

Les opéras de Lully remaniés par Rebel et Francœur entre 1744 et 1767 : héritage ou modernité ?

Pascal Denécheau

▶ **To cite this version:**

Pascal Denécheau. Les opéras de Lully remaniés par Rebel et Francœur entre 1744 et 1767 : héritage ou modernité ? : Deuxième séminaire de recherche de l'IRPMF : "La notion d'héritage dans l'histoire de la musique". 2007. halshs-00437641

HAL Id: halshs-00437641
https://shs.hal.science/halshs-00437641

Preprint submitted on 1 Dec 2009

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

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

Les opéras de Lully remaniés par Rebel et Francœur entre 1744 et 1767 : héritage ou modernité ?

Une grande partie des œuvres lyriques composées au XVII^e^ siècle par Lully et ses prédécesseurs ne se sont maintenues au répertoire de l'Opéra de Paris jusqu'à la fin du siècle suivant qu'au prix d'importants remaniements : les scènes jugées trop longues ou sans lien avec l'action principale furent coupées, quelques passages réécrits, un accompagnement de l'orchestre ajouté là où la voix n'était auparavant soutenue que par le continuo. Une attention plus grande fut portée aux scènes de divertissements : les airs vocaux et instrumentaux originaux furent remplacés par d'autres plus à même de plaire au public et de mettre en valeur la virtuosité des chanteurs et des danseurs.

Cette pratique, très en vogue au XVIII^e^ siècle, qui consistait à réviser les anciens opéras lors de leur remise à la scène va à l'encontre de la notion que nous avons aujourd'hui du patrimoine, de sa conservation et de sa transmission aux générations futures dans un état plus au moins figé. Elle choque notre conception actuelle qui tend à considérer l'œuvre musicale comme une chose sacrée dont il convient de retrouver et de garder la pureté originelle. À cela tendent d'ailleurs les éditions critiques conduites de nos jours qui cherchent à respecter le plus possible la volonté du compositeur. Au contraire, au XVIII^e^ siècle, la révision des œuvres de Lully semble avoir été considérée comme une sorte d'hommage rendu à l'illustre père de l'opéra français. À l'occasion de la reprise de *Proserpine*, en décembre 1758, le chroniqueur du *Mercure de France* félicitait les directeurs de l'Académie royale de musique pour leur travail ; il invitait également les jeunes musiciens à suivre leur exemple et à contribuer, eux aussi, au renouveau des ouvrages de Lully :

> Le génie de Lully n'a pas moins été gêné dans la composition de sa musique, par les difficultés de l'exécution de la symphonie & des danses. Dans la naissance de ce spectacle, les Ballets n'étoient d'abord composés que d'hommes ; delà vient que Lully a mis dans ses fêtes si peu d'airs légers & voluptueux.
>
> Les Directeurs actuels ont pris soin d'y suppléer par des airs de danse & de chant, qu'ils ont empruntés des Auteurs modernes, & dont le choix fait honneur à leur goût.
>
> Cet heureux essai m'a fait naître une idée que je crois pouvoir proposer. Tous nos Musiciens François reconnoissent Lully pour le Fondateur du théâtre Lyrique, & pour leur modele, au moins dans la modulation du récit : ne seroit-il pas aussi glorieux pour eux-mêmes que pour lui, qu'à la reprise de ses Opera, chacun s'empressât de l'embellir de quelque morceau analogue à la noblesse de son genre ? Ce seroit comme un trophée élevé à sa mémoire ; & si l'émulation s'animoit, les fêtes des anciens Opera ne le céderoient bientôt plus à celles des nouveaux ; on se disputeroit l'avantage d'apporter la plus belle fleur pour couronner le Roi des Lyriques, & un Opera de Lully annoncé six mois d'avance, deviendroit une espece de lice, où ses éleves, ses rivaux eux-mêmes viendroient signaler leur reconnoissance, leur génie & leur goût [...][1].

Ainsi, selon le chroniqueur du *Mercure*, le but principal de ces remaniements aurait été « d'embellir », de remettre au goût du jour les anciens opéras du répertoire à l'aide de compositions récentes empruntées aux « Auteurs modernes », à la manière des architectes qui, au XVII^e^ siècle, transformèrent un grand nombre d'édifices avec la même intention[2] ; Charles Henri de Blainville comparait d'ailleurs un opéra de Lully à un bâtiment possédant de belles fondations, mais dont les façades avaient été négligées[3]. En outre, l'article du *Mercure* laisse entendre que les airs de Lully n'étaient plus adaptés à la danse telle qu'elle se pratiquait au milieu du XVIII^e^ siècle, assertion qui paraît tout à fait crédible étant donné l'évolution que cet art avait connu depuis la création de l'Académie royale de musique.

La substitution des anciens airs instrumentaux de Lully pose un certain nombre de questions : ces airs ajoutés sont-ils tous « nouveaux », c'est-à-dire spécialement composés

[1] *Mercure de France*, décembre 1758, p. 185-186.

[2] Citons à titre d'exemples quelques bâtiments modifiés au temps de Lully : les pavillons ajoutés par Mansart au vieux château de Saint-Germain-en-Laye, la colonnade du Louvre de Perrault, la modification de la toiture du château de Saint-Fargeau par Le Vau, la façade côté jardin du château de Versailles.

[3] Charles Henri de Blainville, *L'Esprit de l'art musical, ou reflexions sur la musique et de ses différentes parties*, Genève, 1754, reprint Genève, Minkoff, 1975, p. 111-112, cité par Lois Rosow, « How eigtheenth-century Parisians heard Lully's operas: the case of *Armide*'s fourth act » dans *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony*, John Hajdu Heyer (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 228 et « From Destouches to Berton: Editorial Responsability at the Paris Opéra » dans le *Journal of the American Musicological Society*, 1987, vol. XL, n° 2, p. 300.

pour la reprise d'une œuvre donnée ou bien proviennent-ils d'ouvrages plus anciens ? Quels en étaient les auteurs ? Quelles furent les raisons qui conduisirent au choix de tel ou tel morceau ? Peut-on dégager les grandes tendances qui apporteraient un éclairage sur le goût du public parisien ou celui des directeurs de l'Opéra ? Les responsables de ces changements puisaient-ils dans leurs propres productions ? Favorisaient-ils leur musique ou de celle d'un de leur proche ? Empruntaient-ils dans les opéras créés du temps de leur jeunesse ? Autant de questions auxquelles nous allons essayer de répondre.

Les artisans des remaniements apportés aux ouvrages de Lully furent nombreux : André Cardinal Destouches (1672-1749), inspecteur en 1713 puis directeur de l'Académie royale de musique de 1728 à 1730 ; André Campra (1660-1744), inspecteur de 1730 à 1738 ; François Rebel (1701-1775) et François Francœur (1698-1787), nommés tous deux inspecteurs de l'Académie royale de musique de 1741 à 1753[4], puis directeurs de 1757 à 1767. Ces derniers furent assistés par Pierre Montan Berton (1727-1780), maître de musique de l'Académie royale de musique (c'est-à-dire chef de l'orchestre de l'Opéra) de 1758 à 1767, date à laquelle il devint à son tour directeur conjointement avec Jean-Claude Trial (1732-1771). Dans cette étude, nous avons limité nos recherches aux années 1744-1767 pendant lesquelles Rebel et Francœur furent responsables de la programmation de l'Opéra.

[4] Dans plusieurs biographies, la date de 1743 est souvent citée comme étant celle de la nomination de Rebel et Francœur aux postes d'inspecteurs généraux de l'Académie royale de musique. Elle correspond à un nouveau règlement de l'Opéra ordonné par Louis XV au mois d'août 1743, voir Roberte Marchard, « Les Musiciens en France au temps de Jean-Philippe Rameau d'après les actes du secrétariat de la Maison du Roi » dans *Recherches sur la musique française classique*, 1971, n° 11, p. 19-20, 39 et 72. Cependant, Lois Rosow, dans son article « From Destouches to Berton: Editorial Responsability at the Paris Opéra », p. 294-295, a montré que Rebel était rétribué au titre d'inspecteur général dès mars 1739 et que Francœur accéda à cette fonction en 1741.

Reprises des opéras de Lully entre 1744 et 1767

Neuf ouvrages lyriques de Lully (huit tragédies en musique et la pastorale *Acis et Galatée*) furent représentés par l'Académie royale de musique entre 1744 et 1767. Le tableau 1 présente la chronologie, dressée à l'aide des articles du *Mercure de France*, de la page de titre des livrets imprimés pour ces spectacles, catalogués par Carl B. Schmidt (LLC)[5], et de l'ouvrage de Herbert Schneider, *Die Rezeption der Open Lullys im Frankreich des Ancien régime*[6].

Les articles du *Mercure de France* ne livrent en général que des informations très lacunaires sur les modifications apportées aux opéras comme le montre l'exemple suivant à propos de la reprise de *Persée* en février 1747 :

> L'Académie Royale de Musique a continué les représentations alternatives de la Tragédie de *Persée*. La charmante Méduse a toujours les mêmes applaudissemens, & le Ballet est composé de fragmens choisis au goût du public[7].

Parfois, le chroniqueur indique que les nouveaux airs, choisis par les directeurs de l'Opéra[8], ont été « empruntés à des auteurs modernes » ou sont de leur propre composition[9]. Mais ces informations ne permettent pas toujours l'identification des pièces ajoutées. Seuls deux articles du périodique citent clairement l'origine d'un morceau ou le nom de son compositeur : le *Mercure* d'avril 1752 précise qu'un air tiré de l'opéra *Isbé* de Mondonville

---

[5] Carl B. Schmidt, *The Livrets of Jean-Baptiste Lully's Tragédies Lyriques, a Catalogue Raisonné*, New-York, Performers' Editions, 1995. Les lettres LLC (Lully Livrets Catalogue) suivies d'un numéro correspondent à la classification établie par C. Schmidt et renvoient à une édition précise du livret.

[6] Herbert Schneider, *Die Rezeption der Open Lullys im Frankreich des Ancien régime*, Tutzing, Hans Schneider, 1982, p. 75-122.

[7] *Mercure de France*, février 1747, p. 150.

[8] « MM. Rebel & Francœur, Surintendans de la Musique du Roi, qui ont fait le choix des differens morceaux de chant et de symphonies dont on a embelli les ouvrages anciens, étoient chargés de l'exécution », *Mercure de France*, décembre 1754, p. 394.

[9] « MM. Rebel & Francœur ont ajouté de nouveaux morceaux à ceux qu'ils avaient placés dans *Armide* en 1746. Ces morceaux, dont la plus grande partie est de leur composition, s'assortissent très-bien au fond », *Mercure de France*, décembre 1761, p. 165.

fut ajouté à la pièce de Mouret, *Les Amours de Ragonde*[10] ; lors de la reprise de *Persée* à la Cour en mars 1747, le *Mercure* nous apprend que le prologue original de Quinault et Lully fut substitué par un nouveau célébrant le second mariage du Dauphin avec Marie-Josèphe de Saxe. Les paroles étaient de Charles-Antoine Le Clerc de La Bruère et la musique de Bernard de Bury, ce que confirme le livret publié en 1747[11].

Entre mai 1755 et mai 1757, l'administration de l'Opéra refusa l'entrée gratuite aux auteurs du *Mercure* ; en représailles, le périodique resta muet sur les spectacles de l'Académie royale de musique, nous privant malheureusement de ses commentaires sur les représentations de *Roland* et sur la nature des modifications qui y avait été faites :

> Comme l'Opera nous dispute un droit, ou nous prive d'une faveur dont tous nos prédécesseurs ont constamment joui ; qu'en conséquence nous ne sommes point à portée de le voir journellement pour en rendre un compte convénable [sic], nous avons cru qu'il étoit plus sage de nous taire sur son sujet que de courir le risque d'en mal parler ; tout ce que nous pouvons faire en faveur de nos abonnés, est de leur dire succinctement que l'Académie Royale de Musique a donné *Roland* depuis le mois de Novembre jusqu'au 20 Janvier qu'il a remis *Zoroastre*, ainsi que l'affiche & le bruit public nous l'ont appris[12].

Il faut attendre la nomination de Rebel et Francœur à la direction de l'Opéra pour qu'enfin les rédacteurs du périodique puissent de nouveau jouir de leur privilège et consacrer quelques lignes aux spectacles lyriques[13]. Pour avoir une idée plus précise de l'ampleur et de la nature des aménagements opérés aux œuvres de Lully, il nous faut recourir aux sources musicales qui en conservent encore la trace.

---

[10] *Mercure de France*, avril 1752, p. 162.

[11] *Mercure de France*, mars 1747, p. 127. Selon C. Schmidt, p. 301-302, le livret indique : « 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 ».

[12] *Mercure de France*, février 1756, p. 210.

[13] *Mercure de France*, mai 1757, p. 193.

Sources musicales

La Bibliothèque-Musée de l'Opéra (F-Po), le département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France (F-Pn et F-Pc) et la bibliothèque municipale de Versailles (F-V) possèdent dans leurs collections des partitions témoignant des modifications apportées aux tragédies en musique de Jean-Baptiste Lully[14] : la liste de ces sources est donnée dans le tableau 2. Ces partitions, généralement des éditions imprimées ou gravées, furent employées pour battre la mesure au cours des représentations à l'Académie royale ou à la Cour. Elles comportent un certain nombre d'annotations, de ratures et de corrections à la sanguine et d'indications pour l'exécution. En outre, des pages manuscrites portant les nouveaux airs instrumentaux remplaçant ceux de Lully y ont été insérées.

Les partitions d'*Armide* (F-Po A.21.b2) et de *Roland* (F-Po A.17.a1 et A.17.a2) faisaient partie de la bibliothèque du marquis Marie-Louis Caillebot de La Salle (1716-1796) dont elles portent les armoiries[15]. Confisquée pendant la Révolution, la bibliothèque musicale du marquis fut déposée au Prytanée françois (nom donné à la Bibliothèque de la Sorbonne), puis, en 1873, elle fut partagée entre la Bibliothèque de l'Opéra et celle du Conservatoire[16]. Bien que n'ayant *a priori* aucun rapport avec les représentations données à l'Académie royale

[14] Denis Herlin, dans son *Catalogue du Fonds Musical de la Bibliothèque de Versailles*, Paris, Société Française de Musicologie, Éditions Klincksiedk, 1995, p. 178-188, précise quelles partitions ont subi des remaniements. À l'inverse, le catalogue de Théodore de Lajarte, *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra, Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1858, reprint Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1969, ne donne pas cette indication.

[15] Il existe également un matériel d'orchestre ayant appartenu au marquis de La Salle sous la cote F-Po Fonds La Salle 22 et 22bis qui présente la version d'*Armide* remaniée en 1761.

[16] Voir Patricia Sirot, *Un amateur de musique au XVIII^e siècle : Maris-Louis Caillebot, marquis de La Salle*, Paris, Conservatoire national supérieur de musique, 1978, Valérie Gressel, *Charles Nuitter : des scènes parisiennes à la bibliothèque de l'Opéra*, Hildesheim, G. Olms, 2002, p. 106-108 et la thèse de Winston Haverland Kaehler, *The Operatic Repertoire of Madame de Pompadour's Theatre des Petits Cabinets (1747-1753)*, University of Michigan, 1971.

de musique, les partitions d'*Armide* et de *Roland* du fonds La Salle présentent pourtant quelques-uns des remaniements apportées en 1746-1761 pour la première et en 1743-1755 pour la seconde. Les partitions d'*Atys* conservées à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra (F-Po A.8.a, a2, b, c, e et d) ne contiennent aucune trace de remaniements ; la partition ayant servi lors des représentations de 1753 a probablement été détruite.

D'autres partitions de Lully comportent également des modifications : c'est le cas d'*Isis* (F-Po A.9.b) et de *Phaéton* (F-Po A.15.a1) qui auraient été revues par Destouches ou Campra entre 1713 et 1738 ; de même, *Bellérophon* (F-Po A.11.a) fut remanié par Berton en 1773[17]. Ce dernier réécrivit, en collaboration avec Benjamin de Laborde, tous les divertissements d'*Amadis* pour la reprise de novembre 1771[18].

Origine des airs ajoutés

Les sources que nous venons d'évoquer livrent la musique de plus d'une centaine de pièces instrumentales (celles-ci représentant la plus grosse part des ajouts) et vocales (airs, ariettes, duos et chœurs) qui remplacèrent la musique originale de Lully. Lors des recherches que nous avons menées sur les partitions de *Thésée* dans le cadre de notre thèse de doctorat[19], nous avons pu identifier quelques-uns des airs insérés en 1754 et en 1765. Ceux-ci provenaient d'œuvres composées bien antérieurement à ces reprises. Deux partitions conservées à la bibliothèque municipale de Versailles reflètent les représentations de *Thésée*

[17] L. Rosow, « From Destouches to Berton: Editorial Responsability at the Paris Opéra », p. 304. D'autres ouvrages furent remaniés pendant le directorat de Rebel et Francœur : *Alcyone* de Marin Marais, *Camille, Reine des Volsques* de Campra.

[18] *Mercure de France*, janvier 1772, p. 151. Voir aussi l'avertissement de Berton et Laborde publié dans le livret imprimé à Paris, chez De Lormel [LLC 11–36] et retranscrit dans C. Schmidt, *The Livrets of Jean-Baptiste Lully's Tragédies Lyriques*, p. 366. Contrairement à ce qu'indique H. Schneider, *Die Rezeption…*, p. 96, il subsiste une partition manuscrite contenant les ajouts de Berton et Laborde sous la cote F-Pc Cons. [D 1034-1035.

[19] Pascal Denécheau, Thésée *de Lully et Quinault, histoire d'un opéra. Étude de l'œuvre de sa création à sa dernière reprise sous l'Ancien Régime (1675-1779)*, université de Paris IV/Universität des Saarlandes, décembre 2006, vol. 2, p. 619-631.

données à Fontainebleau les 18 et 21 octobre 1754 à l'occasion des fêtes célébrant la naissance du duc de Berry, futur Louis XVI. Selon ces sources, la chaconne de la tragédie *Sémélé* (1709) de Marin Marais fut placée à la fin du cinquième acte pour terminer l'opéra ; plus étonnant, les partitions montrent que, dans ce même cinquième acte, la descente de Minerve [LWV 51/76[20]], le deuxième air instrumental [LWV 51/79] et le duo Cléone/Arcas [LWV 51/80] furent remplacés par la descente de la Gloire [LWV 50/4], le deuxième air [LWV 50/14] et le chœur « Quel cœur sauvage, Icy ne s'engage » [LWV 50/15] tirés du prologue d'*Alceste*. Or cet autre opéra de Lully allait pourtant être représenté à Fontainebleau seulement quelques jours après *Thésée* !

Il fallait donc chercher l'origine des airs ajoutés dans les anciens ouvrages du répertoire de l'Opéra. Nous avons alors dépouillé une partie des œuvres représentées dans cette institution (principalement celles qui avaient eu du succès) et indexé les incipit musicaux selon le principe établi par Bruce Gustafson dans son *Thematic Locator for the Works of Jean-Baptiste Lully*[21]. À l'aide de cet outil, nous avons pu identifier une grande partie des airs ajoutés (voir le tableau 4). Ceux-ci proviennent d'œuvres dont la création est déjà très ancienne au moment du remaniement. Le tableau 3 montre le temps qui sépare deux auditions du morceau emprunté dans son œuvre originale puis dans l'opéra remanié. Par exemple, l'entrée pour six Filous [LWV 2/4] du *Ballet des Plaisirs* composée en 1655 – réemployée dans le ballet *La Naissance de Vénus* de Pascal Collasse en 1696 – se fera réentendre 59 ans plus tard dans la version remaniée de *Roland*.

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

[20] Les lettres LWV renvoient à la numérotation du catalogue de Herbert Schneider, *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV)*, Tutzing, Hans Schneider, 1981.

[21] Bruce Gustafson, *A Thematic Locator for the Works of Jean-Baptiste Lully*, New York, Performers' Editions, 1989.

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[22], 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 ?

L'indexation des incipit musicaux, qui avait au départ pour seul objet l'identification des airs ajoutés, a eu un effet secondaire tout à fait inattendu : il a permis de mettre en lumière un cas de citation musicale.

Jean-Philippe Rameau, dans sa version remaniée de l'acte *La Musique*, deuxième entrée des *Fêtes d'Hébé* (1739)[23], énonce les cinq premières mesures de la Marche de *Méléagre* (acte V, scène 2) composée par Jean-Baptiste Stuck 30 ans auparavant (voir planches I et II). Le sens de cette citation, qui devait être clairement perçu par le public d'alors, nous échappe aujourd'hui. On remarque cependant une situation similaire dans les deux œuvres : la marche de *Méléagre* et la citation de Rameau (un prélude de 13 mesures) annoncent l'arrivé sur scène du chœur de Peuples qui vient rendre gloire à son roi triomphateur.

---

[22] Dans un écrit intitulé *Le correcteur des Bouffons à l'écolier de Prague* publié en 1753 avec *Le petit prophète de Bœhmichbroda* de Grimm (F-Pn V-40795, ouvrage consultable sur le site Gallica), l'auteur prétend à la p. 98 que les airs français offraient l'immense avantage d'être facilement mémorisables : « les trois quart & demi des Spectateurs, pour ne pas dire un grand nombre, préfèrent un de nos Airs gracieux qu'on retient dès la première fois, à tout le tintamarre d'une profonde harmonie qu'on ne commence à goûter (à ce que disent ces Messieurs) qu'à la douze ou quinziéme Représentations. »

[23] Voir la partition F-Pn Vm^2.341, p. 102.

Critères du choix

Les morceaux choisis par Rebel et Francœur pour renouveler les œuvres de Lully proviennent majoritairement d'anciens opéras du répertoire. Au début de leur travail, les deux hommes semblent avoir puisé dans un nombre limité de partitions. Ainsi, les airs ajoutés à *Acis et Galatée* en 1744 sont tirés de deux ouvrages, la tragédie *Sémélé* de Marin Marais et le ballet *Les Éléments* de Jean-Féry Rebel, père de l'un des directeurs. *Sémélé* va également fournir plusieurs morceaux tels que la fameuse chaconne de l'acte II qui va être employée dans *Persée* en 1747 puis dans *Thésée* en 1754, ou encore les deux tambourins de l'acte IV, déjà utilisés dans *Acis* en 1744 et qui reparaissent encore dans *Alceste* en 1754. Les pièces instrumentales de Rebel père vont elles aussi être largement utilisées, comme par exemple l'ouverture d'*Ulysse*, opéra créé sans succès en 1703, qui va remplacer celle d'*Alceste* en 1754, ou encore ses ballets *Les Plaisirs champêtres* et *La Fantaisie*[24].

Avec le temps, les emprunts proviennent d'œuvres plus variées – *Pirithoüs* et *Les Amours des Dieux* de Mouret, *Les Fêtes grecques et romaines* de Colin de Blamont, *Alcyone* de Marais, *Manto la Fée* de Stuck, *Idoménée* de Campra, *Isbé* de Mondonville – Rebel et Francœur faisant la part belle à leurs propres ouvrages (on n'est jamais si bien servi que par soi-même !) : *Tarcis et Zélie* (dans *Alceste*), *Le Trophée* (dans *Proserpine* et *Amadis*), *Les Augustales* (dans *Proserpine*), *Scanderberg* (dans *Amadis*) et l'entrée *Baucis et Philémon* du *Ballet de la Paix* (dans *Atys*, *Amadis* et *Thésée*, version de 1765).

[24] La *Fantaisie* fut introduite dans les opéras *Isis* (1732), *Persée* (1737), *Atys* (1739), *Amadis* (1741), la pièce *Les Plaisirs champêtres* fut insérée dans *Acis et Galatée* (1734) et *Persée* (1737) et la symphonie *Les Éléments* fut jouée dans *Cadmus et Hermione* (1737), voir H. Schneider, *Die Rezeption.…*, p. 84 et Catherine Cessac, *Jean-Féry Rebel 1666 | 1747, Musicien des Éléments*, Paris, CNRS Éditions, 2007, p. 91.

On remarque que, parfois, les airs vocaux et instrumentaux ajoutés à un opéra de Lully constituent un bloc homogène tiré d'un seul et même ouvrage : tel est le cas de l'air pour les Bergers et de l'ariette « Les oiseaux de ces boccages », insérés en 1746 dans l'acte IV d'*Armide*, qui proviennent du divertissement de l'acte II (scène 4) de *Manto la Fée* ; de même, les deux rondeaux et l'air « Vole de victoire en victoire », introduits dans l'acte V d'*Alceste*, sont issus du divertissement de l'acte I (scène 3) de *Tarcis et Zélie*. Rebel et Francœur agissent ainsi pour conserver une certaine cohérence entre ces pièces nouvellement ajoutées. De plus, pour ne pas nuire à la caractérisation des danses, les airs instrumentaux ont été choisis en fonction des divertissements où ils doivent prendre place : ne peuvent figurer dans un divertissement pastoral que des airs musicalement liés aux attributs des bergers et des bergères ; dans un divertissement infernal, seuls des airs appropriés aux êtres maléfiques (démons, magiciens, etc.) peuvent être introduits. La loure pour les Sauvages, tirée de l'opéra *Ulysse* de Jean-Féry Rebel, placée à l'acte II d'*Acis et Galatée* souligne parfaitement le caractère pesant des Suivants de Polyphème venus rendre hommage à Galatée. Le *Mercure* attire très souvent l'attention de ses lecteurs sur la capacité qu'ont justement Rebel et Francœur de sélectionner une musique en parfaite adéquation avec la situation dramatique.

En 1758, les directeurs de l'Opéra vont demander à Rameau son accord pour pouvoir mettre quelques-uns de ses airs dans les divertissements de *Proserpine* :

> Quand on a demandé à M. Rameau son agrêment 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[25].

Bien qu'ayant l'approbation du « grand homme », les directeurs vont limiter leurs emprunts à un air unique, le sommeil tiré de *Dardanus* rebaptisé « air pour les Ombres

[25] *Mercure de France*, décembre 1758, p. 186-187.

heureuses ». Cet air y est joué une première fois par l'orchestre puis chanté avec de nouvelles paroles « C'est assez verser de larmes dans cet aimable séjour ». L'année suivante, ils puisent dans une autre œuvre de Rameau, *Le Temple de la Gloire*, pour renouveler les airs d'*Amadis*. En 1765, les emprunts faits aux ouvrages de Rameau pour le remaniement de *Thésée* sont beaucoup plus nombreux. Des morceaux tirés des *Fêtes de Polymnie*, des *Paladins*, de *La Naissance d'Osiris* et de *Platée* viennent enrichir les divertissements des premier et quatrième actes de l'opéra de Lully. Faut-il y voir dans cette abondance de citations un hommage rendu par les responsables de l'Opéra au grand Rameau, décédé l'année précédente ? Ou plutôt cette mort ne permettait-elle pas à Rebel et Francœur d'employer abondamment la musique du compositeur et cela en toute liberté[26] ?

Il est possible que certains airs que nous n'avons pas pu identifier aient été composés spécialement pour les reprises. C'est peut-être le cas de l'air de la grande Prêtresse ajouté à *Thésée* en 1754 « Répondez à nos vœux », ou de l'air « Digne fille de Cérès » introduit dans *Alceste* la même année, ou encore du chœur « Digne sang de Lisuart » ajouté à *Amadis* en 1758. 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.

À partir de 1761, date à laquelle Pierre Montan Berton est chargé des remaniements, un plus grand nombre de morceaux sont écrits spécialement pour les reprises. En 1765, à l'occasion de la reprise de *Thésée* à l'Opéra, Bernard de Bury fournit une ouverture toute neuve en remplacement de celle ajoutée en 1754 tandis que Berton révise quelques airs qu'il

[26] Ce n'est qu'après la mort de Rameau que Berton et Trial vont procéder au remaniement de quelques uns de ses ouvrages : *Dardanus* en février 1768 (*Mercure de France* de Mars 1768, p. 178-180), *Hippolyte et Aricie* en mars 1767 (voir à ce propos l'introduction de Sylvie Bouissou dans *Jean Philippe Rameau Opera Omnia, Hippolyte et Arcicie, version 1757*, OOR IV.6, Bonneuil-Matours, Société Jean-Philippe Rameau/Bärenreiter, 2007, p. XX-XXII), *Zaïs* en juin 1769 (*Mercure de France*, juillet 1769, p. 168-169) et *Zoroastre* (édition du livret, Paris, De Lormel, 1770 et Sylvie Bouissou, Denis Herlin, *Jean-Philippe Rameau, Catalogue thématique des œuvres musicales*, tome 2. Livrets, Paris, CNRS Éditions/Bibliothèque nationale de France, 2003, p. 245-246.

avait faits pour la reprise de l'opéra *Camille, Reine des Volsques* de Campra en 1761. Berton ajoute également une ariette composée exprès pour Madame Larrivée, « Vous à qui deux beaux yeux assurent la victoire »[27].

On est frappé par la place qu'occupe encore la musique de Lully même après les changements réalisés. Tantôt les morceaux originaux sont conservés tels quels – même s'ils sont parfois déplacés d'un acte à l'autre –, tantôt on leur substitue des airs provenant d'autres œuvres de Lully. Ainsi, en 1758, Rebel et Francœur maintinrent dans la partition de *Proserpine* les deux airs du divertissement de l'acte I [LWV 58/26 et 27], le second air de celui de l'acte II [LWV 58/47] et le premier air de celui de l'acte IV [LWV 58/71] ; en outre, ils y insérèrent l'ouverture du *Ballet de Flore* [LWV 40/1] et un menuet provenant du *Triomphe de l'Amour* [LWV 59/10]. L'année suivante, deux autres airs de Lully furent placés dans le troisième acte d'*Amadis*, l'entrée de Bergers et Bergères du *Temple de la Paix* [LWV 69/6] et l'air pour Vénus et les Grâces du premier acte d'*Achille et Polyxène* [LWV 74/8]. La persistance de la musique de Lully dans la version remaniée d'*Amadis* contredit les propos publiés dans le *Mercure* pour cette reprise :

> Le défaut qu'on reproche à l'Opéra d'Amadis, c'est d'être triste ; & ce défaut est relatif au goût de notre siécle, qui semble décidé pour la Musique vive & légére. Les Directeurs ont tâché d'y remédier par des airs de danse & de chant d'un caractère plus brillant que la Musique de Lulli[28].

Au contraire, les airs de Lully, bien que devant paraître désuets – moins « brillants » pour reprendre le mot du *Mercure* – étaient encore capables de plaire au public et de satisfaire « son goût ». D'autre part, il semble que le chroniqueur n'ait pas reconnu les airs empruntés à Lully lui-même parmi toutes les pièces ajoutées à *Amadis* en 1759.

---

[27] Pour plus de détails sur les changements apportés à *Thésée* par Berton, voir notre thèse, Thésée, *histoire d'un opéra*, p. 433-441.

[28] *Mercure de France*, décembre 1759, p. 184-185.

Conclusion

L'étude des airs ajoutés aux opéras de Lully permet de mieux comprendre quelles furent les motivations de Rebel et Francœur et comment, en bons directeurs, ils surent répondre aux attentes du public de l'Opéra.

En procédant à ces remaniements, Rebel et Francœur firent la part belle aux airs puisés dans les anciens opéras du répertoire au détriment de musiques nouvelles. Ils surent tirer parti de l'héritage de l'Académie royale de musique dont ils étaient dépositaires pour renouveler les opéras de Lully. En sélectionnant des airs dont ils étaient sûrs qu'ils seraient reçus avec plaisir par le public, ils pouvaient espérer empocher des recettes importantes et limiter les risques d'échec. Mais, ce faisant, ne cédaient-ils pas à la facilité ? Le réemploi de ces pièces puisées dans les anciens opéras demandait bien moins de temps et d'efforts que la composition d'airs nouveaux. D'ailleurs, les nombreuses tâches qui les accaparaient à la Cour et à l'Académie royale ne laissaient sans doute à Rebel et Francœur que peu de temps à consacrer à ces remaniements. En outre, cette besogne devait leur paraître bien ingrate car, à part quelques compliments publiés dans le *Mercure*, ils n'en tiraient à titre personnel aucun avantage, si ce n'est de faire entendre au public quelques extraits de leurs propres compositions.

Les ajouts de Rebel et Francœur étaient destinés à flatter le goût du public, à faire appel à sa mémoire, à faire naître en lui une certaine nostalgie du passé. Ces airs que les plus anciens des spectateurs avaient pu entendre dans leur jeunesse, éveillaient en eux les souvenirs d'un temps désormais révolu. Pourtant, il est probable que cette réutilisation continuelle de l'ancien répertoire – bien qu'elle ait été moins systématique après 1761 – a eu un effet négatif dans le domaine de la création, le public n'étant pas très enclin à accueillir de

nouvelles musiques. Un délai d'une vingtaine d'années lui était nécessaire pour qu'il puisse s'approprier des compositions trop éloignées de ses goûts. Le cas de *Scylla et Glaucus* est à ce titre très symptomatique : la musique de Leclair, qui avait déplu à sa création en 1746, remporta un véritable triomphe lorsqu'elle fut reprise dans la version remaniée de *Thésée* en 1765.

Ce conservatisme fut probablement l'un des éléments déclencheurs de la *Querelle des Bouffons* (1752-1754), le réemploi réitéré d'airs tirés des anciens ouvrages du répertoire avait fini par lasser une partie du public – plus progressiste ? – qui se rallia aux défenseurs de la musique italienne. En réaction, les fervents admirateurs de l'opéra français incitèrent Rebel et Francœur à reprendre les vieux opéras afin de montrer la supériorité de notre musique nationale[29]. Les tenants de la musique française triomphèrent et les Bouffons furent priés de rentrer chez eux. Le public de l'Opéra, tourné vers le passé et attaché à son héritage, allait être, pour longtemps encore, fermé aux influences étrangères.

Pascal Denécheau

[29] Voir L. Rosow, « From Destouches to Berton… », p. 299, Andrea Fabiano, *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 18 et William Weber, « *La musique ancienne* in the Waning of the Ancien Régime », *The Journal of Modern History*, vol. 56, No. 1 (Mars 1984), p. 60.

Tableau 1
Ouvrages de Lully repris par l'Académie royale de musique entre 1744 et 1767

Titre	Date de la reprise	Livrets (LLC)	Articles du *Mercure*
Acis et Galatée	- 18 août 1744 - 6 juin 1752 - 7 septembre 1762	14–22 14–24 14–25	- août, sept., oct., nov. 1744 - juin 1752 (sans modification) - sept. 1762 (annonce de la reprise), oct. 1762 (suppression du prologue)
Alceste	- 15 novembre 1757	2–37[30]	- nov. 1757 (annonce de la reprise), déc. 1757 (version remaniée par Rebel et Francœur, à Fontainebleau, en 1754), janvier 1758
Amadis de Gaulle[31]	- 6 novembre 1759	11–35	- novembre 1759, décembre 1759 - avril 1760 (reprise avec le prologue original)
Armide	- 7 janvier 1746 - 3 novembre 1761 - janvier 1765	13–33 13–37 (pas de livret)	- janvier 1746, mars 1747 - oct. 1761 (annonce de la reprise), déc. 1761 (nouveaux morceaux ajoutés par Rebel et Francœur en plus des modifications de 1746) - janvier 1765
Atys	- 7 novembre 1747 - 17 novembre 1753	4–46 4–47	- novembre 1747, p. 124 - novembre 1753, avril 1754
Persée	- 15 novembre 1746 - 1er mars 1747	9–28 9–29	- novembre 1746 - février, mars 1747 (version remaniée, nouveau prologue de la composition de Bernard de Bury)
Proserpine	- 14 décembre 1758	8–32	- nov. 1758 (annonce de la reprise), déc. 1758 (ajouts d'airs tirés des œuvres de J.-P. Rameau), janvier 1759
Roland	- 19 décembre 1743 - 11 novembre 1755 jusqu'au 20 janvier 1756	12–31/32 12–34	- mars, avril 1744 - février 1756
Thésée	- 3 décembre 1754 - 8 décembre 1765	3–49 3–50	- décembre 1754 (version remaniée par Rebel et Francœur, à Fontainebleau, en octobre 1754) - décembre 1765

[30] C. Schmidt, p. 63, indique qu'une ariette de Louis Antoine Lefebvre fut ajouté à *Alceste* et chantée par Mlle Le Miere à l'Opéra en novembre 1757.

[31] Il s'agit bien de l'*Amadis de Gaulle* de Lully qui fut repris cette année là et non l'*Amadis de Grèce* de Destouches comme l'indique par erreur Lois Rosow, « From Destouches to Berton: Editorial Responsability at the Paris Opéra », p. 302.

Tableau 2
Partitions remaniées des opéras de Lully[32]

Titre	cote	Date des modifications
Acis et Galatée	F-Po A.22.a F-V MSD 58 in-fol. F-V MSD 59 in-fol.	1744 1749 1749
Alceste	F-V MSD 13 in-fol. F-Po A.5.a	1754 1757
Amadis de Gaule	F-Po A.16.b F-Po A.16.c F-V MSD 45 in-fol.	1759[33] 1759 1759
Armide	F-Pc Rés.F.564 F-Po Mat. 18[27(1-206)[34] F-Po A.21.b2	1746 et 1761 1761
Atys	F-Pc Rés. F.566[35]	1753
Persée	F-Po A.14.b[36]	1747
Proserpine	F-Po A.12.a	1758
Thésée	F-Po A.6.a F-V MSD 15 in-fol. F-V MSD 17 in-fol.	1754, 1765, 1766, 1767 et 1779 1754 1754
Roland	F-Po A.17.a1 F-Po A.17.a2	1755 ? 1755 ?

[32] Dans ses articles « François Francœur » dans le *New Grove Opera*, p. 285 et dans la seconde édition du *New Grove*, p. 196, Lois Rosow ne fait pas apparaître *Acis et Galatée*, *Alceste* et *Persée* (reprise de 1747) parmi les ouvrages révisés par Francœur. Ces mêmes ouvrages ne figurent pas parmi ceux cités par Herbert Schneider dans son article « François Francœur » dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 7, Kassel, Bärenreiter, 2002, col. 5-7.

[33] Selon H. Schneider, *Die Rezeption…*, p. 96, la partition A.16.b contient la version remaniée de 1759. La partition A.16.c est quand à elle une mise au net de la partition précédente (A.16.b).

[34] Lois Rosow a livré une étude très détaillé de ce matériel dans sa thèse, *Lully's* Armide *at the Paris Opéra: a Performance History, 1686-1766*, PhD. Diss., Brandeis University, 1981.

[35] Selon H. Schneider, *Die Rezeption…*, p. 88, cette partition, qui appartenait à Francœur, contient les airs ajoutés à *Atys* en 1753.

[36] Cette partition ne contient pas le nouveau prologue composé par Bernard de Bury dont parle le *Mercure de France* du mois de mars 1747.

Tableau 3
Temps séparant la dernière reprise d'un morceau et son réemploi

Œuvre d'origine	Date de création	Dernière reprise	Œuvres remaniées contenant l'emprunt	Date du remaniement	Nbre d'années qui séparent le remaniement de la création	Nbre d'années qui séparent le remaniement et la dernière reprise
Le Ballet des Plaisirs	1655	1696	*Roland*	1755	**100**	**59**
Intermèdes de Xerxès	1660		*Armide*	1746	**86**	
Le Ballet de Flore	1669	1702	*Armide*		**77**	**44**
Le Ballet de Flore	1669		*Proserpine*	1758	**89**	
Cadmus et Hermione	1673	1737	*Alceste*	1754	**81**	**17**
Cadmus et Hermione	1673	1737	*Thésée*	1765	**92**	**28**
Alceste	1674	1739	*Thésée*	1754	**80**	**15**
Bellérophon	1679	1728	*Thésée*	1754	**75**	**26**
Le Triomphe de l'Amour	1681	1705	*Atys*	1753	**72**	**48**
Le Triomphe de l'Amour	1681	1705	*Alceste*	1754	**73**	**49**
Le Triomphe de l'Amour	1681	1705	*Proserpine*	1758	**77**	**53**
Le Temple de la Paix	1685		*Persée*	1747	**62**	
Le Temple de la Paix	1685		*Thésée*	1754	**69**	
Le Temple de la Paix	1685		*Amadis*	1759	**74**	
Achille et Polyxène	1687	1712	*Amadis*	1759	**72**	**47**
Omphale	1701	1752	*Atys*	1753	**52**	**1**
Les Fragments de Mr de Lully	1703	1708	*Thésée*	1754	**51**	**46**
Ulysse	1703		*Acis*	1744	**41**	
Ulysse	1703		*Alceste*	1754	**51**	
Alcyone	1706	1741	*Thésée*	1754	**48**	**13**
Sémélé	1709		*Acis*	1744	**35**	
Sémélé	1709		*Persée*	1747	**38**	
Sémélé	1709		*Alceste*	1754	**45**	
Manto la Fée	1711		*Armide*	1746	**35**	
Idoménée	1712	1731	*Alceste*	1754	**42**	**23**
Les Éléments (Destouches)	1721	1727	*Atys*	1753	**32**	**26**
Les Fêtes grecques et romaines	1723	1753	*Thésée*	1754	**31**	**1**
Pirithoüs	1723	1734	*Alceste*	1754	**31**	**20**
Pirithoüs	1723	1734	*Thésée*	1754	**31**	**20**
Pirithoüs	1723	1734	*Roland*	1755	**32**	**21**
Les Amours des Dieux	1727	1746	*Proserpine*	1758	**31**	**12**
Tarcis et Zélie	1728		*Alceste*	1754	**26**	
La Fantaisie	1729		*Thésée*	1765	**36**	
Pirrhus	1730		*Alceste*	1754	**24**	
Les Plaisirs champêtres	1734		*Proserpine*	1758	**24**	
Scanderberg	1735		*Amadis*	1759	**24**	
Les Éléments (Rebel)	1737		*Acis*	1744	**7**	
Le Triomphe de l'Harmonie	1737	1746	*Thésée*	1765	**28**	**19**
Dardanus	1739	1744	*Proserpine*	1758	**19**	**14**
Isbé	1742		*Amadis*	1759	**17**	
Les Augustales	1744		*Proserpine*	1758	**14**	
Les Fêtes de Polymnie	1745	1753	*Thésée*	1765	**20**	**12**
Platée	1745	1759	*Thésée*	1765	**20**	**6**
Le Trophée	1745		*Proserpine*	1758	**13**	
Le Trophée	1745		*Amadis*	1759	**14**	

Œuvre d'origine	Date de création	Dernière reprise	Œuvres remaniées contenant l'emprunt	Date du remaniement	Nbre d'années qui séparent le remaniement de la création	Nbre d'années qui séparent le remaniement et la dernière reprise
Scylla et Glaucus	1746		*Thésée*	1765	**19**	
Le Temple de la Gloire	1746		*Amadis*	1759	**13**	
Zélie	1749		*Proserpine*	1758	**9**	
Naissance d'Osiris	1754		*Thésée*	1765	**11**	
Les Paladins	1760		*Thésée*	1765	**5**	

Bibliographie

CESSAC, Catherine

Jean-Féry Rebel 1666 | 1747, Musicien des Éléments, Paris, CNRS Éditions, 2007.

CESSAC, Catherine, FILLION, Michèle, ROSOW, Lois

« Francœur, François » dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, 2001, New York, Oxford University Press, vol. 20, p. 903-904.

DAUB, Peggy

« Rebel, François » dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers, 1980, vol. 15, p. 639-640.

DENECHEAU, Pascal

Thésée *de Lully et Quinault, histoire d'un opéra. Étude de l'œuvre de sa création à sa dernière reprise sous l'Ancien Régime (1675-1779)*, université de Paris IV/Universität des Saarlandes, décembre 2006, vol. 2, p. 619-631.

DÜNNER, Béatrice

« François Francœur » et « François Rebel » dans Marcelle Benoît (dir.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Paris, Fayard, 1992, p. 306 et 600.

FAJON, Robert

L'Opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé, Genève-Paris, Slatkine, 1984.

FILLON, Michèle

« Francœur, François » dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980, London, Macmillan Publishers, vol. 6, p. 792-793.

GUSTAFSON, Bruce

A Thematic Locator for the Works of Jean-Baptiste Lully, New York, Performers' Editions, 1989.

HERLIN, Denis,

Catalogue du Fonds Musical de la Bibliothèque de Versailles, Paris, Société Française de Musicologie, Éditions Klincksiedk, 1995, p. 178-188.

KUNZMANN, Vladia

« Rebel, François » dans *The New Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie (éd.), Londres, New York, Macmillan Publishers, 1998, vol. 3, p. 1250.

LAJARTE, Théodore,

Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra, Catalogue historique, chronologique, anecdotique, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1858, reprint Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1969

ROSOW, Lois

Lully's Armide *at the Paris Opéra: a Performance History, 1686-1766*, PhD. Diss., Brandeis University, 1981.

« From Destouches to Berton: Editorial Responsability at the Paris Opéra » dans le *Journal of the American Musicological Society*, 1987, vol. XL, n° 2, p. 285-309.

« How eigtheenth-century Parisians heard Lully's operas: the case of *Armide*'s fourth act » dans *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony*, John Hajdu Heyer (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 213-237.

« Francœur, François » dans *The New Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie (éd.), Londres, New York, Macmillan Publishers, 1998, vol. 2, p. 284-285.

SCHMIDT, Carl B.

The Livrets of Jean-Baptiste Lully's Tragédies Lyriques, a Catalogue Raisonné, New-York, Performers' Editions, 1995.

SCHNEIDER, Herbert

Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV), Tutzing, H. Schneider, 1981.

Die Rezeption der Open Lullys im Franckreich des Ancien régime, Tutzing, Hans Schneider, 1982, p. 75-122.

« Francœur, François » dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 7, Kassel, Bärenreiter, 2002, col. 5-9.

« Rebel, François » dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 13, Kassel, Bärenreiter, 2005, col. 1376-1379

SERRE, Solveig

L'Académie royale de musique (1749-1790), thèse de doctorat sous la direction d'Alain Cabantous, université de Paris I, juin 2006.
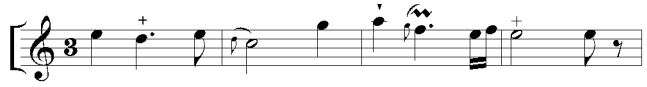
WEBER, William

« *La musique ancienne* in the Waning of the Ancien Régime », *The Journal of Modern History*, vol. 56, No. 1 (Mars 1984), p. 58-88.
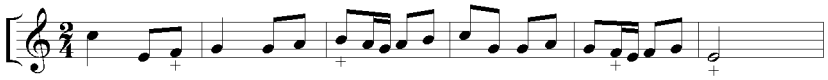
Exemples musicaux

Atys
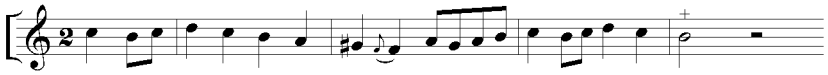
Exemple 1, Sarabande
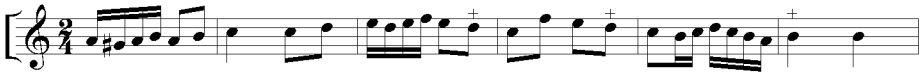


Exemple 2, Air



Exemple 3, Gavotte
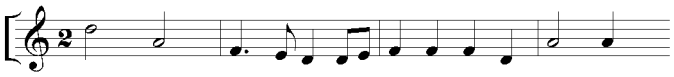


Exemple 4, Tambourin
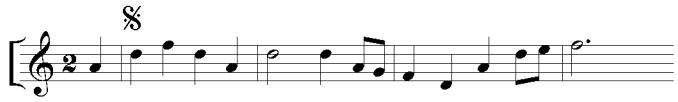


Alceste
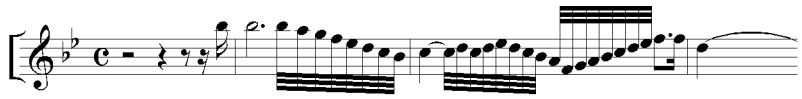
Exemple 1, Air
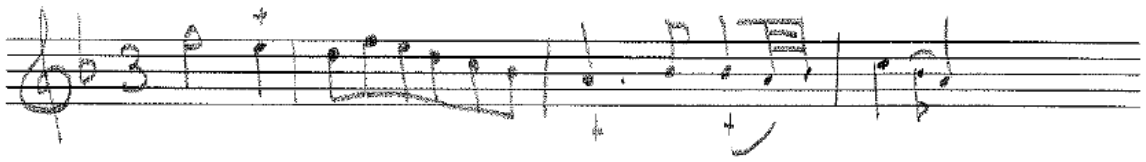


Exemple 2, 2e Air



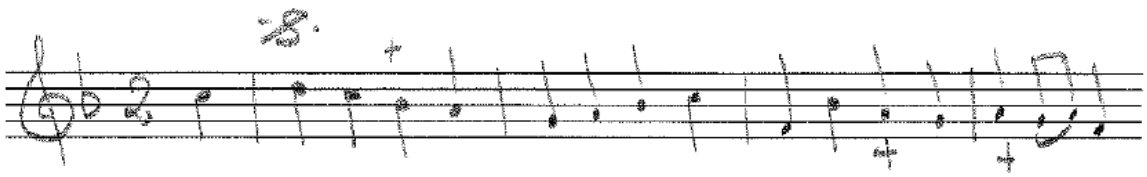
Exemple 3, Tempête
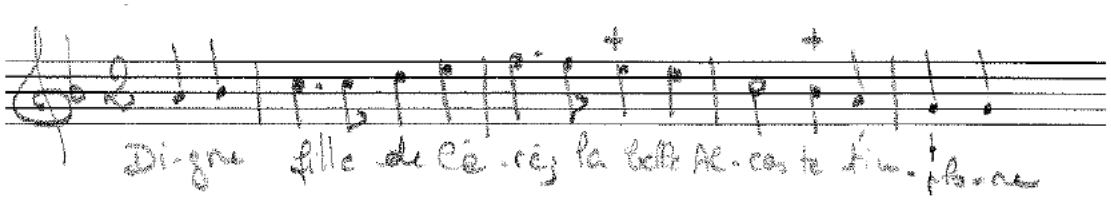


Exemple 4, Air pour les Ombres



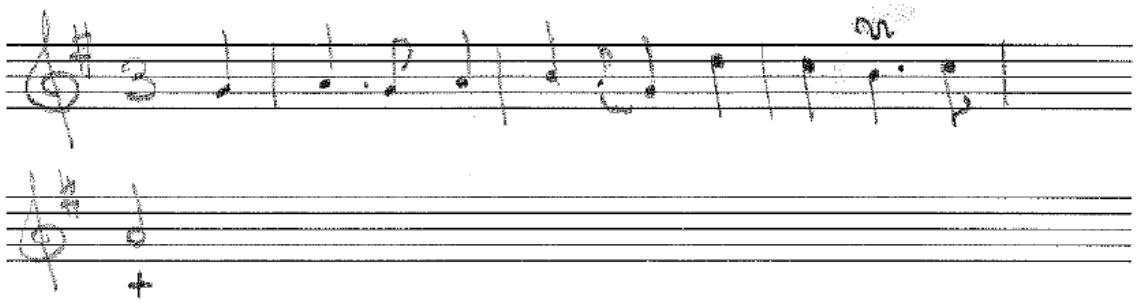
Exemple 5, Gavotte en rondeau



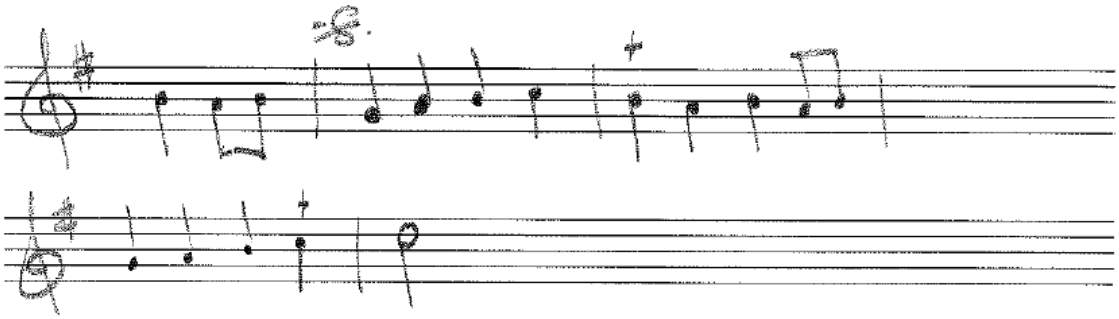
Exemple 6, Air, Une Ombre, « Digne fille de Cérès »



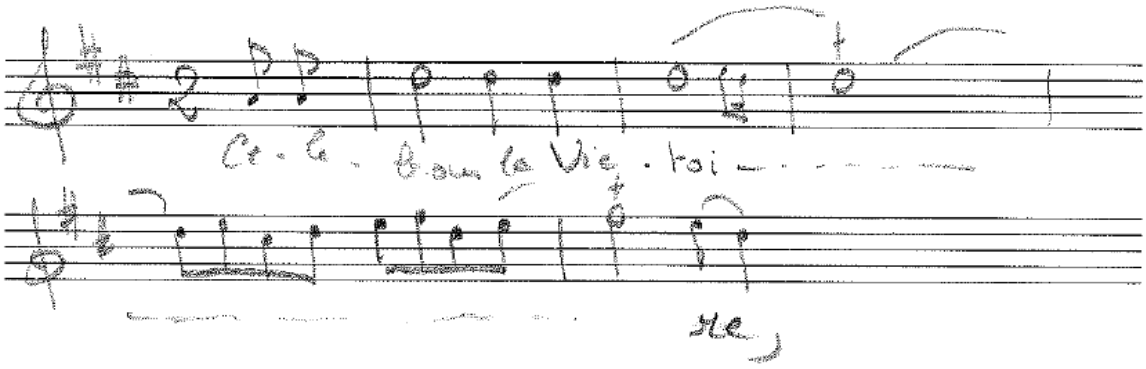
Exemple 7, Sarabande



Exemple 8, Musette
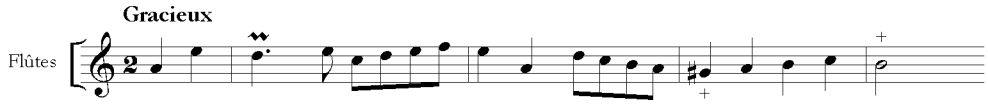


Exemple 9, Ariette, Céphise, « Célébrons la Victoire »
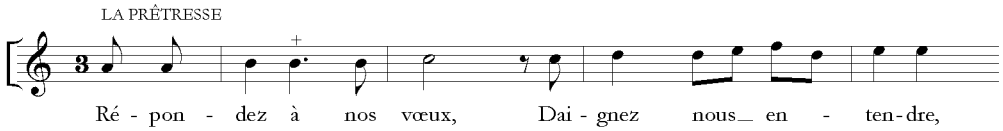


***Thésée* (version de 1754)**
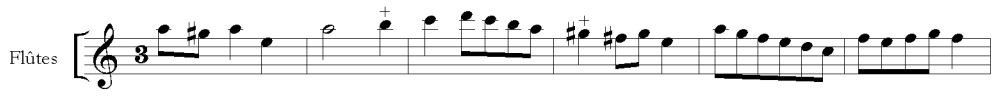
Exemple 1, Gavotte
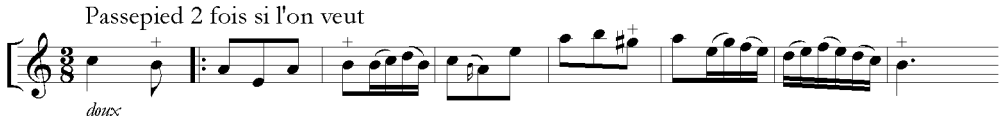


Exemple 2, Air, La grande Prêtresse, « Répondez à nos vœux »
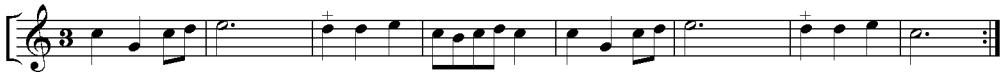


Exemple 3, Menuet
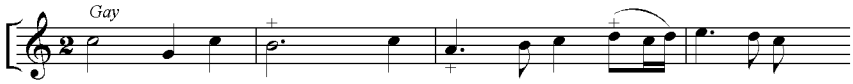


Exemple 4, Passepied



Exemple 5, Menuet
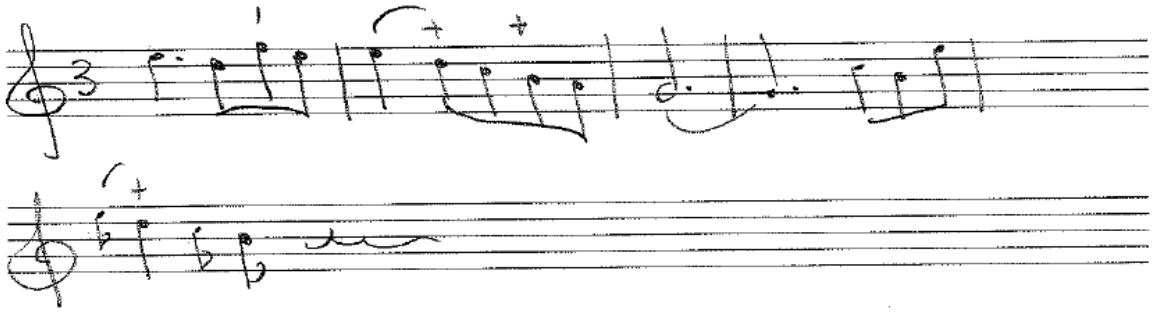


Exemple 6, 1er Air

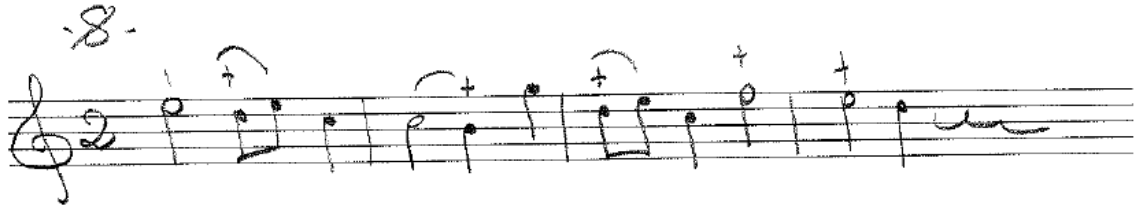


Roland

Exemple 1, Musette

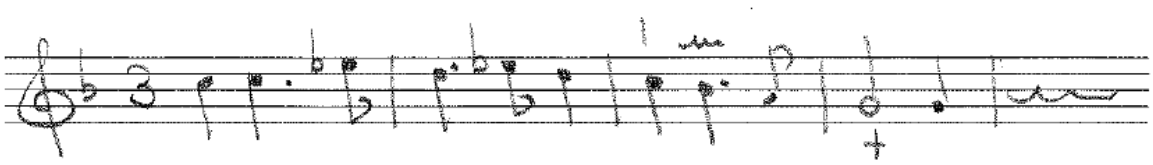


Exemple 2, Air
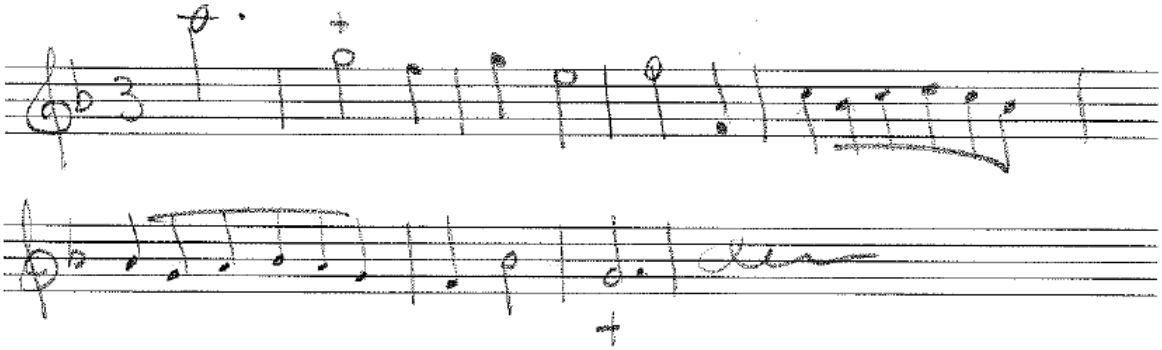


Proserpine

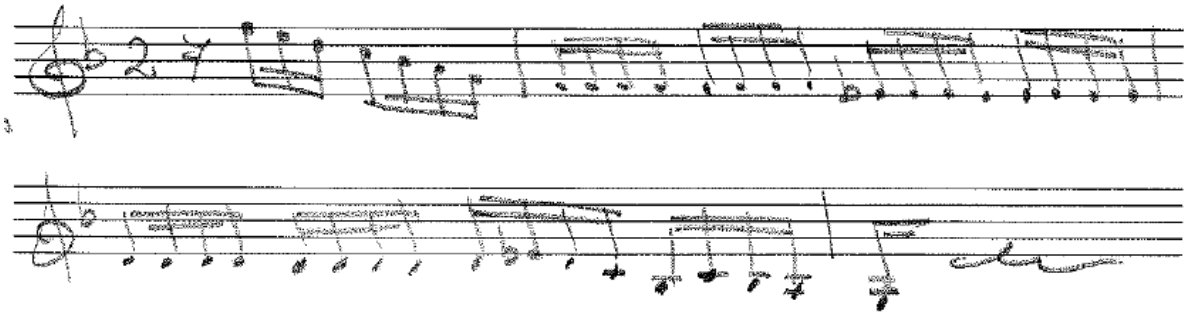
Exemple 1, Sarabande
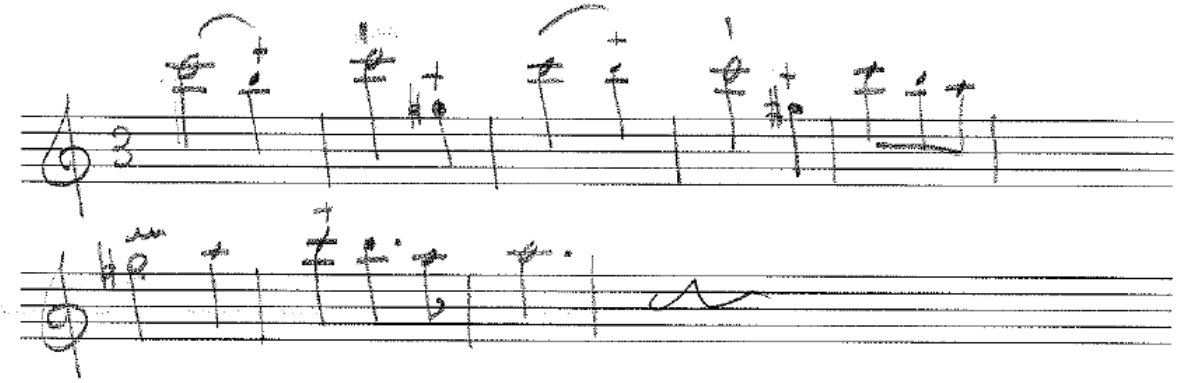


Exemple 2, 2e Air
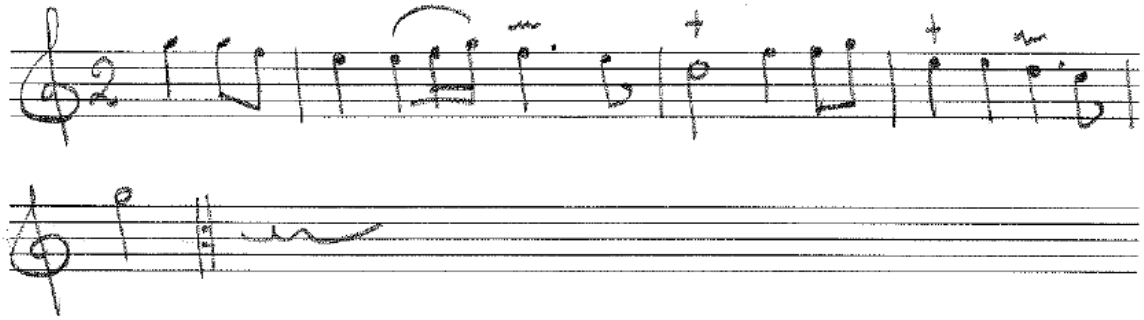


Exemple 3, Bruit
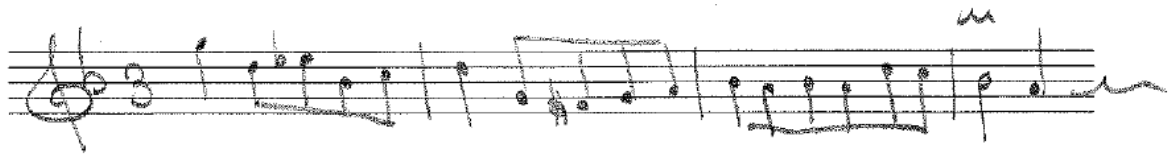


Exemple 4, Air, mouvement de Menuet
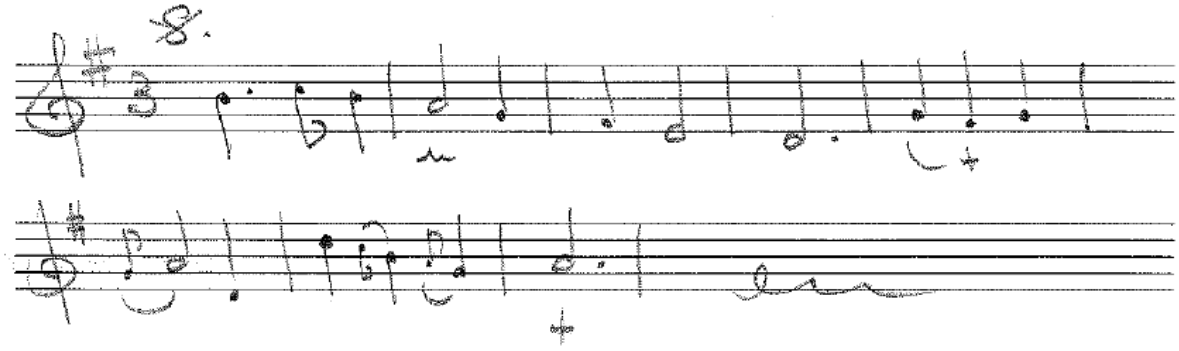


Exemple 5, Air pour cueillir les fleurs



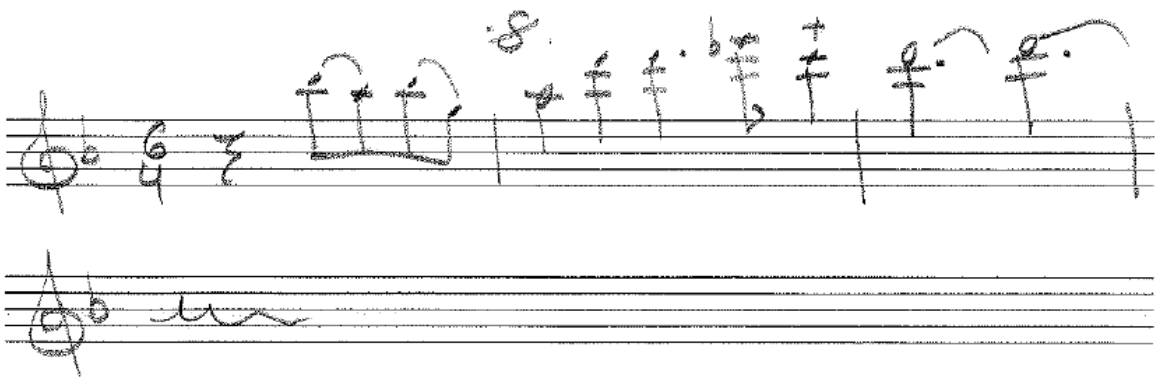
Exemple 6, 1er Menuet
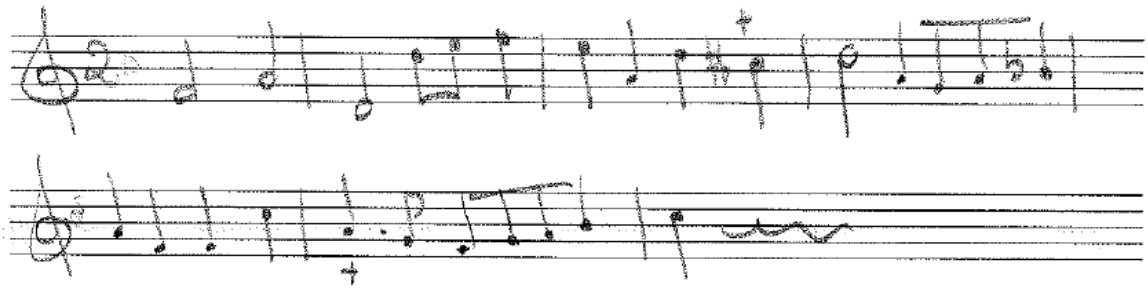


Exemple 7, 2e Menuet



Exemple 8, Air pour les Ombres et les Divinités infernales
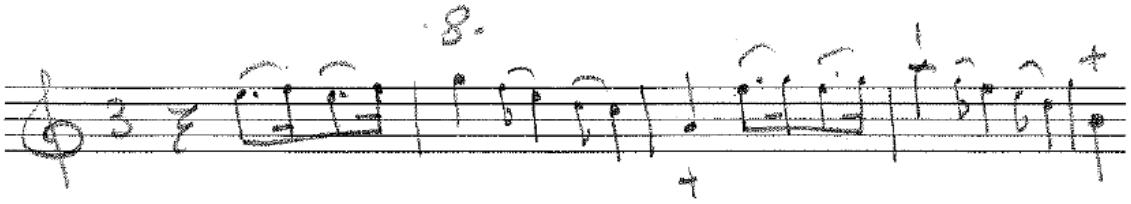


Exemple 9, Air marqué

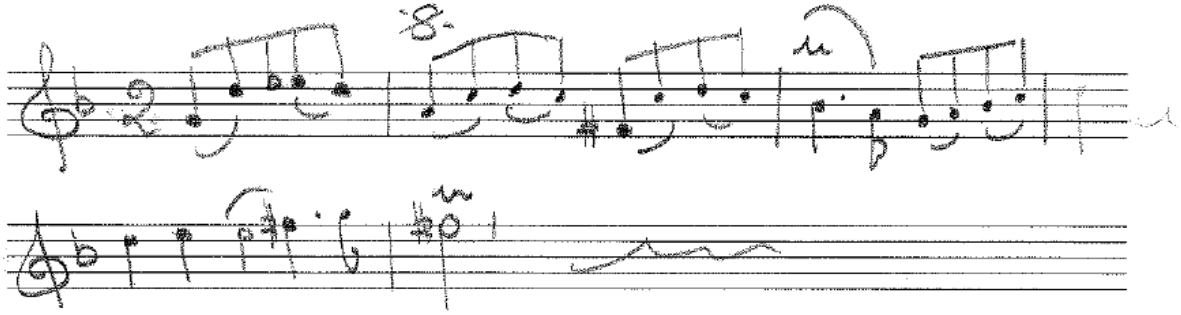


Amadis
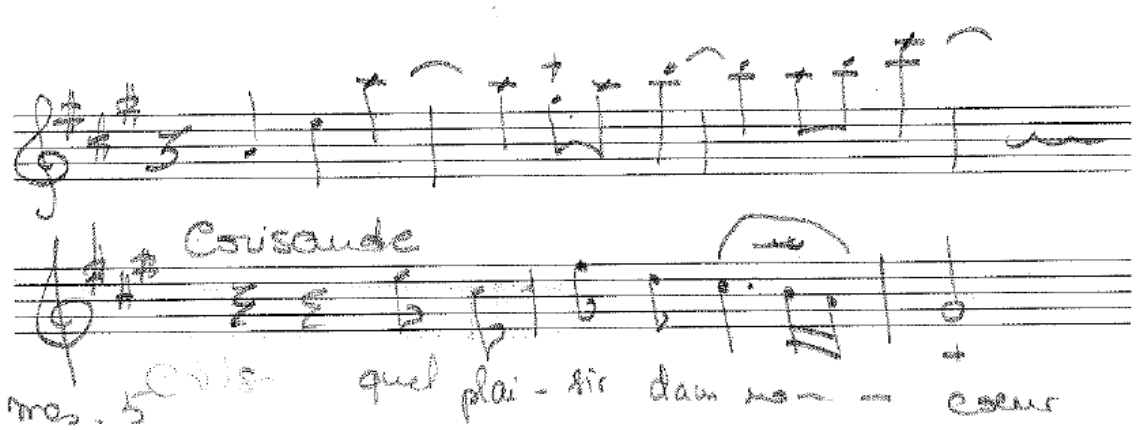
Exemple 1, 1er rondeau, mouvement de chaconne



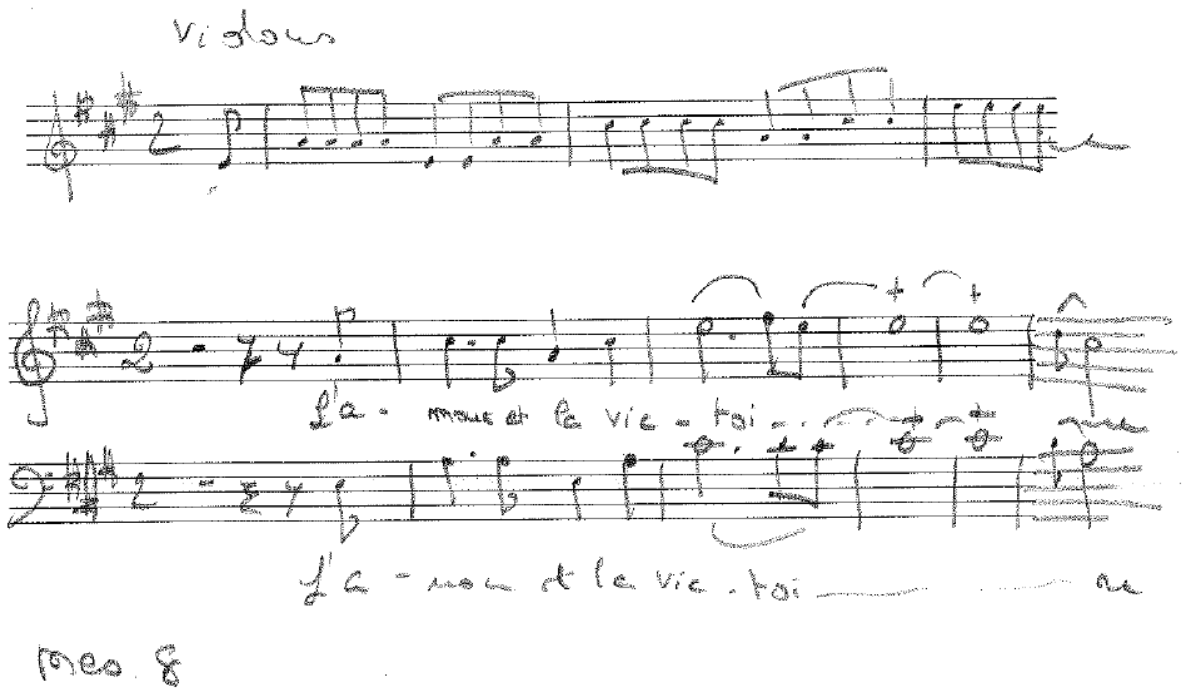
Exemple 2, Gavotte



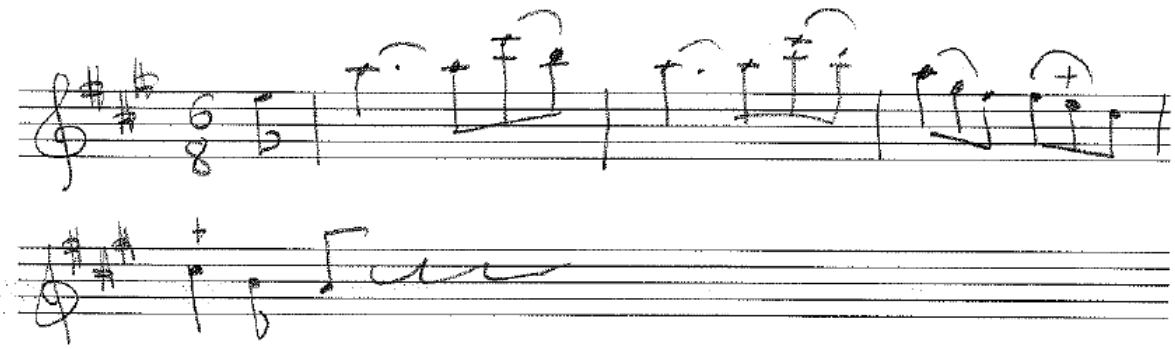
Exemple 3, Air, Corisande, « Quel plaisir dans mon cœur »



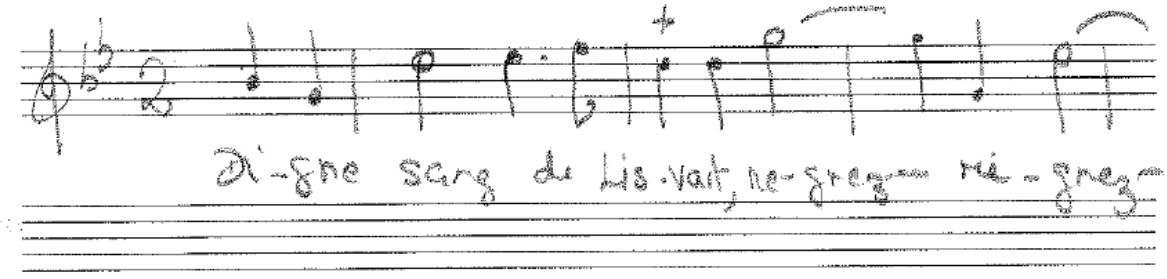
Exemple 4, duo, Corisande/Florestan, « L'amour et la victoire »



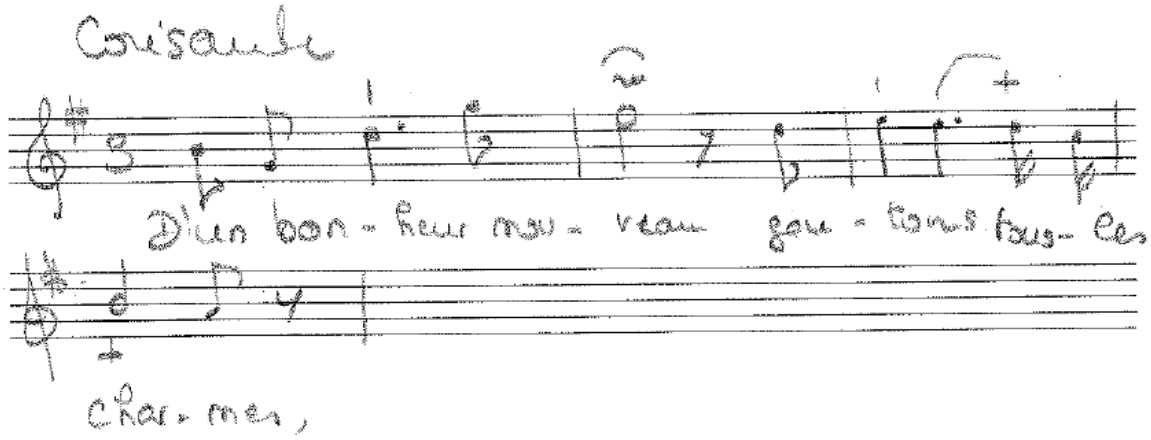
Exemple 5, Air léger



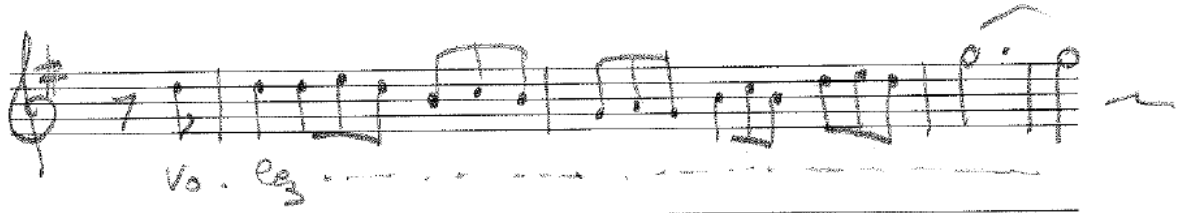
Exemple 6, Chœur, « Digne sang de Lisuart »



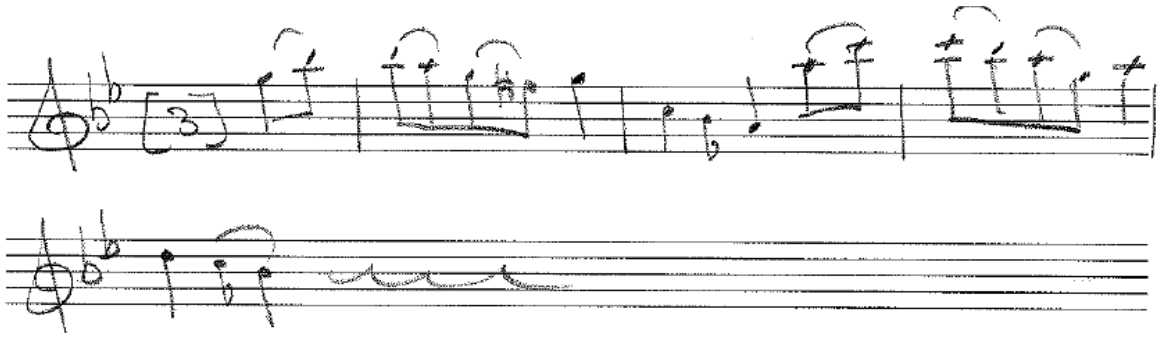
Exemple 7, Air, Corisande, puis duo avec Florestan, puis chœur, « D'un bonheur nouveau goûtons tous les charmes »



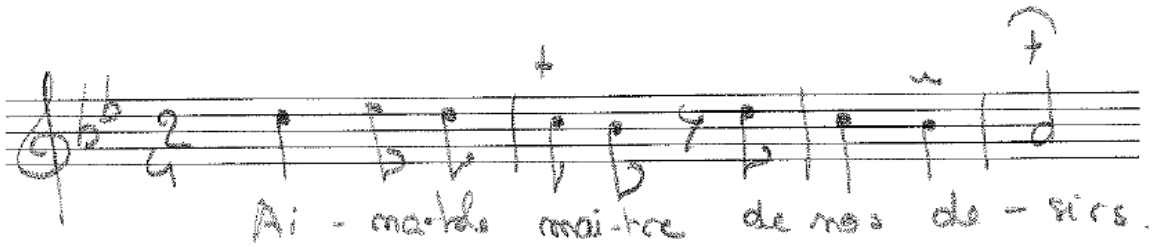
Exemple 8, Ariette, Corisande, « Volez »



Exemple 9, Air

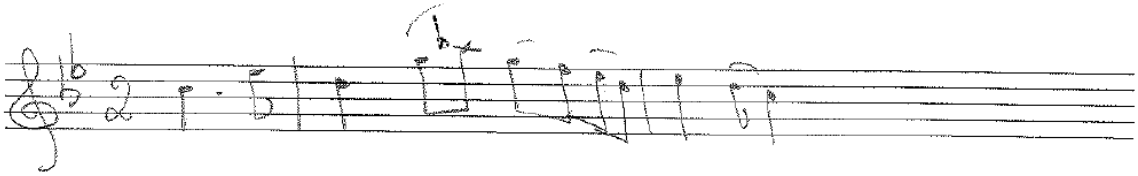


Exemple 10, Air, Corisande, puis chœur, « Aimble maître de nos désirs »

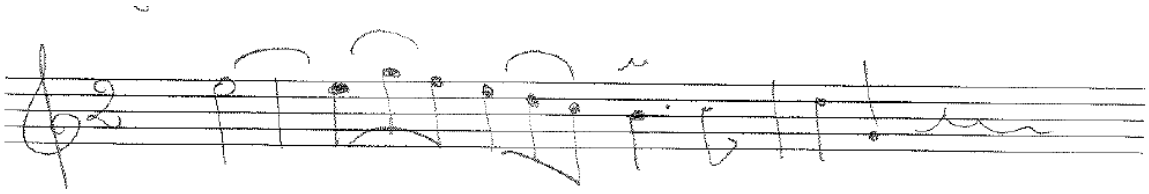


Armide

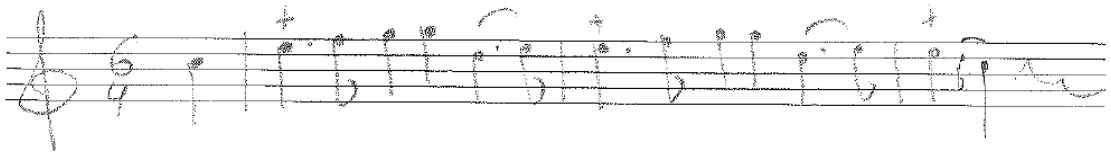
Exemple 1, 1ère Gavotte
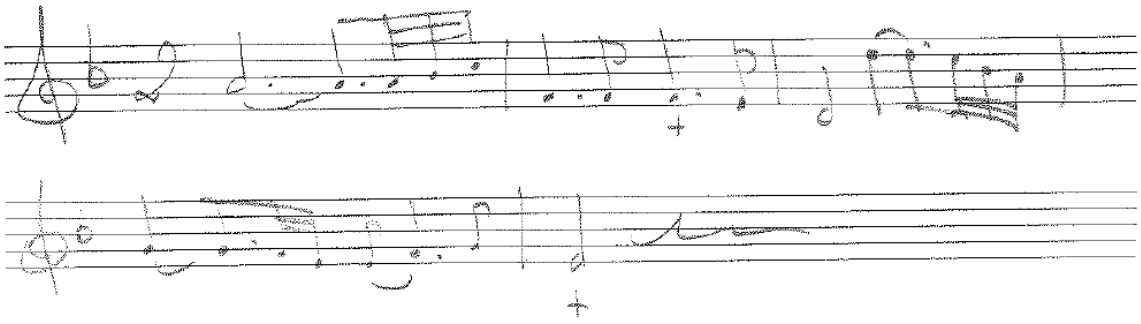


Exemple 2, 2e Gavotte



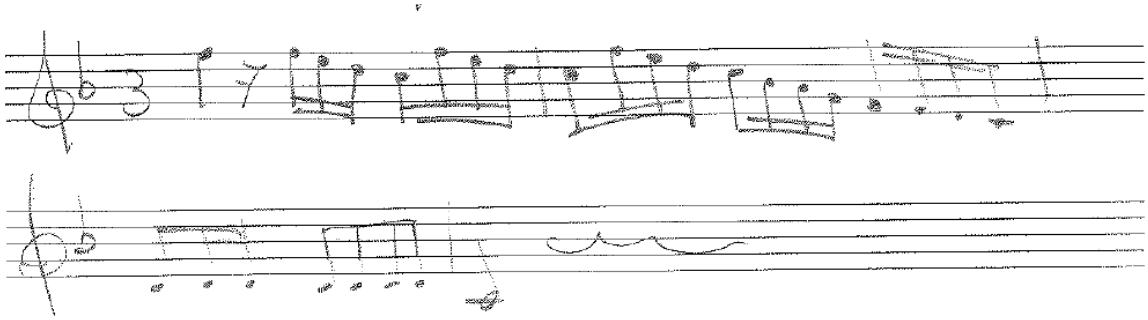
Exemple 3, Loure



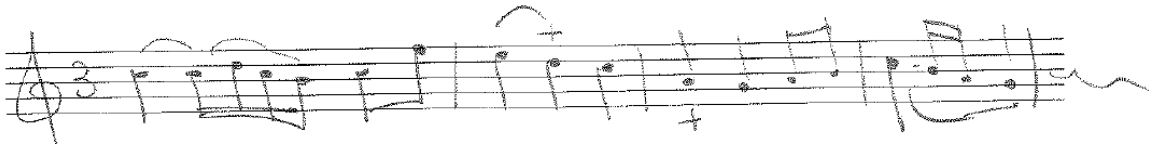
Exemple 4, Air grave



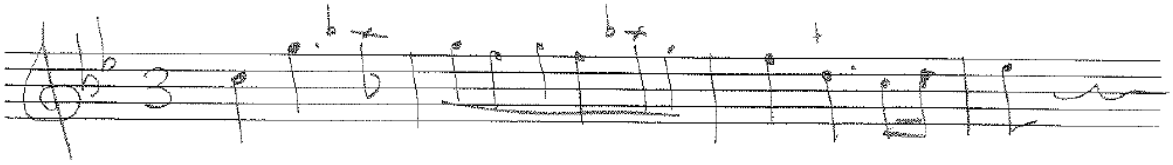
Exemple 5, Air vif



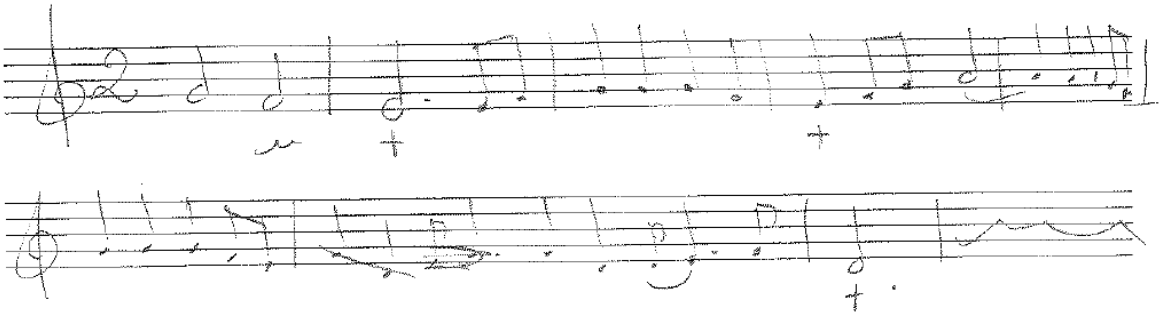
Exemple 6, Musette
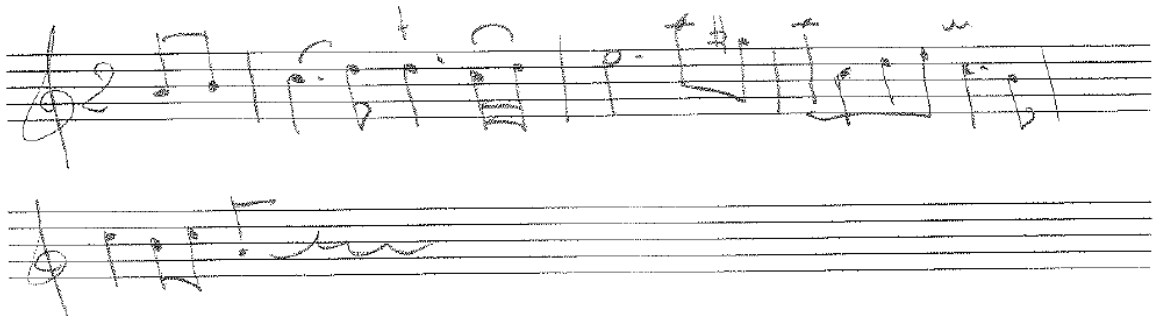


Exemple 7, 2e Menuet



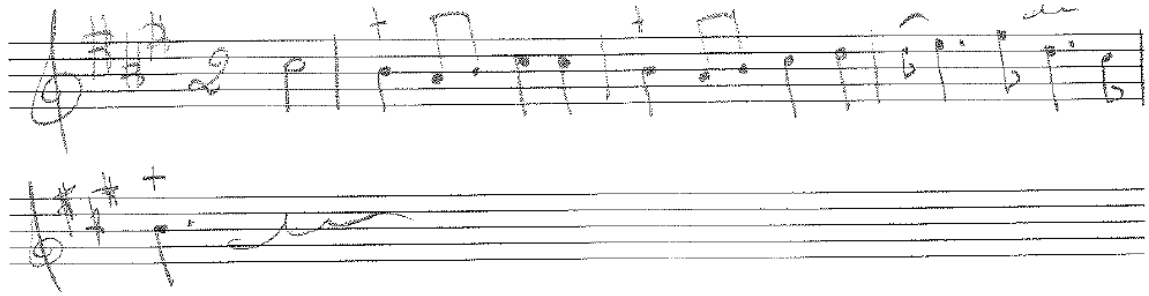
Exemple 8, Air des Pâtres



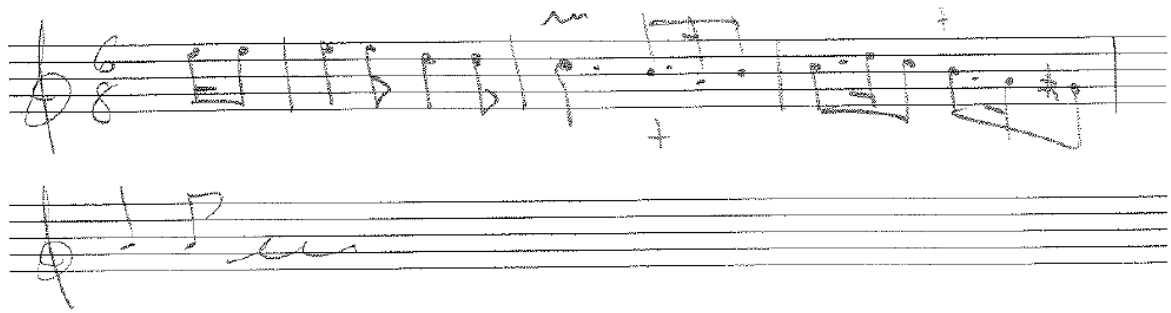
Exemple 9, 1ère Gavotte
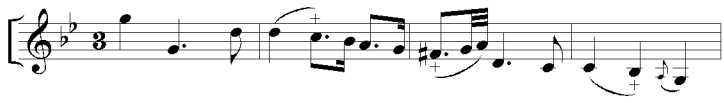


Exemple 10, 2e Gavotte
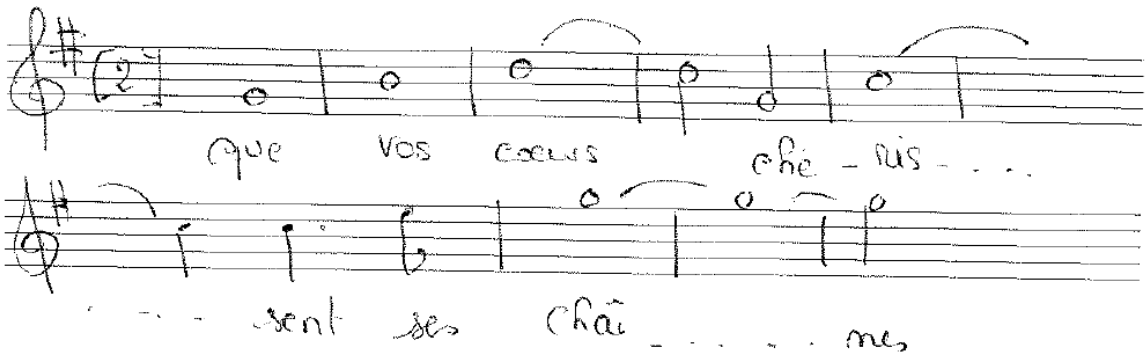


Exemple 11, Forlanne



Exemple 12, Passacaille



Exemple 13, Ariette, « Que vos cœurs chérissent ses chaînes »



Exemple 14, Bruit
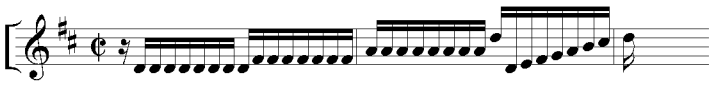


Tableau 4
Airs ajoutés aux partitions d'*Acis et Galatée, Persée, Atys, Alceste, Thésée, Roland, Proserpine, Amadis* et *Armide*

1. *Acis et Galatée*, reprises de 1744, 1752 et 1762 à l'Académie royale de musique (F-Po A.22.a et F-V M.S.D. 58 in-fol.)

Acte 1	Acte 2	Acte 3
Musette, p. 44 (I) Marais, Marin, *Sémélé* (1709), acte IV	L'air nouveau, p. 98 (I) Rebel, Jean-Féry, *Ulysse* (1703), air des Sauvages et *Les Éléments* (1737-1738), loure 1	Sicilienne, p. 180 (I) Rebel, Jean-Féry, *Les Éléments* (1737-1738), sicilienne
1er menuet, p. 44 (II) Marais, M., *Sémélé* (1709), acte IV		1er tambourin, p. 180 (I) Rebel, Jean-Féry, *Les Éléments* (1737-1738), 1er tambourin
2e menuet, p. 44 (III) Marais, M., *Sémélé* (1709), acte IV		2e tambourin, p. 180 (II) Rebel, Jean-Féry, *Les Éléments* (1737-1738), 2e tambourin
Air chanté alternativement avec le chœur, « Icy chacun s'engage », p. 44 (III) Marais, M., *Sémélé* (1709), acte IV		
1er tambourin, p. 44 (IV) Marais, M., *Sémélé* (1709), acte IV		
2e tambourin, p. 44 (V) Marais, M., *Sémélé* (1709), acte IV		
Prélude, p. 45 (uniquement dans la partition de Versailles) Lully, J.-B., *Acis et Galatée*, marche pour l'entrée de Poliphème [LWV 73/27]		
Entracte, p. 55 (uniquement dans la partition de Versailles) Lully, J.-B., *Acis et Galatée*, gigue [LWV 73/26]		

2. *Persée*, reprise de février 1747 à l'Académie royale de musique (F-Po A.14.b)

Acte 1	Acte 2	Acte 3	Acte 4	Acte 5
			Air, p. 191 Lully, *Le Temple de la Paix* (1685), second air des Américains [LWV 69/39][37]	Chaconne, p. 226b-226f Marais, *Sémélé* (1709), chaconne[38]

3. *Atys*, reprise de novembre 1753 à l'Académie royale de musique (F-Pc Rés.F.566)

Acte 1	Acte 2	Acte 3	Acte 4	Acte 5
Air, page collée sur la p. 110 Lully, J.-B., *Le Triomphe de l'Amour* [LWV 59/12]	Air, p. 155 Lully, J.-B., *Le Triomphe de l'Amour* [LWV 59/64]		Air, p. 245 (non identifié) & Exemple Atys2	Chaconne, p. 226b-226f Marais, *Sémélé* (1709), chaconne[39]
Sarabande, p. collée sur la p. 110 (non identifiée) & Exemple *Atys* 1			Premier Menuet, p. insérée entre les p. 248-249 Rebel et Francœur, *Baucis et Philémon*, troisième entrée du *Ballet de la Paix*, scène 7	
Chaconne, p. collée sur la p. 110 Lully, J.-B., *Le Triomphe de l'Amour* [LWV 59/53]			Deuxième Menuet, p. insérée entre les p. 248-249 Rebel et Francœur, *Baucis et Philémon*, troisième entrée du *Ballet de la Paix*, scène 7	
			Air « Dans un si beau séjour », p. insérée entre les p. 248-249 Destouches, André Cardinal, *Omphale*, acte III, scène 4, air de Céphise	

[37] Cet air a été identifié par H. Schneider, voir Schneider1982, p. 95.

[38] Cette chaconne apparaît également dans la partition de *Thésée* pour la reprise à Fontainebleau en octobre 1754.

[39] Cette chaconne apparaît également dans la partition de *Thésée* pour la reprise à Fontainebleau en octobre 1754.

Acte 1	Acte 2	Acte 3	Acte 4	Acte 5
			Gavotte, p. inséré entre les p. 248-249 (non identifiée) & Exemple Atys 3	
			Tambourin, p. insérée entre les p. 248-249 Destouches, *Les Éléments*, acte II, air pour les Divinités & Exemple Atys 4	

4. *Alceste* reprise de 1754 à Fontainebleau (F-V M.S.D. 13 in-fol.) et de 1757 à l'Académie royale de musique (F-Po A.5.a)

Acte 1	Acte 2	Acte 3	Acte 4	Acte 5
Ouverture, p. 1 Rebel, Jean-Féry, *Ulysse* (1703), ouverture	Air pour les Combattants, p. 90a Lully, J.-B., *Cadmus et Hermione* (1673), Air pour les Combattants [LWV 49/47]		Air pour les Ombres, p. 146a (non identifié) & Exemple Alceste 4	Sarabande (uniquement dans la version de 1757, p. 192a) & Exemple Alceste 7
Air, p. 54a Lully, Jean-Baptiste, *Le Triomphe de l'Amour* (1681), gavotte pour Orithie et ses Nymphes [LWV 59/26]			Gavotte en rondeau, p. 146b (non identifiée) & Exemple Alceste 5	Musette[40], p. 192 (non identifiée) & Exemple Alceste 8
Air gay, p. 54c Lully, J.-B., *Alceste*, Rondeau [LWV 50/32]			Air chanté et chœur « Digne fille de Cérès », p. 146b-d (non identifié) & Exemple Alceste 6	Premier rondeau (version de 1754, p. 192a) Rebel et Francœur, *Tarcis et Zélie* (1728), premier air en rondeau
Ariette pour Céphise, « Aimable espérance », p. 54d Campra, André, *Idoménée* (1712), air d'Electre			Premier air, p. 146e Lully, J.-B., *Alceste* [LWV 50/69]	Deuxième rondeau (version de 1754, p. 192b) Rebel et Francœur, *Tarcis et Zélie* (1728), deuxième air

[40] Une version plus développée de cette musette apparaît également dans la partition de *Thésée* F-Po A. 6. a.

Acte 1	**Acte 2**	**Acte 3**	**Acte 4**	**Acte 5**
Premier air, p. 54h (non identifié) & Exemple Alceste 1			Deuxième air, p. 146g Lully, J.-B., *Alceste* [LWV 50/72]	Céphise, « Vole de victoire en victoire » (version de 1754, p. 192c) Rebel et Francœur, *Tarcis et Zélie* (1728), ariette
Deuxième air, p. 54i (non identifié) & Exemple Alceste 2				Premier tambourin (version de 1754, p. 192f) Marais, Marin, *Sémélé* (1709), air pour les Bergers
				Deuxième tambourin (version de 1754, p. 192f) Marais, Marin, *Sémélé* (1709), deuxième air pour les Bergers
Tempête, p. 60 (non identifiée) & Exemple Alceste 3				Marche (version de 1757), p. 192c Mouret, *Pirithoüs* (1723)
				Ariette, « Célébrons la Victoire », p. 192c (non identifiée)[41] & Exemple Alceste 9
				Chaconne, p. 192f Royer, Joseph-Nicolas-Pancrace, *Pirrhus* (1730)

[41] Cette ariette aurait été ajoutée en 1757, *idid.*, p. 89.

5. *Thésée* 1754, reprises de 1754 à Fontainebleau et à l'Académie royale de musique (F-V M.S.D 15 in-fol., M.S.D. 17 in-fol. et F-Po A.6.a)

Prologue	Acte 1	Acte 2	Acte 3	Acte 4	Acte 5
Ouverture, MSD 17, p. interfoliée entre les p. 36-37 Lully, *Bellérophon* (1679), ouverture [LWV 57/1]	Gavotte, p. 144-145 (non identifiée) & Exemple Thésée 1		1er air pour les Démons, p. 241 Marais, *Alcyone* (1706), acte II, 1er air pour les Magiciens	Menuet, p. 393 (non identifié) & Exemple Thésée 5	Descente de Minerve, p. 350 Lully, *Alceste* (1674), descente de la Gloire [LWV 50/4]
1er air, p. 48 Lully, *Le Triomphe de l'Amour*, second air pour Pan et quatre Silvains [LWV 59/64]	Air chanté, « Répondez à nos vœux », p. 144-145 & Exemple Thésée 2		2e air pour les Démons, p. 246 Marais, *Alcyone* (1706), acte II, 2e air pour les Magiciens	Musette, p. 296 Mouret, *Pirithoüs* (1723)	1er air, p. 355 (non identifié) & Exemple Thésée 6
	Menuet, p. 145 (non identifié) & Exemple Thésée 3				2e air, p. 355 Lully, *Alceste* (1674), menuet [LWV 50/14]
	Passepied (non identifié) & Exemple Thésée 4				Chœur, « Quel cœur sauvage », p. 355 Lully, *Alceste* (1674), chœur [LWV 50/15]
	Air, p. 154 Colin de Blamont, *Les Fêtes grecques et romaines* (1723), air pour les Lutteurs				Chaconne, p. 355 Marais, *Sémélé* (1709), acte II
					Loure, p. 367-368 Lully, Le Temple de la Paix (1685) [LWV 69/16]
					Menuet, p. 372 Lully, Trio de la Chambre du roi (1667) [LWV 35/3] et Les Fragments de Monsieur de Lully (1703) [LWV 79/60]
					2e air, p. 372 Lully, *Le Temple de la Paix* (1685), entrée des Basques [LWV 69/24]

6. *Roland*, reprise de 1755 à l'Académie royale de musique ? (F-Po A. 17. a2)

Acte 1	Acte 2	Acte 3	Acte 4	Acte 5
			Musette, p. interfoliée entre les p. 244-245 (non identifiée) & Exemple Roland 1	
			Air, p. interfoliée entre les p. 244-245 (non identifié) & Exemple Roland 2	
			Suite ajoutée à l'entrée de Pâtres et de Pastourelles, de Bergers et de Bergères [LWV 65/67], p. 248) Mouret, *Pirithoüs* (1723), 2e rigaudon de l'acte 5	
			La Mariée, p. interfoliée entre les p. 248-249 Lully, *Ballet des Plaisirs* (1655), entrée, six Filous [LWV 2/4] Lully, *Les Noces de Village* (1663), entrée, le Marié et la Mariée [LWV 19/3]	

7. *Proserpine*, reprise de 1758 à l'Académie royale de musique (F-Po A.12.a)

Acte 1	Acte 2	Acte 3	Acte 4	Acte 5
Ouverture, p. 72 Lully, Ballet de Flore (1669) [LWV 40/1]	Air, rondeau, p. [127] Lully, *Proserpine* (1680 [LWV 58/47]	Entracte, rondeau, p. 208 Lully, *Proserpine* (1680) [LWV 58/47]	Air pour les Ombres heureuses, p. 283 Rameau, *Dardanus* (1739), sommeil en rondeau [RCT 35A/4.04]	Chaconne, p. [331] Rebel, Jean-Féry, *Les Plaisirs champêtres* (1734)

Acte 1	**Acte 2**	**Acte 3**	**Acte 4**	**Acte 5**
Air, p. 44 Rebel et Francœur, *Les Augustales* (1744), air pour les Guerriers	Air, mouvement de menuet, p. [128] (non identifié)[42] & Exemple Proserpine 4		Air « C'est assez verser de larmes dans cet aimable séjour » Rameau, *Dardanus* (1739), sommeil [RCT 35A/4.04]	1ère Bourée, p. [333] Rebel, Jean-Féry, *Les Plaisirs champêtres* (1734)
Air, p. [46] Lully, *Proserpine* (1680) [LWV 58/26]	Air pour cueillir les fleurs, p. 133 (non identifié) & Exemple Proserpine 5		1er Menuet, p. [285] (non identifié) & Exemple Proserpine 6	2e Bourée, p. [334] Rebel, Jean-Féry, *Les Plaisirs champêtres* (1734)
Air, mouvement de chaconne, p. [46] Francœur, *Festin Royal de Monsieur le Comte d'Artois* (1773), F-Pc H.383.II, 1ère suite			2e Menuet, p. [285] (non identifié) & Exemple Proserpine 7	Chaconne, p. [335] Rebel, Jean-Féry, *La Fantaisie* (1729)
Sarabande, p. [49] (non identifiée) & Exemple Proserpine 1			Air pour les Ombres et les Divinités infernales, p. 289 (non identifié) & Exemple Proserpine 8	Menuet en rondeau, p. [346] Mouret, Les Amours des Dieux (1727)
Gavotte, p. [50] Rebel & Francœur, *Le Trophée* (1745)			Entracte, p. 280 Lully, *Proserpine* (1680) [LWV 58/71]	Air marqué, p. [346] (non identifié) & Exemple Proserpine 9
Air, p. [54] Lully, *Proserpine* (1680) [LWV 58/27]				Menuet, p. [350] Lully, Le Triomphe de l'Amour (1681) [LWV 59/10]
2e air, p. [55] (non identifié) & Exemple Proserpine 2				Rondeau, p. [351] Ferrand, Joseph Hyacinthe, *Zélie* (1749), Air pour les Suivants de l'Amour[43]

[42] Cet air se retrouve également dans la partition d'*Amadis de Gaulle*, F-Po A.16.b, voir Schneider1982, p. 97.

[43] Bien qu'absente de la partition F-Po A.12.a, une ariette tirée de *Zélie*, « Les traits que l'amour lance », avait été ajoutée à l'acte V de *Proserpine* ; cette information provient de la partition de la collection du marquis de La Salle, F-Pc L.2686.3 dont le titre indique : « 3e Concert en ré Composé de l'ouverture de Zoroastre, *vois nos hommages tendre amour*, de *Pirame et Thisbé*, d'une ariette ajoutée dans *Proserpine les traits que l'amour lance*, qui est de *Zélie* acte dont les paroles sont de Mr de Curis et la musique de Ferrand, d'un air de violon en rondeau du même acte et de la parodie de cet air en duo qui termine ce troisième concert ».

Acte 1	Acte 2	Acte 3	Acte 4	Acte 5
Bruit, p. [56] (non identifié) & Exemple Proserpine 3				

8. *Amadis*, reprise de 1759 à l'Académie royale de musique (F-Po A.16.b, A.16.c, F-V M.S.D. 45 in-fol.)

Acte 1	Acte 2	Acte 3	Acte 4	Acte 5
Air pour les Suivantes d'Oriane, mouvement de gavotte, p. 56b Rebel & Francœur, *Le Trophée* (1745), gavotte pour les Muses et les Plaisirs	Gavotte, p. 98 (non identifiée) & Exemple Amadis 2	Air, p. 130 Lully, *Le Temple de la Paix* (1685), entrée de Bergers et Bergères [LWV 69/6]	Mouvement de menuet[44], p. 157 (non identifié) Cet air fut employé dans *Proserpine* en 1758 & Exemple Proserpine 4	Mouvement de gavotte, p. c Rameau, *Le Temple de la Gloire* (1746), entracte (fin de l'acte 1)
Air et chœur, « Que de plaisirs enchanteurs », p. 56b Rebel & Francœur, *Le Trophée* (1745), air chanté par le Génie		Loure, p. 130b Lully, Collasse, *Achille et Polixène* (1687), air pour Vénus et les Grâces [LWV 74/8]	Air, p. 158 (non identifié) & Exemple Amadis 5	Chœur, « Digne sang de Lisuart, régnez », p. 180 c de F-Po A.16.c (non identifié) & Exemple Amadis 6
1er rondeau, mouvement de chaconne, p. 56c (non identifié) & Exemple Amadis 1		Air Corisande « Quel plaisir dans mon cœur », p. 130c de F-Po A.16.c (non identifié) & Exemple Amadis 3		Chaconne, p. m Rameau, *Le Temple de la Gloire* (1746), chaconne[45] [RCT 59/3.29]
2e rondeau, p. 56d Rebel et Francœur, *Scanderberg* (1735), premier rondeau pour les Odalisques		Duo Corisande/Florestan « L'amour et la victoire » p. 130d de F-Po A.16.c (non identifié) & Exemple Amadis 4		Air Corisande, puis duo avec Florestan, puis chœur « D'un bonheur nouveau goûtons tous les charmes », p. 180m de F-Po A.16.c (non identifié) & Exemple Amadis 7

[44] Cet air apparaît aussi dans la partition de *Proserpine*, A.12.a, voir Schneider1982, p. 97.

[45] Cette chaconne est attribuée par erreur à Mondonville dans le manuscrit d'Agen, MS II. 168bis, voir Schneider 1982, p. 97.

Acte 1	Acte 2	Acte 3	Acte 4	Acte 5
		1er rondeau, mouvement de gavotte, p. 130d Rebel et Francœur, *Baucis et Philémon*, F-Pn Ms.2424 (3)		Ariette Corisande « Volez », p. 180p de F-Po A.16.c (non identifié) & Exemple Amadis 8
		2e rondeau, p. 130d Rebel et Francœur, *Baucis et Philémon*, F-Pn Ms.2424 (3)Ces deux gavottes furent employées dans *Thésée* en 1765		Air, p. q (non identifié) & Exemple Amadis 9
				1ère gavotte, p. t Mondonville, *Isbé*, acte III, scène 4
				2e gavotte, p. u Mondonville, *Isbé*, acte III, scène 4
				Air Corisande et chœur « Aimable maître de nos désirs », p. 180u de F-Po A.16.c (non identifié) & Exemple Amadis 10
				Chaconne, p. w Rameau, *Le Temple de la Gloire* (1746), suite de la chaconne [RCT 59/3.29]

9. *Armide*, reprises de 1746 et 1761 à l'Académie royale de musique (F-Po Mat. 18[27, F-Po A.21.b2, F-Pc Rés.F.564)

Prologue	Acte 1	Acte 2	Acte 3	Acte 4	Acte 5
Air (1746), F-Po Mat. 18[27 (177), 1er dessus, p. 4 Lully, Jean-Baptiste, Intermèdes de *Xerxès* (1660), Rondeau pour les Basques [LWV 12/3]	Nouvelle ouverture d'*Armide* Rebel et Francœur, *Le Trophée*, ouverture	1ère gavotte Francœur, Simphonie du Festin Royal de Monsieur le Comte d'Artois (1773), F-Pc H.383.II, 2e suite	1er air, F-Po A.21.b2, p. 111 (non identifié) & Exemple Armide 4	Musette, F-Po A.21.b2, p. 129 (non identifiée) & Exemple Armide 6	Passacaille, F-Po Mat. 18[27 (177), p. 32 (non identifiée) & Exemple Armide 12

Prologue	**Acte 1**	**Acte 2**	**Acte 3**	**Acte 4**	**Acte 5**
	Première Gavotte, F-Pc Rés.F.564, p. 24 (non identifiée) & Exemple Armide 1	2e gavotte Francœur, Simphonie du Festin Royal de Monsieur le Comte d'Artois (1773), F-Pc H.383.II, 4e suite	2e air, F-Po A.21.b2, p. 116 (non identifié) & Exemple Armide 5	Deuxième menuet (1746), F-Po Mat. 18 [27 (177), p. 25 (non identifié) & Exemple Armide 7	Ariette « Que nos cœurs chérissent ses chaînes », F-Po Mat. 18[27 (177), p. 32 (non identifiée) & Exemple Armide 13
	Deuxième Gavotte, F-Pc Rés.F.564, p. 24 (non identifiée) & Exemple Armide 2			Air des Pâtres, F-Po A.21.b2, p. 131 (non identifié) & Exemple Armide 8	Gigue, F-Po Mat. 18[27 (177), p. 36 Attribuée à Berton, Pierre-Montan et Garnier, Louis d'après le *Recueil de differens Airs a Grande Symphonie Composés & ajoutés dans plusieurs Opera*, Paris, La Chevardière, F-Pn Vm7.1551
	Air Francœur, *Festin Royal de Monsieur le Comte d'Artois* (1773), F-Pc H.383.II, 4e suite			Air (1746), F-Po Mat. 18[27 (167), p. 14 Lully, Jean-Baptiste, Intermèdes de *Xerxès* (1660), Rondeau pour les Basques [LWV 12/3]	Bruit, F-Po Mat. 18[27 (177), p. 39 (non identifié) & Exemple Armide 14
	Loure, F-Po Mat.18[27 (177), p. 10 (non identifiée) & Exemple Armide 3			Air (1746), « Il faut que tout aime », F-Po Mat. 18[27 Stuck, Jean-Baptiste, *Manto la Fée* (1711), air pour un Syrien, acte I, scène 4	
				Air des Pâtres, p. 131 (non identifié) (version 1746) Stuck, Jean-Baptiste, *Manto la Fée* (1711), air pour les Bergers	
				Air chanté, « Les Oiseaux de ces boccages », p. 132 Stuck, Jean-Baptiste, *Manto la Fée* (1711)	

Prologue	Acte 1	Acte 2	Acte 3	Acte 4	Acte 5
				Menuet (1746), F-Po Mat. 18[27 (167), p. 17 Lully, Jean-Baptiste, *Le Ballet de Flore* (1669) [LWV 40/39)	
				1ère Gavotte, F-Po A.21.b2, p. 134 (non identifiée) & Exemple Armide 9	
				2e gavotte, F-Po A.21.b2,p. 135 (non identifiée) & Exemple Armide 10	
				Air chanté, « Bergers qu'assemblent un si beau jour », p. 137 Stuck, J.-B., *Manto la Fée* (1711)	
				Forlane, p. 139 (non identifiée) & Exemple Armide 11	

10. *Thésée*, reprises de 1765-1767 à l'Académie royale de musique (F-Po A.6.a)

Acte 1	Acte 2	Acte 3	Acte 4	Acte 5
Ouverture, p. insérée après le prologue, composée par Bernard de Bury (1765)	1ère gavotte, p. 188 Rebel et Francœur, *Baucis et Philémon*, F-Pn Ms.2424 (3)	1er air des Démons, p. insérée après la p. 240 Leclair, *Scylla et Glaucus* (1746), 1er air des Démons de l'acte IV	Musette, p. insérée après la p. 288 (non identifiée) Cette musette fut employée à l'acte V d'*Alceste* lors des reprises de 1754 et 1757 & Exemple Alceste 7	Descente de Minerve, p. insérée après la p. 347 Leclair, *Scylla et Glaucus* (1746), prologue

Acte 1	**Acte 2**	**Acte 3**	**Acte 4**	**Acte 5**
Passacaille, p. 145 Leclair, Scylla et Glaucus (1746)	2e gavotte, p. 188 Rebel et Francœur, *Baucis et Philémon*, F-Pn Ms.2424 (3)	2e air des Démons, p. insérée après la p. 240 Leclair, *Scylla et Glaucus*, 3e air des Démons de l'acte IV	Ariette, « Vous à qui deux beaux yeux », p. insérée après la p. 288, composée par Berton, Pierre Montan en 1765	Air de triomphe, p. insérée après la p. 366 Berton, Pierre Montan, air ajouté à l'acte III de l'opéra *Camille, Reine des Volsques* d'André Campra lors de la reprise de 1761
Passepied, p. 145 Rameau, Les Fêtes de Polymnie (1745)	Air du prologue de Cadmus pour Entracte, p. insérée après la p. 196 Lully, *Cadmus et Hermione* (1673), entrée de l'Envie [LWV 49/8]	3e air des Démons, p. insérée après la p. 249 Berton, Pierre Montan, 2e air et entracte de l'acte II ajouté à l'opéra *Camille, Reine des Volsques* d'André Campra lors de la reprise de 1761	1er air pour les Pâtres Rameau, *Les Paladins* (1760), air [RCT 51/1.40bis]	Ariette « Chantez l'Amour, chantez ses traits victorieux », p. insérée après la p. 366 Grenet, François Lupien, *Le Triomphe de l'Harmonie* (1737), 2e entrée, air d'Hilas remanié par Berton en 1765
Gigue, p. 161 Berton, Pierre Montan, gigue ajoutée à l'opéra *Camille, Reine des Volsques* d'André Campra lors de la reprise de 1761			Air pour les Pâtres[46], p. insérée après la p. 288 Rameau, La Naissance d'Osiris (1754), ouverture [RCT 48.01] et contredanse [RCT 48.34]	Chaconne, p. insérée après la p. 366 Rebel, Jean-Féry, *La Fantaisie* (1729), chaconne
			1er menuet, p. insérée après la p. 288 Rameau, *Platée* (1745), 1er menuet [RCT 53/2.28]	
			2e menuet, p. insérée après la p. 288 Rameau, *Platée* (1745), 2e menuet [RCT 53/2.29]	
			1ère gavotte, p. insérée après la p. 288 Leclair, *Scylla et Glaucus* (1746), acte IV	
			2e gavotte, p. insérée après la p. 288 Leclair, *Scylla et Glaucus* (1746), acte IV	

[46] Cet air remplace le précédent qui est rayé dans la partition.
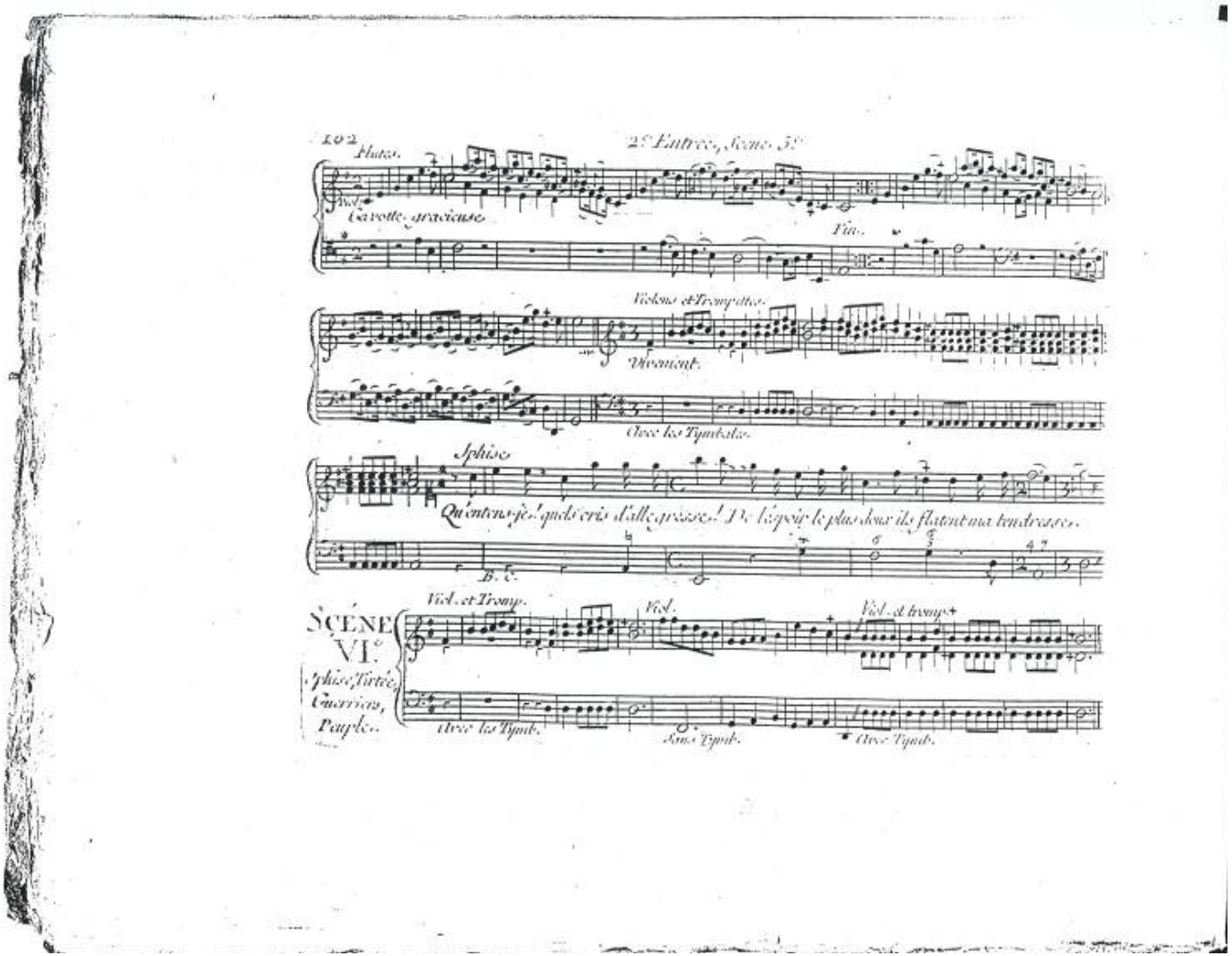


Planche I : Jean-Philippe Rameau, *Les Fêtes d'Hébé*, 2e entrée *La Musique*, F-Pn Vm2.341, p. 102.
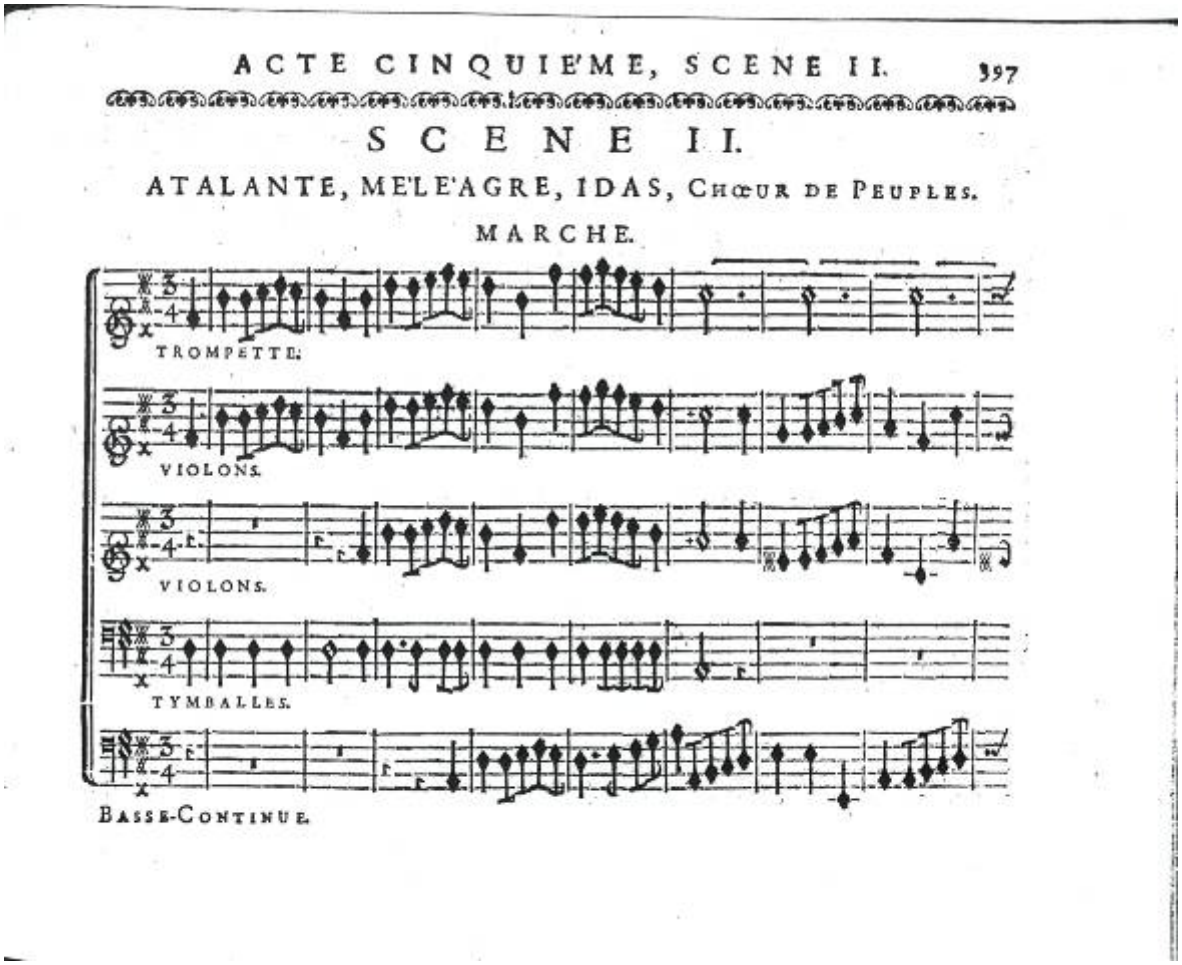


Planche II : Jean-Baptiste Stuck, *Méléagre*, F-Pn Vm2.212, p. 397.