

Voltaire et l'opéra : ses livrets, adaptations opératiques de ses tragédies

Albert GIER (Bamberg)

Summary

Voltaire wrote seven librettos, but only two minor texts were set to music by Rameau. – His tragedies do not have tragic heroes (in the Aristotelian sense), they present paragons of virtue and vice. In some of his *tragédies larmoyantes* (Ridgway), the villains triumph at the end (cf. *Mahomet*); in others, virtue is rewarded and evil punished (cf. *Sémiramis*). Therefore, Voltaire's tragedies anticipate some features of the romantic melodrama. This may be the reason why they inspired librettists and composers of (Italian and French) opera mainly in the decades between 1780 and 1810 when French melodrama was created by Guilbert de Pixérécourt and others. – As examples for the technique of adaptation, the librettos of *Tancredi* (Rossini), *Maometto* (von Winter), and *Semiramide* (Rossini) are analysed in greater detail.

L'opéra est un spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend nécessaires les fautes les plus ridicules, où il faut chanter des ariettes dans la destruction d'une ville et danser autour d'un tombeau, où l'on voit le palais de Pluton et celui du Soleil, des dieux, des démons, des magiciens, des monstres, des palais formés et détruits en un clin d'œil. On tolère ces extravagances, on les aime même parce qu'on est là dans le pays des fées : et pourvu qu'il y ait du spectacle, des belles danses, une belle musique, quelques scènes intéressantes, on est content. (Voltaire 1829b, 59)

Voici le jugement que Voltaire porta sur l'opéra, dans la préface qu'il ajouta en 1729 à la nouvelle édition de sa tragédie *Œdipe*. Tout compte fait, il ne semble guère enthousiasmé par le théâtre musical. Mais attention au contexte : l'auteur est en train de réfuter l'opinion d'un concurrent¹, qui ne tient aucun compte des trois unités canoniques, prétendant que la tragédie peut s'en passer aussi bien que l'opéra. Voltaire a donc intérêt à établir une différence fondamentale entre l'opéra et la tragédie, à l'avantage de celle-ci, bien sûr. En réalité, il était beaucoup plus favorable à l'opéra que le passage cité semble l'indiquer.

Dans ce qui suit, nous jetterons un coup d'œil sur les livrets écrits par Voltaire, avant de présenter rapidement sa conception de la tragédie et du tragique. Il en résultera qu'entre 1780 et 1830, les librettistes italiens s'inspirent souvent de son théâtre parce que la « tragédie larmoyante » voltairienne anticipe d'une certaine façon le mélodrame romantique. À titre d'exemple, trois adaptations opératiques de ses tragédies (*Tancredi* et *Semiramide* de Rossini, *Maometto – il fanatismo* de Peter von Winter) montreront comment les poètes ajustent leurs modèles aux conventions de l'opéra romantique (scènes d'introduction avec chœur ; forme consacrée des airs / duos en quatre parties ; grands finales...).

Livrets de Voltaire et livrets d'après Voltaire

Entre 1733 et 1769, Voltaire a conçu sept livrets (cf. Schneider 2007), dont deux seulement ont été mis en musique et représentés ; la collaboration projetée avec Rameau² n'aboutit pas plus que celle avec le jeune André Ernest Modeste Grétry dans le domaine de l'opéra comique (cf. Schneider 2007, 167). Rameau ne collabora qu'à deux pièces de circonstance³, commandées par le duc de Richelieu, et que Voltaire désavoua plus tard.

Dans les livrets qui lui tiennent le plus à cœur, Voltaire cherche à propager sa philosophie.⁴ *Tanis et Zélide* ou *Pandore* (cf. Schneider 2007, 158-161) dénoncent le fanatisme et la tyrannie des prêtres ou la mauvaise foi des dieux qui sont la cause du malheur des humains. Pour arriver à son but, l'auteur ne répugne pas aux coups de théâtre et aux effets spectaculaires, étrangers à la tragédie du grand siècle. *Tanis et Zélide* se termine par un combat entre les prêtres scélérats et le protagoniste, fils du couple divin Isis et Osiris (nous sommes au tout début de l'histoire égyptienne), et qui arrive sans peine à neutraliser les pouvoirs magiques de ses adversaires : « Des flèches lancées par des mains invisibles percent les monstres qui se sont répandus sur la scène » (Voltaire 1829c, 277). Les magiciens font apparaître des « flammes étincelantes », mais « des cascades d'eau sortent des obélisques du temple et éteignent les flammes » (Voltaire 1829c, 278), etc.

Il est bien connu que le merveilleux, la pyrotechnie, les machines, etc., sont l'apanage de l'opéra, tandis que dans les tragédies classiques les événements spectaculaires ne se passent jamais sur scène (mais sont relatés après coup par un témoin). Tout de même, les tragédies de Voltaire donnent à l'action, au jeu des acteurs, aux machines plus d'importance que celles du grand siècle ;⁵ avec lui – c'est un lieu commun de la critique de son théâtre – la tragédie se rapproche de l'opéra.⁶ Il prépare ainsi le mélodrame dramatique des époques révolutionnaire et romantique, proche à son tour du théâtre de Victor Hugo (cf. Beyerle 1968, 18) ou d'Alexandre Dumas père.

Ce sont surtout l'esthétique et la dramaturgie romantiques qui ont été anticipées par Voltaire : selon une expression heureuse, il aurait créé la « tragédie larmoyante »⁷, formule forgée, bien sûr, d'après le modèle de la comédie larmoyante bien connue. Comme celle-ci, les tragédies de Voltaire cherchent à attendrir le spectateur, au lieu de le bouleverser par *ἔλεος* et *φόβος*, comme le voulait Aristote⁸. C'est pourquoi nous n'assistons pas à la chute d'un héros

dont la perfection n'est diminuée que par une seule faute (l'*ἀμαρτία* d'Aristote ; Aristoteles 1982, 38s [1453a]) : chez Voltaire, comme dans les mélodrames romantiques, il y a les bons et les méchants, dont quelques-uns paient leurs crimes de la mort (sujet qui, selon Aristote, ne causerait pas *ἔλεος* et *φόβος*, il ne serait donc pas tragique du tout).

Dans *Sémiramis*, la reine scélérate ayant fait assassiner son mari le roi est égorgée (par erreur) par son fils vertueux. Dans *Le fanatisme, ou Mahomet le prophète*, par contre, c'est l'imposteur criminel qui triomphe de son adversaire bon et humain. Tout de même, Sémiramis punie et Mahomet vainqueur sont (chez Voltaire) des vilains assez banals qui suscitent peu d'intérêt. Le public se réjouit plutôt du bonheur d'Arzace, successeur de Sémiramis et héritier légitime du trône de Babylone ; ou les spectateurs s'attendrissent sur les malheurs du cheik Zopire et de ses deux enfants, victimes trompées et séduites par Mahomet.

Il serait exagéré sans doute d'appeler les tragédies de Voltaire des mélodrames avant la lettre, mais une certaine affinité du nouveau genre avec son théâtre est indéniable. Dans l'époque romantique, ses tragédies (comme les drames de Victor Hugo) sont perçues dans cette perspective.

À partir de l'époque révolutionnaire, beaucoup de livrets d'opéras italiens, sérieux aussi bien que comiques, s'inspirent (plus ou moins librement) de modèles français. Les poètes italiens mettent à profit des pièces anciennes ou nouvelles, tragédies, comédies (larmoyantes ou non), mélodrames, farces, drames romantiques et aussi des livrets d'opéra ou d'opéra-comique. Pourquoi cette préférence pour le théâtre français (cf. Yon 2008) ? Il est évident que les armées de Napoléon ont répandu le répertoire de la Comédie-Française et des théâtres de boulevard en Italie aussi bien que dans toute l'Europe⁹. En même temps, le modèle métastasien de l'*opera seria*, resté valable jusqu'à la fin du XVIII^e siècle malgré la prétendue réforme de Gluck et de ses librettistes, semble périmé. Aux dramaturges en quête de nouvelles formules, le théâtre français offre des modèles intéressants : le mélodrame bien sûr, mais aussi le drame bourgeois, l'opéra-comique à sujet historique (surtout l'opéra à sauvetage), le vaudeville, etc. Les théâtres parisiens créent tous les ans bon nombre de pièces à succès, dont les éditions à bon marché passent rapidement les Alpes.

Voltaire fut beaucoup lu, et vite traduit, en Italie. Ses 27 tragédies étaient donc facilement accessibles aux librettistes, qui en ont adaptées 13, malgré les réticences de leur auteur. Selon Marmontel,

Voltaire, dans ses derniers jours, ne pouvoit voir sans un violent chagrin qu'on se permit ainsi d'estropier nos belles tragédies. Il entendoit parler d'Electre ; il trembloit pour Alzire, pour Sémiramis, pour Tancredè, et pour l'Orphelin de la Chine (cité d'après Ridgway 1980, 125),

et ses craintes n'étaient que trop fondées, comme le prouve la liste des quelques 70 opéras (italiens et français)¹⁰ tirés du théâtre tragique de Voltaire. Il en résulte que *Sémiramis* a été adaptée onze fois entre 1752 et 1828, *Tancredè* neuf fois¹¹ ; *Alzire* servit de modèle à huit, et *L'Orphelin de la Chine* à six opéras.

Pour des raisons diverses, la moitié de l'œuvre tragique de Voltaire a été dédaignée par les librettistes : le sujet de sa première tragédie *Cédipe* (1718) semblait sans doute déplacé à l'opéra romantique. Le message politique de *Brutus* (1730) ou de *La Mort de César* (1735) ne pouvait que déplaire aux autorités italiennes (surtout au gouverneur autrichien de Milan, au pape et au roi de Naples), la représentation d'une adaptation quelconque aurait été interdite sans aucun doute. Enfin, les pièces qui n'avaient eu que peu de succès ou qui n'avaient pas été représentées du tout ne semblaient pas offrir un intérêt suffisant.¹²

La chronologie des adaptations fait ressortir que les librettistes n'ont découvert le théâtre de Voltaire qu'après sa mort, c'est-à-dire à partir des années 1780 : de son vivant, seulement cinq opéras inspirés de ses tragédies ont été créés, dont deux¹³ à la cour du roi Frédéric II de Prusse, grand admirateur de Voltaire malgré leur rupture en 1753. La première adaptation connue d'une de ses tragédies, la *Sémiramis* mis en musique par Hasse c. 1752, fut commandée par la margrave Wilhelmine de Bayreuth, sœur de Frédéric II, qui partageait ses goûts littéraires et musicaux.

Métastase, représentant de l'optimisme des lumières, meurt quatre ans après Voltaire, en 1782. Les personnages de ses *drammi per musica*, presque tous vertueux – les criminels ne sont pas méchants, mais égarés par l'ambition ou par un amour sans espoir, et la plupart d'eux gagnent leur pardon par un repentir sincère¹⁴ – intéressent de moins en moins un public préoccupé, à partir du *Candide* de Voltaire (1759), par le problème du mal. Avant que le mélodrame romantique mette en scène des traîtres caricaturaux, qui commettent le mal par goût et de façon désintéressée pour ainsi dire, les tragédies de Voltaire offrent des crimes aptes à reposer les auteurs et leur public de la vertu métastasienne.

Jetons un coup d'œil sur les trois pièces préférées des librettistes. Dans *Zaïre*¹⁵, l'héroïne meurt victime de la jalousie d'Orosmane, personnage d'ailleurs vertueux et sympathique ; croyant son amante infidèle, il la poignarde tout comme le Scitalce de Métastase avait frappé Semiramide dans le *dramma per musica Semiramide riconosciuta* (1729) – il va sans dire que les deux femmes sont innocentes. Mais tandis que Semiramide n'est que blessée, retrouve son amant impétueux et après bien des péripéties le pardonne, *Zaïre* meurt, et quand Orosmane découvre la vérité, il se suicide, victime misérable (mais pas tragique) de ses passions.

La *Sémiramis* de Voltaire¹⁶, qui n'a (presque) rien à voir avec celle de Métastase, met en scène une reine assassine et Assur, son complice ; ce dernier est tout à fait sans scrupules, tandis que Sémiramis éprouve des remords. L'*Alzire*¹⁷ se termine par une réconciliation générale : frappé à mort par l'indien Zamore auquel il a pris sa fiancée, Guzman, gouverneur espagnol de la ville de Lima, pardonne son rival et lui rend Alzire. Pourtant, l'intérêt du drame ne porte pas sur la lutte de deux souverains se respectant l'un l'autre (comme dans l'*Alessandro nell'Indie* de Métastase, par exemple), mais sur l'oppression de la population indigène du Pérou par des colonisateurs fanatiques et cruels.

Entre 1781 et 1790, dix livrets dérivés du théâtre tragique de Voltaire sont mis en musique (c'est le double des cinq adaptations créées entre 1752 et 1780). Dans la décennie suivante, le nombre monte à 19, pour retomber à 11 entre 1801 et 1810. La plupart des compositeurs concernés sont complètement oubliés aujourd'hui bien qu'au début quelques-

uns des opéras en question aient eu beaucoup de succès. Les deux décennies 1811-1820 et 1821-1830 produisent respectivement 6 et 7 adaptations. Tout compte fait, au moins 53 opéras inspirés par Voltaire sont créés entre 1781 et 1830.

En ce qui concerne l'histoire littéraire (et celle du théâtre), la révolution de Juillet (1830) marque une césure bien plus importante que la Grande Révolution de 1789. C'est en 1830 que finit pour de bon l'histoire de la tragédie classique et de l'*opera seria*, la poétique de Boileau cesse d'avoir cours et le romantisme prend son vol. Rien d'étonnant donc si la mode des opéras voltairiens prend fin à ce moment ; les 50 ans suivants produisent 8 adaptations (dont 4 pendant les années 1840). En acceptant le livret d'*Alzire*, le jeune Verdi se fie au jugement de Cammarano (cf. Gier 2014, 16), librettiste prestigieux, le peu de succès de cet opéra sera dû en partie au fait qu'en 1845 le sujet semblait suranné.

Gioachino Rossini, Gaetano Rossi, *Tancredi*

Nous allons étudier d'abord le premier des deux opéras de Gioachino Rossini qui rendent hommage au philosophe de Ferney : avec *Tancredi* (1813), le jeune musicien s'imposa comme le premier compositeur de sa génération dans le genre sérieux, en attendant de conquérir, trois mois plus tard, la couronne de l'*opera buffa* avec l'*Italiana in Algeri*. Dans sa *Vie de Rossini* (1823), Stendhal écrit sur *Tancredi* : « Ce charmant opéra a fait le tour de l'Europe en quatre ans. À quoi bon d'analyser et juger ? Chaque lecteur ne sait-il pas déjà tout ce qu'il doit en penser [...] » (Stendhal 1992, 84). Le *Tanocrède* de Voltaire a été créé en 1760. Une traduction italienne (signé Agostino Paradisi)¹⁸ en a été publiée en 1764, un premier opéra inspiré de cette tragédie¹⁹ aurait été créé à Turin en 1767. L'opéra de Rossini (sur un livret de Gaetano Rossi) fut au moins la sixième version du sujet.

L'action de la tragédie (que le livret suit d'assez près) est simple : Aménaïde, fille d'Argire, gentilhomme de Syracuse, aime Tanocrède, jeune noble proscrit, qu'elle a rencontré à Byzance. Syracuse est menacée par l'armée sarrasine, et le danger imminent force Argire et Orbassan, chefs des deux partis dont la lutte menace de faire éclater la guerre civile, à se réconcilier. Pour sceller leur union, Argire promet à Orbassan la main de sa fille. Une lettre que celle-ci a adressée à Tanocrède est interceptée ; on la croit destinée à Solamir, chef sarrasin. Aménaïde est donc accusée de haute trahison, et condamnée à mort. Tanocrède, retourné incognito dans sa patrie, la croit coupable. Tout de même, il prend sa défense et tue Orbassan dans un combat judiciaire.²⁰ Après, il mène ses compatriotes contre les sarrasins. Il sort vainqueur mais grièvement blessé de la bataille et meurt après avoir compris que son amante lui a toujours été fidèle. Gaetano Rossi a changé la fin tragique en un *lieto fine* conventionnel. Pour les représentations à Ferrare (peu après la création à Venise), Rossini a composé un nouveau finale, restituant le dénouement original, mais c'est le *lieto fine* qui a prévalu par la suite (Miller 1994, 370-375).

Deux scènes du premier acte suffiront pour faire ressortir des différences notables entre tragédie et livret : le *Tanocrède* de Voltaire commence par un discours assez long (43 alexandrins) d'Argire, qui rend compte aux chevaliers (et, en même temps, aux spectateurs) de la situation

politique et militaire qui règne à Syracuse : menace d'une invasion musulmane ou byzantine (heureusement, les deux pouvoirs ennemis se neutralisent jusqu'ici) ; guerre civile, terminée par la réconciliation des deux factions. Après, Orbassan met ses compagnons en garde contre l'ambition de Tancredi, chevalier proscrit d'origine française. Après cette première scène, qui comprend en tout 166 alexandrins, le spectateur connaît assez bien la situation géopolitique actuelle en Sicile.

La traduction d'Agostino Paradisi, qui se sert d'*endecasillibi sciolti*, suit le texte français de près ; pour ne rien perdre des discours des chevaliers chez Voltaire, le traducteur a recours à des périphrases, à des répétitions, etc., qui rendent le texte encore plus long (ainsi, le discours initial d'Argire/Argirio occupe 58 vers au lieu de 43).

Il est évident qu'une telle scène n'est pas de mise dans un livret d'opéra, genre concis par excellence (cf. Gier 1998, 6) et plutôt hostile à des exposés politiques. Rossi répond aux exigences de la forme désormais consacrée de l'introduction et fait chanter un chœur aux chevaliers pour fêter la réconciliation des partis ennemis. Une amie d'Aménaïde les ceint tous d'écharpes blanches, symboles de la paix ; les deux chefs confirment en peu de mots leur réconciliation, promesse de bonheur et de prospérité pour tout le monde. Au lieu d'exposer les raisons qui forcent les syracusains à mettre fin aux querelles anciennes, l'opéra fait voir le tableau de l'harmonie reconquise ; ce n'est qu'après que 38 vers de récitatif évoquent la menace sarrasine, l'exil de Tancredi, dont Orbazzano craint la vengeance, et le mariage imminent d'Aménaïde et de ce dernier.

L'intrigue du livret correspond donc *grosso modo* à celle de la tragédie mais on constate également des différences. Le Tancredi de Voltaire ne fait son apparition qu'au troisième acte. Au premier, Aménaïde exprime sa réticence à l'égard du mariage souhaité par son père. Au deuxième acte, sa lettre adressée à Tancredi est interceptée et la jeune fille est accusée de haute trahison. Au troisième acte, Tancredi débarque secrètement aux alentours de Syracuse ; un ami fidèle lui confirme qu'Orbassan semble sur le point d'épouser Aménaïde, mais il ne sait rien encore de la prétendue trahison de celle-ci. Tancredi envoie son ami chez Aménaïde pour lui demander un rendez-vous ; resté seul, il exprime, dans un monologue, son amour et la crainte de perdre la bien-aimée.

Rossi fait débarquer Tancredi dès la cinquième scène de son premier acte.²¹ Après la scène d'introduction que nous venons d'évoquer, le public voit Aménaïde entourée de ses femmes (Fabbri 1994, 350-352) ; son père, accompagné d'Orbazzano, vient lui annoncer le mariage projeté. Après, Tancredi débarque à une plage proche du palais d'Argirio. Il chante d'abord son monologue (récitatif et air) ; ce n'est qu'après qu'il demande à son ami Roggiero (l'Aldamon de Voltaire) d'aller chez Aménaïde.

Après avoir salué sa patrie « douce et ingrate » (Fabbri 1994, 353 : « Oh patria ! – dolce, e ingrata patria ! »), Tancredi se réjouit dans son air (*cabaletta* « Di tanti palpiti », le numéro le plus célèbre de la partition) de retrouver sa bien-aimée. Il ne doute aucunement de sa fidélité, le livret lui accorde un moment de bonheur sans nuages.

En résumé : abstraction faite du dénouement, Gaetano Rossi suit l'intrigue de Voltaire d'assez près. Pourtant, il ne peut pas être question de mettre en musique les longs discours,

politiques ou non, des personnages de Voltaire. En les éliminant, le librettiste abrège la tragédie française – c'est une nécessité, tout livret basé sur une pièce de théâtre doit être sensiblement plus court que son modèle, parce qu'il faut plus de temps pour chanter une réplique que pour la déclamer (cf. Gier 1998).

Chez Voltaire, Aménaïde, face au projet d'un mariage politique, demande une explication à son père. Dans quelques 60 vers (Voltaire 1830c, 100-103), elle expose ses réserves à l'égard d'Orbassan (sans convaincre Argire). Rossi a éliminé cette scène ; par contre, il ajoute des airs, des chœurs et des ensembles, pour permettre aux personnages d'exprimer leurs pensées ou leurs sentiments (comme le fait Tancredi au moment de débarquer) ou pour peindre l'ambiance d'une assemblée quelconque : avant l'arrivée d'Argirio et d'Orbazzano chez Aménaïde, il y a un petit tableau où celle-ci et ses amies se réjouissent du beau jour (Fabbri 1994, 350-352).

Pour transformer une tragédie française en livret, il faut la couler dans la moule de ce genre qui, dans l'Italie du 19^e siècle, obéit à des règles assez strictes (cf. Gier 1998, 127-130 ; Ross 1994). C'est pourquoi les librettistes italiens ont pu s'inspirer du théâtre de Shakespeare, de Schiller ou de Victor Hugo aussi bien que de Voltaire ou de Corneille : en ce qui concerne leur dramaturgie, les livrets en question seront beaucoup plus proches l'un de l'autre que de leurs modèles respectifs. Mais le procès d'adaptation peut être plus ou moins laborieux selon le modèle choisi : malgré le *Poliuto* de Donizetti²², basé sur le *Polyeucte* de Corneille, les tragédies du 17^e siècle s'y prêtent moins aisément que la « tragédie larmoyante », anticipation du mélodrame, de Voltaire.

Peter von Winter, Felice Romani, *Maometto – il fanatismo*

La tragédie *Le fanatisme, ou Mahomet le prophète* (1742) n'a pas fini de déconcerter le public : en 1994, à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Voltaire, une représentation projetée à Ferney fut annulée par crainte de blesser les sentiments religieux de la population islamique. L'opéra *Maometto – il fanatismo* de Peter von Winter (cf. Gier 2007), sur un livret de Felice Romani (1817), a été bel et bien représenté, en 2002, dans le cadre du festival *Rossini in Wildbad*²³ ; mais le metteur en scène a eu soin d'escamoter le fanatisme religieux en mettant en vedette l'abus sexuel, dont, selon lui, Palmire aurait été la victime de la part de Maometto ou de son père Zopiro.²⁴

Tout de même, Voltaire s'est servi du personnage de Mahomet (qu'il détestait presque autant qu'Ignace de Loyola²⁵) pour dénoncer le fanatisme chrétien : dans sa tragédie, le prophète musulman représente le clergé catholique. La dédicace que Voltaire adressa au pape Benoît XIV témoignait donc d'une impertinence remarquable.²⁶

Le prophète de Voltaire a peu en commun avec le Mahomet historique : comme celui-ci, il a été chassé de la Mecque, ville gouvernée (dans la tragédie) par le cheik Zopire. Celui-ci ne sait pas que Mahomet a enlevé, il y a quinze ans, ses deux enfants que Zopire croit morts. Séïde et Palmire, de leur côté, vénèrent Mahomet et adhèrent à la nouvelle religion, tout

en s'aimant d'amour (ils ne savent pas qu'ils sont frère et sœur). Mahomet, qui est aussi amoureux de Palmire, veut perdre son frère. Sur son ordre, Séide assassine Zopire²⁷ ; quand il apprend que la victime était son père, il se révolte contre Mahomet, mais celui-ci le fait empoisonner ; la mort subite du « sacrilège » semble prouver que Dieu protège le prophète. Désespérée, Palmire se donne la mort²⁸.

Cette histoire sinistre n'a rien en commun avec les sujets romantiques et romanesques qu'affectionne l'opéra de la Restauration. Tout de même, Felice Romani (cf. Roccatagliati 1996) et le compositeur Peter von Winter (1754-1825), apprécié à Vienne, à Munich, et à Londres²⁹, font représenter leur *Maometto* en 1817, à Milan³⁰. Peter von Winter appartient à l'« interrègne »³¹ entre la mort de Cimarosa et l'avènement de Rossini. Il a composé une quarantaine d'opéras assez vite oubliés. Grâce à son talent remarquable de s'adapter au goût du public, il maîtrisait tous les genres, de l'*opera seria* au *Singspiel* allemand et au *melodramma* (pré-)romantique. C'est sans doute pourquoi la musique de son *Maometto* manque un peu de personnalité.

Bien que Felice Romani joue un rôle assez important dans l'histoire de l'opéra romantique, grâce à ses livrets pour Bellini, Donizetti et d'autres, c'est un classiciste invétéré (cf. Roccatagliati 1996, 41-57). Le choix d'une tragédie de Voltaire correspond sans doute à son goût personnel. En adaptant *Mahomet*, Romani procède à peu près comme Rossi pour *Tancrède* : son modèle français s'ouvre par une scène d'exposition de quelques 90 vers ; le dialogue entre Zopire et Phanor nous apprend que Mahomet assiège la Mecque, que Zopire le croit responsable de la mort de ses enfants et que Palmire est prisonnière dans la ville assiégée. Comme Rossi, Romani remplace les longs discours par une introduction avec chœur : le peuple de la Mecque est prêt à se rendre, Zopiro réussit à lui redonner du courage. Soulignons qu'il n'explique pas pourquoi les assiégés seront les plus forts, il ne fait qu'exhiber un optimisme inébranlable :

Chi sfida al destino,
Chi tema non sente,
È sempre possente,
Mai vinto non è. (Romani/Winter 1818, 8)

Le tableau du découragement se transforme immédiatement en tableau d'espoir et d'enthousiasme. Tandis que Voltaire, dans sa première scène, analyse la situation initiale, l'introduction de Romani met en scène deux moments statiques.

Le deuxième tableau du livret n'a pas de modèle chez Voltaire : Palmire se plaint d'être séparée de son amant, un chœur de jeunes filles cherche à la consoler (Romani/Winter 1818, 12-15).³² Dans la suite, le livret reprend (en les abrégant) les scènes correspondantes de la tragédie française : Zopiro tient tête à Omar, puis à Maometto même ; Palmira revoit Seide³³. Pourtant, le livret ne nous apprend pas que Palmira et Seide sont les enfants de Zopiro et Maometto n'expose pas son projet de pousser Seide au parricide (ce qui n'est révélé qu'au deuxième acte).

Pour créer un grand final, Romani fait comparaître Maometto devant le conseil de la Mecque (Romani/Winter 1818, 44-56).³⁴ Il est sur le point de se rendre maître de la ville quand Zopiro déjoue ses projets. Cette scène n'avance pas l'action (après comme avant, les habitants de la Mecque obéissent à Zopiro) mais a été introduite pour créer un tableau avec l'ensemble des solistes et le chœur. Romani élimine presque systématiquement les discours des personnages de Voltaire (l'opéra ne contient que deux airs et une cavatine, celle-ci et un des airs avec la participation du chœur), et les remplace par des ensembles.

Aux deux premières scènes du deuxième acte de la tragédie correspond un trio (Romani/Winter 1818, 24-29) : Séide apparaît soudain devant son amante désespérée. Chez Voltaire (1830a, 24-29), le jeune homme évoque, dans un discours pathétique, son désespoir d'avoir été séparé de Palmire et raconte comment il a pu la rejoindre ; celle-ci l'informe qu'elle vient de demander, mais en vain, sa liberté à Zopire. Le Seide de l'opéra explique qu'il vient de se proposer comme otage, mais le dialogue ne sert qu'à préparer deux moments statiques : d'abord la joie des retrouvailles, puis la crainte d'une nouvelle séparation. Omar vient ensuite annoncer l'arrivée du prophète ; cette nouvelle amène un troisième moment de bonheur et d'espoir.

Romani réduit l'action de la tragédie de Voltaire à une suite de tableaux dont chacun fait voir une situation stable. Au lieu d'agir, les personnages subissent les changements de situation, auxquels ils ne peuvent que réagir (Mahomet même n'est pas tout à fait maître de ses actions). Donc, leurs intentions et projets n'ont plus que peu d'importance, et des longues tirades comme chez Voltaire ne sont plus de mise.

Gioachino Rossini, Gaetano Rossi, *Semiramide*

On a déjà vu que la *Sémiramis* de Voltaire (1748) n'a (presque) rien à voir avec le *dramma per musica Semiramide riconosciuta* de Métastase. La *Semiramide* de Rossini (1823) (cf. Gier 1998, 130-133), comme *Tancredi* sur un livret de Gaetano Rossi, est le dernier opéra que le compositeur ait écrit pour un théâtre en Italie.

Parmi les tragédies de Voltaire, *Sémiramis* est peut-être celle qui se rapproche le plus du mélodrame romantique. Bien que la protagoniste soit tuée, la fin n'est pas tragique car la reine scélérate est punie, l'ordre est rétabli et tout le monde est content.

La *Sémiramis* de Voltaire (1830c, 413-500) se divise en deux parties. Les trois premiers actes sont dominés par une intrigue politique : avec l'aide d'Assur, la reine Sémiramis a assassiné son mari Ninus pour prendre sa succession. Assur est issu du « sang de Bélus », fondateur du royaume ; il peut s'attendre à ce que la nouvelle reine (une étrangère) le prenne pour son deuxième époux, mais Sémiramis n'y songe pas. Pressée par la cour de se remarier, elle est sur le point de choisir le jeune héros Arzace. Or, cet Arzace est son propre fils Ninias qu'elle croit mort, enlevé après le meurtre de son père. Pour se venger de la reine, Assur veut épouser Azéma, princesse « du sang de Bélus » elle aussi. Par son origine, le couple Azéma – Assur aurait doublement droit au trône et réussirait peut-être à chasser Sémiramis. Mais

Azéma aime Arzace et est aimée par lui. Ni l'ambition d'Assur ni l'amour de la reine ne sont assez forts pour séparer le jeune couple.

À la fin du III^e acte, Sémiramis choisit Arzace comme « époux » et « monarque », mais l'ombre de Ninus apparaît et demande au jeune homme de le venger (Voltaire 1830b, 474s³⁵). Peu après, le grand-prêtre Oroès, qui connaît la vérité, révèle à Arzace ses origines et le crime de Sémiramis. Les deux derniers actes de la tragédie mettent l'accent sur le dilemme d'Arzace : comme Oreste, il doit tuer sa mère pour venger la mort du père. (Ce sont les dieux qui, finalement, guideront sa main : dans l'obscurité du tombeau de Ninus, croyant se défendre contre Assur, il frappe Sémiramis sans s'en rendre compte.)

Gaetano Rossi ne s'intéresse guère à la dimension idéologique de la fable et il a éliminé les tirades politiques chères à Voltaire. Dès l'introduction (cf. Miola 1997, 295-297), sa Semiramide doit proclamer son choix et désigner le successeur de Nino ; mais avant qu'elle puisse prononcer le nom, un éclair suivi d'un coup de tonnerre effraie l'assistance et le feu sacré s'éteint sur l'autel si bien que la cérémonie est suspendue. Au final du premier acte, la même situation se répète (Miola 1997, 301-303) : cette fois, Semiramide arrive à prononcer le nom d'Arzace avant que l'ombre du feu roi sorte de sa tombe pour annoncer que le jeune guerrier règnera, mais qu'il n'épousera pas la reine.

La répétition de ce coup de théâtre, qui pourrait sembler maladroite, permet pourtant à Rossi de changer la direction de l'intrigue. Dès le début, les coupables – Semiramide et Assur – sont avertis de la colère des dieux, fait qui a des conséquences assez graves pour le caractère d'Assur : l'Assur de Voltaire est un arriviste sans scrupule (tandis que les remords et les cauchemars ne sont pas inconnus à sa Sémiramis). Il explique à Azéma que l'amour ne joue aucun rôle dans son projet de mariage :

Ce n'est pas à l'amour à nous donner des rois.
 Non qu'à tant de beautés mon âme inaccessible
 Se fasse une vertu de paraître insensible ;
 Mais pour vous et pour moi j'aurais trop à rougir
 Si le sort de l'état dépendait d'un soupir ;
 Un sentiment plus digne de l'un et de l'autre
 Doit gouverner mon sort, et commander au vôtre. (Voltaire 1830b, 454)

Aux deux derniers actes, quand la question dynastique de la succession au trône perd son importance face au dilemme d'Arzace, Voltaire ne sait plus que faire d'Assur, qui disparaît pour ne plus revenir qu'au dénouement. Par contre, l'Assur de Rossi est le jouet de ses passions, aussi bien que Semiramide ou (à un moindre degré) Arzace et Azéma. Il veut monter au trône, mais en même temps il craint la vengeance divine et cherche à échapper aux suites funestes de son crime. Au moment d'entrer au tombeau de Nino pour tuer son rival, il est victime d'une hallucination qui le glace d'effroi (cf. Miola 1997, 307s), chose impensable pour l'Assur de Voltaire.

D'ailleurs, les tendres passions ne sont pas étrangères au vilain italien : pendant l'altercation du premier acte (Miola 1997, 298s), il confesse à Arsace : « Amo Azema » (le jeune homme riposte qu'un Assur est incapable d'aimer). Cette scène est plus longue que le passage correspondant chez Voltaire, la dispute se transforme en duo. Or, selon l'usage contemporain, un grand duo (comme les grands airs) doit comprendre quatre parties (cf. Schläder 1995, 132-134 et *passim*) : le *tempo d'attacco* (souvent un récitatif accompagné), qui expose la situation ; puis, le *cantabile*, qui exprime la réaction affective d'un des personnages (ou de tous les deux) ; selon l'usage, le *tempo di mezzo* doit amener un changement de la situation initiale et provoquer une réaction plus ou moins violente, qui trouve son expression dans la quatrième et dernière partie, la *cabaletta*.

Dans le duo d'Assur et d'Arsace, il n'y a pas de changement de situation : dès le début, il est évident qu'ils aspirent tous les deux à la main d'Azéma. Au cours du duo, la dispute devient toujours plus violente : dès le *tempo d'attacco* Arsace reprend la phrase musicale d'Assur, signalant ainsi qu'il n'est pas prêt à lui céder. Dans la *cabaletta*, l'altercation atteint une nouvelle dimension. Comme Felice Romani dans *Maometto*, Rossi montre deux moments stables (pas contrastants mais équivalents, cette fois).

Ces tableaux, intimes comme dans le duo d'Arsace et d'Assur ou colossaux comme le premier finale de *Maometto*, arrêtent le temps pour que le spectateur puisse regarder à son aise une situation (touchante) et les sentiments (tendres ou passionnels) des personnages (cf. Szondi 1977). Principe de roman-photo étranger à la tragédie classique où les phrases, les scènes et les événements s'enchaînent dans une marche fatidique vers la catastrophe, mais favorable à l'opéra qui, du temps de Rossini, chérit encore des *pezzi chiusi*, moments de repos où l'action s'arrête. Or, les « tragédies mélodramatiques » de Voltaire où le hasard³⁶ joue bien son rôle s'adaptent plus aisément à la dramaturgie musicale que celles du grand siècle. Les librettistes ont donc eu raison d'avoir recours au théâtre du philosophe de Ferney – jusqu'au jour où « enfin Pixérécourt vint ».³⁷

Notes

- 1 Antoine Houdar de La Motte (1672-1731) qui, en 1726, publia un *Œdipe* en vers rimés, et un autre en prose (cf. Voltaire 1829b, 54, note).
- 2 Il s'agit de la tragédie en musique *Sanson*. Voltaire travailla au livret entre 1733 et février 1736 (cf. Schneider 2007, 153, 157s).
- 3 Les comédies-ballets *La Princesse de Navarre* et *Le temple de la gloire*, toutes les deux créées en 1745 (cf. Schneider 2007, 161-166).
- 4 Ridgway 1980, 151, parle d'« opéras à thèse ».
- 5 Cf. Beyerle 1968, 59-62, qui souligne l'influence de Shakespeare.
- 6 Klemperer 2004, 76, parle d'une « Neigung zum opernhafte Bühneneffekt ».
- 7 Cf. Ridgway 1975, dont le chapitre 6 (163-196) s'intitule « Tearful Tragedy », le chapitre 7 (197-221) « Tearful Comedy ».

- 8 Les deux mots-clés de la *Poétique* d'Aristote (1449a) sont traditionnellement rendus par « pitié » et « terreur » (en allemand « Mitleid und Furcht »). Manfred Fuhrmann (Aristoteles 1982, 19) les traduit par « Jammer und Schaudern », soulignant ainsi qu'il s'agit d'une réaction corporelle.
- 9 Cf., à titre d'exemple, Jacobshagen 2005, 84-93 : « Italienische Oper unter französischer Herrschaft » (sur l'opéra à Naples).
- 10 La liste établie par R.S. Ridgway (1986, 153s.) contient quelques erreurs : p.ex., le librettiste de la *Zaira* mise en musique par Nasolini (1797) ne s'appelle pas Butturini, mais Batturini ; Peter von Winter aurait utilisé le même livret en 1805 (et non un texte de Pananti, comme dit Ridgway). Il faut rayer de la liste le *Montezuma* de Graun, basé sur des sources espagnoles, et y ajouter *Rome sauvée ou Catilina* (1752) comme modèle du *dramma tragicomico Catilina* de Giambattista Casti, mis en musique par Salieri en 1792, mais non représenté (la création très posthume eut lieu à Darmstadt en 1994).
- 11 Une adaptation attardée d'A. Chaptal fut créée à Paris en 1898.
- 12 Gaetano Rossi a traité le sujet du *Don Pèdre* voltairien dans *Maria Padilla*, livret mis en musique par Donizetti (1841), mais son modèle est la tragédie d'*Ancelot*, créée en 1838 (cf. Gier 1995, 268-271).
- 13 La *Sémiramis* de Graun (1754) et sa *Méropé* (1756) (cf. Calella 2002, 103-123).
- 14 En poursuivant la tradition de la tragicomédie pastorale, Métastase évite conséquemment le tragique (cf. Mehlretter 1994, 212 et *passim*).
- 15 14 adaptations opératiques 1797-1890, dont 10 en italien, 3 en français, 1 en allemand (cf. Ridgway 1986, 153). Rappelons la *Zaira* de Vincenzo Bellini sur un livret de Felice Romani (1829).
- 16 11 adaptations c. 1752-1828, dont 9 en italien, parmi lesquelles la *Semiramide* de Rossini sur un livret de Gaetano Rossi, et 2 en français (cf. Ridgway 1986, 153).
- 17 8 adaptations 1785-1845 (il ne faut pas tenir compte du *Montezuma* de Graun, cf. note 10) : 6 en italien, parmi lesquelles l'*Alzira* de Giuseppe Verdi sur un livret de Salvatore Cammarano (1845), 1 en français, 1 en allemand (cf. Ridgway 1986, 153).
- 18 Publiée dans Fabbri 1994, 37-147; cf. la notice introductive de l'éditeur, 9s.
- 19 *Tancredi*, musique de F. Bertoni, livret de S.S. Balbis (cf. Ridgway 1986, 153).
- 20 Ce trait rappelle l'histoire d'Ariodante dans le *Roland furieux* d'Arioste (chants IV-VI), poème que Voltaire connaissait bien, cf. le récit que Casanova fait de sa visite à Ferney en 1760 : le philosophe lui aurait récité par cœur « les deux grands morceaux du trente-quatrième et du trente-cinquième chant où ce divin poète parle de la conversation qu'Asolphe eut avec l'apôtre saint Jean » (Casanova de Seingalt 1993, 951).
- 21 Le livret imprimé à Venise en 1813 est reproduit dans Fabbri 1994, 339-387 ; cf. 353s.
- 22 L'opéra fut composé en 1839 pour Naples, où la représentation fut interdite par la censure ; une version française (*Les martyrs*, adaptation du livret par Eugène Scribe) fut créée à Paris en 1840, la première représentation de la version originale (*Poliuto*) n'eut lieu qu'en 1848, à Naples (cf. Miller 1987).
- 23 Cf. *Festival Rossini in Wildbad 2002. Programmheft Maometto – il fanatismo*, et l'enregistrement du spectacle : Winter 2004.

- 24 Il va sans dire que le livret de Romani ne contient aucune allusion à un abus sexuel quelconque.
- 25 Cf. dans son *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* (1756) les chapitres VI et VII sur Mahomet (Voltaire 1829a, 253-277), et, dans le chapitre CXXXIX sur les ordres religieux au 16^e siècle, les pages consacrées à Ignace de Loyola et aux Jésuites (Voltaire 1829a, 197-202).
- 26 Cf. la lettre qu'il adressa au pape pour « sottomettere al capo della vera religione quest'opera contro il fondatore di una falsa et barbara setta », et la réponse de Benoît XIV qui lui remercia pour « la sua bellissima tragedia di *Mahomet*, la quale legemmo con sommo piacere » (Voltaire 1830b, 41, 42).
- 27 En français, selon *Le Nouveau Petit Robert* dans l'édition de 2001, *séide* est devenu un nom commun pour désigner l'« adepte fanatique des doctrines et exécutant aveugle des volontés (d'un maître, d'un chef) ».
- 28 Pour une identification possible du *Maometto* de Romani et Winter avec Napoléon Bonaparte, cf. Gier 2007.
- 29 En 1798, Emmanuel Schikaneder lui confia son livret *Das Labyrinth*, suite de la *Flûte magique*.
- 30 Précisons que le *Maometto secondo* de Rossini (Naples 1820) n'a rien à voir avec Voltaire : le livret de Cesare Della Valle (Duca di Ventignano) se réfère à la conquête de la ville de Negroponte par le sultan Mahomet en 1470 (traduit en français et remanié par Alexandre Soumet, l'opéra devient *Le Siège de Corinthe*, Paris 1826).
- 31 Cf. le paragraphe sur « l'interrègne après Cimarosa et avant Rossini, de 1800 à 1812 » dans Stendhal 1992, 51-60.
- 32 Cf. le deuxième tableau du *Tancredi* de Rossi (dans Fabbri 1994), où le bonheur des jeunes filles contraste avec la tristesse cachée d'Amenaïde.
- 33 Comme le *Tancredi* de Rossini, Seïde est chanté par un contralto (partie du « musico » qui remplace les castrats, disparus à la suite de l'occupation française de l'Italie).
- 34 Chez Voltaire, Omar raconte qu'il est arrivé à convaincre le conseil d'ouvrir les portes de la ville au prophète (Voltaire 1830a, 61s).
- 35 Voltaire a voulu imiter ici l'apparition de l'ombre du père dans *Hamlet*. Cf. la „Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne“ qui précède sa *Sémiramis* dans la première édition (Voltaire 1830b, 430s). L'on sait que Voltaire apprécia peu le théâtre de Shakespeare (selon lui, *Hamlet* serait « une pièce grossière et barbare, qui ne serait pas supportée par la plus vile populace de France ou d'Italie [...] Mais parmi ces irrégularités grossières, qui rendent encore aujourd'hui le théâtre anglais si absurde et si barbare, on trouve dans *Hamlet*, par une bizarrerie encore plus grande, des traits sublimes, dignes des plus grands génies » ; Voltaire 1830b, 430).
- 36 Cf. l'interception de la lettre d'Amenaïde, dans *Tancredi* ; une autre lettre interceptée, dans *Zaïre* ; la mort de Séïde empoisonné, au moment où il va s'attaquer au prophète, dans *Le fanatisme*.
- 37 René Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844), le fondateur du mélodrame romantique.

Bibliographie

- Aristote : *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart : Reclam, 1982.
- Beyerle, Dieter : « Voltaire, *Zaïre* ». In : Stackelberg, Jürgen von (éd.) : *Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Vol. II. Düsseldorf : Bagel, 1968, 55-78.
- Calella, Michele : « Metastasios Dramenkonzeption und die Ästhetik der friderizianischen Oper ». In : Lütteken, Laurenz / Splitt Gerhard (éds) : *Metastasio im Deutschland der Aufklärung. Bericht über das Symposium Potsdam 2002*. Berlin/New York : de Gruyter, 2002, 103-123.
- Casanova de Seingalt, Jacques : *Mémoires. Histoire de ma vie*. Paris : Arléa, 1993.
- Fabbri, Paolo (éd.) : *I libretti di Rossini*. Vol. I: *Tancredi*. Pesaro : Fondazione Rossini, 1994.
- Gier, Albert : « Est-elle bonne? Est-elle méchante? *Maria Padilla* in der Überlieferung um Pedro el Cruel ». In: Brunold-Bigler, Ursula / Bausinger, Hermann (éds): *Hören Sagen Lesen Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift für Rudolf Schenda zum 65. Geburtstag*. Berne : Lang, 1995, 265-275.
- Gier, Albert : *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.
- Gier, Albert : « Falsche Propheten. Voltaires *Mahomet* als Napoléon in Felice Romanis Libretto für Peter von Winter ». In: Biget-Mainfroy, Michelle / 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. Emergence, influence et limites d'une doctrine esthétique. Festschrift für Herbert Schneider. Hildesheim/Zürich/New York : Olms, 2007, 457-465.
- Gier, Albert : « Mythos und Kolportage: Verdi, Wagner und die (Welt-)Literatur ». In: Jacobshagen, Arnold (éd.) : *Verdi und Wagner. Kulturen der Oper*. Köln/Weimar/Wien : Böhlau, 2014, 11-33.
- Jacobshagen, Arnold : *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*. Stuttgart : Steiner, 2005.
- Klemperer, Victor : *Voltaire*. Mit einem Nachwort von Rita Schober. Berlin: tranvía, 2004.
- Mehltretter, Florian : *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des 17. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. : Lang, 1994.
- Miller, Norbert : « Donizetti : *Poliuto / Les martyrs* ». In : Dahlhaus, Carl (éd.) : *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett*. Vol. 2. München/Zürich : Piper, 1987, 25-29.
- Miller, Norbert : « Rossini : *Tancredi* ». In : Dahlhaus, Carl (éd.) : *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett*. Vol. 5. München/Zürich : Piper, 1994, 370-375.
- Miola, Pietro (éd.) : *Rossini. Tutti i libretti d'opera*. Edizioni integrali. Vol. II. Milano : Newton, 1997.
- Ridgway, Ronald S. : *Voltaire and Sensibility*. Montreal/London : McGill/Queen's UP, 1975.
- Ridgway, Ronald S. : « Voltaire's Operas ». In : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 189 (1980), 119-151.
- Ridgway, Ronald S. : « Voltairian bel canto : Operatic Adaptations of Voltaire's Tragedies ». In : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 241 (1986), 125-154.
- Roccatagliati, Alessandro : *Felice Romani librettista*. Lucca : Libreria Musicale Italiana, 1996.

- Romani, Felice / Winter, Peter von : *Mahomet*. Tragische Oper in zwey Aufzügen für das Königliche Sächsische Theater – *Maometto*. Melodramma tragico in due atti da rappresentarsi nel Reale Teatro di Sassonia. Dresden 1818. Fac-similé digital sous <http://libretti.digitale-sammlungen.de> (consultation 15.10.2016).
- Ross, Peter : « *Luisa Miller* – ein « kantiger Schiller-Verschnitt » ? Sozialkontext und ästhetische Autonomie der Opernkomposition im Ottocento ». In : Maehder, Jürgen / Stenzl, Jürg (éds) : *Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*. Frankfurt/M. : Lang, 1994, 159-178.
- Schläder, Jürgen : *Das Opernduett. Ein Szenentypus des 19. Jahrhunderts und seine Vorgeschichte*. Tübingen : Niemeyer, 1995.
- Schneider, Herbert : « Voltaire als Librettist ». In : *Musicorum* 5 (2007) (*Le livret en question*), 153-171.
- Szondi, Peter : « « Tableau » und « coup de théâtre ». Zur Sozialpsychologie des bürgerlichen Trauerspiels bei Diderot. Mit einem Exkurs über Lessing ». In : Szondi, Peter : *Schriften II*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1977, 205-232.
- Stendhal : *Vie de Rossini*. Ed. par Pierre Brunel. Paris : Gallimard, 1992.
- Voltaire : « *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* ». In : Voltaire : *Œuvres complètes*. Avec notes, préfaces, avertissements, remarques historiques et littéraires. Vol. XII-XV. Paris : Armand-Aubrée, 1829a.
- Voltaire : « *Cedipe*. Tragédie en cinq actes ». In : Voltaire : *Œuvres complètes*. Avec notes, préfaces, avertissements, remarques historiques et littéraires. Vol. II : *Théâtre*. Vol. I. Paris : Armand-Aubrée, 1829b, 66-121.
- Voltaire : « *Tanis et Zélide, ou les Rois pasteurs*. Tragédie en cinq actes pour être mise en musique ». In : Voltaire : *Œuvres complètes*. Avec notes, préfaces, avertissements, remarques historiques et littéraires. Vol. III : *Théâtre*. Vol. II. Paris : Armand-Aubrée, 1829c, 247-279.
- Voltaire : « *Le fanatisme, ou Mahomet le prophète*. Tragédie en cinq actes ». In : Voltaire : *Œuvres complètes*. Avec notes, préfaces, avertissements, remarques historiques et littéraires. Vol. IV : *Théâtre*. Vol. III. Paris : Armand-Aubrée, 1830a, 29-108.
- Voltaire : « *Sémiramis*. Tragédie en cinq actes ». In : Voltaire : *Œuvres complètes*. Avec notes, préfaces, avertissements, remarques historiques et littéraires. Vol. IV : *Théâtre*. Vol. III. Paris : Armand-Aubrée, 1830b, 413-500.
- Voltaire : « *Tancrède*. Tragédie en cinq actes ». In : Voltaire : *Œuvres complètes*. Avec notes, préfaces, avertissements, remarques historiques et littéraires. Vol. VI : *Théâtre*. Vol. V. Paris : Armand-Aubrée, 1830c, 83-157.
- Yon, Jean-Claude (éd.) : *Le théâtre français à l'étranger au XIX^e siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*. Paris : Nouveau Monde, 2008.

Discographie

- Winter, Peter von : *Maometto*. Tragic Melodrama in Two Acts. Marco Polo 822527980, 2004 (2 CD).