dimanche	1479 ^{lt} 10 ^s
30 avril	mardi	1114 ^{lt} 10 ^s
3 mai	vendredi	1682 ^{lt} 10 ^s
5 mai	dimanche	739
7 mai	mardi	485 ^{lt} 10 ^s
10 mai	vendredi	1434 ^{lt} 10 ^s
12 mai	dimanche	285 ^{lt}
14 mai	mardi	316 ^{lt} 10 ^s
17 mai	vendredi	450 ^{lt}
19 mai	dimanche	180 ^{lt} 10 ^s
Moyenne du <i>Pouvoir de l'Amour</i>		≈ 1185 ^{lt}

Tableau 57 : Recette du *Pouvoir de l'Amour* de Royer en avril-mai 1743

21	mardi	958 ^{lt}
24	vendredi	2200 ^{lt}
26	dimanche	637 ^{lt} 10 ^s
Moyenne d' <i>Hippolyte et Aricie</i>		≈ 1265 ^{lt}

Tableau 58 : Recette d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau en mai 1743

Le total de la recette pour avril-mai 1743 est donc d'environ 18000^{lt} pour 15 représentations, soit environ 1200^{lt} par représentation.

Il est donc manifeste que les recettes du *Temple de la Gloire*, en décembre 1745, quelles qu'ait été le nombre exact de représentations, dont nous ne sommes pas sûrs, ont été sensiblement inférieures aux recettes normales en hiver, alors même que l'administration Berger se caractérise par de faibles recettes et de fortes difficultés financières.

La conclusion n'est pas nette pour les représentations d'avril-mai 1746, qui semblent se situer dans une honnête moyenne pour l'époque, mais les données disponibles ne nous permettent pas de distinguer entre les recettes du *Temple de la Gloire* et celles des *Amours des Dieux*.

Annexe IV. – Transcriptions de sources littéraires ¹

Nous réunissons dans cette annexe, pour lecture et pour référence, tous les textes littéraires traitant spécialement du *Temple de la Gloire* quand ils sont trop longs pour être cités intégralement dans notre développement. Il peut s'agir :

- d'articles de journaux ;
- de chapitres de recueils de critique ;
- d'opuscules anonymes.

Nous nous en sommes tenus à une transcription des sources, sans édition ni appareil critique, sauf pour l'annexe IV/xii, pour distinguer de ce qui est de La Harpe (corps normal) et ce qui est de Decroix (corps gras).

¹ Nous remercions Monique Dubruque de s'être chargée de la pénible tâche de transcrire ces textes de manière semi-diplomatique.

i. *Mercur de France* – avril 1745

Les Arts depuis le regne du feu Roi, en possession du premier rang parmi les peuples policés, ont voulu dans ce grand jour, par un effort digne de leur emulation, s'assurer encore cette prééminence, en offrant aux yeux de la plus belle Cour, & du Monarque le plus glorieux & le plus aimé, un spectacle successif de deux décorations, qui renfermée dans un même espace convinssent alternativement à la représentation d'une Comedie Balet, avec machine, & à une salle de bal paré, de plan différent, & decorée d'ornemens encore plus superbes, & qui pût en une nuit changer de forme, & servir par ses nouveaux embellissemens à caractériser ces deux éclatantes fêtes. Animez par leur amour pour le Maître qui les protege, & guidés par le goût elevé & délicat, par les idées brillantes & ingénieuses de M. le Duc de Richelieu, premier Gentilhomme de la Chambre de Sa Majesté en exercice, ils ont épuisé ce que la splendeur & la nouveauté ont de plus noble & de plus picquant, & sont parvenus à donner plusieurs fêtes consécutives, qui ont réuni les suffrages de la Cour & de la Ville, & causé par leur prompte & singuliere exécution, l'étonnement & l'admiration des Etrangers, qui les ont vûes.

Voici le détail de ces fêtes, qui ne peut rendre qu'imparfaitement à l'esprit ce que les yeux ont eû peine à croire.

Le grand Manège couvert à Versailles a été choisi pour l'emplacement de ces deux magnifiques fêtes, sa longueur est de vingt-cinq toises [≈ 50 m] ou environ, sur sept toises & demie [≈ 15 m] de largeur, ce qui fait le dans [sic pour grand ?] œuvre du Manège. On a ajouté pour prolonger ce spectacle un corps de bâtiment construit en charpente de sept toises [≈ 14 m] en saillie sur la carrière, tant pour y former un supplément au théâtre, que pour y pratiquer un corridor regnant & conduisant à toute les loges des Acteurs & Actrices de la Comedie.

On avoit également construit sur les flancs du Manège en aîle dans les cours adjacentes deux corps de bâtimens en charpente de douze pieds [≈ 4 m] de large en saillie, pour servir à former des loges & corridors de communications aux Acteurs & Actrices de l'Opera ; de sorte que tous ces corridors faisoient une ceinture autour du bâtiment du Manège, & rendoient facile tout ce qui a été ordonné pour l'exécution de cet important & pompeux spectacle.

L'addition de tous ces bâtimens avec suplément au corps du Manège, produisoit en totalité pour sa longueur trente-deux toises [≈ 64 m], & pour sa largeur treize toises [≈ 26 m].

La partie du théâtre occupoit six toises [≈ 12 m] dans l'intérieur de la salle, & cinq [≈ 10 m] dans la partie extérieure séparée par trois grandes arcades de construction naturelle aux bâtimens, desquelles on a sçû profiter pour faire valoir la perspective & les lointains.

L'ouverture de ce théâtre se présentoit par un avant-scène de la largeur de trente pieds [≈ 10 m], & étoit décoré de chaque côté de groupes, de colonnes d'ordre ionique, avec des pilastres posés sur des corps portant entablemens, sur lesquels partoit un arc en voussure de forme surbaissée ; les colonnes, pilastres, frises & panneaux étoient marbrés d'Antin, les corps & champs de marbres verds campans, les bases, chapiteaux, ornemens du tiers des colonnes, marbres des entablemens, leurs ornemens, ainsi que l'arc & voussure toient de sculptures & reliefs dorés. Dans la partie milieu de l'avant scène à l'endroit du ceintre étoit un grand cartel soutenu par des amours de ronde bosse, lesquels badinoient avec des guirlandes de fleurs, & cherchoient à les grouper autour d'un Soleil,

d'autres amours retroussans les mêmes festons à l'endroit des volutes de l'avant-scène & en aplond des colonnes.

Le rideau d'avant scène étoit de fond citron avec un bordé rouge, coins & milieu d'ornemens rehaussés d'or, au milieu de ce rideau étoit peint en coloris un groupe de l'hymen & de l'amour unissant leurs flambeaux, une chaîne de jeux & de plaisirs sous des formes d'enfans les entouraient d'une guirlande de fleurs, tandis que d'autres en répandoient sur eux.

[Suit une description des décors de La Princesse de Navarre]

La décoration de la salle de spectacle à rez de chaussée faisant différens plans droits & cintrés, étoit composée d'une balustrade regnant au pourtour de la salle, y compris la salle de l'orchestre qu'elle renfermoit, isolée & dorée, & élevée sur un socle de marbre vert plinte, Cimaise en breche violette, où étoient de tems en tems cimétrisés des pied-destaux servant à porter des bouquets de cristaux avec lumières : Cette balustrade faisant saillie, renfermoit trois rangs de gradins destinés à placer toutes les Dames. Au troisième gradin étoit un autre appui en séparation sous formes de portiques repercés, dorés en plein, & partagés par des pied-destaux en parallèle de ceux de la balustrade au rez de chaussée : A niveau de cette seconde balustrade commençoit à s'élever une voussure pour porter une galerie regnante au pourtour de la salle, sans autre appui, que sur elle-même, cette voussure hardie aux yeux seulement, prenant sa naissance des corps de l'avant-scène, tant à droite qu'à gauche, étoit décorée & distribuée par panneaux damas cramoisi glacé d'or, lesquels étoient séparés par de grandes consoles formant corps en voussures, & paroissant porter la saillie de la galerie ; outre la richesse naturelle des damas, étoient distribués avec art des galons d'or formant compartimens, entrelas & panneaux ; sur cette voussure qui faisoit saillie suffisante pour recevoir deux rangs de gradins, étoit un corps d'architecture qui recevoit un appui, lequel appui faisoit plan à ressant & avant corps dans les milieux des flancs de cette galerie, ainsi que sur la porte d'entrée, placée dans le centre de la partie circulaire, qui faisoit le fond de la salle, cet appui étoit marbre blanc veiné, avec panneaux breche bleue, ornemens en reliefs dorés, le tout entendu par sa décoration être porté sur les consoles ci-devant dites ; l'idée en général de la situation des places par haut & bas, étoit de former un cirque, ou amphithéâtre dans le goût des Anciens, sans recevoir aucune séparation, ni interruption.

La galerie regnante, dont il est ici mention, étoit distribuée par une suite de Cariatides figurées de femmes demi nues, avec guesnes & draperies de la hauteur de sept pieds [$\approx 3,30$ m] à l'alternative avec de grands balustres torsés, enrichis de branches de lauriers, le tout formant entre soi une distribution cimétrisée ; les figures portoient sur leurs têtes les angles d'une seconde corniche droite & ceintrée regnant autour de la sale, faisant sept milieux, lesquels étoient surmontés de groupes d'amours tenant des Fleurs-de-Lys enlassées par des festons de fleurs qu'ils retrousoient. A quatre de ces parties étoient de grands cartels ornés de différens trophées de l'hymen et de l'amour ; à niveau de la corniche regnoit un plafond, qui couronnoit le dessus et pourtour de la galerie, porté par les Cariatides & grands balustres ; ce plafond étoit distribué par panneaux sur fond blanc, enrichi de moulures et ornemens d'or ; le dossier de cette galerie étoit aussi de damas cramoisi glacé d'or relatif à la voussure, dont il a été fait mention ; la face apparente de cette galerie richement décorée, comme il est dit des Cariatides & de grands balustres, cartes, groupes d'amour, agraphes, culs de lampes, le tout mêlé de festons de fleurs naturelles, dorures & marbres.

Au-dessus de la galerie, dont on vient de parler, étoit un attique de marbre blanc veiné, panneaux de breche violette, pilastres de verd campans posés en aplomb des Cariatides & balustres torsés, surmonté d'une corniche avec chapiteaux composés, accompagnés de palmes, agraphes, festons de fleurs, le tout en or ; cet attique faisant même plan de la salle, contenoit en tout son édifice trente-sept pieds [\approx 12 m] de hauteur ; le plafond général qui regnoit sur la sale en forme de voute sphérique, représentoit un Ciel, où étoient en coloris nombre d'amours sur des nuées, badinans avec des festons de fleurs qui servoient à donner naissance à quantité de lustres de cristaux placés avec simétrie devant les parties principales de la décoration de la sale, & particulièrement un groupe de plusieurs de ces amours, formant entr'eux avec leurs fleurs des jeux & des couronnes au-dessus des places qu'occupoient la famille & le cercle royal ¹.

¹ *Mercur de France Dédie Au Roi. Avril 1745, op. cit.*, pp. 149-155.

ii. *Mercur de France* – novembre 1745

L'Académie Royale de Musique fait de concert avec les Pensionnaires du Roi les répétitions du Ballet du Temple de la Gloire dont les paroles sont de M. de Voltaire & la Musique de M. Rameau. Cet ouvrage doit être exécuté à Versailles, au retour de S. M. sur le magnifique Théâtre construit pour l'auguste hymen célébré au commencement de cette année ¹.

Nouveau Ballet représenté à Versailles

Le Samedi 27 la Sale de Spectacles qui a été construite au commencement de cette année dans la cour du Manege, servit à la représentation d'un nouveau Ballet intitulé le Temple de la Gloire. C'est une Allégorie ingénieuse où sans nommer le Roi l'Auteur rappelle l'idée des vertus de ce Grand Monarque en peignant celles de Trajan le plus glorieux & le plus juste des Césars. Les paroles sont de M. de Voltaire, & la Musique de M. Rameau. Nous en rendrons compte au public dans le mois prochain ².

¹ *Mercur De France Dédié Au Roi. Novembre 1745, op. cit.*, p. 277 (180-181).

² *Ibid.*, p. 292 (238).

iii. *Mercur de France* – décembre 1745

SPECTACLES.

On a donné à la Cour le Samedi 4 Decembre une seconde représentation du Ballet intitulé *le Temple de la Gloire*, & le Mardi suivant l'Académie Royale de Musique l'a représenté à Paris sur son Theatre.

Après une victoire signalée, après la prise De sept Villes à la vûe d'une armée ennemie, & la paix offerte par le Vainqueur, le Spectacle le plus convenable qu'on put donner au Souverain & à la Nation qui ont fait ces grandes actions étoit le Temple de la Gloire.

Le Théâtre représente au premier Acte la Caverne de l'Envie ; on voit à travers les ouvertures de la Caverne le Temple de la Gloire qui est dans le fond, & les berceaux des Muses qui sont sur les ailes. L'Envie & ses suivans occupent le Théâtre.

L'ENVIE.

Profonds abimes du Tenare,
Nuit affreuse, éternelle nuit,
Dieux de l'oubli, Dieux du Tartare,
Eclipsez le jour qui me luit.
Demons apportez-moi votre secours barbare
Contre le Dieu qui me poursuit.
Les Muses & la Gloire ont élevé leur Temple
Dans ces paisibles lieux.
Qu'avec horreur je les contemple!
Que leur éclat blesse mes yeux!

Après un Chœur de la suite de l'Envie, duquel la Musique est admirable, L'Envie continuë.

Hâtez-vous ; vengez mon outrage ;
Des Muses que je hais embrasez le bocage
Ecrasez sous ces fondemens
Et la Gloire & son Temple & ses heureux enfans,
Que je hais encor d'avantage :
Demons, ennemis des vivans,
Donnez ce spectacle à ma rage.

Lorsque les suivans de l'Envie se préparent à exécuter ses ordres cruels, Apollon paroît suivi des Muses, de demi-Dieux & de Héros.

Arrêtez, monstres furieux ;
Fui mes traits, crain mes feux, implacable furie.

L'ENVIE.

Non ni les mortels, ni les Dieux
Ne pourront désarmer l'Envie.

APOLLON.

Oses-tu suivre encor mes pas ?
Oses-tu soutenir l'éclat de ma lumière ?

L'ENVIE.

J'embraserai plus de climats

Que tu n'en vois dans ta carrière.

Apollon ordonne aux Muses & aux demi-Dieux de saisir l'Envie ; il est obéi, & continuë.

Le Ciel ne permet pas que ce monstre périsse ;
Il est immortel comme nous ;
Qu'il souffre un éternel supplice!
Que du bonheur du monde il soit infortuné!
Qu'auprès de la gloire il gémissé !
Qu'à son Trône il soit enchaîné!

L'Antre de l'Envie s'ouvre & laisse voir le Temple de la Gloire ; on enchaîne l'Envie aux pieds de cette Déesse.

CHŒUR *des Muses,*

Ce monstre toujours terrible

Sera toujours abbattu ;

Les Arts, la Gloire, la Vertu,

Nourriront sa rage inflexible,

APOLLON *aux Muses*

Vous, entre sa Caverne horrible

Et ce Temple où la Gloire appelle les grands cœurs,

Chantez, filles des Dieux sur ce côteau paisible ;

La Gloire & les Muses sont sœurs.

La Caverne de l'Envie acheve de disparaître ; on voit les deux côteaux du Parnasse. Des berceaux ornés de guirlandes de fleurs sont à mi-côte & le fond du Théâtre est composé de trois arcades de verdure, à travers lesquelles on voit le Temple de la Gloire dans le lointain.

Les Muses, les Héros, les demi-Dieux forment un divertissement très-agréable.

Rien n'est plus ingénieux ni plus juste que cette allégorie. Le Trône de la Gloire élevé auprès du séjour des Muses & la Caverne de l'Envie placée entre ces deux Temples, sont une image fidelle de la vérité.

Que la gloire doive nommer l'homme le plus digne d'être couronné par elle, ce n'est là que l'image sensible du jugement des honnêtes gens, dont l'approbation doit être le prix le plus flatteur que puissent se proposer les Princes.

Lydie Princesse que Belus a aimée, qu'il a abandonnée après l'avoir dépouillée de ses Etats, ouvre la Scene au second Acte ; elle s'est retirée chés les Bergers consacrés aux Muses, qui habitent dans leurs bocages ; elle y cherche la paix que l'amour a bannie de son cœur, & Belus doit y venir chercher la Gloire dont le Temple comme nous l'avons dit est après de bocages des Muses.

Il paroît en effet sur un Trône porté par huit Rois enchaînés.

Rois qui portez mon Trône, Esclaves couronnés,

Que j'ai daigné choisir pour orner ma Victoire,

Allez, allez m'ouvrir le Temple de la Gloire ;

Préparez les honneurs qui me sont destinés.

Je veux que votre orgueil seconde

Les soins de ma grandeur.

La Gloire en m'élevant au premier rang du monde

Honore assés votre malheur.

Lydie fait de vains efforts pour arrêter son amant volage & parjure. Belus enyvré de son pouvoir, méprisant ce qu'il a aimé, sacrifiant tout à une ambition cruelle, croit que des actions barbares & heureuses doivent lui ouvrir le Temple de la Gloire, mais il en est chassé par les Muses qu'il dédaigne, & par les Dieux qu'il brave.

Peu effrayé du tonnerre qui gronde, & des menaces d'Apollon & des Muses, il se retire en disant :

Non je ne tremble point, je brave le tonnerre,
Je méprise ce Temple, & je hais les humains ;
J'embraserai de mes puissantes mains
Les tristes restes de la terre.

Bacchus est le sujet du troisième Acte ; ce conquérant de l'Inde abandonné aux plaisirs & à la mollesse, parcourant la terre avec ses Bacchantes, arrive aux avenues du Temple de la Gloire. Ses Guerriers, ses menades le précédent & l'annoncent.

Les Tigres enchaînés conduisent sur la terre
Erigone & Bacchus ;
Les victorieux, les vaincus,
Tous les Dieux des plaisirs, tous les Dieux de la Guerre
Marchent ensemble confondu [sic].
UNE BACCHANTE,
Je vois la tendre volupté
Sur le char sanglant de Bellone :
Je vois l'Amour qui couronne
La valeur & la beauté.

A ce spectacle si riant les Prêtres de la Gloire rentrent dans leur Temple & les portes se ferment.

Bacchus uniquement occupé d'Erigone, n'aperçoit qu'au bout de quelque tems & par hasard le Temple de la Gloire duquel il est si proche, il y veut entrer, mais le Grand Prêtre l'arrête. Bacchus, lui dit-il,

Bacchus qu'on célèbre en tous lieux
N'obtiendra point ici la préférence ;
Il est une vaste distance
Entre les noms connus & les noms glorieux.

Bacchus est étonné de ce refus.

J'ai versé des bienfaits sur l'Univers soumis ;
Pour qui sont ces lauriers que votre main prépare ?
LE GRAND PRESTRE.
Pour des vertus d'un plus haut prix,
Contentez-vous, Bacchus, de régner dans vos Fêtes,
D'y noyer tous les maux que vos fureurs ont faits ;
Laissez-nous couronner de plus belles conquêtes
Et de plus grands bienfaits.

Bacchus se console aisément, il retourne aux plaisirs qu'il avoit quittés, & abandonne ce Temple dont les premiers honneurs n'étoient pas dûs à un homme qui a été injuste dans ses conquêtes & effrené dans ses voluptés.

Cette place est duë au Heros qui paroît au quatrième Acte. On a choisi Trajan parmi les Empereurs Romains qui ont fait la gloire de Rome & le bonheur du monde. Tous les Historiens rendent témoignage qu'il [sic] avoit les vertus militaires & sociables, & qu'il les couronnoit par la justice ; plus connu encore par ses bienfaits que par ses Victoires, il étoit humain & accessible. Son cœur étoit tendre, & cette tendresse étoit en lui une vertu, elle répandoit un charme inexprimable sur ces grandes qualités qui prennent souvent un air de dureté dans une ame qui n'est que juste.

Il sçavoit éloigner de lui la calomnie. Il cherchoit le mérite modeste pour l'employer & le récompenser, parce qu'il étoit modeste lui-même, & il le démeloit parce qu'il étoit éclairé. Il dépositoit avec ses amis le faste de l'empire, fier avec ses seuls ennemis, & la clémence prenoit la place de cette hauteur après la Victoire. Jamais on ne fut plus grand & plus simple. Jamais Prince ne gouta comme lui, au milieu des soins d'une Monarchie immense, les douceurs de la vie privée, & les charmes de l'amitié. Son nom est encore cher à toute la terre, sa mémoire même fait encore des heureux, elle inspire une noble & tendre émulation aux cœurs qui sont nés dignes de l'imiter.

Quoique ces traits avec lesquels M. de V. a peint Trajan lui conviennent assés-bien, ce n'est pas cet Empereur Romain que l'on a reconnu à ce portrait ; il ressembloit trop bien à un autre Monarque pour que l'on put s'y méprendre, & méconnoître le Trajan de la France. Il étoit difficile de donner des louanges plus fines, plus naturelles & plus proportionnées au sujet, car la seule manière de bien louer les Héros du premier ordre, est de faire une peinture fidelle de leur caractère.

Trajan vainqueur des Parthes, ne revient que pour un moment auprès de Plautine qui l'attend dans Artaxate Capitale de l'Armenie ; il faut qu'il la quitte encore pour aller châtier cinq Rois revoltés contre lui, qui sont en armes auprès des remparts de la Ville. Il part & pendant que Plautine implore des Dieux en faveur de son époux, il bat les cinq Rois & les ramene enchaînés.

Rois qui redoutez ma vengeance,
Qui craignez les affronts aux vaincus destinés,
Soyez désormais enchaînés
Par la seule reconnaissance.
Plautine vous a vus ¹ ; il faut qu'en sa présence
Il ne soit point d'infortunés.

LES ROIS *se relevant.*

O Grandeur, ô Clémence,
Vainqueur égal aux Dieux,
Vous avez leur clémence ² ;
Vous pardonnez comme eux.

La Gloire descend alors d'un vol précipité, elle a à la main une Couronne de Laurier qu'elle présente au vainqueur.

¹ EL 1-4 : « Plautine est en ces lieux ».

² Faute pour « puissance ».

Ainsi tandis que Trajan n'est occupé que de son devoir, la Gloire vole audevant de lui, elle le couronne & le place dans son Temple qui se découvre, & prend la place de la Ville d'Artaxate, que le Théâtre représentoit. Trajan toujours fidèle à son caractère refuse ces honneurs.

Des honneurs si brillans sont trop pour mon partage.

Dieux dont j'éprouve la faveur,

Dieux de mon peuple, achevez votre ouvrage,

Changez ce Temple auguste en celui du bonheur.

Qu'il serve à jamais aux fêtes

Des fortunés humains !

Qu'il dure autant que les Conquêtes

Et que la gloire des Romains !

LA GLOIRE.

Les Dieux ne refusent rien

Au mortel qui leur ressemble.

Volez plaisirs, que sa vertu rassemble ;

Le Temple du bonheur sera toujours le mien.

Le Temple du bonheur est le sujet du cinquième Acte. C'est une espèce d'Epilogue, comme le premier Acte n'étoit qu'une espèce de Prologue. Les Romains y forment une fête convenable au sujet.

LE CHŒUR.

Chantons en ce jour solennel,

Et que la terre nous réponde,

Un mortel, un seul mortel

Fait le bonheur du monde.

Trajan qui paroît dans le Temple, & y reçoit les justes & tendres hommages de son peuple, finit par ces Vers.

Montez au Ciel encens que je reçois ;

Retournez vers les Dieux, hommages que j'attire ;

Dieux protégez toujours ce formidable Empire ;

Inspirez toujours tous ses Rois.

La Musique de ce Ballet n'a pas eû moins de succès à le Cour & à la Ville que celle des fêtes de Polymnie. Nous avons remarqué le caractère neuf de l'ouverture de ce premier Ballet, celle-ci est incomparablement plus surprenante, c'est une carrière absolument nouvelle que M. R. s'est ouverte, & on se trouve dans Pays entièrement inconnu, sans que la singularité coute rien à l'agrément. La Musique de l'Envie, les Chœurs de sa suite sont comparables aux plus beaux morceaux que M. R. ait faits en ce genre, car ce seroit le rabaisser que de le comparer à d'autres qu'à lui-même. Nous dirons la même chose du Chœur des cinq Rois auxquels Trajan rend leur Etats. Nous passerions de beaucoup les bornes que nous nous prescrivons si nous voulions nous arrêter sur tous les beaux morceaux de cet Opera.

iv. *Mercur de France* – avril 1746

L'Académie Royale de Musique a rouvert son Théâtre le Mardi 19 par une représentation du Temple de la Gloire. Nous en avons déjà donné l'extrait, & nous remettons au mois prochain à parler des changemens considérables faits dans l'Acte de Belus.

Ce Ballet ne le cède point aux autres ouvrages de M. Rameau ; il y est toujours lui-même, et c'est tout dire ¹.

¹ *Mercur De France Dédié Au Roi. Avril 1746, op. cit.*, pp. 146-147.

v. *Mercur de France* – mai 1746

L'Académie Royale de Musique a continué les représentations du Temple de la Gloire, & l'on continué d'y admirer un grand nombre de symphonies dignes de l'inimitable auteur de la Musique. Nous avons promis de rendre compte des changemens faits au premier acte ; ils ne regardent la Musique qu'autant que les paroles sont changées, car à l'égard des divertissemens, ils sont à fort peu près les mêmes, & il auroit été difficile, que l'on n'eut pas perdu en changeant d'avantage ; il n'est rien de plus agréable que la musette qui forme ensuite un chœur, les deux gavottes en forme de tambourins & les deux menuets. A l'égard des paroles, M. de Voltaire ne fait plus paroître les Muses, & ne les fait plus braver par Belus ; ce double spectacle étoit d'une exécution trop compliquée pour être bien rendu. Belus étonné d'avoir vû Le Temple de la Gloire se fermer devant lui, se trouve au milieu des bergers qui dans leurs chants célèbrent l'humanité, la bienfaisance, la constance ; Belus s'attendrit par degrés & Lydie qui paroît à la fin acheve d'adoucir la férocité de ce conquérant injuste.

L'entrée de Belus sur le théâtre est d'une grande beauté, & l'on peut sans risquer d'en trop dire, avancer qu'elle est digne de l'illustre auteur de ce Poëme. Belus paroît dans le lointain entouré de ses guerriers, aux portes du Temple, au milieu des foudres & des éclairs ; il s'avance dans le bocage des Muses.

Où suis-je ? Qu'ai-je-vû ? Non je ne le puis croire ;
Ce Temple qui m'est dû, ce séjour de la gloire
S'est fermé devant moi ?
Mes soldats ont pâli d'effroi.
La foudre a dévoré les dépouilles sanglantes
Que j'allois consacrer à Mars ;
Elle a brisé mes étendars
Dans mes mains triomphantes.

Le bruit du tonnerre recommence.

Dieux implacables, Dieux jaloux,
Qu'ai-je donc fait qui vous outrage !
J'ai fait trembler l'univers sous mes coups,
J'ai mis des rois à mes genoux,
Et leurs sujets dans l'[e]sclavage,
Je me suis vangé comme vous ;
Que demandez-vous davantage ?

Nous aurions souhaité que parmi les changemens faits en petit nombre à l'acte de Trajan on eut point fait chanter à ce Prince un ramage d'oiseaux ; c'est pousser trop loin le privilège qu'à la musique de ne pas toujours s'accorder avec les convenances ; elle peut les esquiver, mais non les heurter de front, & l'on ne peut disconvenir que la plaisanterie qui a fait dire que désormais on appelleroit Trajan, Trajan l'Oiseleur, ne soit méritée ¹.

¹ *Mercur de France Dédié Au Roi. Décembre 1745. Second volume, op. cit.*, pp. 369-371 (112-121).

vi. [Roy], *Lettre d'un rhétoricien du collège des Grassins à M. Arrouet de Voltaire Sur son Temple de la Gloire*¹

LETTRE
D'UN RHETORICIEN
DU COLLEGE DES GRASSINS,
A M. ARROUET DE VOLTAIRE,
*Sur son Temple [sic] de la Gloire : Fête donnée à Versailles le 17 Novembre, & à l'Opéra le 7
Décembre 1745.*

Le nom seul de notre College, Monsieur, inspire quelque hardiesse : il tient à la même famille que le Regiment. Nous sommes *Grassins*, & je prime entre mes Camarades. Si c'est une témérité pour un Ecolier d'aborder un Maître tel que vous ; je sçais que les témérités ne vous ont jamais déplu :

*Mihi mens Juvenili ardebat amore
Compellare virum, dextramque adjungere dextra.*
Æneid. 8.

Je saisis donc l'occasion de votre dernier triomphe. Mon suffrage ajoute peu à ceux que vous avez recueillis à la Cour ; mais les raisonnemens dont je l'accompagne & que je vous soumetts, pourront suppléer à l'éclat des noms. Je suis, Monsieur, *voire plus respectueux admirateur*. J'use avec vous de la formule dont vous saluez le plus grand des Rois.

Je n'étudie que vos Ouvrages ; il en est dont je fais leçon publique à mes condisciples, & d'autres plus chatoüilleux que nous dévorons en secret. Ces derniers, à votre avis, ne sont pas les moindres. Votre poëme de Fontenoy , dont vous avez distribué gratis l'Édition faite au Louvre, m'a paru le modele de l'Épopée. Vous êtes le *Creteus* , le Poëte favori de toute l'armée, ou peu s'en faut.

*Cretea Musarum Comitem
Semper eques, atque arma virum, pugnasque canebat.*
Æneid. 9.

Né pour emboucher la trompette, vous vous humanisez à manier la Lire. J'applaudis à ce nouveau succès qu'avoit presagé celui de votre *Princesse de Navarre*.

Que j'aime l'enthousiasme de votre Préface ! C'est du vrai sublime bien placé, & que le Piece vous laissoit en reste. Que l'Université est charmée que le goût de ses Ballets passe à la Cour, que les Scenes passionnées, les intrigues seduisantes, les déclarations d'amour en soient bannies, que vous ayez découvert cet art ignoré de Quinaut, d'intéresser les spectateurs sans autre ressource que celle

¹ [ROY Pierre-Charles], *Lettre d'un rhétoricien*, *op. cit.*

des symphonies, des danses, des machines & des décorations ! Mais prenez-y garde, Monsieur, n'auriez-vous point oublié dans votre Drame les promesses de l'avant-propos. N'entrevoit-on pas au deuxième & quatrième Acte des ébauches de déclarations amoureuses ? Il est vrai qu'elles ne font pas sur les cœurs le dangereux effet de celles de Quinaut, & de ses serviles imitateurs. Vous avez évité le chemin battu. Vous dédaignez à juste titre de pareils Auteurs. Vous annoncez nettement *que vos idées étoient les seules convenables au tems & au lieu*. Qui vous oseroit contredire, ou qui espéreroit de vous détromper ? Tout votre Ouvrage est un prologue continu, que vous pouviez diviser en vingt parties ; vous l'avez par grâce réduit à trois Actes sans action. Le choix de vos Héros est un assortiment parfait. Je ne passerai pas sous silence vos louanges pour Trajan. Louanges dont on démêle le chiffre.

Trajan, dites-vous, recompensoit le mérite modeste. Je suis charmé de voir combien le mérite modeste vous intéresse.

PREMIER ACTE.

Ou première Entrée, ou première Partie.

L'Envie à l'aspect du Temple de la Gloire, appelle les Demons, *ennemis des vivans, & les Dieux de l'Oubli*, nouveaux Offices créés depuis la Mythologie reçûë. Elles [sic] les invite à détruire ce *Monument affreux* qu'on appelleroit avec plus de raison, monument agréable & magnifique ; mais vous avez sousentendu *affreux* à ses yeux seuls. Elle veut qu'on *écrase la Gloire & ses heureux enfans qu'elle hait encore davantage*. Apollon survient pour combattre l'Envie ; mais trop foible pour l'anéantir, il l'a condamnée à être *infortunée du bonheur du monde*. Expression neuve ! Les Muses prédisent que le Monstre toujours terrible, sera toujours abattu. L'Oracle pouvoit se retourner, & dire que l'Envie toujours abattue renaîtra plus terrible. Quoiqu'il soit, Apollon pour se consoler de la victoire manquée, ordonne aux Muses de chanter. Elles avoient devancé l'ordre. On s'attendoit à voir ici l'éloge du Roi, mais cela seroit dans le goût ordinaire. Vous ne voulez que du singulier ; cette reticence l'est aussi. Cependant, Monsieur, on se souvient que l'Envie depuis le Prologue de Cadmus, a été bien des fois employée à l'Opera, & en dernier lieu par M. l'Abbé Pellegrin, dont j'aurois cru que vous eussiez dédaigné la succession.

SECOND ACTE.

LIDIE opprimée par la Cour, on ne sçait comment, Princesse dont les sens sont *déchirez*, au lieu d'être troublez ou agitez ; (mais il falloit sacrifier le mot propre à la commodité de la rime) Lidie donc, sentant la *honte habiter dans son cœur*, comme vous faites *habiter tous les Dieux dans le cœur du bon Trajan*, se plaint de Belus, déclare que *les Tyrans ne rougissent pas* comme les jeunes Demoiselles. Que d'ailleurs *Belus n'aime que lui*, reproche commun à nos jeunes galants, reproche qui agrave le caractère odieux d'un Roi, *qui a trahi vingt Rois, & qui ne suit qu'une aveugle puissance*.

LIDIE prie les Bergers de calmer ses agitations, un Berger *consacré aux Muses*, ce n'est pas apparemment à celle de la Grammaire, prononce que *la mémoire consacre les noms fameux*. Les hommes ordinaires diroient que l'on consacre la mémoire des noms.

BELUS arrive porté sur les épaules de huit Rois, auxquels il commande de lui ouvrir le Temple de la Gloire, Lidie sur le seuil lui fait une petite sermonce, à laquelle il répond que de *l'écouter, le rendoit indigne de la Gloire*. Il falloit que Lidie fût bien tarée pour deshonorer un homme par la seule conversation, & bien hardie pour la continuer après de pareilles duretés. Elle ne quitte point prise. Belus se tire pourtant d'affaire par une comparaison pastorale & sans replique. *Le foible Oiseau est fait pour chanter, & l'Aigle pour ravager*. Il adopte le caractere de l'Aigle. Lidie prie instamment les Muses de convertir cet opiniâtre. Elles le promettent ; mais ne sçavez-vous pas, Monsieur, que les Muses ne sont pas toujours sûres de leur fait ? Apollon prie l'Amour de s'en mêler ; mais l'Amour vient d'avoir du dessous, aussi ne vôle-t-il pas à l'invitation. Belus blasphème contre les Dieux, & les Bergers reprochent à cet impie une petite infidélité pour sa Dame. Belus, homme extraordianire en tout, veut que *la Terre tremble en silence*. Les tremblements de terre font ordinairement du bruit. Apollon crie *tonnerres éclatés*, usurpation sur les droits de Jupiter. Aussi ce tonnerre sans effet, réduit Apollon aux seules invectives. Ce Dieu & les Muses ne pouvant venir à bout de Belus, conseillent à Lidie de se consoler : Etoit-ce la peine de reparoître à cete Acte, ayant si peu operé dans le premier ? Il est des gens qu'un mauvais succès ne corrige point. On trouve qu'Apollon Lidien, est sujet à manquer son coup. Il n'en est pas ainsi de l'Apollon de la France ; c'est le nom dont vos amis vous ont qualifié avec tant de raison.

TROISIEME ACTE.

Ici, est proposé le prix de la Gloire au plus digne. Les Prêtresses chantent leur Divinité. La ferveur leur fait oublier la Langue. Elle disent qu'un *esclavage est brisé* ; il me semble qu'on brise des chaînes, & qu'on sort d'esclavage. Ces Prêtresses ne sont pas Académiciennes. Vous faites appremment une nouvelle fonte de mots, pour servir à l'histoire que vous préparez. Vous composez une Langue toute neuve, & vous aurez peut-être le plaisir d'être traduit en François. Voyons le fond du sujet de cet Acte.

Les personnages sont Bacchus & Erigone. Arrivez sur le même char, & avec tout l'air d'être bien ensemble, ils en sont encore aux premieres avances. Bacchus se vante d'être fou. Vous connoissez des gens qui ont réussi en amour par ce caractere. Il jure *qu'il n'a jamais connu la raison, qu'il la hait de tout son cœur*. Il s'applaudit galament de n'avoir donné le vin, que pour faire perdre la raison à sa belle. J'aurois cru qu'il auroit planté la vigne pour jouïr d'une boisson délicieuse : mais il n'en veut qu'à cette maudite raison qu'il avoit combattuë, dit-il, *dans ses conquêtes & dans ses intrigues*.

ERIGONE qui ne sçait si sa raison l'embarrasse autant, conclud avec Bacchus, pourvu *qu'il fasse moins de bruit*. Elle n'a que l'oreille délicate. Son cœur cependant *seroit plus transporté*. (Dequoi ? De quel sentiment ? *Subauditur*. Transporté est-il terme absolu ? Oüi, s'il est sinonime, à voituré) *plus transporté si Bacchus étoit plus tendre*. Bacchus lui ordonne de partager ses transports : elle obéit. Je crois qu'elle est tombée dans une magique ivresse. Car en parlant de son désordre, elle dit que *l'amour seul rendroit plus heureux*. Quel désordre est donc le sien ? Se seroit-elle renduë sans le secours de l'ivresse ? Bacchus avise le Temple de la Gloire. Ce Conquérant de l'Inde ne s'en étoit pas douté. Il y veut entrer de plein pied. Le grand-Prêtre le repousse & le renvoye gouverner les Bûveurs. Bacchus éconduit si rudement, sort de bonne grace. Une Bacchante peste contre la raison que *le chagrin environne*.

QUATRIEME ACTE.

Enfin la décoration change. Ce n'est plus la perspective du Temple de la Gloire comme au premier Acte, ni ses côtés comme au second, ni son avenue comme au troisième ; c'est une Ville & des Arcs de triomphe, mais à condition que notre cher Temple nous sera rendu à la quatrième Scene. Je ne puis le perdre de vûë.

PLAUTINE peint délicatement sa tendresse pour Trajan. Elle est fâchée qu'il soit trop aimé. *Elle a tout le monde pour rival*. Reproche-t-elle à Trajan le zèle des peuples, ou son libertinage ? Parle-t-elle mieux François que les Héroïnes des autres Actes ? *Tes bienfaits passent tes exploits*. Vous aimez cette phrase, car vous direz au cinquième Acte *vos vertus ont passé mon espérance même*. Elle vient le trouver au Camp. Elle lui a dressé des *Arcs triomphaux*. Joli mot pour la musique ! Trajan viendra *seul & sans suite*, à peu près comme votre Infante de Navarre, *sans Dame d'honneur & sans Pages*. Le cortège, selon vous, n'est bon que *pour les Heros vulgaires* : Que de Charges supprimées chez les Rois ! Y pensez-vous, Monsieur, vous qui en attendez une ? Plautine court au-devant de son amant, qui lui déclare que sa visite sera courte : qu'il ne vient à ses pieds que pour prendre du courage. Ainsi Don Quichotte invoque Dulcinée. Notre Princesse croyoit la paix faite, elle est peu instruite des nouvelles. Trajan lui apprend en gros qu'on le trahit & que cinq Rois sont au pied des ces ramparts, apparemment aussi dénués de suite que lui. Elle veut le suivre au combat ; elle entend quelque bruit, & devine que c'est *la voix d'un ennemi*. Trajan part comme un éclair.

Que fait l'amante ? des prières pour lui & des prières aussi-tôt exaucées. En un tour de main voilà Trajan de retour, victorieux. Cinq Rois enchaînés, amenez à Plautine comme les forcats à Dulcinée, & remis en liberté. Plautine annonce élégamment qu'elle est plus touchée des vertus de son amant, que ne peuvent l'être ses ennemis battus ! quelle merveille !

LA GLOIRE vient couronner Trajan avec ces mots : *mon trône est à tes pieds*. J'apprends toujours avec vous, mon cher Monsieur, & je compte que désormais on descendra au Trône au lieu d'y monter. Depuis Ronsard, Prince des Poètes sous Charles IX, comme vous l'êtes aujourd'hui, nul n'avoit osé bravé l'Idiome François si impérieusement. J'admire aussi comme vous ornez vos Heros, quand il vous en prend fantaisie. Belus à un cortège de huit Rois, Trajan de six. Si je fais jamais un Opera, car tout le monde s'en mêle, je mets la couronne sur la tête à tous les Choristes. C'est assez embellir la palissade du Théâtre.

CINQUIEME ACTE.

Voici encore un Temple. C'est celui de la gloire métamorphosé en Temple du Bonheur, c'est à dire, en une Salle de Spectacles & de Fêtes. Quelle fécondité d'imagination ! Quelle riche variété d'objets ! Que Messieurs des Menus-plaisirs vous en cèdent toute la gloire, ils vous doivent trop. Les Romains du quatrième Acte, avec les Bergers du premier & du deuxième reparoissent encore. Heureuse ressource de divertissemens ! Remède topique contre l'ennui !

Une grave Romaine prononce que *le Printemps volage, l'Eté plein d'ardeur, l'Automne plus sage, la raison, le badinage, la retraite & la grandeur, Tout aspire au bonheur*. Quel feu de Poésie, mon

divin Maître ! Tout est élégamment personnifié, la retraite ou la Cour pouvoit conduire au bonheur. Mais y aspirent-elles ? Croyez-moi, essayez de l'une après l'autre.

TRAJAN dédaigne l'élégance de Pline son Panégyriste. Comme il s'énonce !

*Pour mériter quand Mars m'appelle
D'être Empereur de Rome & d'être votre époux.*

Il a pourtant des expressions Poétiques.

Montez au haut du Ciel encens que je reçois.

Plautine ne doit pas mieux s'énoncer que son Emepreur, il y auroit de l'indécence. Voici comme elle a parlé au quatrieme Acte :

Quand mes jours dépendoient de vous revoir toujours.

Sans la contrainte du Vers, elle auroit dit *de vous voir toujours ou de vous revoir pour toujours*. Bagatelle ! En récompense elle entend un peu l'antitese.

*Plus d'un Heros, plus d'un grand Roi,
Vôla toujours après la gloire,
Et le gloire vôle après toi.*

Elle aime les répétitions gracieuses.

Tendre Vénus, joins tes tendres appas.

Content de vous rendre mes hommages, Monsieur, je n'adresserai point d'encens à votre tendre Compositeur, c'est à vous de le louer dignement. Il vous a très-bien servi : continuez ensemble, & je vous répons de toutes les entrées, grandes, intimes, familiares au Temple de la Gloire.

Ne dédaignez pas de me donner la main. Je veux travailler pour la Scene. La tête me tourne quand j'entends parler du rang que vous tenez à la Cour, de votre commerce libre avec les Grands ; mes parens me disent que ces libertés ont eu de fâcheuse suites, qu'importe. Je veux qu'on parle de moi. Je brave ma famille comme mes Regens, quand ils m'étourdissent des regles d'Aristote, d'Horace & de Boileau, autre pédant auquel il ne manquoit que la robe, des conduites de Pièces des rapports entre Racine Crebillon & les anciens. Je ferme la bouche aux Docteurs par votre exemple seul. Vive un génie neuf, indépendant de toutes les Loix. Je fais déjà quelques morceaux lumineux. Les coudre me paroît un assujettissement mécanique.

Vous m'aimerez, Monsieur, quand vous sçavez comme je m'évertuë contre tous les préjugés. Vous m'adopterez comme ces jeunes gens, dont vous vous vantez de diriger l'esprit & les mœurs. Je vous dirai en confidence de jolies Epigrammes de ma façon contre l'ennui des sermons. Je vais me développer tout à fait.

Je suis né, dit on, d'un vieux Praticien, qui par charité logeoit un Poëte. La verve du Poëte, mais filtrée, épurée, a passé chez moi. C'est du Poëte que je tiens tout. Je l'ai dit à mon bon homme de pere, dont j'ai abjuré le nom. Je ne tiens de lui que la passion pour l'argent. La Poësie est pour vous plus lucrative qu'une banque. Associez-moi généreusement. Des plans de fortune, point de plans d'Ouvrages. Mes parens, & surtout mon Tuteur, voudroient me tourner du côté du Parlement ; peut-être votre adoption me nuirait auprès de ces Tuteurs des Loix & du culte reçu. Mais je renonce à eux plutôt qu'à vous.

Que vous êtes un Maître aimable & indulgent ! Avec vous je rimerai sans peine.

Vous subjuguez la Langue & réformez ses *Laix* ;
Ainsi l'on a toujours des rimes de relais ;
J'écrirai comme vous *Suedais, Danais, Hessais*,
De ma docilité vous voyez les essais.
Je dirai *Champenois, Remais & Franc-contais* :
Quel rimeur *faible* bronche avec de tels états ?

LE RHETORICIEN vous prie, Monsieur, d'agréer ces légères remarques, comme un témoignage *de sa respectueuse attention*. C'est le nouveau Protocole que vous employez auprès des Altesses & des Eminences. En vérité nous autres grands hommes, qui le sommes ou qui croyons l'être, ou qui comptons bien le devenir, de qui serions-nous très humbles & très-obéissans serviteurs.

vii. *Destrées, Le Controlleur du Parnasse*

Le Temple de la Gloire, fête donnée à Versailles le 27 Novembre.

Au mois de Février dernier M. de Voltaire échoua (comme vous avez sçu) dans sa comédie-ballet de la *Princesse de Navarre* faite pour le mariage de Monsieur le Dauphin ; Et déjà deux fois il n'avoit pas mieux réussi dans deux Opéra intitulés d'un *Samson* l'autre *Prométhée* lesquels ne sont encore connus du public que par quelques copies manuscrites & peut-être fort imparfaites. Ces mauvais succès ne l'ont pas plus découragé que s'il étoit encore dans l'âge où Racine eut droit de ne pas abjurer le cothurne pour avoir fait la *Thébaïde*. L'envie de montrer qu'il a du talent pour tous les genres lui en a fait faire un quatrième essai dans un nouvelle Fête ou Ballet en cinq parties intitulée *le Temple de la gloire*, qui a été donnée à Versailles le 27 du mois précédent & que Jean-Baptiste-Christophe Ballard doyen des Imprimeurs du Roi à Paris a imprimée (suivant le frontispice) *par excès commandement de sa Majesté*. La musique de ce ballet étant de la composition du célèbre Rameau, cette jonction de deux Muses l'une & l'autre également du premier ordre dans son genre, promettoit un spectacle qui devoit ne rien laisser à désirer ; Et le poète avoit même épuisé toutes les ressources de son admirable génie pour disposer favorablement le spectateur.

D'abord à la tête de l'imprimé qui s'est distribué à Versailles avant le spectacle, il avoit eu soin de mettre un espèce de préface où raisonnant à sa manière ordinaire il fait entendre que jusqu'ici personne n'avoit connu le véritable genre de poésie lyrique, que cette découverte lui étoit réservée en France, & que son œuvre devoit être trouvée charmante. Pour reconnoître l'esprit de son discours, il suffit d'en voir le début. « Après une victoire signalée (dit-il), après la prise de sept villes à la vue d'une armée ennemie & la paix offerte par le vainqueur, le spectacle le plus convenable qu'on put donner *au souverain & à la nation qui ont fait ces grandes actions*, étoit *le Temple de la Gloire*. Il étoit temps d'essayer si le vrai courage, la modération, la clémence qui suit la victoire, la félicité des peuples étoient des sujets *aussi susceptibles d'une musique touchante* que de *simples dialogues d'amour tant de fois répétés sous des noms différens* & qui sembloient réduire à un seul genre la poésie lyrique. Le célèbre *Metastazio* dans la plûpart des fêtes qu'il composa pour la cour de l'Empereur Charles VI, *osa chanter des maximes de morale* ; Et elles plûrent. On a mis ici en action ce que ce génie singulier avoit eu la hardiesse de présenter sans le secours de la fiction & sans l'appareil du spectacle. »

Chaque partie du poème étoit mise ensuite dans le plus beau jour. L'Envie personifiée & sortant de sa caverne une torche à la main pour mettre le feu à la demeure des Muses & temple de la Gloire mais enchaînée aux pieds du trône de celle-ci par ordre d'Apollon son vengeur, est le sujet du début de l'ouvrage, que M. de V a intitulé *premier acte* & que réellement il a fait tenir à son action, ce qui lui a paru mieux sans doute que de faire un prologue à la manière accoutumée. Dans les quatre autres parties trois hommes de caractères différens, se présentent à la Gloire toujours prête à recevoir ceux qui *le méritent* & à exclure ceux qui sont indignes d'*elle*. Mais il faut voir comment l'auteur présente lui même ces objets. « Ce n'est pas (dit-il) une imagination vaine & romanesque que le trône de la Gloire élevé auprès du séjour des Muses, & la caverne de l'Envie placée entre ces deux temples. Que la Gloire doive nommer l'homme le plus digne d'être couronné par elle, ce n'est là que l'image sensible du jugement des *honnêtes gens dont l'approbation est le prix le plus flatteur que puissent se*

proposer les Princes. C'est cette estime des contemporains qui assure celle de la postérité. Le second acte désigne sous le nom de Bélus les conquérans injustes & sanguinaires dont le cœur est faux & farouche. Bélus enivré de son pouvoir, *méprisant ce qu'il a aimé*, sacrifiant tout à un ambition cruelle, croit que des actions *barbares & heureuses* doivent lui ouvrir le temple. Il *en est chassé par les Muses qu'il dédaigne* & par les Dieux qu'il brave. Bacchus conquérant de l'Inde, abandonné à la mollesse & aux plaisirs, *parcourant la terre avec ses Bacchantes* est le sujet du troisième acte. Dans l'ivresse de ses passions *à peine cherche-t'il la Gloire.* Il la voit. Il *en est touché* un moment. Mais les premiers honneurs du temple ne sont point faits pour un homme qui a été injuste dans les conquêtes & effréné dans ses voluptés. Cette place étoit dûe au héros qui paroît au quatrième acte. »

Ce héros est Trajan que M. de V a choisi entre les Empereurs Romains, parcequ'il étoit *humain & accessible*, que son cœur étoit tendre, & que cette tendresse étoit dans lui une vertu. Et elle répandoit (selon notre auteur) *un charme inexprimable sur ces grandes qualités qui prennent souvent un caractère de dureté dans une ame qui n'est que juste.* « Il savoit (continue-t'il) *éloigner de lui la calomnie.* Il cherchoit *le mérite modeste pour l'employer & le récompenser* parcequ'il étoit modeste lui-même ; Et il *démêloit* parcequ'il étoit éclairé. Il *déposoit avec des amis le faste de l'empire*, fier avec ses seuls ennemis ; Et la clémence prenoit la place de cette hauteur après la victoire. Jamais on ne fut plus grand & plus simple. Jamais prince ne goûta comme lui au milieu des soins d'une monarchie immense les douceurs de la vie privée & les charmes de l'amitié. Son nom est encore cher à toute la terre. *Sa mémoire même fait encore des heureux.* Elle *inspire une noble & tendre émulation* aux cœurs qui sont *nés dignes de l'imiter.* Dans ce poème ainsi que dans sa vie, *il ne court pas après la Gloire.* Il n'est occupé que de son devoir ; Et *la Gloire vole au devant de lui.* Elle le couronne. Elle le place dans son temple. Il en fait le temple du bonheur public. Il ne rapporte rien à soi. Il ne songe qu'à être le bienfaiteur des hommes Voilà le plan de cette fête (ajoute M. de V). Il est *au dessus de l'exécution, & au dessous du sujet.* Mais quelque *foiblement qu'il soit traité, on se flatte d'être venu dans un tems où ces seules idées doivent plaire.* » Malheureusement *on s'est flatté* en vain. Le public a été sourd à toute cette éloquence. Les accens de la seule Terpsicore Gallico-Italienne lui ont paru répondre à son attente. Pour le poème il a été unanimement sifflé & au théâtre & à la lecture ; Et le 7 de ce mois ayant été porté sur la scène de l'Académie Royale de Musique à Paris, il y a encore eu le même sort. Le *hardi* imitateur du *célèbre Metastazio* voit par là si *on* est toujours raisonnable dans *sa hardiesse* à tenter des routes nouvelles & à vouloir paroître un *génie singulier.*

Je n'examinerai point comment M. de V a conduit & traité son sujet. Le pas est trop glissant. Pour peu que *Madame la Comtesse de **** me vît censurer ce *génie singulier & incomparable*, soit rage de se voir enlever sa proie, soit esprit de contradiction ou envie de parler, elle reviendrait à la charge sur un reproche qu'elle me fait au sujet du poème de Fontenoi. C'est de prétendre que je *m'acharne à rabbaïsser un homme si respectable par ses talents.* De vanter la merveilleuse invention, l'art & le goût de sa nouvelle pièce, j'entreprendrais sur les droits du Mercure à qui il appartient exclusivement à tout autre journaliste de *relever le Temple de la Gloire.* Voici seulement quelques vers propres à vous donner une idée du grand talent de M. de V pour le genre lyrique & en même tems de la force *male* ou *masculine* qu'a toujours sa judicieuse Muse. Dans le premier acte Apollon dit à l'Envie :

Fuis mes traits, crains mes feux, implacable Furie.

L'Envie.

Non. Ni les mortels ni les Dieux

Ne pourront desarmer l'Envie.

Oses-tu *suivre encor mes pas ?*

Apollon.

Oses-tu *soutenir l'éclat de ma lumière ?*

L'Envie

Je troublerai plus de climats

Que tu n'en vois dans ta carrière.

Apollon

Muses & Demi-dieux, vengez moi, vengez vous.

L'Envie.

Non. *C'est en vain que l'on m'arrête.*

Apollon.

Etouffez ces serpens qui sifflent sur sa tête.

L'Envie.

Ils renaîtront cent fois pour servir mon courroux.

Apollon.

Le ciel ne permet pas que se monstre périsse .

Il est immortel comme nous.

Qu'il souffre un éternel supplice.

Que du bonheur du monde il soit infortuné.

Qu'auprès de la Gloire il gémissé.

Qu'à son trône il soit enchaîné.

L'Envie ayant été enchaînée au trône de la Gloire pour être spectatrice du triomphe auquel elle a voulu mettre obstacle, Apollon dit aux Muses qui l'accompagnent dans son expédition.

Vous, entre sa caverne *horrible*

Et ce temple où la Gloire appelle les grands cœurs,

Chantez, filles des dieux, sur ce côteau paisible.

La Gloire & ses Muses sont sœurs. . . .

Un chœur de Muses chante bientôt après.

Nous calmons les allarmes.

Nous chantons, nous donnons la paix.

Mais tous *les cœurs* ne sont pas faits

Pour sentir le prix de nos charmes.

Toutes ces ingénieuses allégories sont d'autant plus jolies qu'il est aisé de sentir qui *on* a peint sous l'image d'Apollon, comme il est facile de reconnoître qui *on* a voulu peindre sous celle de Trajan.

Dans le second acte Bélus dit d'après Mahomet dans la fameuse tragédie de M. de V.

Je suis né pour dompter, pour changer l'univers.....

Puis tout à coup :

Quoi, ce temple pour moi ne s'ouvre point encore !

Quoi cette Gloire *que j'adore*

Près de ces lieux prépara mes autels ;

Et je ne vois que de *foibles mortels* ;

Et de *foibles dieux* que j'ignore !

J'ai encore goûté beaucoup dans le troisième ce dialogue de Bacchus, d'Erigone son amante, & d'un des suivans de ce dieu.

Bacchus.

Erigone, objet plein de charmes ;
Objet de ma *brulante ardeur*,
Je n'ai point *inventé*, dans les horreurs des armes,
Ce nectar des humains nécessaire au bonheur,
Pour consoler la terre & pour sécher ses larmes.
C'étoit pour *enflammer ton cœur*.
Bannissons la raison de nos brillantes fêtes.
Non, je ne la connus jamais
Dans mes plaisirs, dans mes conquêtes.
Non, je t'adore, & je la hais.
Bannissons la raison &c.

Erigone.

Conservez la plutôt pour augmenter vos feux.
Bannissez seulement le bruit & le ravage.
Si par vous le monde est heureux,
Je vous aimerai davantage.

Bacchus

Les faibles sentimens offensent mon amour.
Je veux qu'une *éternelle ivresse*
De Gloire, de grandeur, de plaisir, de tendresse
Régne sur mes sens tout à tour,

- - - - -

Mais quel est dans ces lieux ce temple solitaire ?
A quels dieux est-il consacré ?
Je suis vainqueur. J'ai sçu vous plaire.
Si Bacchus est connu, Bacchus est adoré.

Le Suivant de Bacchus.

La Gloire est dans ces lieux de seul dieu qu'on adore.
Elle doit aujourd'hui placer sur ses autels
Le plus auguste des mortels.
Le vainqueur bienfaisant des peuples de l'Aurore
Aura ces honneurs solennels.

Erigone.

Un si brillant hommage
Ne se refuse pas.
L'amour seul me guidoit sur cet heureux rivage ;
Mais on peut détourner ses pas
Quand la Gloire est sur le passage.

Enfin il y a deux endroits du quatrième & du cinquième actes que je ne puis vous refuser. Dans l'un Plotine amante & bientôt épouse de Trajan exprime ainsi l'envie qu'elle a de revoir ce Prince.

Reviens, divin Trajan, vainqueur doux & terrible
Le *monde est mon rival*. Tous les cœurs sont à toi ;
Mais est-il un cœur plus sensible
Et qui t'adore plus que moi ?

Dans l'autre Trajan couronné par la Gloire & installé dans le *Temple du Bonheur* que l'auteur fait ingénieusement succéder à celui du titre de sa pièce, termine la fête par ces vers où le système de l'attraction même est glissé avec une finesse admirable.

O peuples de héros qui m'aimez & que j'aime,
Vous faites *mes grandeurs*.
Je veux régner sur vos cœurs,
Sur *tant d'appas*

(Il montre Plotine)

& sur moi même.
Montez au haut du ciel, encens que je reçois.
Retournez vers les Dieux, hommages que j'attire.
Inspirez toujours ses Rois.
Montez & c.

viii. Desfontaines, *Jugements sur quelques ouvrages nouveaux*¹

LETTRE D'un Rhétoricien de Collège des Grassins, à M. de Voltaire, sur son Temple de la Gloire.

M. de Voltaire, né pour emboucher la trompette, vient enfin de prendre la lyre. Seroit-ce pour justifier le titre qu'on lui a donné d'*Apollon de la France* ? Quoi qu'il en soit, au doux son de cet instrument notre moderne Amphion a élevé un superbe Temple à *la Gloire*. Rare monument, qui a donné lieu à une Critique vive, légère, assez ingénieuse, mais trop maligne. Erostrate pour s'immortaliser, brula le Temple de Diane à Ephese : seroit-ce pour se rendre célèbre par un semblable sacrilège, que notre Rhétoricien s'efforce de détruire le nouveau *Temple de la Gloire* ? Voici comme il débute : « Le nom seul de notre Collège, Monsieur, inspire quelque hardiesse. Il tient à la même famille que le Régiment. Nous sommes *Grassins*, & je prime entre mes camarades. Si c'est une témérité pour un Ecolier d'aborder un Maître tel que vous, je sçais que les témérités ne vous ont jamais déplu. »

Le Critique prétend que le goût des Ballets de l'Université passe à la Cour, que les scènes passionnées, les intrigues séduisantes, les déclarations d'amour en sont bannies, que M. de Voltaire a découvert l'art ignoré de Quinault d'intéresser les spectateurs sans autre ressource que celles des symphonies, des danses, des machines & des décorations. Tout cela est un peu dur : mais quel ménagement doit-on attendre de la par d'un *Grassin* ? Qu'il y a de Pandoures² sur le Parnasse ! Les *Comtesses*³ même prennent parti dans ces troupes légères. Encore est-il bien difficile de garantir le séjour des Muses des invasions d'une foule de mauvais Auteurs.

M. de Voltaire appelle les Démons *ennemis des vivants & les Dieux de l'oubli*. Nouveaux offices créés depuis la mythologie reçue. Il introduit dans son Poëme l'Envie, qui veut *qu'on écrase la gloire* : Apollon survient pour combattre l'Envie ; mais trop foible pour l'anéantir, il la condamne à être *infortunée du bonheur du monde*. « On se souvient, remarque le Grassin, que l'Envie, depuis le Ptologue [sic] de Cadmus, a été bien des fois employée à l'Opéra, & en dernier lieu par l'Abbé Pellegrin, dont j'aurois cru, Monsieur, que vous eussiez dédaigné la succession. »

N'est-il pas singulier que M. de V. fasse dire à Lidie que *ses sens sont déchirés*, & à des Prêtresses, non Académiciennes, qu'*un esclavage est brisé* ? Il n'appartient qu'aux grands Maîtres d'enrichir ainsi la langue, & de faire des fontes de mots propres à leurs Ouvrages. On ne passe point sous silence l'endroit où la Gloire vient couronner Trajan avec ces mots, *mon trône est à tes pieds*. C'est-à-dire, que désormais on descendra au trône, au lieu d'y monter.

« La décoration, dit le téméraire Grassin, change au quatrième Acte. Ce n'est plus le *Temple de la Gloire* comme au premier Acte, ni ses côtés comme au second, ni son avenue comme au troisième : c'est une Ville & des Arcs de triomphe ; mais à condition que notre *cher* Temple nous sera rendu à la quatrième scène. »

Le style de M. de Voltaire est vraiment original. Il fait dire à une grave Romaine, *que le Printemps volage, l'Été plein d'ardeur, l'Automne plus sage, la Raison, le Badinage, la Retraite & la Grandeur,*

¹ [DESFONTAINES, Pierre François GUYOT,] *Jugemens | Sur | Quelques | Ouvrages | Nouveaux. | Tome Onzième*, Avignon, Pierre Girou, 1746, pp. 64-69.

² D'après le Dictionnaire de l'Académie de 1762 : « PANDOURE. s.m. Nom de certains Soldats Hongrois. » d'où, apparemment, le nom de pandores pour désigner les gendarmes.

³ Allusion aux *Lettres de Mme la Comtesse* de Fréron.

tout aspire au bonheur. « Quel feu de Poësie, mon divin Maître ! » s'écrie plaisamment l'Ecolier : « tout est élégamment personnifié. La Retraite ou la Cour peuvent conduire au bonheur. Mais y aspirent-elles? Croyez-moi, essayez de l'une après l'autre. »

Je ne ferai point remarquer certains traits que décoche assez adroitement le Grassin. Ils sont piquans, & l'on sent qu'il est accoutumé à la petite guerre. Malheureusement cette Critique donne lieu à des applications personnelles. A Dieu ne plaise que j'y applaudisse. « Que vous êtes aimable & indulgent ! dit-il à M. de V. en terminant sa Lettre : avec vous je rimerai sans peine. »

Vous subjuguez la Langue & réformez ses *Laix* ;
Ainsi l'on a toujours des rimes de relais ;
J'écrirai comme vous *Suedais, Danais, Hessais,*
De ma docilité vous voyez les essais.
Je dirai *Champénais, Remais & Franc-contais* :
Quel rimeur *faible* bronche avec de tels états.

Le Rhétoricien adresse à M. de Voltaire ces deux Vers de Virgile :

*Mihi mens juvenili ardebat amore
Compellare virum, dextramque adjungere dextrâ.*

La puérole vanité d'une citation Latine, est pardonnable à un Ecolier. Mais sa mémoire l'a mal servi. On lit dans l'Enéide *& dextra conjungere dextram.*

Il auroit dû remarquer que M. de V. écrit toujours *Plautine* au lieu de *Plotine*. Les personnes accoutumées à lire l'Histoire Romaine, ne tombent point dans ces méprises. Peut-être non content d'avoir défiguré l'orthographe Française, notre illustre Poëte veut-il rectifier la Latine, même dans les noms propres.

Ce qui a surtout échappé au Censeur, c'est la singulière inattention de M. de V. qui voulant mettre sur la scène un Tyran, a choisi Belus, Prince humain, généreux, qui loin de ravager les Provinces conquises par ses armes, y fonda des Villes, se fit aimer de ses nouveaux sujets, & fut regardé commun un Dieu après sa mort*¹

En général, je trouve cependant trop sévère la Critique du *Temple de la Gloire*. Quelle idée donne-t-elle de son ingénieux Architecte ! Frontispice ridicule, nul rapport, nulle proportion entre les parties, ornemens bizarres, jours mal ménagés,

*Matériaux disposés à sa tête,
Le frêle en bas, le plus solide au faite.*

Je pense bien différemment. Je crois que le sublime génie qui a élevé deux Edifices tels que *le Temple du Goût & le Temple de la Gloire*, est digne d'être admis dans celui de l'*Immortalité*.

¹ *Gen. Diodore de Sic. [note de l'auteur]

ix. Fréron, *Lettres de Madame la Comtesse*, Lettre XIV¹

LETTRE XIV.

Le Temple de la Gloire.

Ce n'est pas seulement, Madame, par l'élevation de son génie & par l'excellence de ses Pièces que Corneille a mérité le surnom de Grand. La droiture & la noble simplicité de son cœur, sa modestie, compagne ordinaire du vrai mérite, son aversion pour les vils manéges, son indifférence pour les honneurs & les bienfaits de la Cour, son attachement à la Religion, son zèle aussi vif que sincère pour le progrès des Lettres : Tout concouroit dans sa personne à lui acquérir ce glorieux titre. Il étoit si jaloux de la perfection de son art, qu'il lui sacrifioit jusqu'à son amour propre : effort sublime dans tout homme, particulièrement dans un Auteur. Ce Poète, le seul digne peut-être de remplir l'étendue de ce nom, se citoit au tribunal de sa propre raison, & se jugeoit avec toute la rigueur, dont auroit pû s'armer l'envieuse rivalité. Il imprimoit à la tête de ses Ouvrages, & découvroit au Public les fautes qui lui étoient échappées, soit dans le dessein, soit dans l'exécution². Qu'il seroit heureux, pour le maintien du bon goût, que tous les Auteurs célèbres eussent le désintéressement & la bonne foi de Corneille ! Il ne manque aux talens de M. de Voltaire, que de rendre ce service important à la Littérature. Si au lieu de songer à de nouvelles productions, il prenoit la peine de revoir ses premiers enfans avec un œil sévère, & d'en relever héroïquement les défauts, n'auroit-il pas assez d'occupation pour le reste de sa vie ? En attendant qu'il se détermine à ce noble travail, je vais risquer mon sentiment sur son *Temple de la Gloire*, représenté d'abord à la Cour, ensuite à la Ville, avec le même succès. L'estime singulière que j'ai conçue depuis long-tems pour cet illustre Ecrivain m'inspirera dans cet examen autant d'indulgence, que l'amour paternel pourroit lui en donner à lui-même, s'il entreprenoit de se critiquer.

Il y a quelques années, Madame, qu'on joua sur le Théâtre de la Foire un Opéra comique, dont la fiction étoit ingénieuse. Il s'y agissoit aussi de *la Gloire*, qui avoit fait publier qu'elle vouloit se marier, & que les Aspirans pouvoient se présenter. Parmi le grand nombre d'adorateurs de toute sorte de professions, qui venoient rendre hommage à ses attraits, le rôle qui parut le plus plaisant fut celui d'un Monsieur *Prônevers*, qui s'annonçoit pour l'Ephestion de l'Alexandre des Poètes. Il vouloit épouser *la Gloire*, au nom de son maître, dont il étoit l'Ambassadeur. La Déesse rassembloit ses Amans à la fin de la Pièce, & leur déclaroit que son cœur ne panchoit pour aucun d'eux, mais qu'elle donneroit sa main à celui quoi voudroit d'elle, après qu'elle auroit ôté son masque. Il se trouvoit que sous le masque c'étoit la *Folie*. Tous les soupirans disparessoient, & la pauvre *Gloire* restoit sans époux.

Le Temple de la Gloire est fondé à peu de chose près sur la même idée. La différence consiste en ce que l'Auteur lui donne en quelque sorte un mari, sans faire sentir, comme vous jugez bien, qu'il prend pour femme la Folie. *Trajan* est cet heureux mortel que *la Gloire* admet à l'honneur de sa

¹ FRÉRON Élie-Catherine, *Lettres de Madame la comtesse...*, *op. cit.*, pp. 195-207.

² On peut faire le parallèle avec le dernier paragraphe de la *Préface* du livret (versions de 1745 et de 1746).

couche, & qu'elle introduit dans son *Temple*. Il n'a que deux concurrents, *Belus* & *Bacchus*, qui sont durement éconduits.

Dans le Prologue, qui est honoré du titre de *premier Acte*, l'Envie & ses suivans paroissent une torche à la main. Son antre se découvre entre le *Temple de la Gloire* & le séjour des Muses. On ne peut qu'applaudir en général à cette belle invention ; mais je crains qu'on ne trouve cette caverne de l'Envie assez mal placée proche de ce Temple, tel qu'il est bâti par M. de Voltaire. Quoiqu'il en soit, le début du Monstre est admirable. La force de la Musique répond au sublime fracas des paroles. Apollon vient pour désarmer l'Envie. Le Spectateur est heureusement prévenu de son arrivée : par les Vers qu'il débite, on ne l'auroit jamais soupçonné d'être le Dieu de la Poésie.

Que du bonheur du monde il soit infortuné :

C'est ainsi qu'il parle du Démon de l'Envie, qu'on enchaîne aux pieds de la Gloire.

Le second Acte offre à nos yeux *Lidie*, Amante de *Bélus*, sans en être aimée. Elle se console de ses rigueurs par ces Vers :

Oui, parmi ces Bergers aux Muses consacrés,
Loin d'un Tiran superbe & d'un Amant volage,
Je trouverai la paix, je calmerai l'orage
Qui trouble mes sens déchirés.

Cette expression de *sens déchirés* a révolté quelques auditeurs délicats. Je ne crois pas en effet qu'on puisse l'appliquer à tous les sens : mais elle convient à celui de l'ouïe ; car ne dit-on pas tous les jours : Ces Vers durs & escarpés, ces sons difficiles & travaillés en pure perte *déchirent* les oreilles ? *Lidie* se flatte que *Bélus* ne pourra soutenir sa présence sans rougir. Sa Confidente l'en désabuse par ce beau Vers :

Les Tirans ne rougissent pas.

Bélus paroît entouré de ses Guerriers. Il est sur un trône porté par huit Rois enchaînés. On ne conçoit pas trop comment des Rois *enchaînés*, sans doute par les pieds & les mains, peuvent être les porteurs de *Bélus*. *Lidie* veut lui reprocher ses cruautés, qu'il justifie ainsi ;

Ne condamnez point mes exploits,
Quand on veut se rendre le maître,
On est, malgré soi, quelquefois,
Plus cruel qu'on ne voudroit être.

Un des Partisans du Poète ordinaire de la Cour, a heureusement parodié ce quatrain :

Quand du Quinault moderne on usurpe les droits
Et qu'on veut se rendre le maître ;
On est, malgré soi, quelquefois
Plus mauvais qu'on ne devroit être.

Bélus est renvoyé par Apollon au Temple de la fureur. Le Dieu des Vers est ici érigé en Suisse du temple de la Gloire. Il y a bien de l'adresse à lui avoir donné ce noble emploi. N'est-ce pas faire entendre clairement, que ce sont les Poètes qui distribuent la gloire & les passe-ports pour l'immortalité ? Le beau Poème de Fontenoy en est un exemple.

Ce que je trouve de plus blâmable dans cet Acte, est que la vérité historique y est étrangement blessée. L'Auteur représente *Bélus* comme un Monarque cruel, l'effroi de ses sujets & le fléau de l'humanité ; tandis que c'étoit une des meilleurs Rois qui eussent gouverné l'Assyrie, l'inventeur de plusieurs arts utiles à la Société, l'amour & les délices de ses Peuples, qui même lui décernèrent des honneurs divins. Eh ! Qu'a fait ce bon Prince à M. de Voltaire, pour en être si cruellement maltraité ! Au reste ses mânes ne murmureront point contre cette injustice. Le Temple réel, que les Historiens assurent qu'on lui bâtit après sa mort à Babylone, doit le consoler d'être chassé du Temple imaginaire de notre Poète.

On ne s'attendoit guères à voir *Bacchus* figurer dans ce Ballet, dont il forme la troisième Entrée. N'admirez-vous pas, Madame, cet heureux mélange des Dieux de la Fable & des Héros de l'Histoire ? Il y a là-dessous quelque fine Allégorie, qui échape à notre intelligence. Attendez ; je crois l'avoir pénétrée. Le but de l'Auteur ne seroit-il pas de nous apprendre, que quoiqu'un Mortel soit regardé comme un Dieu, il n'en est pas pour cela plus digne d'être admis au Temple de la Gloire ? Mais non, je me trompe : seroit-il probable que M. de Voltaire eût été assez mal adroit pour s'en exclure lui-même ?

Bacchus, après avoir dit beaucoup de douceurs à *Erigone*, aperçoit un Temple solitaire ; il demande fort à propos ce que c'est : on lui répond que c'est *le Temple de la Gloire*. Sa Maîtresse ajoute :

L'amour seul me guidoit sur cet heureux rivage ;
Mais on peut détourner ses pas,
Quand *la Gloire est sur le passage*.

J'aime assez le caractère sensé de cette *Erigone*, qui fait un voyage exprès au Temple de l'Amour, & qui ne veut de celui de la Gloire, qu'autant qu'il se trouve sur sa route. Nos *Erigones* modernes pensent bien de même. Le Grand Prêtre repousse *Bacchus*, en lui débitant cette grande maxime :

Il est une vaste distance
Entre les noms connus & les noms glorieux :

Proposition incontestable, dont nous avons pourtant besoin pour distinguer la célébrité des *Mirivis* & des *Cartouches*, de celle des *Alexandres* & des *Césars*, & les *noms connus* des derniers Lyriques, des *noms glorieux* des *Quinaults*, des *Fontenelles* & des *Roys*.

Plautine, maîtresse de *Trajan*, ouvre le quatrième Acte par ces belles paroles :

Revien, *divin* Trajan, vainqueur *doux & terrible* :
Le Monde est mon Rival ; tous les cœurs sont à toi.

Junie, sa Suivante, lui annonce une bonne nouvelle :

Sous ces arcs trimphaux, on dit qu'il va paroître.

Trajan paroît en effet. Mais pour bien des raisons, autant valoit qu'il ne vînt pas sitôt :

Je reviens un moment *pour* m'arracher à vous,

Pour m'animer d'un vertu nouvelle
Pour mériter, quand *Mars m'appelle*,
D'être Empereur de Rome & d'être votre Epoux,

Trajan quitte donc *Plautine*, & va combattre les Ennemis. L'affaire est décidée en un clin d'oeil. Il revient avec six Rois enchaînés, à qui son grand cœur pardonne. La Gloire descend d'un vol précipité, & lui pose la couronne sur la tête. Il entre dans son Temple, qui se métamorphose tout-à-coup en *Temple du bonheur*, imaginé pour servir d'épilogue ou de cinquième Acte. Une Romaine y chante cette ariette :

Le printems volage,
L'Eté plein d'ardeur,
L'Automne plus sage,
Raison, badinage,
Retraite, grandeur ;
Tout rang, tout Sexe, tout âge
Doit aspirer au bonheur.

Sentez-vous, Madame, la délicatesse & la construction régulière de ces petits Vers ? Je suis au désespoir que dans l'énumération des Saisons le Poète ait oublié l'hyver. Mais quelle finesse dans ces quatre substantifs, *raison*, *badinage*, *retraite*, *grandeur* ! *badinage* désigne sans doute le printemps, *raison* l'été, *grandeur* l'Automne, *retraite* l'hyver. Quelle foule de pensées renfermées en quatre mots ! Admirez encore l'harmonie Lyrique de ce Vers :

Tout rang, tout Sexe, tout âge.

Il a paru si beau au Musicien, qu'il a cru ne pouvoir se dispenser d'en faire un Choeur.

Qu'on ne dise donc plus que les paroles de ce Ballet sont d'autant plus consolantes pour M. de *Cabusac*, qu'elles viennent du premier génie du Siècle. Quand même elles seroient indignes de M. de Voltaire, n'a-t-il donc pas la prérogative des Héros, qui par la multitude de leurs hauts faits, ont acquis le droit de faillir ? Quoique notre Poète ne soit pas encore introduit dans le Temple privilégié des Immortels Beaux-Esprits, ses succès brillans & ses nombreux lauriers lui donnent assurément le droit de faire désormais de mauvais Ouvrages. On sçait d'ailleurs qu'il n'a jamais été heureux dans la structure de ses *Temples*. Je lui en connois quatre ; sçavoir, les Temples du *Goût*, de la *Gloire*, du *Bonheur* & de l'*Amitié*. Le dessein de ce dernier est plus régulier ; l'architecture en est même légère & délicate, Si j'osois, je proposerois à l'Auteur d'en construire un cinquième, *le Temple de l'Amour propre*. Il est vrai que cette idée a déjà été employée dans un petit Roman, dont j'ai oublié le nom : mais qu'importe ; ce ne seroit pas là un obstacle pour M. de Voltaire.

Je me rappelle confusément que la Fée qui veilloit à l'éducation d'un jeune Prince, conduisoit son élève dans ce Temple, qui paroissoit toujours bâti dans le goût que l'auroit fait construire celui même qui le contemploit. On feignoit que la statue de l'Amour propre étoit placée au fond du Temple, & qu'elle représentoit exactement les vertus, les talens & les succès dont chaque Spectateur se croyoit pourvû. Un Géomètre, par exemple, qui après avoir travaillé long-tems sur la figure de la terre, venoit enfin de la trouver quarrée, voyoit dans la statue de l'amour propre son système si clairement démontré, qu'il ne doutoit pas que tout le monde n'en convînt. Un Poète disoit tout haut que ce Temple ne retentissoit que de sa gloire, & n'étoit paré que de ses lauriers. Il faisoit remarquer aux Assistans les Sciences abstraites sur lesquelles il avoit écrit avec la plus grand facilité, sans leur avoir jamais accordé que des momens dérobés à ses plaisirs, ou à ses autres occupations. Il exaltoit surtout une Histoire, où l'exactitude des faits répondoit à la bonté du stile. Il n'avoit garde d'oublier

ses brillants portraits, le tour heureux de ses expressions, l'ordre & le plan judicieux de ses pièces de Théâtre. Enfin il faisoit entendre, avec une confiance fort humiliante pour ceux qui l'entouroient, que son esprit contenoit tous les esprits. Il terminoit son éloge par protester qu'il étoit aussi bon Citoyen que Philosophe.

x. *Le Temple de la Gloire détruit par les Titans et Le Tombeau de la Gloire de M. de V...*¹

LE TEMPLE DE LA GLOIRE
détruit par les Titans.

Illustres nourissons, des filles de mémoire,
Qui par vos ouvrages fameux,
Jusques chez nos derniers neveux,
Esperez vous placer au Temple de la Gloire ;
D'un si brillant destin, en vain vous vous flatez.
Auteurs, pouvez vous bien le croire ?
Oui ; ce Temple ou vous aspirez,
Ce fameux *Temple de la Gloire*,
Est par les orgueilleux Titans,
Détruit jusques aux fondemens
Mais d'une crainte imaginaire,
A tort je veux vous alarmer ;
Si l'édifice de Voltaire,
Trop foible s'est vu renverser,
Par vos ouvrages respectables,
Rares esprits vous élevez,
Des monumens inébranlables,
De tous les siècles révérez.
Héros de Fontenoy, aux Anglois redoutable ;
Grand Roi victorieux ; mais encor plus aimable ;
Si ce mince édifice, a ta gloire bâti,
Par un trop juste sort, demeure anéanti ;
Dans nos cœurs enchantez, mieux que dans cet ouvrage,
Nous t'élevons un Temple à l'abri de l'orage.
Et vous siècles futurs, justement étonez,
De voir ainsi la Gloire, et le Goût déplacés
Par une pareille aventure,
Vous direz, cet homme divin,
Nous à montré sur son déclin,
Qu'il n'à jamais connu la belle Architecture.

¹ *Le Temple De La Gloire | détruit par les Titans. [suivi de] Tombeau de la Gloire | de M. de V..., s. l. [Paris], s. n., 1745.*

TOMBEAU DE LA GLOIRE

de M. de V... ¹

Ci gît, dans un triste cercueil,
La gloire d'un héros, favori du Parnasse,
Rival de Virgile et du Tasse.
Dans le genre lyrique, ô trop fatal écueil !
Faut-il que ce vaste génie,
Succombe sous le poids de sa muse vieillie ² ?
Jadis il avoit vu ses talens enchanteurs,
Sur nos plus célèbres auteurs,
Remporter une ample victoire ;
Mais l'honneur d'un destin si beau,
Est écrasé sous le fardeau,
Du Temple de la Gloire.

¹ Variante : « Catafalque de M. de Voltaire » (F.Fr.13658, p.236 ; Arsenal 3128, f°335 v° ; cité par Henri Duranton, <http://satires18.univ-st-etienne.fr>.)

² Variante :

Faut-il qu'un si grand homme tombe
Et qu'un si bel esprit succombe ?

(F.Fr.13658, p.236 ; Arsenal 3128, f°335 v° ; cité par Henri Duranton, <http://satires18.univ-st-etienne.fr>.)

xi. *Supplique de l'opéra à l'Apollon de la France*

SUPLIQUE
DE L'OPERA
A L'APOLLON
DE LA FRANCE
Monsieur A . . Seigneur de V . .

[saut de page]

AVIS.

*L'Historien de l'Historiographie de France met sous Presse la vie de ce fameux Auteur.
Avantures, Combats, Gains, Retraites, Voyages, Et les preuves des faits mises au bas des pages.
Ouvrage proposé par Souscription. Les Libraires donneront caution de l'argent qu'ils recevront.
Ils restitueront en cas que l'Edition n'ait pas lieu. L'Historien abandonnant en ce point l'exemple de
son Heros.*

[saut de page]

SUPLIQUE
DE L'OPERA,
A L'APOLLON
DE LA FRANCE
Monsieur A . . Seigneur de V . .

Du Comique Opera Vainqueur intéressé,
Vous que ses traits badins ont tant de fois blessé,
Devenez genereux après votre vangeance,
Et de son frere aîné soulagez l'indigence.
Ne lui refusez plus le SAMSON l'OSIRIS [1]
Ni l'Oeuvre prohibé par les foibles Esprits :
Du préjugé devot mes Actrices guéries,
Sur PANDORE [2] & sur vous sont enfin aguerries.
Votre compositeur si naturel, si doux,
Qui du petit BERNARD [3] s'éleva jusqu'à vous,
Nous a fait de LULLI detester les sotises.
Desenquinaudés-nous par vos pieces exquises.
Eh quoi ! ne voulez-vous triompher qu'à la Cour,
Et sans vous dégrader ne puis-je avoir mon tour ?
Du plaisir des Bourgeois devenu plus avare

Vous leur avez soustrait l'INFANTE DE NAVARRE [4]
Soit : mon interest seul anime ici ma voix,
Et j'aime assez a voir l'Histrion aux abois.

Je vous l'avoüe encor, votre nom me chatouille,
Avec de vils Rimeurs ma noblesse se rouille,
Les Auteurs illustrés ont chez moi tout accueil,
Seuls, de mon origine ils soutiennent l'orgueil.
Je reçus en naissant, le nom d'ACADEMIE :
Sur vos rares talens une autre est endormie,
Mon choix de ses refus [5] peut vous dédommager,
Entrés dans le seul Corps qui vous puisse aggreger.

CHAPELAIN dont le nom degenerate en injure,
Comme vous du Parnasse obtint la Dictature,
Au clair voyant COLBERT, par amis suborné,
CHAPELAIN parut grand, & fut pensionné.
C'est à lui que l'on doit une triste PUCELLE,
Vous en faites une autre [6] & plus gaillarde qu'elle,
Une, dont le projet a percé les Caffés ;
Et je suis à souscrire un des plus échaufés.
Mais ce travail Burlesque absorbe-t-il vos veilles?
C'est un délassement à vos graves merveilles :
Délassez-vous pour moi par un tendre Ballet
Modelé sur PLATE'E [7] & vainqueur du sifflet.

VERSAILLES, j'y consens, en aura les prémices,
Des restes succulens je ferai mes délices.
Vous choisirez le tems, vous serez bien payé,
Et de mes Pensions tel nom sera rayé,
Je vous y substitue, & vous cède l'aubaine. . . .
Ah Seigneur ! commandez aux deux bords de la Seine,
Vous avez fait du bruit au quartier de BUSSY,
Au quartier de Saint Roch il faut briller aussi.

O que j'attens l'Hiver avec impatience !
Quels succès à la Cour ! je les chante d'avance.
On repete : je vois votre comptoir dressé,
Et de vos Ambulans le manège empressé,
Gestes, cris enroués, menaces, beau délire,
Valets, Comédiens, tout rit, & moi j'admire.
On vous joue & rejoue. Ouy, soyez seul nommé,
Qu'aux Rivaux dangereux ce beau champ soit fermé !
Que de vos Conjurés la Cohorte mutine
Proscrire CREBILLON, & CORNEILLE, & RACINE,
Et qu'insultant au goût que le crédit soumet,

Elle ramene au jour feu votre MAHOMET.

- (1) Deux Opera mis en Musique par le sieur Rameau, & refusés depuis dix ans.
- (2) Opera composé pour la Cour, repeté & proscrit à cause des allusions, en Janvier 1745, malgré la beauté de la Musique.
- (3) Auteur des paroles de Castor et Pollux.
- (4) Comedie-Balet, representée à la Cour en Fevrier 1745, & refusée à la Comedie.
- (5) Refusé à l'Academie, en Janvier 1743, quoique sans concurrent, elle invita un Prelat de remplir la place vacante.
- (6) La Justice est en quête de cette Piece.
- (7) Balet sifflé à la Cour, refusé à l'Opera.

[saut de page]

AU MEME,
Souscription.

Puisque vous avez fantaisie
De demasquer l'Auteur, j'y tope sans façon.
Je suis petit Neveu du Comique POISSON
Qui vous forma tout jeune au Rôle de SOSIE ;
Je suis Cousin Germain de ce nerveux Samson,
Qui vous fit près de SEVRE une ample courtoisie,
Je suis Filleul du Comte à très Noble Ecusson,
Qui, vis-à-vis Saint Paul, à votre Poesie
Rendit tous les honneurs faits à Monsieur JOURDAIN
Pour être Turc & Paladin.

Non tener honta.

xii. La Harpe, *Commentaires sur le théâtre de Voltaire*, édités par Decroix ¹

Decroix, dans sa boulimie éditoriale, a extrait du fameux *Lycée* ² de La Harpe tout ce qui était relatif au théâtre de Voltaire, pour les compiler dans les *Commentaires*.

Par ce moyen, ses opinions manifestées en divers lieux sur tous les ouvrages dramatiques de Voltaire se trouveront réunies dans ce volume ³.

De manière intéressante, Decroix place *Le Temple de la Gloire* entre *Samson* et *Pandore*, car il ordonne les extraits de La Harpe de telle sorte que

toutes les Remarques sur les opéras sérieux ou tragiques se suivent ici, et précèdent celles sur les opéras comiques ; ce qui nous a paru plus naturel et plus régulier ⁴.

Il n'omet pas de s'excuser d'avance pour ses propres commentaires :

Nous nous efforcerons de garder le silence sur ce qui pourrait nous sembler hasardé, frivole, ou injuste dans ces dernières remarques du commentateur. Si toutefois quelques notes nous échappent, nous les soumettons d'avance et sans réserve [...] au jugement des lecteurs ⁵.

Nous mettons ici en gras les ajouts de Decroix par rapport au *Lycée*, qui essaie de remettre en contexte les citations et de réfuter La Harpe en note ; outre quelques variantes minimes.

* REMARQUES
SUR
LE TEMPLE DE LA GLOIRE,
FÊTE

DONNÉE A VERSAILLES LE 27 NOVEMBRE 1745,
REPRÉSENTÉE A PARIS EN DÉCEMBRE 1745, ET AVRIL 1746 ;

MISE EN MUSIQUE PAR RAMEAU.

(Édition de Kehl, in-8°, 1784, t. IX, p. 145.)

¹ LA HARPE Jean François de, *Commentaire | Sur | Le Théâtre | De Voltaire*, | Par M. De La Harpe, | Imprimé D'Après Le Manuscrit Autographe | De Ce célèbre Critique, | Et Approprié | Aux Différentes Éditions De Ce Théâtre. | Recueilli Et Publié Par *** [Decroix], *op. cit.*, pp. 441-449.

² LA HARPE Jean François de, *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, *op. cit.*, pp. 85-92.

³ LA HARPE Jean François de, *Commentaire | Sur | Le Théâtre | De Voltaire*, | Par M. De La Harpe, | Imprimé D'Après Le Manuscrit Autographe | De Ce célèbre Critique, | Et Approprié | Aux Différentes Éditions De Ce Théâtre. | Recueilli Et Publié Par *** [Decroix], *op. cit.*, pp. 423-424.

⁴ *Ibid.*, p. 425.

⁵ *Ibid.*, pp. 423-424.

On ne trouve rien dans cet opéra qui rappelle Voltaire ; tout est fort au-dessous du médiocre, et aussi mal conçu que mal écrit. Qu'il ait choisi le genre le plus facile, celui de l'opéra-ballet en actes séparés qui se rattachent à un objet commun, il y était autorisé par beaucoup d'exemples et de succès. Cette coupe épisodique, si elle coûte moins au poète, peut prêter davantage au musicien ; et sur un théâtre qu'on peut appeler le palais de l'illusion, l'unité de dessein peut être sacrifiée à la variété des effets. Mais il n'en est que plus aisé de donner au moins quelque intérêt ou quelque agrément à chacune de ces petites intrigues composées de cinq ou six scènes, et qui, si elles ne font pas un tout, n'en sont pas moins assujetties aux principales règles du drame. On aura toujours peine à comprendre qu'ici toutes les conceptions de *Voltaire* aient été aussi fausses que froides. Un premier acte qui serait plutôt un prologue, et qui ne contient autre chose que le tableau allégorique et usé de l'Envie, enchaînée dans sa caverne par Apollon et les Muses ; au second une reine Lydie, abandonnée, on ne sait pourquoi, par le roi Bélus, qui ne veut pas l'épouser depuis qu'il veut entrer au temple de la gloire, comme si un conquérant ne pouvait y être reçu dès qu'il se marie avec sa maîtresse ; et ce Bélus qui en est exclus, non pas tout-à-fait pour son infidélité, mais pour sa brutalité qui en effet est assez grande, puisqu'il veut faire égorger, par ses soldats, des bergers qui prennent le parti de Lydie dans leurs chansons. Au troisième, Bacchus avec son Érigone, son thyrses et ses **lauriers ; et dont un des suivans dit :**

ACTE III.

SCÈNE III.

V. 44

La Gloire est dans ces lieux le seul dieu qu'on adore

Elle doit aujourd'hui placer sur ses autels

Le plus auguste des mortels.

Le vainqueur bienfaisant des peuples de l'aurore,

Aura ces honneurs solennels.

et à qui pourtant on ferme la porte, apparemment parcequ'il aime trop le vin, ou peut-être parcequ'il n'est pas encore dieu ; car le grand-prêtre lui dit brusquement :

SCÈNE IV.

V. 1.

Téméraire, arrête ;

Ce laurier serait profané

S'il avait couronné ta tête.

Bacchus, qu'on célèbre en tous lieux,

N'a point ici la préférence ;

Il est une vaste distance

Entre les noms connus et les noms glorieux.

et ce serait traiter un dieu avec peu de respect. Quoi qu'il en soit, dieu ou non (car on n'en sait rien), Bacchus, qui croyait entrer de plein pied, ainsi que Bélus, s'en va comme il était venu, et se contente de leur dire :

V. 17.

Peuple vain, peuple fier, enfans de la Tristesse,

Vous ne méritez pas des dons si précieux.

Bacchus vous abandonne à la froide Sagesse ;

Il ne saurait vous punir mieux.
Volez, suivez-moi, troupe aimable,
Venez embellir d'autres lieux.
Par la main des Plaisirs, des Amours, et des Jeux,
Versez ce nectar délectable,
Vainqueur des mortels et des dieux.
Volez, suivez-moi, troupe aimable,
Venez embellir d'autres lieux.

Ce Bacchus qui dans la fable n'est pas un dieu fort endurent, l'est ici beaucoup plus que Bélus, qui disait aux dieux en s'en allant :

ACTE II.
SCÈNE IV.

BÉLUS.

V. 53. **Non, je ne tremble point,** je brave le tonnerre.
Je méprise ce temple, et je hais les humains.
J'embraserai de mes puissantes mains
Les tristes restes de la terre.

Bacchus est de meilleure humeur ; il ramène son Erigone et ses bacchantes en chantant :

ACTE III.
SCÈNE IV.

V. 28. Parcourons la terre,
Au gré de nos desirs,
Du temple de la guerre
Au temple des plaisirs.

Au quatrième enfin, le héros de la pièce et de la fête, Trajan, annoncé ainsi par sa maîtresse Plautine :

ACTE IV.
SCÈNE PREMIÈRE.

V. 1. Reviens, divin Trajan, vainqueur doux et terrible.
Le monde est mon rival, tous les cœurs sont à toi.
Mais est-il un cœur plus sensible
Et qui t'adore plus que moi ?

Il faut excepter pourtant

Des Parthes terrassés l'inexorable roi,

qui s'arme contre Trajan avec *cinq rois qu'il a séduits*. Mais Trajan dit à Plautine qui veut aller combattre avec lui :

SCÈNE II.

V. 34. **Ah ! ne m'accablez point, mon cœur est trop sensible ;**

Ah ! Laissez-moi vous mériter

Vous m'aimez, il suffit ; rien ne m'est impossible,
Rien ne pourra me résister.

Ce qui serait fort bien s'il combattait pour Plautine comme le Cid pour Chimène ; mais comme personne ici n'en veut à Plautine, c'est faire du *divin Trajan* un héros très mal à propos doucereux. Au reste, *rien ne résiste* en effet à un empereur romain si galant. Car Plautine qui, en le voyant partir pour la bataille s'est écriée, *je meurs et je l'admire*, n'a que le tems de voir, tout en *se mourant*, exécuter une contre-danse, et Trajan reparaît aussitôt avec les *cing rois enchainés* ; et la Gloire, qui descend des airs pour le couronner, lui chante ces vers :

ACTE IV.

SCÈNE V.

LA GLOIRE, présentant une couronne de laurier à Trajan.

V. 1

. **Tu vois ta récompense,
Le prix de tes exploits, sur-tout de ta clémence ;
Mon trône est à tes pieds ; tu règnes avec moi.**

Plus d'un héros, plus d'un grand roi,
Jaloux en vain de sa mémoire,
Vola toujours après la gloire,
Et la gloire vole après toi.

ce qui fait un petit compliment *bien troussé*, comme dit M. de Pouceaugnac. Pour cette fois ce n'était pas *du beau Danchet* : vous avez vu que son hymne au soleil, dans Hésione, est autrement tournée. Le cinquième acte n'est autre chose qu'une fête dans le temple du Bonheur qui a remplacé celui de la Gloire, et tous ces *temples-là* ne sont pas de la même architecture que celui de l'Amour dans la Henriade, ni même que celui du Goût : on ne retrouve ici ni de l'un ni de l'autre.

Ce qui est encore plus inconcevable, c'est que le style ne vaut pas mieux que le plan. Le peu que j'en ai déjà cité a pu vous en donner une première idée. La tête avait-elle tourné à *Voltaire* depuis qu'il était à la cour, pour venir nous parler de *héros* et de *grands rois, jaloux en vain de leur mémoire*, ce qui fait un contre-sens dans les termes, puisqu'assurément, si ce sont des *héros* et de *grands rois*, ils n'ont pas été *en vain jaloux de leur mémoire* ? De pareilles fautes, et l'antithèse frivole des deux derniers vers, sont à peine concevables dans un écrivain tel que lui (1). Une Lydie qui invoque les Muses pour leur dire :

ACTE II.

SCÈNE PREMIÈRE.

LYDIE

V. 29.

O Muses, soyez mon appui ;
Secourez-moi contre moi-même.
Ne permettez pas que j'aime
Un roi qui n'aime que lui.

Je ne sais si jamais femme abandonnée s'est avisée d'implorer les *Muses* afin qu'elles *ne lui permettent pas d'aimer* ; tout au plus on le passerait à Sapho, qui ne l'aurait pas dit de cette manière.

Et ce *roi qui n'aime que lui !* quand cela serait moins plat, qu'est-ce que cela fait aux Muses ? Un Bélus porté par *huit rois* qui leur dit :

SCÈNE III.

BÉLUS, sur un trône porté par les rois qu'il a vaincus.

V. 1.

Rois, qui portez mon trône, esclaves couronnés,
Que j'ai daigné choisir pour orner ma victoire,
Allez, allez m'ouvrir le temple de la Gloire ;
Préparez les honneurs qui me sont destinés

Je veux que *votre orgueil seconde*

Les soins de ma grandeur ;

La Gloire, en m'élevant au premier rang du monde,

Honore assez votre malheur.

L'orgueil de huit rois qui traînent un char ! voilà l'orgueil bien logé ; et il *seconde les soins de la grandeur*, et leur *malheur est assez honoré* de porter Bélus ! Ces burlesques fanfaronades faites pour Arlequin *imperator romano*, sous la plume de *Voltaire*, et sur le théâtre de Versailles ! Il fallut, à ce que j'imagine, tout le respect qui commandait alors le silence aux spectacles de la cour, pour que cela ne fût pas sifflé et resifflé. Jamais d'ailleurs la flatterie n'eut moins d'art et d'esprit. C'était *Louis XV* que l'auteur voulait figurer dans Trajan ; c'est à lui qu'il voulait faire remporter le prix sur tous les rois, et la couronne que décerne la Gloire ; mais n'y avait-il pas de concurrence un peu plus glorieuse que celles de Bélus et de ce Bacchus, dont l'un n'est qu'une bête féroce, et l'autre ne chante le vin ? Quelle rivalité et quel triomphe ! Je ne sais ce qu'en pensait le roi de France ; mais quand *Voltaire* vint dire à son oreille, *Trajan est-il content ?* Le silence du roi fut une réponse qui marquait plus d'une sorte d'indulgence.

FIN DES REMARQUES SUR LE TEMPLE DE LA GLOIRE.

(I) Le ton méprisant et moqueur qu'affecte de prendre ici *La Harpe*, à l'égard de celui qu'il appela si long-tems son maître, nous fait rompre, malgré nous, le silence que nous nous étions imposé sur ces dernières remarques. Le couplet dont il fait ici la satire ne nous paraît ni aussi ridicule, ni aussi contradictoire qu'il le prétend, et on peut l'entendre en plusieurs sens également raisonnables :

1° Il peut être ici question de vrais héros et de rois qui dans des siècles très reculés, ont tâché d'illustrer et de perpétuer leur mémoire, et qui n'en sont pas moins restés dans un profond oubli, par le manque de poètes et d'historiens (*caerent quia vate sacro*), ou par des révolutions quelconques aussi inconnues qu'eux-mêmes.

2° On peut n'entendre ici par *héros* que des guerriers heureux, sans vertu ; et par *grands rois*, des monarques puissans, comme le roi de Perse par rapport aux Grecs, qui l'appelaient *le grand roi* ; comme on dit encore *le Grand-Mogol*, *le Grand-Seigneur*, etc. Quelquefois ces potentats s'imaginent courir à la gloire ; mais ils prennent de fausses routes comme *Xercès*, qui, en voulant conquérir la Grèce, n'y a trouvé que de la honte au lieu de la gloire, et qui ne pouvait guère y gagner autre chose, même en réussissant.

3° Il y a plus : le vulgaire a quelquefois prostitué le nom de *héros*, en le donnant à des scélérats qui, par des actions éclatantes, mais iniques, ont su se faire un nom ; à ces conquérans barbares qui, à différentes époques, ont dévasté le monde, sans autre motif que des satisfaire leur orgueil ; à des *Genseric*, des *Aureng-Zeb*, des *Pizarre*, des *Cromwel*, et même à des chefs de flibustiers de terre ou de mer. Mais ces hommes-là, aux yeux des sages et de la postérité, n'ont eu qu'une désastreuse renommée, et non pas de la gloire. La gloire ne se joint à aucune action, quelque brillante qu'elle soit, si cette action n'est juste ; à aucun succès, il n'est obtenu par des moyens légitimes. Cette vérité est le fondement de la pièce de *Voltaire*. Il faut bien qu'on ait interprété les vers dont il s'agit sans ambiguïté, quand son opéra fut imprimé et représenté avec applaudissement à la cour et à Paris ; car si l'on y avait reconnu ceux d'un homme à *qui la tête a tourné*, il ne lui manquait pas d'amis éclairés qui l'en eussent averti, et qui l'eussent engagé à les changer ou à les supprimer. Enfin, quand bien même *La Harpe* aurait fait une remarque judicieuse et incontestable, sa manière de s'exprimer nous semblerait encore blâmable ; et, à plus forte raison, l'est-elle s'il a tort. Certes, il n'eût point hasardé si légèrement des soupçons de folie contre ses maîtres, ni oublié tous les égards qui leur devait, dans le tems où il n'aspirait qu'au fauteuil académique, et pas encore à l'auréole. Nous demandons pardon au lecteur de la longueur de cette note, qui nous est échappée et s'est étendue comme malgré nous ; car *prosam aliquando, sicut et versum, facit indignatio*.

xiii. Palissot, *Le Génie de Voltaire*

LE TEMPLE DE LA GLOIRE.

Cette fête fut donnée à Versailles la même année que la Princesse de Navarre. C'était Louis XV que l'auteur avait voulu désigner sous le nom de Trajan : la postérité ne s'en doutera pas. Voltaire crut qu'il pouvait lui être permis de demander à Trajan, s'il avait été content, et Trajan ne lui répondit que par un regard de hauteur. On voit qu'à la cour les philosophes mêmes sont réduits à flatter, et que l'adulation leur réussit moins qu'aux courtisans : c'est donc un séjour qui doit être étranger pour eux.

L'allégorie qui place la caverne de l'Envie dans les avenues du temple de la Gloire, est très-juste et très-belle. Voltaire, dans une gravure qui fut mise à la tête de cette pièce, avait fait représenter l'Envie entourée d'un serpent bien noir, et qui par cette couleur, et par la manière dont il était placé, faisait une allusion assez maligne au cordon de Saint-Michel dont le poète Roi était décoré. Ce poète était un des plus violents détracteurs de Voltaire, et ne ressemblait pas mal à l'Envie.

C'est ici que finissent les ouvrages dramatiques du digne successeur de Corneille et de Racine ; et c'est le titre qu'il mérita dès sa tragédie d'Œdipe.

Dans une édition, telle qu'on devrait la faire si l'on ne consultait que sa gloire, il serait peut-être d'une sévérité trop rigoureuse de supprimer toutes les tragédies qu'il donna depuis Tancrède [...]

On ne ferait aucune grâce aux opéras ; et l'on se garderait bien de réimprimer jamais deux ou trois opéras bouffons trouvés dans ses papiers après sa mort, que peut-être il n'avait faits que pour en amuser sa société, qui n'étaient pas même connus, et dont Beaumarchais eut grand tort de surcharger son édition. Nous n'avons pas à nous reprocher d'en avoir appauvri la nôtre.

Résumé

Le Temple de la Gloire fut commandé par la cour à Voltaire et à Rameau pour célébrer le retour du roi, victorieux à Fontenoy. Créé en 1745 à Versailles, il fut repris aussitôt à Paris en décembre. Retiré après son échec public et critique, il fut considérablement remanié, recréé à Paris en avril 1746, puis oublié, même si beaucoup de ses morceaux ont été réutilisés. Il demeure l'unique opéra de Voltaire à avoir été représenté à l'Académie royale de musique.

Ce travail propose une double édition critique du livret et de la musique des deux versions de 1745 et de 1746. Il fait l'histoire de l'œuvre de 1745 à nos jours (I), en retrace la genèse (II), et en évalue la portée esthétique (III), qui est originale. Voltaire, loin de flagorner, y érige en modèle non le roi conquérant, mais celui qui fait le bonheur du peuple. Il se propose pour cela, en 1745, d'étendre sa réforme dramatique (moins d'amour, plus de spectacle, sérieux métastasien) à l'opéra. Mais finit, en 1746, par céder à Rameau, aux codes de l'Académie royale de musique et à son public.

Mots-clés : Temple de la Gloire ; Rameau ; Voltaire ; Opéra ; Ballet ; Livret ; Histoire de la musique ; Critique génétique ; Esthétique.

Résumé en anglais

The court commissioned Voltaire and Rameau to write *Le Temple de la Gloire* in celebration of the king's victorious return from Fontenoy. Premiered in Versailles in 1745, restaged in Paris in December, the opera closed down after its critical and box-office failure. It was considerably reworked, restaged in Paris in April 1746, and then forgotten, although many of its pieces were reused in other works. It is the only Voltaire opera staged at the Royal Academy of Music.

This study consists of a double critical edition of the libretto and music of the two versions, from 1745 and 1746. It traces the history of the work from 1745 to the present day (Chapter 1), discusses it genetically (Chapter 2), and analyzes its esthetic reach (Chapter 3), which is considerable. Voltaire is not a courtly flatterer here ; he does not present a model of the conquering king, but rather one of a king who makes the people happy. Thus, in 1745, Voltaire extends his dramatic reforms to opera (less love, more entertainment, Metastasian gravitas). But in the end, in 1746, he gives into Rameau, to the Royal Academy of music's protocol, and to his audience.

Key words : *Temple de la Gloire* ; Rameau ; Voltaire ; Opera ; Ballet ; Libretto ; Musicology ; Genetic criticism ; Aesthetics.

LE TEMPLE DE LA GLOIRE

Fête donnée à Versailles le 27 novembre 1745

Remise au théâtre de l'Académie royale de musique le 19 avril 1746

[version de 1746]

PRÉFACE.

Après une victoire signalée, après la prise de sept villes à la vue d'une armée ennemie, et la paix offerte par le vainqueur ; le spectacle le plus convenable qu'on pût donner au SOUVERAIN et à la Nation, qui ont fait ces grandes actions, étoit le Temple de la gloire.

Il étoit temps d'essayer si le vrai courage, la modération, la clémence qui suit la victoire, la félicité des peuples, étoient des sujets aussi susceptibles d'une musique touchante, que de simples dialogues d'amour, tant de fois répétés dans les ballets, sous des noms différens, et qui sembloient réduire à un seul genre, la poésie lyrique.

Le célèbre *Metastazio* dans la plupart des fêtes qu'il composa pour la cour de l'Empereur Charles VI. osa faire chanter des maximes de morale ; et elles plurent ; on a mis ici en action, ce que ce génie singulier avoit eu la hardiesse de présenter, sans le secours de la fiction et sans l'appareil du spectacle.

Ce n'est pas une imagination vaine et romanesque que le trône de la Gloire, élevé auprès du séjour des Muses, et la caverne de l'Envie, placée entre ces deux Temples. Que la Gloire doive nommer l'homme le plus digne d'être couronné par elle, ce n'est-là que l'image sensible du jugement des honnêtes gens, dont l'approbation est le prix le plus flatteur que puissent se proposer les princes ; c'est cette estime des contemporains, qui assure celle de la postérité ; c'est elle qui a mis les Titus au-dessus des Domitiens, Louis XII. au-dessus de Louis XI. et qui a distingué Henri IV. de tant de rois.

On introduit ici trois espèces d'hommes qui se présentent à la Gloire, toujours prête à recevoir ceux qui le méritent, et à exclure ceux qui sont indignes d'elle.

Le premier acte désigne, sous le nom de *Bélus*, les conquérans injustes et sanguinaires.

BÉLUS enivré de son pouvoir, méprisant ce qu'il a aimé, sacrifiant tout à une ambition cruelle, croit que des actions barbares et heureuses doivent lui ouvrir ce Temple ; mais il en est chassé par les dieux qu'il bravoit. Des bergers inspirés par les Muses, lui apprennent des vérités que ses courtisans n'osoient lui dire, une amante vertueuse ramène enfin son cœur à l'amour de la justice, et il va mériter par un gouvernement doux et modéré une gloire que des conquêtes n'ont pu lui donner.

BACCHUS conquérant de l'Inde, abandonné à la mollesse et aux plaisirs, parcourant la terre avec ses Bacchantes, est le sujet du second acte ; dans l'ivresse de ses passions, à peine cherche-t'il la Gloire ; il la voit, il en est touché un moment ; mais les premiers honneurs de ce Temple ne sont pas dus à un homme qui a été injuste dans ses conquêtes et effréné dans ses voluptés.

Cette place est due au héros qui paroît au troisième acte ; on a choisi TRAJAN parmi les empereurs romains qui ont fait la gloire de Rome et le bonheur du monde. Tous les Historiens rendent témoignage que ce prince avoit les vertus militaires et sociables, et qu'il les couronnoit par la justice ; plus connu encor par ses bienfaits que par ses victoires ; il étoit humain, accessible, son cœur étoit tendre, et cette tendresse étoit dans lui une vertu ; elle répandoit un charme inexprimable sur ces grandes qualités qui prennent souvent un caractère de dureté, dans une ame qui n'est que juste.

Il savoit éloigner de lui la calomnie : il cherchoit le mérite modeste pour l'employer et le récompenser, parce qu'il étoit modeste lui-même ; et il le déméloit, parce qu'il étoit éclairé : ses lettres à Pline nous apprennent comme il déposoit avec ses amis, le faste de l'empire ; fier avec ses seuls ennemis ; la clémence prenoit la place de cette hauteur après la victoire. Jamais on ne fut plus grand et plus simple. Jamais prince ne goûta comme lui, au milieu des soins d'une monarchie immense, les douceurs de la vie privée et les charmes de l'amitié. Son nom est encore cher à toute la terre ; sa mémoire même fait encore des heureux, elle inspire une noble et tendre émulation aux

cœurs qui sont nés dignes de l'imiter.

TRAJAN dans ce poëme, ainsi que dans sa vie, ne court pas après la Gloire ; il n'est occupé que de son devoir, et la Gloire vole au-devant de lui ; elle le couronne, elle le place dans son temple, il en fait le Temple du bonheur public. Il ne rapporte rien à soi, il ne songe qu'à être le bienfaiteur des hommes : Et les éloges de l'empire entier viennent le chercher, parce qu'il ne cherchoit que le bien de l'Empire.

Voilà le plan de cette fête, il est au-dessus de l'exécution et au-dessous du sujet ; mais quelque foiblement qu'il soit traité, on se flatte d'être venu dans un temps où ces seules idées doivent plaire.

Ce poëme lyrique n'ayant pas été d'abord destiné à l'Académie royale de musique, il a fallu y changer plusieurs choses pour se conformer aux usages de ce spectacle, on a surtout asservi les paroles à la musique : mais, jusque dans les canevas, on a cru devoir célébrer la vertu, principal objet de tout ouvrage public, et surtout de ceux qui sont présentés aux rois.

PROLOGUE. L'ENVIE

Le théâtre représente la caverne de l'Envie. [On voit à travers les ouvertures de la caverne, une partie du temple de la Gloire qui est dans le fond, et les berceaux des Muses qui sont sur les ailes.]

Scène I. L'ENVIE, [DÉMONS DE LA SUITE DE L'ENVIE], *une torche à la main* *

L'ENVIE

1 Profonds abîmes du Ténare,
Nuit affreuse, éternelle nuit,
Dieux de l'oubli, Dieux du Tartare *,
Éclipsez le jour qui me luit.

5 Démons, apportez-moi votre secours barbare,
Contre le dieu qui me poursuit.

**Profonds abîmes du Ténare,
Nuit affreuse, éternelle nuit,
Dieux de l'oubli, Dieux du Tartare,
Éclipsez le jour qui me luit.**

10 Les Muses et la Gloire ont élevé leur temple
Dans ces paisibles lieux :
Qu'avec horreur je les contemple !
Que leur éclat blesse mes yeux !

15 Profonds abîmes du Ténare,
Nuit affreuse, éternelle nuit,
Dieux de l'oubli, Dieux du Tartare *,
Éclipsez le jour qui me luit.

20 Démons, apportez-moi votre secours barbare,
Contre le dieu qui me poursuit.

CHCEUR [DES DÉMONS DE LA] SUITE DE L'ENVIE

Notre gloire est de détruire,
Notre sort est de nuire ;

[L'ENVIE, CHCEUR DES DÉMONS DE LA SUITE DE L'ENVIE]

Renversez, renversez } ces affreux monumens *.
Renversons, renversons }

Vos } coups redoutables *
Nos }

25 Sont plus inévitables
Que la mort et le temps *.

L'ENVIE

Hâtez-vous, vengez mon outrage ;
Des Muses que je hais embrassez le bocage,
Écrasez sous **ses** fondemens,
30 Et la Gloire, et son temple, et ses heureux enfans
Que je hais encor davantage.
Démons, ennemis des vivans,
Donnez ce spectacle à ma rage.

Les Suivans de l'Envie dansent et forment un ballet figuré ; un Héros vient au milieu de ces furies, étonnées à son approche, il se voit interrompu par les Suivans de l'Envie, qui veulent en vain l'effrayer.*

Scène II. APOLLON, L'ENVIE, MUSES ET DEMI-DIEUX DE LA SUITE D'APOLLON, DÉMONS DE LA SUITE DE L'ENVIE, HÉROS

APOLLON, *aux Démons.*

Arrêtez, monstres furieux.

(*À l'Envie.*)

35

Fuis mes traits, crains mes feux, implacable furie.

L'ENVIE

Non, ni les mortels, ni les Dieux
Ne pourront désarmer l'Envie.

APOLLON

Oses-tu suivre encor mes pas ?
Oses-tu soutenir l'éclat de ma lumière ?

L'ENVIE

40

J'infecterai plus de climats,
Que tu n'en vois dans ta carrière.

APOLLON

Muses et Demi-dieux, vengez-moi, vengez-vous.

Les Héros et les Demi-dieux saisissent l'Envie.

L'ENVIE

Non, c'est en vain que l'on m'arrête.

APOLLON

Étouffez ces serpens qui sifflent sur sa tête.

L'ENVIE

45

Ils renaîtront cent fois pour servir mon courroux.

DUO

Dieux du ciel }
Dieux d'enfer } armez-vous ;

Non, non, je ne crains pas tes coups.

{ Que la nuit frémisses,
{ Que le jour palisse,

Tombe au fond du précipice

50

Où t'entraînent mes coups.

APOLLON

Le ciel ne permet pas que ce monstre périsse,

Il est immortel comme nous :

Qu'il souffre un éternel supplice.

Que du bonheur du monde il soit infortuné ;

55 Qu'après de la Gloire il gémissé,
Qu'à son trône il soit enchaîné ;
Qu'il y soit abandonné
Aux transports impuissans d'une rage éternelle :
Il verra cent héros qu'ici la Gloire appelle.
60 Et le plus généreux, le plus juste de tous
Y sera couronné par elle
Aux yeux de ce monstre jaloux.

L'antre de l'Envie s'ouvre, et laisse voir le temple de la Gloire ; on l'enchaîne aux pieds du trône de cette déesse.*

Scène III. [APOLLON, MUSES ET DEMI-DIEUX DE LA SUITE D'APOLLON, HÉROS]

L'antre de l'Envie disparaît.

On voit les deux coteaux du Parnasse. Des berceaux ornés de guirlandes de fleurs, sont à mi-côte et le fond du théâtre est composé de trois arcades de verdure, à travers lesquelles paroît le temple de la Gloire dans le lointain.

CHCEUR DES MUSES ET [DES] DEMI-DIEUX.

Ce monstre toujours terrible
Sera toujours abattu,
65 Les arts, la gloire, la vertu
Nourriront **sa** rage inflexible.

APOLLON, *aux Muses.*

Vous ; entre sa caverne horrible
Et ce temple où la Gloire appelle les grands cœurs,
Chantez, filles des Dieux, sur ce coteau paisible :
70 La Gloire et les Muses sont sœurs.
Pénétrez les humains de vos divines flammes,
Charmez, instruisez l'univers,
Régnez, répandez dans les ames
La douceur de vos concerts.
75 Pénétrez **tous les cœurs de** vos **plus vives** flammes *,
Charmez, instruisez l'univers.

Danse des Muses et des Héros.

CHCEUR DES MUSES [ET DEMI-DIEUX]

Nous calmons les alarmes,
Nous chantons, nous donnons la paix ;
Mais tous les cœurs ne sont pas faits
80 Pour sentir le prix de nos charmes.

UNE MUSE

Qu'à nos lois jamais dociles,
Dans nos champs, nos tendres pasteurs,
Toujours simples, toujours tranquilles,
Ne cherchent point d'autres honneurs :
85 Que quelquefois, loin des grandeurs,
Les rois viennent dans nos asiles.

CHŒUR DES MUSES [ET DEMI-DIEUX]

Nous calmons les alarmes,
Nous chantons, nous donnons la paix ;
Mais tous les cœurs ne sont pas faits
Pour sentir le prix de nos charmes.

FIN DU PROLOGUE

PREMIER ACTE. BÉLUS *

Le théâtre représente le bocage des Muses, dans lequel Lydie, princesse de l'Asie Mineure, vient sacrifier : le temple de la Gloire paroît dans le lointain.

Scène I. LYDIE, ARSINE

LYDIE

1 Muses, filles du ciel, la paix règne en vos fêtes,
Vous suspendez les mortelles douleurs ;
Dans les cœurs des humains vous calmez les tempêtes,
Les jours sereins naissent de vos faveurs.

5 Amour, sors de mon cœur, Amour, brise ma chaîne,
Bélus m'abandonne aujourd'hui,
Dépit vengeur, trop juste haine,
Soyez, s'il se peut, mon appui.

10 Amour, sors de mon cœur, Amour, brise ma chaîne
Ne sois pas tyran comme lui.
Muses, filles du ciel, etc.

ARSINE

Les Muses quelquefois calment un cœur sensible,
Et pour les implorer vous quittez votre cour.
Mais, craignez d'y chercher ce guerrier invincible * :
15 Au temple de la Gloire il vole en ce grand jour,
Il en sera plus inflexible.

LYDIE

Non, je veux dans son cœur porter le repentir.
Il cherche ici la Gloire, et ce nom me rassure :
La Gloire ne pourra choisir
20 Un vainqueur injuste et parjure.
Hélas ! je l'ai vu vertueux.
Que le sort l'a changé ! Que sa grandeur l'égare !
Je l'ai cru bienfaisant ; sensible, généreux ;
Son bonheur l'a rendu barbare.

ARSINE

25 Il insulte à des rois qu'a domptés sa valeur.
Devant lui marche[nt] la Vengeance,
L'Orgueil, le Faste, la Terreur ;
Et l'Amour fuit de sa présence.

LYDIE

30 Que de crimes, ô ciel ! avec tant de vaillance !
Déesses de ces lieux, appui de l'innocence,
Consolez mon cœur alarmé ;
Secourez-moi contre moi-même,

35 Ne permettez **pas** que j'aime *
Un héros enivré de sa grandeur suprême,
Qui n'est plus digne d'être aimé.

Les Bergers et les Bergères consacrés aux Muses sortent des grottes du Parnasse, au son des instrumens champêtres.

Scène II. [UNE BERGÈRE,] LYDIE, ARSINE, BERGERS ET BERGÈRES

[*Deux musettes, deux hautbois et deux bassons sur le théâtre.*]

LYDIE, *aux Bergers*

Venez, tendres bergers, vous qui plaignez mes larmes,
Mortels heureux, des Muses inspirés,
Dans mon cœur agité répandez tous les charmes
De la paix que vous célébrez.

LES BERGERS [ET BERGÈRES] EN CHCEUR

40 Oserons-nous chanter sur nos foibles musettes,
Lorsque les horribles trompettes
Ont épouvanté les échos !

UNE BERGÈRE

Nous fuyons devant ces héros
Qui viennent troubler nos retraites.

LYDIE

45 Ne fuyez point Bélus ; employez l'art des Dieux
À fléchir ce grand cœur autrefois vertueux.
Les Muses dans ces bocages
Inspirent vos chants divins :
Vous calmez les monstres sauvages,
50 Enchantez les cruels humains.

CHCEUR DE[S] BERGERS [ET DES BERGÈRES]

Nous calmons les monstres sauvages ;
Enchantons les cruels humains.

On danse.

UNE BERGÈRE

55 Le Dieu des beaux-arts peut seul nous instruire,
Mais le seul Amour peut changer les cœurs,
Pour les adoucir il faut les séduire,
Du seul Dieu d'amour, les traits sont vainqueurs.

On danse.

60 Descends, Dieu charmant, viens monter la lyre,
Viens former les sons du Dieu des neuf sœurs ;
Prête à la vertu ta voix, ton sourire,
Tes traits, ton flambeau, tes liens de fleurs *.

Que demandez-vous davantage ?

PETIT CHCEUR DE[S] BERGÈRES *

90 On n'imité point les Dieux
Par les horreurs de la guerre,
Il faut pour être aimé d'eux
Se faire aimer sur la terre.

UNE BERGÈRE *

95 **Un roi que rien n'attendrit
Est des rois le plus à plaindre,
Bientôt lui-même il gémit
Quand il se fait toujours craindre.**

PETIT CHCEUR DE BERGÈRES *

100 Un roi que rien n'attendrit
Est des rois le plus à plaindre,
Bientôt lui-même il gémit,
Quand il **se fait toujours** craindre *.

BÉLUS

Quoi, dans ces lieux on brave ma fureur,
Quand le monde à mes pieds se tait dans l'épouvante !

On entend une symphonie.

[Deux musettes, deux hautbois et deux bassons sur le théâtre.]

105 Un plaisir inconnu me surprend et m'enchanter *,
Dans le sein même de l'horreur !
De ces simples bergers la candeur innocente,
Dans mon cœur étonné fait passer sa douceur !

On danse.

LA BERGÈRE *

110 Un roi, **s'il veut être heureux ***,
Doit combler **nos** vœux * ;
Le vrai bonheur le couronne
Quand il le donne.

Dans les palais, dans les bois,
On **chérit** ses justes lois * ;
Il goûte, il verse en tous lieux
115 Les bienfaits des Dieux :

À sa voix les vertus renaissent,
Les Ris, les Jeux **le** caressent * ;
La Gloire, et l'Amour
Partagent sa cour.

120 Dans son sang suprême,
C'est lui seul qu'on aime,
C'est lui plus que ses faveurs,

125 Qui charme les cœurs.
Doux son de notre musette,
Chante et répète :
Un roi **s'il veut être heureux, etc.** *

LE CHŒUR DES BERGERS

130 Un roi que rien n'attendrit
Est des rois le plus à plaindre,
Bientôt lui-même il gémit,
Quand il **se fait toujours** craindre *.

BÉLUS

135 Plus j'écoute leurs chants, plus je deviens sensible.
Dieux, m'avez-vous conduit dans ce séjour paisible,
Pour m'éclairer d'un nouveau jour ?
Des flatteurs m'aveugloient, ils égaroient leur maître,
Et des Bergers me font connoître
Ce que j'ignorois dans ma cour.

[**Scène IV.** LYDIE, ARSINE, BÉLUS, UNE BERGÈRE, GUERRIERS DE LA SUITE DE BÉLUS, BERGERS ET BERGÈRES]

LYDIE, *allant vers Bélus*

140 Connoissez encor plus ; voyez toute ma flamme :
Je vous ai suivi dans ces lieux,
Pour vous je demandois aux Dieux
D'adoucir, de toucher votre ame.
Vos vertus autrefois avoient su m'enflammer,
Vous avez tout quitté pour l'horreur de la guerre.
Ah ! je voudrois vous voir adoré de la terre,
Dussiez-vous ne me point aimer.

BÉLUS *

145 C'en est trop ; je me rends au charme qui m'attire :
Peut-être que des Dieux j'aurois bravé l'empire,
Mais ils empruntent votre voix.
Ils ont guidé vos pas, leur bonté vous inspire,
Je suis désarmé, je soupire ;
150 J'ose espérer qu'un jour j'obtiendrai sous vos lois,
La gloire immortelle où j'aspire.
Les Dieux garants de mes vœux,
Apaiseront leur colère,
Et pour mériter de vous plaire
155 Je rendrai les mortels heureux.

LYDIE, *et BÉLUS, ensemble*

Descends des cieux, lance tes flammes,
Triomphe, Amour, Dieu des grands cœurs,

Anime les vertus et les nobles ardeurs *
Qui doivent régner dans nos ames.

LE CHCEUR [DES GUERRIERS DE LA SUITE DE BÉLUS, ET DES BERGERS ET DES BERGÈRES]

160

Allez, donnez tous deux au monde,
De justes lois et de beaux jours,
Dans une paix profonde,
Entre la Gloire et les Amours.

FIN DU PREMIER ACTE

DEUXIÈME ACTE. BACCHUS

Scène I. UNE BACCHANTE, SUIVANS DE BACCHUS *

UNE BACCHANTE

1 Accourez, Bacchus vous l'ordonne,
 Chantez ses lois, **suivez** ses pas *.

LE CHŒUR [DES SUIVANS DE BACCHUS]

Accourons, Bacchus nous l'ordonne,
Chantons ses lois, suivons ses pas.

LA BACCHANTE

5 Bacchus, après tes fiers combats,
 La foule des Jeux t'environne,
 La main des Plaisirs te couronne,
 Et l'Amour vole dans tes bras.

LE CHŒUR [DES SUIVANS DE BACCHUS]

10 Accourons, Bacchus nous l'ordonne,
 Chantons ses lois, suivons ses pas.

LA BACCHANTE

Tes mains ont paré nos climats
Des trésors divins de l'automne,
Le chagrin fuit, tout s'abandonne
À tes présens, à tes appas.

LE CHŒUR

15 Accourons, Bacchus nous l'ordonne,
 Chantons ses lois, suivons ses pas.

On danse.

Scène II. BACCHUS, ÉRIGONE, [UNE BACCHANTE, SUIVANS DE BACCHUS] *

LA BACCHANTE

20 La brillante Érigone avec Bacchus s'avance,
 L'univers s'embellit, s'anime en leur présence.
 Bacchus, de tes nobles ardeurs *
 Nous ressentons la violence :
 Tout cède à ta puissance,
 Tes douces fureurs
 Dévorent nos cœurs.

LE CHŒUR [DES SUIVANS DE BACCHUS]

25 Tout cède à ta puissance.
 Tes douces fureurs
 Dévorent nos cœurs.

On danse.

BACCHUS

Érigone, objet plein de charmes,
Objet de ma brûlante ardeur,
Je n'ai point inventé dans les horreurs des armes
30 Ce nectar des humains nécessaire au bonheur,
Pour consoler la terre, et pour sécher ses larmes ;
C'étoit pour enflammer ton cœur.
Bannissons la raison de nos brillantes fêtes.
Non, je ne la connus jamais,
35 Dans mes plaisirs, dans mes conquêtes ;
Non, je t'adore, et je la hais.
Bannissons la raison de nos brillantes fêtes.

ÉRIGONE

Conservez-la plutôt pour augmenter vos feux ;
Elle ajoute aux amours un charme inaltérable.
40 Leurs traits en sont moins dangereux,
Et leur flamme en est plus durable.

BACCHUS

Les foibles sentimens offensent mon amour * ;
Je veux qu'une éternelle ivresse
De gloire, de grandeur, de plaisirs, de tendresse,
45 Règne sur mes sens tour à tour.

ÉRIGONE

Vous alarmez mon cœur, il tremble de se rendre,
De vos emportemens il est épouvanté :
Il seroit plus transporté,
Si **Bacchus** étoit plus tendre *.

BACCHUS

Partagez mes transports divins,
Sur mon char de victoire, au sein de la mollesse,
Rendez le ciel jaloux, enchaînez les humains,
Un Dieu plus fort que moi nous entraîne et nous presse.
50 Que le thyse règne toujours
Dans les plaisirs et dans la guerre,
55 Qu'il tienne lieu du tonnerre,
Et des flèches des Amours.

LE CHŒUR [DES SUIVANS DE BACCHUS]

Que le thyse règne toujours
Dans les plaisirs et dans la guerre,
60 Qu'il tienne lieu du tonnerre,
Et des flèches des Amours.

ÉRIGONE

Un désordre inconnu de mon ame s'empare !
Je veux calmer en vain ce trouble impétueux.
Il règne sur mon cœur, il le trouble, il l'égare.
65 L'amour seul rendroit plus heureux.

BACCHUS

Érigone, Sylvains, Ménades que j'**attire** *,
Secondez mon **heureux** délire *,
Célébrez mes bienfaits, mon triomphe, et mes jeux :

En montrant le temple de la Gloire.

Courons tous dans ce temple auguste et solitaire ;
70 Le plaisir nous égale aux Dieux qu'on y révère,
On doit nous adorer comme eux.

LA BACCHANTE

La Gloire est dans ces lieux le seul dieu qu'on adore,
Elle doit aujourd'hui placer sur ses autels,
Le plus auguste des mortels.
75 Le vainqueur bienfaisant des peuples de l'aurore,
Aura ces honneurs solennels.

ÉRIGONE

Un si brillant hommage
Ne se refuse pas.
L'amour seul me guidait, sur cet heureux rivage ;
80 Mais on peut détourner ses pas,
Quand la Gloire est sur le passage.

ENSEMBLE

Dans l'heureux cours
De nos beaux jours,
Tout est erreur, tout est folie ;
85 Mais la Gloire et les Amours
Seront toujours
La plus douce erreur de la vie.

BACCHUS

Le temple s'ouvre,
La Gloire se découvre.
90 L'objet de mon **amour** y sera couronné ;
Suivez-moi.

Le temple de la Gloire paroît ouvert. Le Grand Prêtre de la Gloire paroît avec ses suivants.

Scène [III.] LE GRAND PRÊTRE DE LA GLOIRE, [BACCHUS, ÉRIGONE, UNE BACCHANTE, SUIVANS
DU GRAND PRÊTRE DE LA GLOIRE, SUIVANS DE BACCHUS]

[LE GRAND PRÊTRE DE LA GLOIRE]

95 Téméraire, arrête,
Ce laurier seroit profané,
S'il avoit couronné ta tête ;
Déesse des héros, du vrai sage et des rois,
Source noble et féconde,
Et des vertus et des exploits,
Ô Gloire, c'est ici que ta puissante voix
Doit nommer par un juste choix,
Le premier des maîtres du monde :
100 Bacchus, qu'on célèbre en tous lieux,
N'a point ici la préférence,
Il est une vaste distance
Entre les noms connus et les noms glorieux.

ÉRIGONE

105 Eh quoi ! de ses présens, la Gloire est-elle avare
Pour ses plus brillans favoris ?

BACCHUS

J'ai versé des bienfaits sur l'univers soumis ;
Pour qui sont ces lauriers que votre main prépare ?

LE GRAND PRÊTRE

110 Pour des vertus d'un plus haut prix.
Contentez-vous, Bacchus, de régner dans vos fêtes,
D'y noyer tous les maux que vos fureurs ont faits ;
Laissez-nous couronner de plus belles conquêtes,
Et de plus grands bienfaits.

BACCHUS

115 Peuple vain, peuple fier, enfans de la tristesse,
Vous ne méritez pas des dons si précieux.
Bacchus vous abandonne à la froide sagesse ;
Il ne sauroit vous punir mieux :
Volez, suivez-moi, troupe aimable *,
Venez embellir d'autres lieux.

120 Par la main des Plaisirs, des Amours et des Jeux,
Versez ce nectar délectable,
Vainqueur des mortels et des Dieux :
Volez, suivez-moi, troupe aimable,
Venez embellir d'autres lieux.

BACCHUS *et* ÉRIGONE

Parcourons la terre

125

Au gré de nos désirs,
Du temple de la guerre,
Au temple des plaisirs.

On danse.

LA BACCHANTE, *avec* LE CHŒUR [DES SUIVANS DE BACCHUS]

Bacchus, fier et doux vainqueur,

Conduis { mes pas, règne en { mon cœur,
 { nos pas, règne en { nos cœurs,

130

La Gloire promet le bonheur,
Mais c'est Bacchus qui le donne.

LA BACCHANTE

Raison, tu n'es qu'une erreur,
Et le chagrin t'environne.
Plaisir, tu n'es point trompeur,
Mon ame à toi s'abandonne.

135

LE CHŒUR [DES SUIVANS DE BACCHUS]

Bacchus fier et doux vainqueur, etc.

FIN DU DEUXIÈME ACTE

TROISIÈME ACTE. TRAJAN

Le théâtre représente la ville d'Artaxate [à demi ruinée], au milieu de laquelle est une place publique ornée d'arcs de triomphe, chargés de trophées.

Scène I. PLAUTINE, JUNIE

PLAUTINE

1 Reviens, divin Trajan, vainqueur doux et terrible,
Le monde est mon rival, tous les cœurs sont à toi ;
Mais, est-il un cœur plus sensible * ,
Et qui t'adore plus que moi ?

5 Les Parthes sont tombés sous ta main foudroyante,
Tu punis, tu venges les rois,
Rome est heureuse et triomphante,
Tes bienfaits passent tes exploits.

10 Reviens, divin Trajan, vainqueur doux et terrible,
Le monde est mon rival, tous les cœurs sont à toi ;
Mais, est-il un cœur plus sensible * ,
Et qui t'adore plus que moi ?

JUNIE

Dans ce climat barbare, au sein de l'Arménie,
Pouvez-vous affronter les horreurs des combats * ?

PLAUTINE

15 Nous étions protégés par son puissant génie,
Et l'amour conduisoit mes pas.

JUNIE

L'Europe reverra son vengeur et son maître,
Sous ces arcs **de triomphe**, on dit qu'il va paroître * .

PLAUTINE

20 Ils sont élevés par mes mains.
Quel doux plaisir succède à ma douleur profonde !
Nous allons contempler dans le maître du monde,
Le plus aimable des humains.

JUNIE

25 Nos soldats triomphans, enrichis, pleins de gloire,
Font voler son nom jusqu'aux cieux.
Il se dérobe à leurs chants de victoire,
Seul, sans pompe, et sans suite, il vient orner ces lieux.

PLAUTINE

Il faut à des héros vulgaires
La pompe et l'éclat des honneurs ;

30 Ces vains appuis sont nécessaires
Pour les vaines grandeurs.
Trajan seul est suivi de sa gloire immortelle ;
On croit voir près de lui l'univers à genoux,
Et c'est pour moi qu'il vient ! Ce héros m'est fidelle !
35 Grands Dieux, vous habitez dans cette ame si belle,
Et je la partage avec vous !

Scène II. TRAJAN, PLAUTINE, [JUNIE]

PLAUTINE, *courant au-devant de Trajan* *

Enfin, je vous revois, le charme de ma vie
M'est rendu pour jamais.

TRAJAN

40 Le ciel me vend cher ses bienfaits,
Ma félicité m'est ravie.
Je reviens un moment pour m'arracher à vous,
Pour m'animer d'une vertu nouvelle,
Pour mériter, quand **mon devoir** m'appelle *,
D'être empereur de Rome, et d'être votre **époux** *.

PLAUTINE

45 Qu'ai-je entendu ! Quel **mot** funeste * ?
Un moment ! vous, ô ciel ! un seul moment me reste,
Vous me quittez ! cruel ! ah, vous ne savez pas
Quels tourments loin de vous ont suivi tous mes pas.

TRAJAN *

50 Je les éprouvois tous ; **je pars et vous adore** *,
Mais l'espoir qui m'anime égale ma douleur *,
Je vous ai vue, et je serai vainqueur.

PLAUTINE

Quoi, ne l'êtes-vous pas ? Quoi, seroit-il encore
Un roi que votre main n'auroit pas désarmé ?
Tout n'est-il pas soumis, du couchant à l'aurore ?
L'univers n'est-il pas calmé ?

TRAJAN

55 On ose me trahir * !

PLAUTINE

Non, je ne puis vous croire,
On ne peut vous manquer de foi.

TRAJAN

Des Parthes terrassés, l'inexorable roi
S'irrite de sa chute et brave ma victoire,

60 **Des rois qu'il a séduits sont armés contre moi * ;**
Ils ont joint l'artifice aux excès de leur rage * ,
Ils sont aux pieds de ces remparts * .
Mais j'ai pour moi les Dieux, les Romains, mon courage * ,
Et mon amour et vos regards.

PLAUTINE

65 Mes regards vous suivront ; je veux que sur ma tête,
Le ciel épuise son courroux,
Je vous suivrai partout, je braverai leurs coups * ,
J'écarterai la mort qu'on vous apprête,
Je mourrai du moins près de vous.

TRAJAN

70 Ah, ne m'accablez point, mon cœur est trop sensible ;
Ah, laissez-moi vous mériter,
Vous m'aimez, il suffit, rien ne m'est impossible,
Rien ne pourra me résister.

PLAUTINE

Cruel, pouvez-vous m'arrêter ?
J'entends déjà les cris d'un ennemi perfide.

TRAJAN

75 J'entends la voix du devoir qui me guide,
Je vole ; demeurez ; la victoire me suit.
Je vole ; attendez tout de mon peuple intrépide,
Et de l'amour qui me conduit.

ENSEMBLE

80 Je vais { Punir un barbare,
Allés { Terrasser sous mes coups
Terrasser sous vos coups

L'ennemi qui nous sépare,
Qui m'arrache un moment à vous.

PLAUTINE

85 Il m'abandonne à ma douleur mortelle !
Cher amant, arrêtez ; ah ! détournez les yeux,
Voyez encor les miens.

TRAJAN, *au fond du théâtre*

Ô Dieux ! ô justes Dieux !
Veillez sur l'empire, et sur elle.

Scène III. PLAUTINE, [JUNIE] *

PLAUTINE

Il est déjà loin de ces lieux,

90 Devoir, es-tu content ? Je meurs, et je l'admire.
Ministres du Dieu des combats,
Prêtresses de Vénus, qui **protégez** l'empire *,
Percez le ciel de cris, accompagnez mes pas,
Secondez l'amour qui m'inspire.

Scène IV. PLAUTINE, JUNIE, PRÊTRES DE MARS ET PRÊTRESSES DE VÉNUS

CHŒUR DES PRÊTRES DE MARS.

95 Fier Dieu des alarmes,
Protège nos armes,
Conduis nos étendars.

CHŒUR DES PRÊTRESSES DE VENUS.

Déesses des Grâces,
Vole sur ses traces,
Enchaîne le Dieu Mars.

On danse.

PLAUTINE

100 Dieux puissans, protégez votre vivante image,
Vous étiez autrefois des mortels comme lui,
C'est pour avoir régné comme il règne aujourd'hui,
Que le ciel est votre partage.

On danse.

On entend un chœur de Romains qui avancent ensuite sur le théâtre.

105 Charmant héros, qui pourra croire
Des exploits si prompts et si grands ?
Tu te fais en peu de temps,
La plus durable mémoire.

JUNIE

Entendez-vous ces cris et ces chants de victoire ?
Trajan revient vainqueur.

PLAUTINE

110 En pouviez-vous douter ?
Je vois ces rois captifs, ornemens de sa gloire,
Il vient de les combattre, il vient de les dompter.

JUNIE

Avant de les punir par ses lois légitimes,
Avant de frapper ses victimes,
À vos genoux, il veut les présenter.

Trajan paroît, entouré des aigles romaines et de faisceaux ; les Rois vaincus sont enchaînés à sa suite.

Scène v. [TRAJAN, LES ROIS VAINCUS, PLAUTINE, JUNIE, ROMAINS ET ROMAINES]

TRAJAN

115 Rois, qui redoutez ma vengeance,
 Qui craignez les affronts aux vaincus destinés,
 Soyez désormais enchaînés
 Par la seule reconnaissance ;
 Plautine est en ces lieux, il faut qu'en sa présence,
 Il ne soit point d'infortunés.

LES ROIS *se relevant, chantent avec* LE CHŒUR [DES ROMAINS ET ROMAINES]

120 Ô grandeur ! ô clémence !
 Vainqueur égal aux Dieux,
 Vous avez leur puissance,
 Vous pardonnez comme eux.

PLAUTINE

125 Vos vertus ont passé mon espérance même,
 Mon cœur est plus touché que celui de ces Rois.

TRAJAN

 Ah, s'il est des vertus dans ce cœur qui vous aime,
 Vous savez à qui je les dois !
 J'ai voulu des humains mériter le suffrage *,
 Dompter les rois, briser leurs fers *,
130 Et **ne vous offrir** mon hommage *,
 Qu'avec les vœux de l'univers *.
 Ciel ! **qu'est-ce que je vois** * ?

La Gloire descend une couronne de laurier à la main.

Scène vi. [LA GLOIRE, TRAJAN, LES ROIS VAINCUS, PLAUTINE, JUNIE, ROMAINS ET ROMAINES]

LA GLOIRE

 Tu vois ta récompense,
 Le prix de tes exploits, surtout de ta clémence ;
 Mon trône est à tes pieds, tu règnes avec moi *.

Le théâtre change et représente le temple de la Gloire.

Elle continue.

135 Plus d'un héros, plus d'un grand roi,
 Jaloux en vain de sa mémoire,
 Vola toujours après la Gloire,
 Et la Gloire vole après toi.

TRAJAN

140 Des honneurs si brillans, sont trop pour mon partage,
 Dieux dont j'éprouve la faveur,
 Dieux de mon peuple, achevez votre ouvrage,
 Changez ce temple auguste en celui du bonheur.

145 Qu'il serve à jamais aux fêtes
Des fortunés humains :
Qu'il dure autant que les conquêtes,
Et que la gloire des Romains.

LA GLOIRE

150 Les Dieux ne refusent rien
Au héros qui leur ressemble :
Volez, Plaisirs que sa vertu rassemble ;
Le temple du bonheur sera toujours le mien.

[*Le théâtre change et représente le temple du bonheur ; il est formé de pavillons d'une architecture légère, de péristiles, de jardins, de fontaines, etc. Ce lieu délicieux est rempli de Romains et de Romaines de tous états.*]

Scène dernière * . Le temple du Bonheur * . [LA GLOIRE, TRAJAN, LES ROIS VAINCUS, PLAUTINE, JUNIE, ROMAINS ET ROMAINES]

CHŒUR [DES ROMAINS ET ROMAINES]

Chantons **dans** ce jour solennel *,
Et que la terre nous réponde :
Un mortel, un seul mortel
Fait le bonheur du monde.

On danse.

LA GLOIRE

155 D'un bonheur nouveau
Goûtez tous les charmes,
Mars est sans armes
Et l'Amour sans bandeau *.

LE CHŒUR [DES ROMAINS ET ROMAINES]

160 D'un bonheur nouveau,
Goûtons tous les charmes,
Mars est sans armes
Et l'Amour sans bandeau *.

LA GLOIRE *

165 **Volez, Plaisirs, régnez avec la Gloire ***,
Ramenez les Amours **,
Courez la victoire **,
Donnez à jamais de beaux jours *.

LE CHŒUR [DES ROMAINS ET ROMAINES]

170 D'un bonheur nouveau
Goûtons tous les charmes,
Mars est sans armes
Et l'Amour sans bandeau *.

On danse.

La symphonie exprime ici un ramage d'oiseaux.

TRAJAN

Ces oiseaux, par leur doux ramage,
Embellissent nos concerts,
Ils annoncent dans leur langage
Le bonheur de l'univers.

175

Répondez à leurs chants, voix errante et fidelle,
Écho, frappez les airs de sons harmonieux,
Répétez avec moi : « Ma gloire est immortelle,
Je règne sur un peuple heureux. »

Ces oiseaux, par leur doux ramage, etc.

[On danse.]

FIN

LE TEMPLE DE LA GLOIRE

Fête donnée à Versailles le 27 novembre 1745

[version de 1745]

PRÉFACE

Après une victoire signalée, après la prise de sept villes à la vue d'une armée ennemie, et la paix offerte par le vainqueur ; le spectacle le plus convenable qu'on pût donner au SOUVERAIN et à la Nation, qui ont fait ces grandes actions, étoit le Temple de la Gloire.

Il étoit temps d'essayer si le vrai courage, la modération, la clémence qui suit la victoire, la félicité des peuples, étoient des sujets aussi susceptibles d'une musique touchante, que de simples dialogues d'amour, tant de fois répétés sous des noms différens, et qui sembloient réduire à un seul genre, la poésie lyrique.

Le célèbre *Metastazio* dans la plupart des fêtes qu'il composa pour la cour de l'empereur Charles VI. osa faire chanter des maximes de morale ; et elles plurent ; on a mis ici en action, ce que ce génie singulier avoit eu la hardiesse de présenter, sans le secours de la fiction et sans l'appareil du spectacle.

Ce n'est pas une imagination vaine et romanesque que le trône de la Gloire, élevé auprès du séjour des Muses, et la caverne de l'Envie, placé entre ces deux temples. Que la Gloire doive nommer l'homme le plus digne d'être couronné par elle, ce n'est là que l'image sensible du jugement des honnêtes gens, dont l'approbation est le prix le plus flatteur que puissent se proposer les princes ; c'est cette estime des contemporains, qui assure celle de la postérité ; c'est elle qui a mis les Titus au-dessus des Domitiens, Louis XII. au-dessus de Louis XI. et qui a distingué Henri IV. de tant de rois.

On introduit ici trois espèces d'hommes qui se présentent à la Gloire, toujours prête à recevoir ceux qui le méritent, et à exclure ceux qui sont indignes d'elle.

Le second¹ acte désigne, sous le nom de *Bélus*, les conquérans injustes et sanguinaires dont le cœur est faux et farouche.

BÉLUS enivré de son pouvoir, méprisant ce qu'il a aimé, sacrifiant tout à une ambition cruelle, croit que des actions barbares et heureuses doivent lui ouvrir ce temple ; mais il en est chassé par les Muses qu'il dédaigne, et par les Dieux qu'il brave.

BACCHUS conquérant de l'Inde, abandonné à la mollesse, et aux plaisirs, parcourant la terre avec ses Bacchantes, est le sujet du troisième² acte ; dans l'ivresse de ses passions, à peine cherche-t'il la Gloire ; il la voit, il en est touché un moment ; mais les premiers honneurs de ce temple ne sont pas dus à un homme qui a été injuste dans ses conquêtes et effréné dans ses voluptés.

Cette place est due au héros qui paroît au quatrième³ acte ; on a choisi TRAJAN parmi les empereurs romains qui ont fait la gloire de Rome et le bonheur du monde. Tous les historiens rendent témoignage que ce prince avoit les vertus militaires et sociables, et qu'il les couronnoit par la justice ; plus connu encor par ses bienfaits que par ses victoires ; il étoit humain, accessible, son cœur étoit tendre, et cette tendresse étoit dans lui une vertu ; elle répandoit un charme inexprimable sur ces grandes qualités qui prennent souvent un caractère de dureté, dans une ame qui n'est que juste.

Il savoit éloigner de lui la calomnie : il cherchoit le mérite modeste pour l'employer et le récompenser, parce qu'il étoit modeste lui-même ; et il le démêloit, parce qu'il étoit éclairé : il déposoit avec ses amis, le faste de l'Empire ; fier avec ses seuls ennemis ; et la clémence prenoit la place de cette hauteur après la victoire. Jamais on ne fut plus grand et plus simple. Jamais prince ne goûta comme lui, au milieu des soins d'une monarchie immense, les douceurs de la vie privée et les

¹ = OOR, *Premier acte. Bélus.*

² = OOR, *Second acte. Bacchus.*

³ = OOR, *Troisième acte. Trajan.*

charmes de l'amitié. Son nom est encore cher à toute la terre ; sa mémoire même fait encore des heureux, elle inspire une noble et tendre émulation aux cœurs qui sont nés dignes de l'imiter.

TRAJAN dans ce poëme, ainsi que dans sa vie, ne court pas après la Gloire ; il n'est occupé que de son devoir, et la Gloire vole au-devant de lui ; elle le couronne, elle le place dans son temple, il en fait le temple du bonheur public. Il ne rapporte rien à soi, il ne songe qu'à être le bienfaiteur des hommes : et les éloges de l'empire entier viennent le chercher, parce qu'il ne cherchoit que le bien de l'empire.

Voilà le plan de cette fête, il est au-dessus de l'exécution et au-dessous du sujet ; mais quelque foiblement qu'il soit traité, on se flatte d'être venu dans un temps où ces seules idées doivent plaire.

PROLOGUE. L'ENVIE *

Le théâtre représente la caverne de l'Envie. On voit à travers les ouvertures de la caverne, une partie du temple de la Gloire qui est dans le fond, et les berceaux des Muses qui sont sur les ailes.

[Scène I.] L'ENVIE, [DÉMONS DE LA SUITE DE L'ENVIE], *une torche à la main*

L'ENVIE

1 Profonds abîmes du Ténare,
Nuit affreuse, éternelle nuit,
Dieux de l'oubli, Dieux du Tartare,
Éclipsez le jour qui me luit.

5 Démons, apportez-moi votre secours barbare,
Contre le Dieu qui me poursuit.
**Profonds abîmes du Ténare,
Nuit affreuse, éternelle nuit,
Dieux de l'oubli, Dieux du Tartare,
Éclipsez le jour qui me luit.**

10 Les Muses et la Gloire ont élevé leur temple
Dans ces paisibles lieux :
Qu'avec horreur je les contemple !
Que leur éclat blesse mes yeux !

15 Profonds abîmes du Ténare,
Nuit affreuse, éternelle nuit,
Dieux de l'oubli, Dieux du Tartare,
Éclipsez le jour qui me luit *.

20 Démons, apportez-moi votre secours barbare,
Contre le Dieu qui me poursuit.

CHCEUR [DES DÉMONS DE LA] SUITE DE L'ENVIE

Notre gloire est de détruire,
Notre sort est de nuire ;

[L'ENVIE, CHCEUR DES DÉMONS DE LA SUITE DE L'ENVIE]

Renversez, renversez } ces affreux monumens. *
Renversons, renversons }

Vos } coups redoutables *
Nos }

25 Sont plus inévitables
Que la mort et le temps *.

L'ENVIE

Hâtez-vous, vengez mon outrage ;
Des Muses que je hais embrassez le bocage,
Écrasez sous **ses** fondemens *,

30 Et la Gloire, et son temple, et ses heureux enfans
Que je hais encor davantage.
Démons ennemis des vivans,
Donnez ce spectacle à ma rage.

*Les Suivans de l'Envie dansent et forment un ballet figuré ; un Héros vient au milieu de ces Furies, étonnées à son approche, il se voit interrompu par les suivans de l'Envie, qui veulent en vain l'effrayer.
Apollon entre, suivi des Muses, de Demi-dieux et de Héros.*

[Scène II. APOLLON, L'ENVIE, MUSES ET DEMI-DIEUX DE LA SUITE D'APOLLON, DÉMONS DE LA SUITE DE L'ENVIE, HÉROS, FURIES]

APOLLON, *aux Démon*s

Arrêtez, monstres furieux.

(*À l'Envie.*)

35 Fuis mes traits, crains mes feux, implacable furie.

L'ENVIE

Non, ni les mortels, ni les Dieux
Ne pourront désarmer l'Envie.

APOLLON

Oses-tu suivre encor mes pas ?
Oses-tu soutenir l'éclat de ma lumière ?

L'ENVIE

40 **J'infecterai** plus de climats *,
Que tu n'en vois dans ta carrière.

APOLLON

Muses et Demi-dieux, vengez-moi, vengez-vous.

Les Héros et les Demi-dieux saisissent l'Envie.

L'ENVIE

Non, c'est en vain que l'on m'arrête.

APOLLON

Étouffez ces serpens qui sifflent sur sa tête.

L'ENVIE

45 Ils renaîtront cent fois pour servir mon courroux.

APOLLON

Le ciel ne permet pas que ce monstre périsse,
Il est immortel comme nous * :
Qu'il souffre un éternel supplice.
Que du bonheur du monde il soit infortuné ;

50 Qu'auprès de la Gloire il gémissé,
Qu'à son trône il soit enchaîné.

L'autre de l'Envie s'ouvre, et laisse voir le temple de la Gloire ; on l'enchaîne aux pieds du trône de cette déesse.

[Scène 3. APOLLON, MUSES ET DEMI-DIEUX DE LA SUITE D'APOLLON, HÉROS]

L'antre de l'Envie disparaît.

On voit les deux coteaux du Parnasse. Des berceaux ornés de guirlandes de fleurs, sont à mi-côte et le fond du théâtre est composé de trois arcades de verdure, à travers lesquelles paroît le temple de la Gloire dans le lointain.

CHCEUR DES MUSES ET [DES] DEMI-DIEUX

55 Ce monstre toujours terrible
Sera toujours abattu,
Les arts, la gloire, la vertu
Nourriront sa rage inflexible.

APOLLON, *aux Muses*

Vous ; entre sa caverne horrible
Et ce temple **superbe à la Gloire élevé ***,
Muses, chantez en paix sur ce coteau paisible *,
Que les Dieux vous ont réservé *.

La caverne de l'Envie achève de disparaître. On voit les deux coteaux du Parnasse. Des berceaux ornés de guirlandes de fleurs, sont à mi-côte et le fond du théâtre est composé de trois arcades de verdure, à travers lesquelles on voit le temple de la Gloire dans le lointain.

APOLLON *continue*

60 **La Gloire en ce jour mémorable**
Doit couronner le plus grand des vainqueurs,
La Gloire et les Muses sont sœurs.
Prêtez à ses attraits un charme inaltérable.

Danse des Muses et des Héros.

CHCEUR DES MUSES [ET DES DEMI-DIEUX]

65 Nous calmons les alarmes,
Nous chantons, nous donnons la paix ;
Mais tous les cœurs ne sont pas faits
Pour sentir le prix de nos charmes.

UNE MUSE

70 Qu'à nos lois à jamais dociles,
Dans nos champs, nos tendres pasteurs,
Toujours simples, toujours tranquilles,
Ne cherchent point d'autres honneurs :
Que quelquefois, loin des grandeurs,
Les rois viennent dans nos asiles.

CHCEUR DES MUSES

75 Nous calmons les alarmes,
Nous chantons, nous donnons la paix ;
Mais tous les cœurs ne sont pas faits
Pour sentir le prix de nos charmes.

FIN DU PROLOGUE

ACTE PREMIER. [BÉLUS] *

Le théâtre représente le bocage des Muses. Les deux côtés du théâtre sont formés des deux collines du Parnasse. Des berceaux entrelacés de lauriers et de fleurs, règnent sur le penchant des collines ; au-dessous sont des grottes percées à jour, ornées comme les berceaux, dans lesquelles sont des Bergers et Bergères ; le fond est composé de trois grands berceaux en architecture.

[Scène I.] LYDIE, ARSINE, BERGERS ET BERGÈRES

LYDIE

1 Oui, parmi ces Bergers aux Muses consacrés,
Loin d'un tyran superbe et d'un amant volage,
Je trouverai la paix, je calmerai l'orage
Qui trouble mes sens déchirés.

ARSINE

5 Dans ces retraites paisibles,
Les Muses doivent calmer
Les cœurs purs, les cœurs sensibles,
Que la cour peut opprimer.
10 Cependant vous pleurez ; votre œil en vain contemple *
Ces bois, ces Nymphes, ces Pasteurs * ;
De leur tranquillité, suivez l'heureux exemple *.

LYDIE

15 La Gloire a vers ces lieux fait élever son temple,
La honte habite dans mon cœur !
La Gloire en ce jour même, au plus grand roi du monde,
Doit donner de ses mains un laurier immortel ;
Bélus **doit** l'obtenir *.

ARSINE

Votre douleur profonde
Redouble à ce nom si cruel.

LYDIE

20 Bélus va triompher de l'Asie enchaînée,
Mon cœur et mes états sont au rang des vaincus,
L'ingrat me promettoit un brillant hyménée :
Il me trompoit [;] du moins, il ne me trompe plus * !
Il triomphe, je meurs, et meurs abandonnée * !

ARSINE

Il a trahi vingt rois ; il trahit vos appas,
Il ne connoît qu'une aveugle puissance.

LYDIE

25 Mais, vers la Gloire il adresse ses pas,
Pourra-t'il sans rougir, soutenir ma présence ?

ARSINE

Les tyrans ne rougissent pas.

LYDIE

Quoi ! tant de barbarie avec tant de vaillance !

30 Ô Muses, soyez mon appui ;
Secourez-moi contre moi-même,
Ne permettez pas que j'aime
Un **tyran** qui n'aime que lui *.

Les Bergers et les Bergères, consacrés aux Muses, sortent des antres du Parnasse, au son des instrumens champêtres.

Scène II. [UNE BERGÈRE, UN BERGER, UN AUTRE BERGER] LYDIE, ARSINE, BERGERS ET BERGÈRES

LYDIE, *aux Bergers*

35 Venez, tendres Bergers, vous qui plaignez mes larmes,
Mortels heureux, des Muses inspirés,
Dans mon cœur agité répandez tous les charmes
De la paix que vous célébrez.

LES BERGERS [ET BERGÈRES] EN CHŒUR

Oserons-nous chanter sur nos foibles musettes,
Lorsque les horribles trompettes
Ont épouvanté les échos !

UNE BERGÈRE

40 Que veulent donc tous ces héros ?
Pourquoi troublent-ils nos retraites ?

LYDIE

Au temple de la Gloire ils cherchent le bonheur.

CHŒUR DE[S] BERGERS [ET DES BERGÈRES]

Il est aux lieux où vous êtes,
Il est au fond de notre cœur.

On danse.

UN BERGER

45 Vers ce temple, où la Mémoire
Consacre les noms fameux,
Nous ne levons point nos yeux,
Les Bergers sont assez heureux
50 Pour voir au moins que la Gloire
N'est point faite pour eux.

On entend un bruit de timbales et de trompettes.

CHŒUR DE GUERRIERS [DE LA SUITE DE BÉLUS] *qu'on ne voit pas encore*

La guerre sanglante,

55

La mort, l'épouvante,
Signalent nos fureurs.
Livrons-nous un passage,
À travers le carnage,
Au faite des grandeurs.

PETIT CHCEUR DE[S] BERGERS [ET BERGÈRES]

Quels sons affreux, quel bruit sauvage !
Ô Muses, protégez nos fortunés climats.

UN [AUTRE] BERGER

60

Ô Gloire, dont le nom semble avoir tant d'appas,
Seroit-ce là votre langage ?

Bélus paroît sous le berceau du milieu, entouré de ses guerriers ; il est sur un trône porté par huit Rois enchaînés.

Scène III. BÉLUS, [LYDIE, ARSINE, ROIS CAPTIFS ET SOLDATS DE LA] SUITE [DE BÉLUS, BERGERS ET BERGÈRES]

BÉLUS

Rois qui portez mon trône, esclaves couronnés,
Que j'ai daigné choisir pour orner ma victoire,
Allez, allez m'ouvrir le temple de la Gloire,
Préparez les honneurs qui me sont destinés.

Il descend et continue.

65

Je veux que votre orgueil seconde
Les soins de ma grandeur ;
La Gloire, en m'élevant au premier rang du monde,
Honore assez votre malheur.

[Les Rois captifs et] sa suite sort[ent].

On entend une musique douce.

70

Mais quels accens pleins de mollesse
Offensent mon oreille et révoltent mon cœur !

LYDIE

L'humanité, grands Dieux !, est-elle une foiblesse * ?
Parjure amant, cruel vainqueur,
Mes cris te poursuivront sans cesse.

BÉLUS

75

Vos plaintes et vos cris ne peuvent m'arrêter ;
La Gloire loin de vous m'appelle ;
Si je pouvois vous écouter,
Je deviendrois indigne d'elle.

LYDIE

Non, la Gloire n'est point barbare, et sans pitié *,

80 Non, tu te fais des dieux à toi-même semblables ;
À leurs autels tu n'as sacrifié *
Que les pleurs et le sang des mortels misérables.

BÉLUS

85 Ne condamnez point mes exploits ;
Quand on **veut se** rendre le maître *,
On est malgré soi, quelquefois
Plus cruel qu'on ne voudroit être.

LYDIE

Que je hais tes exploits heureux !
Que le sort t'a changé ! Que ta grandeur t'égare * !
Peut-être es-tu né généreux ;
Ton bonheur t'a rendu barbare.

BÉLUS

90 Je suis né pour dompter, pour changer l'univers :
Le foible oiseau dans un bocage *
Fait entendre ses doux concerts * ;
L'aigle qui vole au haut des airs *,
Porte la foudre et le ravage *.
95 Cessez de m'arrêter par **des** murmures vains *,
Et laissez-moi remplir mes augustes destins.

Bélus sort, pour aller au temple.

Scène IV. LYDIE, [ARSINE, BERGERS ET BERGÈRES]

LYDIE

Ô Muses, puissantes Déesses,
De cet ambitieux fléchissez la fierté ;
Secourez-moi contre sa cruauté,
100 Ou du moins contre mes faiblesses.

Apollon et les Muses descendent dans un char qui repose par les deux bouts sur les deux collines du Parnasse.

[**Scène V.** APOLLON, LES MUSES, LYDIE, ARSINE, BERGERS ET BERGÈRES]

[Ils] chantent en chœur.

[PETIT] **CHŒUR D'APOLLON ET DES MUSES**

Nous adoucissons
Par nos arts aimables,
Les cœurs impitoyables,
Ou nous les punissons.

APOLLON

105 Bergers, qui dans nos bocages *
Apprêtez nos chants divins,
Vous calmez les monstres sauvages,

fléchissez les cruels humains.

[PETIT] CHŒUR [D'APOLLON ET DES MUSES]

110

**Vous calmez les monstres sauvages,
fléchissez les cruels humains.**

Les Bergers dansent.

UNE BERGÈRE *

Vole, **charmant** Amour, **Dieu** tendre, Dieu paisible *,
Désarme la fureur *.

115

Prête à nos foibles voix ton pouvoir invincible *
Qui porte la paix dans un cœur *,
Viens punir une ame inflexible *
En la comblant de ta faveur *.

Vole, **charmant** Amour, **Dieu** tendre, Dieu paisible *,
Désarme la fureur *.

Bélus rentre, suivi de ses Guerriers.

[**Scène VI.** BÉLUS, APOLLON, LES MUSES, LYDIE, ARSINE, SOLDATS DE LA SUITE DE BÉLUS, BERGERS ET BERGÈRES]

[BÉLUS]

120

Quoi ! ce temple pour moi ne s'ouvre point encore * ?
Quoi ! cette Gloire que j'adore *,
Près de ces lieux prépara mes autels ;
Et je ne vois que de foibles mortels,
Et de foibles Dieux que j'ignore * ?

CHŒUR DE[S] BERGÈRES *

125

C'est assez vous faire craindre,
Faites-vous enfin chérir ;
Ah ! qu'un grand cœur est à plaindre *
Quand rien ne peut l'attendrir !

UNE BERGÈRE

130

D'une beauté tendre et soumise,
Si tu trahis les appas,
Cruel vainqueur, n'espère pas
Que la Gloire te favorise.

UN BERGER

Quoi ! vers la Gloire il a porté ses pas *,
Et son cœur seroit infidelle ?

UNE BERGÈRE ET UN BERGER *

135

Ah ! parmi nous une honte éternelle *
Est le supplice des ingrats !

BÉLUS

Qu'entends-je ? Il est au monde un peuple qui m'offense * ?
Quelle est la foible voix qui murmure en ces lieux,
Quand la terre tremble en silence ?
Soldats, délivrez-moi de ce peuple odieux.

[PETIT] CHŒUR D'APOLLON ET DES MUSES

140

Arrête, respecte les Dieux *
Qui protègent l'innocence.

BÉLUS

Des Dieux ! oseroient-ils suspendre ma vengeance ?

[PETIT CHŒUR D']APOLLON ET [D]ES MUSES

Ciel ! couvrez-vous de feux ; tonnerres, éclatez * ,
Tremble, fuis les Dieux irrités.

On entend le tonnerre, et des éclairs partent du char où sont les Muses avec Apollon.

APOLLON, seul

145

Loin du temple de la Gloire,
Cours au temple de la Fureur.
On gardera de toi l'éternelle mémoire,
Avec une éternelle horreur.

[PETIT] CHŒUR D'APOLLON ET DES MUSES

150

Ciel ! couvrez-vous de feux ; tonnerres, éclatez * ,
Tremble, fuis les Dieux irrités * .

BÉLUS

Non, je ne tremble point, je brave le tonnerre ;
Je méprise ce temple et je hais les humains ;
J'embraserai de mes puissantes mains,
Les tristes restes de la terre.

[PETIT] CHŒUR D'APOLLON ET DES MUSES ET CHŒUR [DES BERGERS ET BERGÈRES]

155

Cœur implacable,
Apprens à trembler,
Les Dieux vont immoler *
Ce fortuné coupable.

160

Cœur implacable,
Apprens à trembler.

APOLLON, ET LES MUSES, à *Lydie*

Toi qui gémiss d'un amour déplorable,
Éteins ses feux, brise ses traits,
Goûte par nos bienfaits
Un calme inaltérable.

GRAND CHŒUR [D'APOLLON ET DES MUSES ET DES BERGERS ET BERGÈRES]

165

D'un amour déplorable,

Éteins les feux, brise les traits.

Les Bergers et les Bergères emmènent Lydie.

FIN DU [PREMIER] ACTE

ACTE SECOND. BACCHUS *

Le théâtre représente l'avenue et le frontispice du temple de la Gloire ; le trône que la Gloire a préparé pour celui qu'elle doit nommer le plus grand des hommes, est vu dans l'arrière-théâtre ; il est supporté par des Vertus, et l'on y monte par plusieurs degrés.

Scène I. LE GRAND PRÊTRE DE LA GLOIRE, *couronné de lauriers, une palme à la main ; entouré* [d'UNE PRÊTESSE,] *des PRÊTRES et des PRÊTESSES DE LA GLOIRE, [et de HÉROS]*

LE GRAND PRÊTRE *

1 Gloire enchanteresse,
 Superbe maîtresse
 Des rois, des vainqueurs ;
 La froide vieillesse *,
5 L'ardente jeunesse *,
 Briguent tes faveurs.

LE CHŒUR [DES PRÊTRES ET PRÊTESSES DE LA GLOIRE]

 Gloire enchanteresse,
 Superbe maîtresse
 Des rois, des vainqueurs ;
10 La froide vieillesse *,
 L'ardente jeunesse *,
 Briguent tes faveurs.

UNE PRÊTESSE *

 Le prétendu sage
 Croît avoir brisé
15 Ton noble esclavage :
 Il s'est abusé *,
 C'est un amant méprisé,
 Et son dépit est un hommage *.

LE GRAND PRÊTRE

 Déesse des héros, du vrai sage et des rois,
20 Source noble et féconde
 Et des vertus et des exploits :
 Ô Gloire, c'est ici que ta puissante voix
 Doit nommer par un juste choix
 Le premier des maîtres du monde.
25 Venez, **venez**, accourez tous *,
 Arbitres de la paix, et foudres de la guerre,
 Vous qui **calmez**, vous qui **domptez** la terre *,
 Nous allons couronner le plus digne de vous.

Danse de Héros, avec les Prêtresses de la Gloire.

Les Suivans de Bacchus, arrivent avec des Bacchantes et des Ménades, couronnés de lierre, le thyrses à la main.

Scène II. [UN GUERRIER, SUIVANT DE BACCHUS, UNE BACCHANTE, LE GRAND PRÊTRE DE LA GLOIRE, UNE PRÊTESSE, SUIVANS DE BACCHUS, PRÊTRES ET PRÊTESSES DE LA GLOIRE]

UN GUERRIER, SUIVANT DE BACCHUS

30 Bacchus est en tous lieux notre guide invincible,
Ce héros fier et bienfaisant,
Est toujours aimable et terrible :
Préparez le prix qui l'attend *.

UNE BACCHANTE ET LE CHŒUR [DES SUIVANS DE BACCHUS]

35 Le Dieu des plaisirs va paroître,
Nous annonçons notre maître,
Ses douces fureurs,
Dévorent nos cœurs.

Pendant ce chœur, [le Grand Prêtre de la Gloire, la Prêtresse,] les Prêtres [et les Prêtresses] de la Gloire rentrent dans le temple, dont les portes se ferment.

LE GUERRIER *

40 Les tigres enchaînés conduisent sur la terre,
Érigone et Bacchus ;
Les victorieux, les vaincus,
Tous les Dieux des plaisirs, tous les Dieux de la guerre
Marchent ensemble confondus.

On entend le bruit des trompettes, des hautbois, et des flûtes alternativement.

LA BACCHANTE *

45 Je vois la tendre volupté
Sur le char sanglant de Bellone,
Je vois l'Amour qui couronne
La valeur et la beauté.

Scène III. BACCHUS, ÉRIGONE, [UNE BACCHANTE, UN GUERRIER, SUIVANT DE BACCHUS, SUIVANS DE BACCHUS] *

*Bacchus et Érigone paroissent sur un char attelé par des tigres ; entouré de Guerriers, de Baccantes, d'Égipans et de Satires *.*

BACCHUS

Érigone, objet plein de charmes *
Objet de ma brûlante ardeur,
Je n'ai point inventé dans les horreurs des armes
Ce nectar des humains, nécessaire au bonheur,
50 Pour consoler la terre, et pour sécher ses larmes ;
C'étoit pour enflammer ton cœur.
Bannissons la raison de nos brillantes fêtes.
Non, je ne la connus jamais
Dans mes plaisirs, dans mes conquêtes * ;
55 Non, je t'adore, et je la hais.
Bannissons la raison de nos brillantes fêtes.

ÉRIGONE

Conservez-la plutôt pour augmenter vos feux,
Bannissez seulement le bruit et le ravage :

60 Si par vous le monde est heureux,
Je vous aimerai davantage.

BACCHUS

Les foibles sentimens offensent mon amour ;
Je veux qu'une éternelle ivresse
De gloire, de grandeur, de plaisirs, de tendresse
Règne sur mes sens tour à tour.

ÉRIGONE

65 Vous alarmez mon cœur, il tremble de se rendre,
De vos emportemens il est épouvanté :
Il seroit plus transporté,
Si **Bacchus** étoit plus tendre.

BACCHUS

70 Partagez mes transports divins,
Sur mon char de victoire, au sein de la mollesse ;
Rendez le ciel jaloux, enchaînez les humains,
Un Dieu plus fort que moi nous entraîne et nous presse.
Que le Thyrsè règne toujours *
Dans les plaisirs et dans la guerre,
75 Qu'il tienne lieu du tonnerre *,
Et des flèches des Amours.

LE CHŒUR [DES SUIVANS DE BACCHUS]

Que le thyrsè règne toujours *
Dans les plaisirs et dans la guerre,
Qu'il tienne lieu du tonnerre *,
80 Et des flèches des Amours.

ÉRIGONE

Quel Dieu de mon ame s'empare !
Quel désordre impétueux ?
Il trouble mon cœur, il l'égaré *,
L'amour seul rendroit plus heureux.

BACCHUS

85 Mais quel est **en** ces lieux ce temple solitaire * !
Est-ce à nous qu'il est consacré * ?
Est-on digne ici de me plaire * ?
Si Bacchus est connu, Bacchus est adoré.

UN [GUERRIER,] SUIVANT DE BACCHUS

90 La Gloire est **en** ces lieux, le seul Dieu qu'on adore,
Elle doit aujourd'hui placer sur ses autels,

Le plus auguste des mortels.
Le vainqueur bienfaisant des peuples de l'aurore,
Aura ces honneurs solennels.

ÉRIGONE

95 Un si brillant hommage
Ne se refuse pas.
L'amour seul me guidoit, sur cet heureux rivage ;
Mais on peut détourner ses pas,
Quand la Gloire est sur le passage.

BACCHUS

100 **Le ciel doit nous placer parmi les plus grands Dieux ;
Mais au moins la gloire en ces lieux
Chez les humains sera ma récompense.**

ÉRIGONE

Si vous n'aimez que moi, qu'est-il besoin des cieux ?

BACCHUS

105 Le temple s'ouvre,
La Gloire se découvre.
L'objet de mon ardeur y sera couronné ;
Suivez-moi.

Le temple de la Gloire paroît ouvert.

Scène IV. [LE GRAND PRÊTRE DE LA GLOIRE, UNE PRÊTESSE, BACCHUS, ÉRIGONE, UNE BACCHANTE, UN GUERRIER, SUIVANT DE BACCHUS, PRÊTRES ET PRÊTESSES DE LA GLOIRE, SUIVANS DE BACCHUS]

LE GRAND PRÊTRE DE LA GLOIRE

110 Téméraire, arrête !
Ce laurier seroit profané,
S'il avoit couronné ta tête.
Bacchus qu'on célèbre en tous lieux,
N'a point ici la préférence ;
Il est une vaste distance
Entre les noms connus et les noms glorieux.

ÉRIGONE

Eh quoi ! de ses présens la Gloire est-elle avare
Pour ses plus brillans favoris ?

BACCHUS

115 J'ai versé des bienfaits sur l'univers soumis ;
Pour qui sont ces lauriers que votre main prépare ?

LE GRAND PRÊTRE

Pour des vertus d'un plus haut prix.

120 Contentez-vous, Bacchus, de régner dans vos fêtes,
D'y noyer tous les maux que vos fureurs ont faits ;
Laissez-nous couronner de plus belles conquêtes,
Et de plus grands bienfaits.

BACCHUS

125 Peuple **indigne de ma présence,**
De ma grandeur foibles appuis,
Allez, je n'attends plus de vous ma récompense,
Le temple de la Gloire est partout où je suis.

Volez, suivez-moi, troupe aimable,
Venez embellir d'autres lieux.
Par la main des Plaisirs, des Amours, et des Jeux,
Versez ce nectar délectable,
Vainqueur des mortels et des Dieux ;
Volez, suivez-moi, troupe aimable,
Venez embellir d'autres lieux.

BACCHUS ET ÉRIGONE

Parcourons la terre
Au gré de nos désirs,
Du temple de la guerre
Au temple des plaisirs.

On danse.

UNE BACCHANTE, *avec* LE CHŒUR [DES SUIVANS DE BACCHUS]

130 Bacchus, fier et doux vainqueur,
Conduis mes pas, règne en mon cœur,
La Gloire promet le bonheur,
Mais c'est Bacchus qui le donne *.
Raison, tu n'es qu'une erreur,
135 Et le chagrin t'environne.
Plaisir, tu n'es point trompeur,
Mon ame à toi s'abandonne.
Bacchus, fier et doux vainqueur,
Conduis mes pas, règne en mon cœur,
140 La Gloire promet le bonheur,
Mais c'est Bacchus qui le donne *.

FIN DU [SECOND] ACTE

ACTE TROISIÈME. TRAJAN *

Le théâtre représente la ville d'Artaxate à demi ruinée, au milieu de laquelle est une place publique ornée d'arcs de triomphe, chargés de trophées.

Scène I. PLAUTINE, JUNIE, FANNIE

PLAUTINE

1 Reviens, divin Trajan, vainqueur doux et terrible,
Le monde est mon rival, tous les cœurs sont à toi ;
 Mais, est-il un cœur plus sensible * ,
 Et qui t'adore plus que moi ?

5 Les Parthes sont tombés sous ta main foudroyante,
 Tu punis, tu venges les rois,
 Rome est heureuse et triomphante,
 Tes bienfaits passent tes exploits.

10 Reviens, divin Trajan, vainqueur doux et terrible,
Le monde est mon rival, tous les cœurs sont à toi ;
 Mais, est-il un cœur plus sensible * ,
 Et qui t'adore plus que moi ?

JUNIE *

Dans ce climat barbare, au sein de l'Arménie * ,
Pouvez-vous affronter les horreurs des combats * ?

PLAUTINE

15 Nous étions protégés par son puissant génie,
 Et l'amour conduisoit mes pas.

FANNIE

L'Europe reverra son vengeur et son maître,
Sous ces arcs triomphaux, on dit qu'il va paraître * .

PLAUTINE

20 Ils sont élevés par mes mains.
 Quel doux plaisir succède à ma douleur profonde !
Nous allons contempler dans le maître du monde,
 Le plus aimable des humains.

JUNIE

Nos soldats triomphans, enrichis, pleins de gloire,
Font voler son nom jusqu'aux cieux.

FANNIE

25 Il se dérobe à leurs chants de victoire,
Seul, sans pompe, et sans suite, il vient orner ces lieux.

PLAUTINE

Il faut à des héros vulgaires

30 La pompe et l'éclat des honneurs.
Ces vains appuis sont nécessaires
Pour les vaines grandeurs.
Trajan seul est suivi de sa gloire immortelle ;
On croit voir près de lui l'univers à genoux,
Et c'est pour moi qu'il vient ! Ce héros m'est fidèle !
35 Grands Dieux, vous habitez dans cette ame si belle,
Et je la partage avec vous !

Scène II. TRAJAN, PLAUTINE, [JUNIE, FANNIE]

PLAUTINE, *courant au-devant de Trajan* *

Enfin, je vous revois, le charme de ma vie
M'est rendu pour jamais.

TRAJAN

40 Le ciel me vend cher ses bienfaits,
Ma félicité m'est ravie.
Je reviens un moment pour m'arracher à vous,
Pour m'animer d'une vertu nouvelle,
Pour mériter, quand **mon devoir** m'appelle *,
D'être empereur de Rome et d'être votre époux.

PLAUTINE

45 Que dites-vous ? Quel mot funeste !
Un moment ! Vous, ô ciel ! Un seul moment me reste,
Quand mes jours **dépendoient** de vous revoir toujours *.

TRAJAN

50 Le ciel en tous les temps m'accorda son secours ;
Il me rendra bientôt aux charmes que j'adore * :
C'est pour vous qu'il a fait mon cœur,
Je vous ai vue, et je serai vainqueur.

PLAUTINE

Quoi, ne l'êtes-vous pas ? Quoi, seroit-il encore
Un roi que votre main n'auroit pas désarmé ?
Tout n'est-il pas soumis, du couchant à l'aurore ?
L'univers n'est-il pas calmé ?

TRAJAN

55 **On me trahit** *...

PLAUTINE

Non, je ne puis vous croire,
On ne peut vous manquer de foi.

TRAJAN

Des Parthes terrassés l'inexorable roi
S'irrite de sa chute, et brave ma victoire,

60 Cinq rois qu'il a séduits sont armés contre moi * ;
Ils ont joint l'artifice aux excès de la rage,
Ils sont aux pieds de ces remparts ;
Mais j'ai pour moi les Dieux, les Romains, mon courage,
Et mon amour, et vos regards.

PLAUTINE

65 Mes regards vous suivront ; je veux que sur ma tête,
Le ciel épuise son courroux ;
Je vous suivrai partout, je braverai leurs coups * ,
J'écarterai la mort qu'on vous apprête,
Je mourrai du moins près de vous.

TRAJAN

70 Ah ! ne m'accablez point, mon cœur est trop sensible ;
Ah ! laissez-moi vous mériter ;
Vous m'aimez, il suffit, rien ne m'est impossible,
Rien ne pourra me résister.

PLAUTINE

Cruel, pouvez-vous m'arrêter ?
Entendez-vous les cris d'un ennemi perfide * ?

TRAJAN

75 J'entends la voix **de l'honneur** qui me guide * ,
Je vole ; demeurez ; la victoire me suit.
Je vole ; attendez tout de mon peuple intrépide,
Et de l'amour qui me conduit.

ENSEMBLE

80 Je vais { Punir un barbare,
Alléz { Terrasser sous mes coups
Terrasser sous vos coups
L'ennemi qui nous sépare,
Qui m'arrache un moment à vous.

PLAUTINE, *seule*

85 Il m'abandonne à ma douleur mortelle !
Cher amant, arrêtez ; ah ! détournez les yeux,
Voyez encor les miens.

TRAJAN, *au fond du théâtre*

Ô Dieux ! ô justes Dieux !
Veillez sur l'empire et sur elle.

[Scène III. PLAUTINE, JUNIE, FANNIE]

PLAUTINE

Il est déjà loin de ces lieux,
Devoir, es-tu content ? Je meurs, et je l'admire.

90 Ministres du Dieu des combats,
Prêtresses de Vénus, qui veillez sur l'empire,
Percez le ciel de cris, accompagnez mes pas,
Secondez l'amour qui m'inspire.

Scène IV. PLAUTINE, [JUNIE, FANNIE,] PRÊTRES DE MARS [ET PRÊTRESSES DE VÉNUS]

CHCEUR DES PRÊTRES DE MARS

95 fier Dieu des alarmes,
Protège nos armes,
Conduis nos étendars.

CHCEUR DES PRÊTRESSES DE VÉNUS

Déesse des Grâces,
Vole sur ses traces,
Enchaîne le Dieu Mars.

On danse.

CHCEUR DES PRÊTRESSES [DE VÉNUS]

100 Mère de Rome et des Amours paisibles,
Viens tout ranger sous ta charmante loi,
Viens couronner nos Romains invincibles,
Ils sont tous nés pour l'amour, et pour toi.

PLAUTINE

105 Dieux puissans, protégez votre vivante image,
Vous étiez autrefois des mortels comme lui,
C'est pour avoir régné comme il règne aujourd'hui,
Que le ciel est votre partage.

On danse.

On entend un chœur de Romains qui avancent lentement sur le théâtre.

[CHCEUR DE ROMAINS ET DE ROMAINES *derrière le théâtre*]

110 Charmant héros, qui pourra croire
Des exploits si prompts et si grands ?
Tu te fais en peu de temps,
La plus durable mémoire.

JUNIE

Entendez-vous ces cris et ces chants de victoire ?

FANNIE

Trajan revient vainqueur.

PLAUTINE

En pouviez-vous douter ?

JUNIE *

Je vois **les** Rois captifs, ornemens de sa gloire *,
Avant de les punir, il vient les présenter *.

Trajan paroît, entouré des aigles romaines et de faisceaux ; les Rois vaincus sont enchaînés à sa suite.

Scène v. [TRAJAN, LES ROIS VAINCUS, PLAUTINE, JUNIE, FANNIE, ROMAINS ET ROMAINES]

TRAJAN

115 Rois, qui redoutez ma vengeance,
 Qui craignez les affronts aux vaincus destinés,
 Soyez désormais enchaînés
 Par la seule reconnoissance ;
 Plautine est en ces lieux, il faut qu'en sa présence,
120 Il ne soit point d'infortunés.

LES ROIS *se relevant, chantent avec le* CHŒUR [DES ROMAINS ET ROMAINES]

Ô grandeur ! ô clémence !
Vainqueur égal aux Dieux,
Vous avez leur puissance,
Vous pardonnez comme eux.

PLAUTINE

125 Vos vertus ont passé mon espérance même,
 Mon cœur est plus touché que celui de ces Rois.

TRAJAN

 Ah ! s'il est des vertus dans ce cœur qui vous aime,
 Vous savez à qui je les dois !
 J'ai voulu des humains mériter le suffrage * ,
130 Dompter les rois, briser leurs fers * ,
 Et **ne vous offrir** mon hommage * ,
 Qu'avec les vœux de l'univers * .
 Ciel ! **qu'est-ce que je vois** * ?

La Gloire descend d'un vol précipité, une couronne de laurier à la main.

Scène vi. [LA GLOIRE, TRAJAN, LES ROIS VAINCUS, PLAUTINE, JUNIE, FANNIE, SUIVANS DE LA GLOIRE, ROMAINS ET ROMAINES]

LA GLOIRE

 Tu vois ta récompense,
 Le prix de tes exploits, surtout de ta clémence ;
135 Mon trône est à tes pieds, tu règues avec moi.

Le théâtre change et représente le temple de la Gloire.

Elle continue.

Plus d'un héros, plus d'un grand roi,
Jaloux en vain de sa mémoire,
Vola toujours après la Gloire,
Et la Gloire vole après toi.

Les Suivans de la Gloire, mêlés aux Romains et aux Romaines, forment des danses.

UN ROMAIN

140 Régnez en paix après tant d'orages,
Triomphez dans nos cœurs satisfaits,
Le sort préside aux combats, aux ravages ;
La Gloire est dans les bienfaits.

145 Tonnerre, écarte-toi de nos heureux rivages ;
Calme heureux, reviens pour jamais.
Régnez en paix, etc.

[JUNIE ET LE] CHŒUR [DES ROMAINS ET ROMAINES]

150 Le ciel nous seconde,
Célébrons son choix :
Exemple des rois,
Délices du monde,
Vivons sous tes lois.

JUNIE

155 Tendre Vénus, à qui Rome est soumise,
À nos exploits joins tes tendres appas ;
Ordonne à Mars enchanté dans tes bras,
Que pour Trajan sa faveur s'éternise.

LE CHŒUR [DES ROMAINS ET ROMAINES]

160 Le ciel nous seconde,
Célébrons son choix :
Exemple des rois,
Délices du monde,
Vivons sous tes lois.

TRAJAN

165 Des honneurs si brillans, sont trop pour mon partage,
Dieux dont j'éprouve la faveur,
Dieux de mon peuple, achevez votre ouvrage,
Changez ce temple auguste en celui du Bonheur.
Qu'il serve à jamais aux fêtes
Des fortunés humains :
Qu'il dure autant que les conquêtes,
Et que la gloire des Romains.

LA GLOIRE

170 Les Dieux ne refusent rien
Au héros qui leur ressemble :
Volez, Plaisirs que sa vertu rassemble ;
Le temple du Bonheur sera toujours le mien.

[Scène dernière*.] **Le temple du Bonheur***. [UNE ROMAINE, UNE BERGÈRE, UN ROMAIN, LA GLOIRE, TRAJAN, LES ROIS VAINCUS, PLAUTINE, JUNIE, FANNIE, ROMAINS ET ROMAINES]

Le théâtre change et représente le temple du bonheur ; il est formé de pavillons d'une architecture légère, de péristiles, de jardins, de fontaines, etc. Ce lieu délicieux est rempli de Romains et de Romaines de tous états.

CHCEUR [DES ROMAINS ET ROMAINES]

175 Chantons **dans** ce jour solennel *,
Et que la terre nous réponde :
Un mortel, un seul mortel
Fait le bonheur du monde *.

On danse.

UNE ROMAINE

Tout rang, tout sexe, tout âge
Doit aspirer au bonheur *.

LE CHCEUR [DES ROMAINS ET ROMAINES]

180 Tout rang, tout sexe, tout âge
Doit aspirer au bonheur *.

LA ROMAINE

185 Le printemps volage,
L'été plein d'ardeur,
L'automne plus sage,
Raison, badinage,
Retraite **et** grandeur *,
Tout rang, tout sexe, tout âge
Doit aspirer au bonheur *,

LE CHCEUR [DES ROMAINS ET ROMAINES]

Tout rang, tout sexe, tout âge
Doit aspirer au bonheur *.

Des Bergers et des Bergères entrent en dansant.

UNE BERGÈRE

190 Ici les plus brillantes fleurs
N'effacent point les violettes ;
Les étendards et les houlettes
Sont ornés **des** mêmes couleurs *.
195 Les chants **des** tendres pasteurs *
Se mêlent au bruit des trompettes ;
L'amour anime en ces retraites
Tous les regards et tous les cœurs *.
200 Ici les plus brillantes fleurs
N'effacent point les violettes ;
Les étendards et les houlettes
Sont ornés des mêmes couleurs.

Les Seigneurs et les Dames romaines se joignent en dansant, aux Bergers et aux Bergères.

UN GUERRIER OU UN ROMAIN *

Dans un jour si beau,
Il n'est point d'alarmes ;

205 Mars est sans armes,
L'Amour sans bandeau *.

LE CHCEUR [DES ROMAINS ET ROMAINES]

Dans un jour si beau,
Il n'est point d'alarmes ;
Mars est sans armes,
L'Amour sans bandeau *.

LE ROMAIN

210 La Gloire et les Amours en ces lieux n'ont des ailes
Que pour voler dans nos bras.
La Gloire aux ennemis présentait nos soldats,
Et l'Amour les présente aux belles.

LE CHCEUR [DES ROMAINS ET ROMAINES]

215 Dans un jour si beau,
Il n'est point d'alarmes ;
Mars est sans armes,
L'Amour sans bandeau *.

On danse.

Trajan paroît avec Plautine, et tous les Romains se rangent autour de lui.

CHCEUR [DES ROMAINS ET ROMAINES]

220 Toi que la victoire
Couronne en ce jour,
Ta plus belle gloire
Vient du tendre Amour.

TRAJAN

Ô peuples de héros qui m'aimez et que j'aime,
Vous faites mes grandeurs ;
Je veux régner sur vos cœurs,
225 **Sur tant d'appas*, sur moi-même* ;**

* (*Montrant Plautine*)

Montez au ciel, encens que je reçois *,
Retournez vers les Dieux, hommages que j'attire :
Dieux puissans, protégez ce formidable empire *,
Inspirez toujours tous ses rois.

230 Montez au haut du ciel, encens que je reçois,
Retournez vers les Dieux, hommages que j'attire.

Toutes les différentes troupes recommencent leurs danses autour de Trajan et de Plautine, et terminent la fête par un ballet général.

FIN