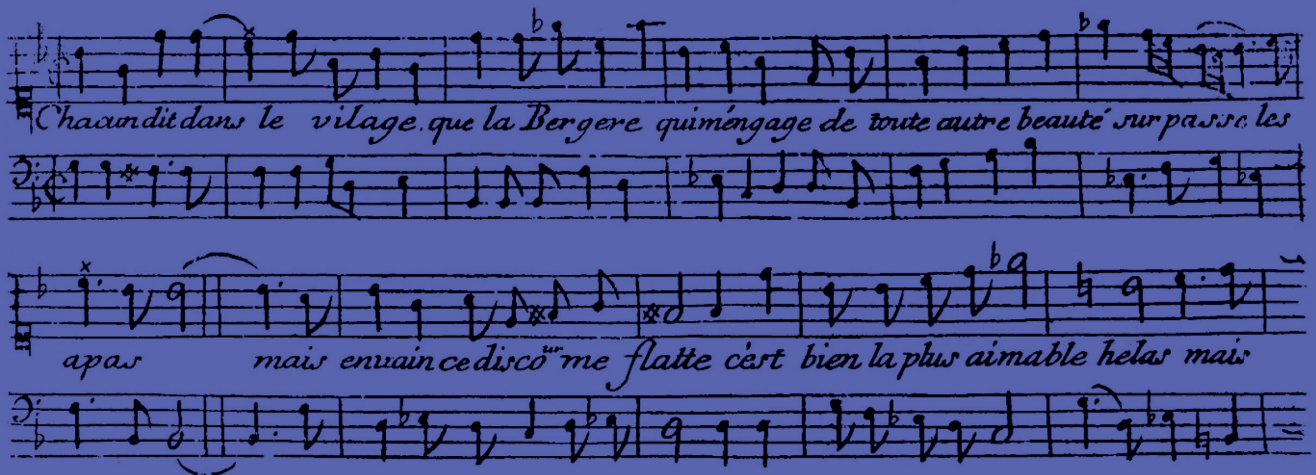


Le Mercure galant, témoin et acteur de la vie musicale

sous la direction d'Anne Piéjus



IRPMF
(UMR 200 du CNRS, Ministère de la Culture, Bibliothèque nationale de France)
2010

coordination éditoriale : Anne Piéjus et Nathalie Berton-Blivet

mise en page : David Penot

Illustration de couverture : Bertrand BÉNIGNE DE BACILLY, « Chacun dit dans ce village »,
Mercuré galant, novembre 1680, gravure insérée entre les pages 234 et 235.

dépôt légal : septembre 2010
ISSN en cours
<http://www.irpmf.cnrs.fr/>

Sommaire

Anne PIÉJUS Présentation	5
Catherine MASSIP <i>Mercuré galant, Mercuré de France. Une introduction</i>	9
Marie-Thérèse MOUREY Le <i>Mercuré galant</i> et l'espace germanique	13
Barbara NESTOLA Reconstruire la réalité à partir du <i>Mercuré galant</i> . Le cas de l'opéra vénitien	23
Nathalie BERTON-BLIVET Le <i>Mercuré galant</i> : une source pour penser le petit opéra	29
Thomas VERNET Présence de la musique dans les cérémonies de l'Académie française d'après le <i>Mercuré galant</i> (1672-1703)	45
Anne PIÉJUS Le <i>Mercuré galant</i> éditeur de musique. Trente ans d'airs nouveaux	53
Anne-Madeleine GOULET et Mathilde VITTO Autour de deux airs de <i>Le Camus</i>	71

Présentation

Ce recueil de textes émane du programme de recherches *Mercure galant*¹ de l'Institut de Recherche sur le patrimoine musical en France (IRPMF, UMR 200 du CNRS), dont l'objectif premier est la publication d'une double base de données, *Mercure-textes*² et *Mercure Aires*³, éditée par l'IRPMF et publiée au sein des ressources numériques PHILIDOR de l'Atelier d'études du Centre de musique baroque de Versailles (UMR 2162 du CNRS).

La finalité de cette base de données est d'offrir un outil scientifique de recherche, hautement spécialisé, gratuit et libre d'accès. Édité en ligne, la base renferme les textes du *Mercure galant* consacrés à la musique et aux spectacles, ainsi que les musiques publiées dans le périodique ; mais elle entend surtout mettre à disposition de la communauté scientifique et musicale le fruit d'un long travail scientifique sur cette masse documentaire.

Avant même que le contenu de la base ait pu être mis en ligne, et puisse susciter des recherches au-delà de notre équipe, plusieurs des nombreux collaborateurs de ce programme ont puisé au gisement d'informations sur lequel ils travaillaient, qui couvrait alors principalement les années 1672-1700. Cette publication réunit ainsi les communications présentées lors de la première journée d'études de ce programme⁴, organisée le 25 juin 2008 ; s'y ajoute une étude générale visant

à poser quelques jalons dans l'approche du corpus des airs.

Loin d'être le fruit d'une recherche réservée, cette publication se veut une invitation aux chercheurs et aux musiciens, aux *curieux* et aux *connaisseurs*, à consulter et utiliser la base de données, à entrer en dialogue avec ses auteurs, à poursuivre les recherches et à multiplier les échanges scientifiques, et enfin, à venir enrichir cette série d'études.

Catherine Massip, conservateur général, directrice du département de la musique de la Bibliothèque nationale de France, a suivi depuis ses origines ce programme de recherches. Auteur, entre autres, de travaux sur François Collin de Blamont et sur Michel Lambert, elle a maintes fois confirmé le rôle du *Mercure galant* pour l'étude musicologique de type monographique. Lectrice assidue du *Mercure galant* et du *Mercure de France*, elle propose ici de remettre en perspective les *Mercure* successifs dans le paysage des sources documentaires relatives aux compositeurs.

Marie-Thérèse Mourey, professeur des universités, germaniste et spécialiste de la danse, a apporté à la base de données sa connaissance des cours allemands et de leur vie artistique, contribuant ainsi notablement à l'identification des personnes citées par le *Mercure* et à une meilleure prise en considération des enjeux politiques et culturels des spectacles dont les informateurs du périodique, en particulier La Barre-Mattéi, actif à la cour de Hanovre jusqu'à son décès en 1683, envoyaient des relations détaillées, que le périodique publia notamment à la fin des années 1670 et aux début des années 1680. Rappelant la géographie politique et culturelle des cours princières auxquelles s'attache le pé-

1. <http://www.irpmf.cnrs.fr/Mercuregalant.htm>

2. <http://philidor.cmbv.fr>

3. http://philidor.cmbv.fr/catalogue/intro-mercure_airs.

Les renvois à la base de données incluent le numéro de catalogue des notices en ligne.

Exemple : (MG-1683.07.01).

4. <http://www.irpmf.cnrs.fr/spip.php?article295>.

riodique — celles de Hanovre, de Brunswick, de Lunebourg, et de Brandebourg à partir de 1682 —, elle met en évidence la position de commentateur du *Mercure*, à travers des stratégies discursives qui visent le plus souvent à asseoir la supériorité de la France, modèle de goût et de sociabilité pour l'Europe.

Barbara Nestola, ingénieur d'études au Centre de musique baroque de Versailles, spécialiste des rapports entre la France et l'Italie musiciennes, s'est attachée à l'un des aspects singuliers de la présence italienne dans le *Mercure galant* — sujet sur lequel elle a publié plusieurs articles — : le discours sur les opéras vénitiens. Elle montre comment l'*a priori* nationaliste des Français en quête d'un opéra national n'influe pas directement sur le discours critique, et comment le *Mercure galant* accueille des discours éventuellement discordants, en ouvrant ses colonnes à la fois aux relations de Chassebras de Cramailles et au célèbre opuscule *Sur les opéras* de Saint-Évremond. Ce faisant, elle interroge la connaissance qu'avaient les lecteurs du périodique, mais aussi les auteurs critiques, du mélodrame vénitien, qui n'avait eu accès à la scène française qu'épisodiquement et sous des formes très exceptionnelles.

Nathalie Berton-Blivet, ingénieur d'études à l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France, assure un travail continu sur la base de données depuis 2004, dont elle assure la responsabilité depuis 2008. Auteur d'un doctorat consacré au petit opéra, elle rappelle ici le rôle que joue le *Mercure galant* dans une approche générique et historique d'un corpus. Exposant les points de convergences qui permettent de dégager un véritable genre au sein d'un ensemble d'œuvres hétérogène, elle met en évidence l'importance décisive du *Mercure galant* pour la connaissance du petit opéra : les comptes rendus éclairent la sociabilité de ce genre protéiforme et constituent parfois l'unique trace d'existence d'une œuvre, tandis que la publication (partielle ou intégrale) de plusieurs livrets de petits opéras confirme le rôle joué par le périodique dans leur diffusion contemporaine et dans leur conservation.

Thomas Vernet est responsable du département de musique ancienne du Conservatoire à rayonnement régional de Paris. Doctorant vacataire depuis les prémices de cette base de données en 2002, il s'est longuement consacré à l'identification des personnes citées dans les articles du *Mercure galant*, auteurs,

compositeurs, commanditaires, destinataires, courtisans de tout rang, notables provinciaux, etc. Il s'attache ici à une manifestation particulière de la sociabilité musicale dans les milieux intellectuels parisiens, en proposant une étude de la place de la musique dans les cérémonies de l'Académie française telle qu'elle apparaît dans les comptes rendus publiés par le *Mercure galant* au cours des trente premières années de parution du périodique. Après avoir retracé l'histoire de l'institution, il met en évidence la spécificité des cérémonies organisées par l'Académie, s'attardant notamment sur les motets composés pour la Saint-Louis (dont le périodique publie plusieurs livrets), et la sociabilité de cérémonies semi-publiques, qui excèdent rapidement la célébration d'événements propres à l'Académie pour devenir un « lieu » de célébration des événements de la couronne.

Anne-Madeleine Goulet (chargée de recherches au CNRS auprès du CMBV) et Mathilde Vittu (doctorante, professeur au Conservatoire à rayonnement régional de Boulogne-Billancourt), qui proposent un article à quatre mains, jouent de la complémentarité de leur approche, littéraire et musicologique, du périodique. Les travaux de la première sur la poésie chantée⁵ ont constitué une source documentaire majeure pour le corpus *Mercure Airs*, ayant permis d'établir de nombreuses concordances entre les airs publiés dans le *Mercure galant* et ceux des *Livres d'airs de différents auteurs*. Ses recherches musicologiques sur Le Camus ont conduit Mathilde Vittu, quant à elle, à fréquenter assidûment le *Mercure galant*, source indispensable à l'établissement du catalogue des œuvres de Sébastien Le Camus et de son fils Charles⁶, qu'elle prépare dans le cadre du doctorat de musicologie. Toutes deux se livrent ici à un exercice de démonstration, articulé autour de l'analyse de deux airs com-

5. *Paroles de musique. Catalogue des trente-sept Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Sprimont-Mardaga ; Versailles-Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 2007, et le chapitre consacré au *Mercure galant* dans l'édition de sa thèse de doctorat (*Poésie, musique et sociabilité au XVII^e siècle. Les Livres d'airs de différents auteurs publiés par Ballard entre 1658 et 1694*, Paris, Champion, 2004, p. 173-212).

6. Doctorat en cours consacré à l'œuvre de Sébastien et de Charles Le Camus, sous la direction de Catherine Massip, Paris, École Pratique des Hautes Études.

posés sur le même poème de Frontinières, publiés par le *Mercur*e à vingt ans de distance. Leur cheminement croisé confirme l'importance de l'étude du périodique aussi bien pour appréhender la sociabilité musicale du temps que pour la recherche monographique, que l'approche comparatiste éclaire notablement. Violoniste et directrice de l'ensemble *Usclame*, Mathilde Vittu a aussi procédé à l'enregistrement de ces deux airs et

d'exemples musicaux qui donnent corps à la démonstration. Que Barbara Kusa (soprano), Vanasay Khamphommala (ténor), Léonard Mischler (basse), Andreas Linos (dessus de viole), Mathilde Vittu (violon), Federico Yacubson (basse de viole) et Frédéric Michel (clavecin), ainsi que Clément Cornuau (prise de son) soient chaleureusement remerciés d'avoir ainsi rendu à la musique son épaisseur sensible.

Anne Piéjus
CNRS (IRPMF)

Mercure galant, Mercure de France, une introduction

Cette brève introduction a pour but de mesurer l'immense chemin parcouru en seulement quelques années en évoquant des pratiques bibliographiques d'un âge pas si lointain, puisqu'il s'agit seulement du xx^e siècle et des dernières décennies du xix^e siècle. Elle me permettra aussi d'évoquer au passage deux expériences personnelles liées à deux périodes et deux moments de la longue vie du *Mercure*. Bien que cette journée soit consacrée au *Mercure galant*, j'aurai l'occasion de citer également l'apport du *Mercure de France*, maintenant facilement accessible grâce à un fac-similé¹.

Pendant longtemps, les chercheurs en musique n'ont pas été totalement démunis face aux milliers ou dizaines de milliers de pages du *Mercure galant* puis du *Mercure de France* publiées entre 1672 et 1791², grâce à l'existence du Fichier Peyrot conservé au département de la Musique. Ce fichier toujours conservé dans son ancien meuble de bois massif est constitué de petites cartes, classées par ordre alphabétique, maintenant jaunies, qui accumulent une masse de références bibliographiques sous forme abrégée. Ces références ne se limitent pas au dépouillement du *Mercure* mais donnent aussi des renvois aux pages de périodiques spécialisés telle la *Revue et Gazette musicale* ou à des monographies, le tout selon un système d'abréviations

parfois sibyllin. En se basant sur les dates les plus récentes, il semble que ce fichier puisse dater des années 1870-1880. L'auteur³ qui n'est pas identifié dans les travaux sur les collections musicales de la Bibliothèque nationale comme le mémoire inédit d'Élisabeth Lebeau datant de 1947, a pris le soin de choisir des fiches de format semblable mais de couleurs différentes : blanc devenu crème pour les noms propres – en l'espèce les noms de compositeurs et d'interprètes –, vert pour les noms géographiques et rose pour les sujets ou mots matières.

Régulièrement signalé aux chercheurs, notamment étrangers, depuis l'installation du département de la Musique dans ses emprises rue Louvois, il a servi de première orientation bibliographique à bien des recherches, essentiellement à caractère biographique, et il demeure toujours utile, notamment pour une bibliographie qui se veut complète, pour les références datant du xix^e siècle, précisément dans la mesure où il ne se limite pas au *Mercure galant* ni même au *Mercure de France*.

Connu notamment des chercheurs américains, il a fait l'objet d'un projet de transcription à l'initiative du professeur Peter Bloom (Smith College), qui n'a pas abouti : un test effectué à partir d'un choix de fiches a montré que la masse d'informations et les difficultés de décryptage des références bibliographiques auraient exigé un temps considérable et ne pouvaient être confiées par exemple à titre de travaux pratiques à une étudiante séjournant à Paris. De même, il a été envisagé de le numériser, projet auquel on a renoncé pour

1. Réimpr. Genève, Slatkine, 1968-1973.

2. Voir la note détaillant les titres, dates, adresses bibliographiques, éditeurs successifs figurant dans le *Catalogue général de la Bibliothèque nationale de France* (<http://catalogue.bnf.fr>). Pour le *Mercure galant*, les tables de Monique Vincent pour les années 1672-1710 ont représenté une avancée essentielle (*Extraordinaire. Affaires du temps. Table analytique contenant l'inventaire de tous les articles publiés 1672-1710*, Paris, Champion, 1998).

3. Le musicologue Jean Peyrot a publié dans les années 1900 de nombreuses œuvres de musique de chambre du xviii^e siècle (Rameau, Mondonville, Vivaldi, Mascitti etc.) mais rien ne permet de l'assimiler à l'auteur du fichier.

l'instant en raison du manque de lisibilité de l'écriture et de l'ampleur du travail préparatoire (on peut estimer le nombre de fiches à environ 30 000). En somme, tel qu'il est et tant que le *Mercure* ne sera pas complètement numérisé en mode texte, le fichier Peyrot garde son utilité.

Le *Mercure* a depuis longtemps été identifié comme une source majeure de travaux monographiques ou portant sur des aspects précis de la vie musicale sous l'Ancien Régime. Comme dans d'autres domaines, le nom de Constant Pierre apparaît comme celui d'un pionnier. Bien que son travail sur le Concert spirituel n'ait été publié qu'en 1975, il datait en fait des années 1900. Il repose en majeure partie sur les informations fournies par le *Mercure de France* qui, à partir de la fondation du concert en 1725, donne de façon régulière, quoique succincte, les éléments utiles pour reconstituer en partie les programmes du concert. C'est Antoine Bloch-Michel qui, au moment de la publication par la Société française de musicologie, avait repris et complété l'ensemble des dépouillements réalisés à partir du *Mercure*. Dans cet ouvrage, les informations sont restituées de façon schématique, au contraire de la première monographie sur Michel-Richard Delalande préparée sous la direction de Norbert Dufourcq par un groupe de jeunes musicologues⁴. Ici, les extraits du *Mercure* sont donnés intégralement, ce qui restitue l'information dans un contexte incomparablement plus riche.

Le *Mercure* a été aussi identifié très tôt comme une source indispensable dans le domaine de l'histoire de l'édition. Grâce aux annonces de toutes sortes, notamment de nouvelles publications de musique, il a été utilisé par François Lesure aux côtés d'autres périodiques pour dater les éditions recensées dans son *Catalogue de la musique imprimée avant 1800 conservée dans les bibliothèques publiques de Paris*⁵. Les recensements considérables opérés

4. *Notes et références pour servir à une histoire de Michel-Richard Delalande (1657-1726), établies d'après les papiers d'André Tessier, précédées de documents inédits et suivies du catalogue thématique de l'œuvre*, publiées par les élèves du Séminaire d'histoire du Conservatoire national de musique de Paris : Marcelle Benoit, Marie Bert, Sylvie Spycet, Odile Vivier, sous la direction de Norbert Dufourcq, Paris, A. et J. Picard, 1957.

5. Paris, Bibliothèque nationale, 1981. Ces notices sont consultables en ligne dans le catalogue général de la

pour la publication de ce catalogue par Anik Lesure avaient mis au jour un grand nombre de références à des publications non retrouvées et conservées. La publication récente de ces annonces sous la forme de transcription complète⁶ rend justice à la richesse des informations fournies par le *Mercure de France*, bien qu'Anik Devriès-Lesure ait montré combien les éditeurs de musique ont peu utilisé ce vecteur d'annonces publicitaires dans les premières décennies du XVIII^e siècle.

Curieusement, les longues chroniques consacrées aux représentations d'opéras à l'Académie royale de musique n'ont guère été utilisées, sauf dans les préfaces de la première édition monumentale des œuvres de Rameau publiée sous la direction de Camille Saint-Saëns et Charles Malherbe. Leur contenu, consacré surtout aux développements du livret ou à la description des décors, l'absence quasi-totale de commentaires sur la musique, le caractère répétitif des descriptions, ont pu décourager les lecteurs actuels.

Lorsque j'ai eu l'occasion de préparer un mémoire de musicologie au Conservatoire sous la direction de Norbert Dufourcq et de Marcelle Benoit sur le compositeur François Collin de Blamont (1690-1760), surintendant de la musique du roi, la lecture exhaustive du *Mercure de France* entre 1719 – date de sa nomination comme surintendant – et 1760 – date de sa disparition – s'est imposée comme indispensable à côté des dépouillements d'archives. Il est évident que la carrière très officielle de ce compositeur peut être reconstituée à partir du *Mercure* avec d'autant plus de résultats que ses faits et gestes étaient étroitement liés à l'activité de la musique du roi, à celle des concerts de la cour, des concerts de la reine, du Concert spirituel et de l'Académie royale de musique. Année après année, une impression d'abondance des informations s'affirmait. Avec le recul du temps, un autre aspect demeure : les informations du *Mercure* concernant les exécutions d'œuvres musicales du compositeur – titres, lieux d'exécution, librettiste, contenu – notamment dans le cadre des fêtes éphémères de la cour, apportent un important complément, voire

Bibliothèque nationale de France (<http://catalogue.bnf.fr>).

6. Anik DEVRIÈS-LESURE, *L'Édition musicale dans la presse parisienne au XVIII^e siècle. Catalogue des annonces*, Paris, CNRS Éditions, 2005.

des éléments totalement inédits lorsqu'on les confronte aux sources musicales conservées. Une autre dimension du *Mercure de France*, journal littéraire où se publiaient volontiers poèmes et petits textes, apporte souvent un éclairage inattendu et permet de situer la personnalité d'un compositeur dans un environnement culturel plus large. La lecture du *Mercure* demeure indispensable pour une monographie, surtout si le musicien a eu une carrière officielle. Je plaiderais volontiers pour une lecture extensive, en particulier pour un jeune chercheur qui souhaite comprendre les événements politiques, les idées prédominantes, les préoccupations scientifiques, les débats littéraires, les nouvelles des pays étrangers, enfin, les mille et un faits petits et grands qui captivaient les lecteurs du siècle des Lumières. La seule lecture des extraits concernant la vie musicale me semble une démarche insuffisante.

Pour la monographie que j'ai préparée quelques années plus tard sur Michel Lambert, lui aussi pourvu d'une position officielle à la musique de la Cour comme maître de la musique de la Chambre, l'autre *Mercure*, le *Mercure galant*, a apporté des informations d'une nature très différente. Ici, point de comptes rendus réguliers de concerts mais un nombre significatif de publications d'airs dans les suppléments musicaux, précieux pour préciser la chronologie et pour identifier les poètes mis en musique. De même, un certain nombre de

références au musicien dans des textes littéraires se sont révélées intéressantes dans la mesure où elles donnaient un cadre à la pratique de l'air sérieux et aux discussions d'ordre formel et esthétique qu'il suscitait.

Un dernier aspect du *Mercure galant*, la publication de nécrologies, est l'un des premiers centres d'intérêt depuis longtemps retenu par les musicographes.

Il est évident que le dépouillement de la presse qu'Anik Devriès-Lesure assimile justement à un rituel obligatoire pour les chercheurs en musicologie va s'enrichir de façon radicale grâce au dépouillement désormais mis en ligne : ce changement d'ordre technique au départ a rapidement entraîné une révolution méthodologique dont on voit déjà les effets dans les travaux érudits en cours. En effet, les dépouillements du premier âge s'étaient attachés au seul repérage des noms et des personnalités distinguées ainsi dans un univers culturel large qui englobait arts, disciplines intellectuelles, événements politiques, faits de société. Désormais, le dépouillement et l'analyse portent sur tout micro-événement (ou citation) faisant allusion à un fait musical quel qu'il soit ou à la présence de la musique même ténue dans tout type de texte, qu'il soit d'information ou de fiction. On peut augurer que la mise en perspective de la musique dans la société de la fin du xvii^e siècle et du xviii^e siècle s'en trouvera profondément modifiée.

Catherine MASSIP
Bibliothèque nationale de France, EPHE

Le *Mercur*e galant et l'espace germanique

Se pencher sur l'espace germanique à travers le *Mercur*e galant peut sembler un paradoxe. En effet, le nombre des entrées concernant l'Allemagne ou les cours princières germaniques dans le *Mercur*e galant est, du moins dans le corpus provisoirement dépouillé (1672-1685), relativement modeste. En revanche, ces observations, parfois tout de même détaillées, sont qualitativement importantes, et ce à double titre : d'une part, elles constituent ce que l'on peut nommer un regard, tout à fait officiel (si l'on tient compte de l'orientation d'ensemble du *Mercur*e et du statut des rédacteurs, Donneau de Visé et Thomas Corneille), porté depuis la France sur l'étranger, donc un indicateur majeur des « représentations discursives » de l'Autre. Qui plus est, ce regard s'attache à une aire géopolitique considérée depuis toujours avec suspicion et avec laquelle la France entretient des relations ambiguës, voire conflictuelles : le Saint Empire Romain Germanique, éclaté en une multiplicité de cours princières d'importance inégale. L'hostilité traditionnelle entre les Bourbon et les Habsbourg s'était renforcée avec l'accession au pouvoir presque simultanée de l'empereur Léopold I^{er} (en 1658) et de Louis XIV (1661), qui étaient apparentés (ils étaient beaux-frères, ayant épousé deux sœurs, infantes d'Espagne). Or la France sut mettre à profit les aspirations des princes allemands en les intégrant à son propre système politique, c'est-à-dire en les instrumentalisant, contre l'Empereur et la maison d'Autriche. Après le soutien apporté par Richelieu au camp protestant durant la Guerre de Trente Ans (1618-1648), la France de Louis XIV se fit la protectrice officielle de la Confédération du Rhin (le « Rheinbund » de 1658) qui rassemblait les principautés de Mayence, Cologne, Palatinat-Neubourg, Hesse-Cassel, Brunswick-Lunebourg. Mais

cette prépondérance était fragile, à la merci de renversements d'alliances toujours possibles. En outre, les années considérées correspondent à une phase politico-militaire chargée de tensions et de conflits, puisqu'après la guerre de Hollande en 1672 et la prise de Maastricht en juin, puis les campagnes de Turenne dans le Palatinat et en Alsace entre 1674-75, les traités de Nimègue furent enfin signés en 1678-79. Il est donc tout à fait intéressant d'observer ce regard, et, en décodant l'art consommé du sous-entendu manié par Donneau de Visé, de tenter de percer la façade de neutralité bienveillante, voire élogieuse.

D'autre part, ces commentaires attestent l'existence de ce qu'on pourrait appeler des « transferts culturels » entre la France et l'espace germanique (pour l'essentiel les cours princières) et témoignent de la prégnance et du poids du modèle français sur le plan culturel et artistique, donc du rayonnement européen de la France, notamment à travers la circulation des modèles, qui passe elle-même essentiellement par la circulation géographique des artistes. Il est donc tout à fait instructif de se pencher sur les modalités de la représentation princière mise en œuvre dans les différents foyers culturels allemands, et d'en observer les diverses stratégies, largement calquées sur le modèle français¹.

1. Sur les nouveaux spectacles qui apparaissent en Europe à la fin du xv^e siècle et la diversification des formes et des genres, voir Pierre BÉHAR et Helen WATANABE O'KELLY (éd.), *Spectaculum Europaeum. Theatre and Spectacle in Europe (1580-1750)*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1999. Voir aussi M.-Th. MOUREY, *Danser dans le Saint Empire aux xv^e et xvii^e siècles. Éloquence du corps, discipline des sujets, civilité des mœurs* (Habilitation à diriger des recherches, université Paris-Sorbonne, 2003, à paraître), en particulier 1^{re} partie : « Danser dans l'Empire ».

Le *Mercur*e galant et l'actualité allemande

Un rapide inventaire des mentions et commentaires dans le corpus étudié fait apparaître autant les points forts que les lacunes.

Les années les plus riches en annotations (quantitativement) sont celles de 1677, 1680, 1681, ce qui n'est pas fortuit, puisque ces dates correspondent à des événements phares sur les plans militaire et diplomatique. En 1677, il est fort question de « Nimègue », ville des Provinces Unies (Nijmegen) où eurent lieu de longues négociations politiques (les « grandes affaires ») entre la France, la Hollande et le Brandebourg, avant que la paix y fût signée, en février 1679. La Bavière est également au centre de l'intérêt : en effet, dans un premier temps (en 1670), la France avait tenté de s'appuyer sur le prince électeur de Bavière pour contrer l'Empereur, mais Ferdinand Maria n'avait pas osé s'opposer frontalement à ce dernier. Il en resta une alliance dynastique, qui fut scellée en 1679, dès la mort de Ferdinand Maria, par le mariage du dauphin avec Marie-Anne Christine de Bavière, au début de l'année 1680. Par la suite, la France soutint sans vergogne le nouveau prince électeur, frère de Marie-Anne, le très francophile Max Emmanuel, qui paiera du reste le prix de son ambition par l'exil à Bruxelles.

Les mentions concernant les princes évêques de Strasbourg (Franz Egon de Fürstenberg, puis son frère cadet Wilhelm Egon) sont également fréquentes : là encore, le contexte en est la reconquête de l'Alsace et notamment de Strasbourg. À la suite de la politique de « Réunions », la ville fut réunie à la France en 1681, ce qui constitua une grande victoire politique, militaire, mais aussi religieuse, puisque la cathédrale protestante revint au culte catholique, ce qui est interprété comme un retour au giron maternel (selon le *Mercur*e², l'église avait été « ostée aux catholiques depuis 140 ans », soit depuis l'introduction de la Réforme dans la ville libre d'Empire en 1540). Dans ses manœuvres, Louis XIV s'était appuyé sur le prince évêque et son frère, deux personnes dont l'attitude fut plus qu'ambiguë, puisque, en tant que princes d'Empire qui avaient le droit de siéger à la Diète de Ratisbonne, ils étaient liés

2. *Mercur*e galant, octobre 1681, p. 306, 316-320, 360-364, 367, 369 (MG-1681.10.07).

par un devoir de fidélité à l'Empereur. Un épisode rocambolesque eut lieu en 1674, lorsque Wilhelm Egon fut enlevé par des soldats impériaux dans la ville neutre de Cologne, où se tenait un congrès pour les négociations de paix ; retenu prisonnier à Vienne, alors que Franz Egon avait réussi à se réfugier en France, il ne fut libéré qu'après de longues tractations en 1680. Wilhelm Egon succédera à son frère comme évêque de Strasbourg (1682-1704) et deviendra même cardinal en 1686.

Un troisième point fort dans les mentions de l'espace germanique concerne, de 1679 à 1681, les cours princières « welfes », terme générique englobant une multitude de cours apparentées, dont Brunswick, Calenberg, Celle, Lunebourg, Pyrmont, et Hanovre. La mort inattendue de Jean Frédéric de Brunswick-Lunebourg, à la fin de 1679, eut des implications politiques majeures puisqu'en l'absence d'héritier mâle, c'est son frère cadet, Ernest Auguste, alors évêque d'Osnabrück, qui prit sa succession et hérita des territoires. Très rapidement, l'ambitieux Ernest Auguste transforma son duché insignifiant en principauté majeure, et même, au prix d'une stratégie raffinée, finit par obtenir une dignité électorale en 1692, au détriment de l'autre branche de la famille. Enfin, par le jeu des héritages dynastiques, son fils Georges deviendra roi d'Angleterre en 1714 ! Il était donc extrêmement important d'enregistrer l'évolution politique d'un petit territoire qui aurait pu menacer le système d'alliance mis en place par la France : en effet, contrairement à ses frères demeurés protestants, et fidèles à l'Empereur, le duc Jean Frédéric s'était converti au catholicisme. Ses sympathies déclarées pour la France faisaient de lui un soutien de poids pour la politique de Louis XIV, ainsi que le remarque du reste explicitement le *Mercur*e galant³. Par ailleurs, la famille du Hanovre était également liée au puissant Stathouder de Hollande,

3. *Mercur*e galant, février 1679, p. 83 : « Vous sçavez sans doute que M^r le Duc d'Hanover est un Prince de la Maison de Brunswigh & Lunebourg, & qu'il a toujours esté dans les intérêts de Sa Majesté pendant nos dernières guerres, malgré les engagements contraires des autres Princes de Sa Maison, c'est-à-dire de M^r le Duc de Zell son Frere aîné, & de M^r l'Evesque d'Osnabrugh Son Cadet, qui ont fait depuis leur accommodement avec le Roy. Ce sont des Princes d'un fort grand mérite, & qui soutiennent la dignité de leur rang avec tout l'éclat que demande leur naissance ».

Guillaume d'Orange, lui-même ennemi du roi de France. Le *Mercur*e relate longuement les cérémonies de l'enterrement du duc Jean Frédéric, mort à Augsbourg et dont le corps devait être rapatrié, puis la prestation de serment des corps constitués (les *Stände*) au nouveau duc de Hanovre, conformément au cérémonial alors en vigueur. Dans la foulée, on trouve de longs développements consacrés aux divertissements dansés donnés à Hanovre en 1681, puis en 1684, par la jeune princesse Sophie Charlotte, qui avait effectué un séjour à la cour de France en compagnie de sa mère (elle-même tante de Madame) deux ans auparavant. Enfin, on trouve, en 1682, puis en 1684, des indications sur ce qui se passe à la cour du Brandebourg (Berlin), les hommages qui y sont rendus au duc et à la duchesse de Hanovre alors en visite, sur un ballet donné à la cour de Wurtemberg (Stuttgart), puis sur les cérémonies et festivités organisées à Hanovre en l'honneur du mariage de Sophie Charlotte avec le prince héritier de Brandebourg.

Ces mentions relativement éparpillées et parfois elliptiques nécessitent de reconstruire le contexte et les arrière-plans multiples, dont les jeux d'alliances, dynastiques et diplomatiques, entre les diverses cours princières. Car au-delà de l'occasion privée, les visites officielles ont presque toujours un objectif politique qu'il faut savoir décrypter. Précisément, l'élucidation des noms propres (et surtout des liens de parenté), des lieux, des événements ou des spectacles parfois vaguement évoqués se révèle une entreprise délicate. Un travail minutieux permet toutefois de constater une grande fiabilité des indications du *Mercur*e. Au-delà de ces difficultés factuelles de décodage, les relations et annotations du *Mercur*e sont une véritable mine d'informations, qu'il faut certes trier, hiérarchiser, interpréter — et vérifier. Certains silences s'expliquent *a posteriori* : ainsi apprend-on, en mars 1683, que l'un des informateurs réguliers du *Mercur*e était M. La Barre-Mattéi, actif à la cour de Hanovre, mais décédé entre-temps (vers 1682-83)⁴. Pour les spectacles, le *Mercur*e donne la

distribution complète dans la plupart des cas, ce qui permet donc de reconstituer la composition d'une cour princière, voire d'apprécier les relations entre ses différents membres (ministres, gouverneurs, secrétaires, courtisans, maîtresses, etc.). Il fournit des indications essentielles, qui corroborent d'autres sources, par exemple sur les dons extraordinaires de la jeune dauphine Marie-Anne de Bavière pour la danse⁵. Parfois, on trouve un témoignage précieux sur la persistance de coutumes à la symbolique identitaire très marquée, comme par exemple, en 1684, le bal pour le mariage de Sophie Charlotte qui commence par la traditionnelle danse aux flambeaux :

*Il [le bal] commença par une Danse qu'on ne connoit point en France, & que l'on conserve en Allemagne par une vieille tradition. Six de la Cour de Hanover donnerent la main à six de M^r le Prince Electoral, tous un flambeau de cinq [bougies de cire] blanche à la main. Les Mariez se placerent au milieu, en sorte qu'il y en avoit six devant, & six derriere ; & commencerent la Dance. Il danserent à deux reprises. M^r le Duc vint prendre la place du Prince, & dansa comme luy. Ensuite Madame la Duchesse prit celle de Madame La Princesse Electorale ; le Prince de Hanover celle du Duc ; la Princesse, celle de la Duchesse ; & le Prince Charles, celle du Prince de Hanover. Il finit la Dance qui se fait au son des Trompettes, sans qu'il y ait aucun Violon qui joüe. Après cette Dance on commença un Bal à la Française.*⁶

Le phénomène d'imitation et de promotion de pratiques culturelles « welches » (françaises et italiennes) dans l'espace germanique est incompréhensible sans la connaissance de l'image stéréotypée qui circulait en France à

buoit beaucoup à ces Spectacles, qui faisoit les Vers de ces Ballets, & qui avoit soin de m'envoyer les Mémoires de cette Cour-là, estant mort, j'ay esté longtemps sans en apprendre aucunes nouvelles. »

5. *Mercur*e galant, mars 1680, 2^e partie, p. 25, 29-30, 45-54, 56-60, 68-69, 82-84 (MG-1680.03.12) : « Elle [la Dauphine] chante agréablement, & avec méthode, joüe du clavier, sçait un peu le dessein, dance d'une manière aisée [...] Il y avoit aussi des Dances à la mode du Païs. Elles durerent huit ou dix jours, & la Princesse s'y fit toujours remarquer par sa bonne grâce, & par cet air noble qui accompagne tout ce qu'elle fait ».

6. *Mercur*e galant, décembre 1684, p. 136, 138-139, 150-154, 158-173, 168-174, 180-181 (MG-1684.12.02).

4. *Mercur*e galant, mars 1683, p. 35-40, 49-53 (MG-1683.03.01) : « Depuis que vous m'avez souhaité que je vous rendisse un compte exact de ce qui se passe de plus éclatant dans toute l'Europe, je vous ay envoyé des Relations assez régulières de beaucoup de Festes de la Cour de Hanover [...] M^r de la Barre Matei, qui contri-

propos des Allemands (et des peuples « nordiques » en général...), accusés d'être lourds, patauds, maladroits, et privés du « bel esprit » indispensable dans le monde galant⁷. La controverse avait été exprimée par le jésuite Dominique Bouhours, dans ses *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671). Par ailleurs (mais c'est un autre sujet...), l'Allemagne souffrait du « retard » qu'elle accusait, par rapport à ses voisins européens, sur les plans de la littérature, des arts et de la culture, ainsi que de la civilité mondaine, c'est-à-dire galante. Bien évidemment, les cours princières allemandes eurent à cœur de rattraper ce retard, et de prouver qu'elles étaient capables du même déploiement de fastes et de magnificence que le voisin français, c'est-à-dire de mettre en place une politique culturelle et artistique de représentation princière à la hauteur de leur modèle. Mais on ne saurait se tromper sur la qualité ou l'ampleur de l'imitation. Les relations du *Mercur*e témoignent en la matière d'un art consommé du sous-entendu : outre la répétition du motif « la cour de Hanover qui imite si galamment les manières de France... », on peut s'attarder sur le commentaire d'un ballet dansé par la jeune Sophie Charlotte de Hanover en avril 1681, *Le Charme de l'Amour*, très proche du *Triomphe de l'Amour* de Lully, donné en janvier de la même année :

*Pendant que Monseigneur le Dauphin faisait préparer le magnifique balet du Triomphe de l'Amour, qui a servy de divertissement à Leurs Majestez tout le Carnaval, la Cour de Hanover qui imite si galamment toutes les manières de celles de la France, se dispoit à faire paroistre une Mascarade mise en balet, presque sous le mesme titre. [...] Je ne doute point, Madame, que vous ne soyez surprise de voir qu'il se trouve en Allemagne des Muses Françaises aussi polies que l'est celle qui a inspiré les vers que l'on a meslez à ces Entrées. Ils sont aisez, naturels & dignes du grand spectacle dont ils ont servy à expliquer les sujets.*⁸

7. Voir Jean MONDOT, « Thomasius und das Geheimnis der Franzosen », *Aufklärung als praktische Philosophie*, éd. Frank Grunert et Friedrich Vollhardt, Tübingen, Niemeyer, 1998, p. 211-221. Cf. également l'anthologie de Ruth Florack, *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen. Nationale Stereotype in deutscher und französischer Literatur*, Stuttgart, Metzler, 2001.

8. *Mercur*e galant, avril 1681, p. 133-136, 198-202 (MG-1681.04.03).

Deux ans plus tard, en 1683, on trouve un commentaire similaire à propos des fêtes données à l'occasion d'une visite princière à la cour de Hanover :

*il est difficile de pousser plus loin la magnificence & la galanterie, si l'on excepte ce qui se fait à la Cour de France [...] on peut bien dire que dans ce que j'ay décrit en différentes occasions, la Cour de Hanover suivait de bien près ce qu'on voit icy de surprenant pour les Ballets & pour les feux d'artifice.*⁹

Enfin, en mai 1684, le *Mercur*e persiste et signe. À propos du ballet « Une troupe de jeunes gens des plus qualifiés... », on trouve le jugement suivant : « Cette Cour, qui suit toutes les manières de celle de France, l'imite aussi dans ses divertissemens. Le Ballet qu'on y a dancé depuis peu, en est une marque. »¹⁰

Ces commentaires peuvent être interprétés comme une manière de conforter, auprès des lecteurs distingués du *Mercur*e galant, le sentiment éminent de supériorité de la France en matière de plaisirs, amusements et spectacles. Dans tous les cas qui donnent lieu à une mention (comme celui de la cour de Stuttgart, dans le Wurtemberg¹¹), les spectacles représentés dans l'aire germanique, ballets ou opéras, sont des « divertissements à la française ».

Un cas exemplaire : Sophie Charlotte et les princes de Hanover

Penchons-nous maintenant brièvement sur un cas exemplaire, celui de la cour de Hanover, bien documenté dans le *Mercur*e.

La situation est quelque peu complexe. Disons, pour simplifier, que la famille des ducs welfes se divise en deux branches, celle de Brunswick-Lunebourg, elle-même éclatée en plusieurs duchés, et celle de Wolfenbüttel. Pour cette dernière cour, l'impact du modèle français est avéré et même fort bien étudié, notamment à l'exemple du duc Anton Ulrich,

9. *Mercur*e galant, mars 1683, p. 35-40, 49-53 (MG-1683.03.01).

10. *Mercur*e galant, mai 1684, p. 69-82 (MG-1684.05.02).

11. *Mercur*e galant, novembre 1684, p. 34-46 (MG-1684.11.01) : « Un divertissement à la Française. Ce fut une maniere de Ballet & d'Opéra ».

« prince et poète » aux talents multiples¹², qui faisait en sorte de modeler sciemment sur le modèle français sa cour, son train de vie, ses résidences et châteaux ainsi que ses divertissements, et qui, dans sa jeunesse, composa lui-même des ballets inspirés du *Ballet royal de la nuit* de Benserade¹³, avant de se tourner vers la littérature et le roman. Mais c'est vers l'autre cour welfe que se dirige l'attention du *Mercur*. En effet, en 1679, la tante de Madame Palatine (Élisabeth Charlotte de Palatinat, dite Liselotte, avait épousé Monsieur, frère du Roi, en 1671), Sophie, qui n'était donc pas encore duchesse de Hanovre mais uniquement « Madame d'Osnabrück », avait effectué un voyage à Paris en compagnie de sa jeune fille Sophie Charlotte, laquelle avait énormément impressionné la cour. Le *Mercur* mentionne à plusieurs reprises les talents multiples de la jeune fille, pour la musique, le chant et la danse¹⁴. À son retour en Allemagne (qui, en raison du décès inattendu de Jean Frédéric, coïncide avec l'accession de son père Ernest Auguste au pouvoir, donc aussi avec un déménagement à Hanovre), plusieurs spectacles furent donnés, dont le *Mercur* fait état : tout d'abord un « ballet mascarade », *Le Charme de l'Amour*, qui fut représenté à deux reprises en 1681, en avril, puis en juin, en hommage à la visite de la sœur d'Ernest Auguste, Sophie Amélie, reine veuve du Danemark, augmenté d'un certain nombre d'entrées¹⁵. En août, on donna un « ballet champêtre », *La Chasse de*

Diane, représenté cette fois-ci non pas dans le grand théâtre de Hanovre, mais dans les jardins de la résidence (« sous une grande feuillée, au grand jardin du Leiné »)¹⁶. Dans les trois œuvres, la princesse, à peine âgée de treize ans, tenait le rôle principal (la reine des Amazones, puis la déesse de la Lune et chasseresse Diane), avec ses frères à ses côtés. Mais des membres de la cour comme la maréchale, baronne von Platen, participaient également activement à ces divertissements, qui loin d'être un pur amusement, faisaient partie intégrante du cérémonial de cour et constituaient à ce titre une obligation. Ces deux ouvrages sont non seulement largement commentés par le *Mercur*, mais le livret est reproduit *in extenso*, accompagné en annexe de poèmes dédiés aux interprètes¹⁷.

Bilans et perspectives

L'étude menée sur la base de la relation du *Mercur galant* aboutit à quelques résultats. Des recherches menées dans des bibliothèques allemandes (celle de Wolfenbüttel, ce qui n'est certes pas un hasard...) ont permis de retrouver les livrets d'origine ; la comparaison avec le compte rendu du *Mercur* montre la fiabilité extrême de la relation (de fait, le *Mercur* cite presque *in extenso*...). La reconstitution des arrière-plans, avec l'index des noms cités, suggère qu'un certain Bonnefond, « Capitaine Réformé » ou « Capitaine d'artillerie et d'une compagnie de grenadiers », actif à la cour de Hanovre et qui apparaissait à deux reprises dans les ballets de 1681, pourrait avoir un lien de parenté avec un maître à danser du même nom, d'origine française, installé à la cour de Wolfenbüttel vers 1690, et auteur d'un petit manuel de danse dans lequel il retranscrit et commente les principes de l'écriture chorégraphique inventée par Beauchamp et récemment publiée par Feuillet¹⁸. L'analyse

12. Jean-Marie VALENTIN (éd.), « Monarchus poeta », *Studien zum Leben und Werk Anton Ulrichs von Braunschweig-Lüneburg*, Amsterdam, Rodopi, 1985, *Chloe*, vol. 4.

13. Pierre BÉHAR, *Anton Ulrichs Ballette und Singspiele. Von der Bestimmung ihrer Form zur Einschätzung ihrer literarhistorischen Bedeutung*, Wolfenbütteler Beiträge 5, 1982, p. 123-141.

14. Cf. en particulier *Mercur galant*, mai 1684, p. 69-82 (MG-1684.05.02) : « Je croy vous avoir déjà parlé plusieurs fois de Madame la Princesse Sophie, qu'on a voulu divertir par ce ballet. L'esprit, l'agrément, & la beauté brillent en elle avec de grands avantages. Elle estoit en France avec Madame la Duchesse de Hanover sa Mere, dans le temps du mariage de la Reyne d'Espagne ; & quoyqu'elle fust dans ses premieres années, des Personnes du meilleur goust & du premier rang prirent un si grand plaisir à son entretien qu'ils jugèrent dés lors de tout ce qui fait aujourd'huy admirer cette Princesse ».

15. *Le Charme de l'Amour : Mascarade Mise en Balet* [Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel : Textb. 4° 2]. Ver-

sion modifiée et augmentée, de 28 entrées au lieu de 21 [Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel : Textb. 4° 3].

16. *La Chasse de Diane : Balet Champestre* [Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel : Textb. 4° 1].

17. *Mercur galant*, avril 1681, p. 133-136, 198-202 (MG-1681.04.03) et juillet 1681, p. 141-142, 146-148, 152, 154 (MG-1681.07.02).

18. HUGUES BONNEFOND, *Abrégée des Principes de la Danse. Verzeichniß der vornehmsten Grundsätze vom Tantz*,

des spectacles fondée sur ces livrets étaye, d'une manière générale, le principe d'imitation et d'émulation qui sous-tend le système et la pratique spectaculaires, dont le recours constant aux procédés de cryptage allégorique et mythologique (de l'action, des lieux, des personnages), avec les nécessaires transformations et adaptations au contexte. Mais en ce qui concerne par exemple les similitudes suggérées par le *Mercur* entre le ballet de Hanovre, *Le Charme de l'Amour*, et l'ouvrage de Lully, *Le Triomphe de l'Amour*, qui ne seraient pas fortuites (puisque l'auteur du livret est le Français La Barre Mattéi), il faudrait encore vérifier dans le détail les convergences et divergences. Sur le plan de la politique de la représentation, il est tout à fait instructif de se pencher sur les différents rôles tenus par la princesse Sophie Charlotte, sur ses « incarnations » : dans le premier ballet, elle tenait le rôle de la reine des Amazones, qui parvient à soumettre le méchant Hercule gaulois (!) au pouvoir magique, au « charme » de sa grâce... Dans la mascarade, elle était Diane, déesse de la lune, ce qui renvoyait, pour un public de cour allemand, explicitement au duché de « Lune-bourg » : la référence cryptée au *Ballet de Diane* du duc Anton Ulrich, représenté en 1663 à la cour voisine (et rivale) de Wolfenbüttel, se double d'une prétention ouverte du duché de Lunebourg à incarner exclusivement la légitimité de la dynastie. Enfin, Sophie Charlotte entrait sur scène dans une « Gloire » : le texte lui promet au reste explicitement un trône princier, allusion probables aux ambitions politiques de ses parents, qui devaient bientôt être satisfaites¹⁹. En effet, Sophie Charlotte est définitivement entrée dans l'Histoire, sous le titre d'Électrice du Brandebourg tout d'abord, puis, en 1701, de première reine « en » Prusse. C'est à elle que revient le mérite d'avoir acclimaté le ballet de cour français à la cour de Hanovre puis, à partir de son mariage avec le prince héritier

du Brandebourg, de l'avoir implanté à Berlin. L'analyse de la fonction spécifique de ces spectacles dans le contexte local prouve que les différents ballets, opéras et spectacles, ne sont que des formes particulières de panégyrique princier : le duc Ernest Auguste, stylisé sous les traits de Jupiter, chef des dieux (donc par analogie, chef des Princes protestants, titre auquel il prétendait), apparaît comme le seul souverain légitime, et son pays, le duché de Hanovre, comme la mythique Arcadie, îlot de paix protégé au milieu des conflits.

Enfin, on peut mentionner une extension inattendue de l'étude, à d'autres divertissements, mascarades, joutes, carrousels, etc., qui ne sont que brièvement évoqués par le *Mercur*²⁰. Dans le cas particulier du très important ballet *La Réjouissance des Dieux*, représenté à Berlin en 1684 pour les noces de Sophie Charlotte et du prince héritier de Brandebourg, l'intérêt est multiple. Il s'agissait là en effet du tout premier ballet donné dans cette cour princière, alors encore modeste et fort provinciale (ce que confirme le livret dans sa version française : « Voicy le premier Ballet qui s'est dansé à Berlin sous le Regne de Sa Serenité Electorale »²¹), qui inaugurerait donc une pratique destinée à lui conférer davantage de lustre et de prestige. Les artistes étaient tous français, décorateurs, machinistes, en particulier l'auteur et inventeur du ballet, le Maître à danser de la cour Louis du Breuil, aidé de son frère Michel. Les interprètes étaient tous des membres de la cour, accompagnés de quelques danseurs professionnels. Enfin, l'étude du livret montre que le Grand Électeur du Brandebourg, Frédéric Guillaume, vainqueur des Suédois à la bataille de Fehrbellin, mais aussi grand ennemi de Louis XIV, avait su parfaitement s'approprier les codes de représentation princière et les détourner à son profit, car dans le ballet, il n'y a nulle allusion à l'événement célébré, les noces du prince héritier, mais une célébration panégyrique de la puissance du souverain

Braunschweig und Wolfenbüttel 1705. Réimpr. avec commentaire trilingue, *Barocktanz. Quellen zur Tanzkultur um 1700. La danse baroque. La pratique de la danse à la lumière des sources vers 1700*, éd. Stephanie Schroedter, M.-Th. Mourey & Giles Bennett, Hildesheim, Olms, 2008, p. 11-43 (reproduction) et p. 366-380 (commentaire).

19. Cf. *Figuelotte – Kindheit und Jugend einer Fürstentochter im Barock. Texte und Quellen um Sophie Charlotte (1668-1705)*, Osnabrück, Rasch Verlag Bramsche, 2006.

20. *Mercur galant*, novembre 1684, p. 221-228 (MG-1684.11.06) et décembre 1684, p. 136, 138-139, 150-154, 158-173, 168-174, 180-181 (MG-1684.12.02).

21. *La Réjouissance des Dieux* (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel : Textb. 4° 55). Version allemande : *Der Götter Freudenfest* (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel : Textb. 4° 16).

Hohenzollern, « Jupiter allemand », et de la glorieuse Maison d'Orange²².

Cette étude embryonnaire pose plus de questions qu'elle n'apporte de réponses. Il faudrait notamment avoir l'occasion d'exploiter systématiquement les archives allemandes, en particulier à la recherche de partitions musicales (il y a très probablement encore des trésors insoupçonnés dans les archives de Hanovre), mais le polycentrisme culturel qui caractérisait le Saint Empire et la dispersion des sources rendent les recherches fort ardues. Toutefois, il semble possible de poursuivre les réflexions amorcées et d'envisager des prolongements sur trois plans :

Tout d'abord, on peut revenir sur la notion de « patrimoine national français ». Dans le cas des spectacles représentés dans des cours étrangères, cette notion paraît parfaitement légitime, puisque leurs auteurs, ainsi que les artistes (comédiens, danseurs, chanteurs) sont pour la plupart, voire tous, des artistes français (à l'exception des instrumentistes, encore majoritairement italiens). Le phénomène d'exportation d'un modèle culturel dominant révélé par le *Mercur* s'accompagne d'adaptations indispensables au contexte spécifique, ainsi que d'aspects de concurrence et de rivalité à l'intérieur même des cours princières du Saint Empire. Une étude systématique et approfondie des entrées du *Mercur* permettrait sans nul doute de renouveler des études déjà anciennes attestant le « rayonnement » européen de la France, notamment par la présence de très nombreux artistes professionnels français dans les cours allemandes (par exemple celle de Jean-Jacques Olivier²³). Dans un pre-

mier temps, cette étude, si lacunaire soit-elle, a déjà livré d'importants compléments d'information sur les maîtres à danser d'origine française, dont les « Jemmes », « Bonnefond », « de La Marche », « Le Comte », etc. ; informations qui ont pu être confrontées et croisées avec d'autres sources allemandes, et qui ont abouti à une première reconstruction de généalogies de maîtres à danser²⁴. Il faudrait voir si ce qui est dit de la musique (richesse de la *Kapelle*, nombre d'instrumentistes...) permet également de tirer des conclusions éclairantes. À terme, on pourrait envisager la constitution d'un répertoire chronologique et analytique des spectacles en musique (ballets, opéras, pastorales, mascarades...) d'origine ou d'inspiration française, représentés à l'époque baroque dans l'ensemble du Saint Empire Romain Germanique (cours princières et villes libres), répertoire qui pourrait être enrichi d'informations annexes (relatives aux circonstances, à la fonction de ces représentations, sans oublier une bibliographie), et être accessible aux chercheurs par le biais d'une base de données.

Ensuite, sur les plans poétique et esthétique, il paraît pertinent de s'interroger sur les différents genres du mode spectaculaire, notamment sur le genre spécifique du ballet, vite appelé à disparaître, mais qui fait alors l'objet d'une réflexion théorique intense. Ainsi, on trouve des passages très importants sur l'origine de la danse dans le *Mercur* en 1680²⁵ (alors que l'ouvrage majeur de Claude-François Ménéstrier ne devait paraître qu'en 1682²⁶), parallèlement à la prédominance traditionnelle de la musique, mais aussi à l'inexorable montée en puissance de l'opéra. Dans ce cadre, on aboutit à une autre réflexion, portant sur les poids respectifs de l'Italie et de la France, les deux modèles culturels dominants en Europe, dans l'espace germanique. L'Italie prédomine certes pour la musique et l'opéra :

22. M.-Th. MOUREY, « Höfisches Ballett und Zeremoniell im Umkreis von Sophie Charlotte von Hannover », *Naturraum und Zeremonialordnung. Kosmos, Landschaft, Park und Garten als komplementärer Bezugsrahmen für die höfische Kommunikation* (Potsdam 2004), à paraître. Cf. également Peter-Michael HAHN, « Magnifizienz und dynastische Legitimation durch Übernahme kultureller Muster. Die Beziehungen der Hohenzollern zum Haus Oranien und den Niederlanden im 17. Jahrhundert », *Formen der Visualisierung von Herrschaft. Studien zu Adel, Fürst und Schlossbau vom 16. Bis zum 18. Jahrhundert*, éd. P. M. Hahn & Hellmut Lorenz, Potsdam, Verlag für Berlin-Brandenburg, 1998.

23. Jean-Jacques OLIVIER, *Les Comédiens français dans les cours d'Allemagne au XVIII^e siècle*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1901-1905.

24. M.-Th. MOUREY, « Danser à la cour de Wolfenbüttel », *Barocktanz. Quellen zur Tanzkultur um 1700. La danse baroque. La pratique de la danse à la lumière des sources vers 1700*, op. cit., p. 304-327, note 18.

25. *Quelle est l'origine de la Danse, Mercur galant, Extraordinaire du quartier de juillet 1680*, p. 3-44 (MG-1680.09.14) et *De l'origine de la Danse*, id., p. 62-79 (MG-1680.09.15).

26. Claude-François MÉNESTRIER, *Des ballets anciens et modernes, selon les règles du théâtre*, Paris, Guignard, 1682. Réimpr. Genève, Minkoff, 1972, 1985.

tous les princes allemands font le voyage à Venise ; à Hanovre, on inaugure en 1689 un théâtre exclusivement consacré à l'opéra, sur le modèle vénitien, tout comme à Brunswick, où, concurrence oblige, l'opéra est ouvert en 1690 ; les oeuvres qui y sont données ont un livret bilingue italien-allemand. Le cas de la ville libre de Hambourg est connu : l'opéra urbain y est ouvert en 1678. Mais c'est la France qui constitue le modèle pour la danse, le ballet et le théâtre. Toutefois, notons que *Proserpine* de Quinault et Lully fut représentée à la cour de Wolfenbüttel en 1685, de même *Psyché* en 1686, avec des ballets dus au maître à danser français M. Nanquer, ainsi que *Thésée* en 1687, avec un prologue réécrit pour correspondre à la situation spécifique du duché. On pourrait ainsi réfléchir à la raison pour laquelle la tragédie lyrique à la française n'a pas pu ou pas su s'imposer en pays germanique, contrairement au *dramma per musica*.

Enfin, il semble essentiel de mener une réflexion, plus large, sur le lien constitutif qui unit le pouvoir politique et les spectacles dans toute l'Europe au xvii^e et au début du xviii^e siècle, et sur les modalités de construction symbolique et d'affirmation identitaire au travers de médias esthétiques²⁷. Si l'on se réfère aux études fondatrices de Jean-Marie Apostolidès²⁸, Jean-Pierre Néraudau²⁹ et Louis Marin³⁰ sur la France de Louis XIV, sur les stratégies esthétiques de légitimation du pouvoir déployées à la Cour, et notamment sur la sémiotique visuelle mise en œuvre pour soutenir la mythologie d'un roi héroïsé (Hercule) ou divinisé (Apollon), il faudrait à l'évidence s'interroger sur le caractère « transférable » ou non des analyses et grilles interprétatives, centrées sur le modèle français, vers d'autres contextes. En effet, l'instauration de la monarchie en Europe et d'États

principiers dans le Saint Empire se traduisit, en dehors des questions de territorialité, par un besoin accru de légitimation du pouvoir et de l'autorité. Or les chercheurs d'aujourd'hui ont quelque difficulté à concevoir les obstacles de tous ordres qui existaient alors en Allemagne à la création d'une culture moderne profane, et les vives résistances à l'importation de modèles culturels étrangers. Retournons brièvement au cas exemplaire de Sophie Charlotte : devenue en 1684 l'épouse du prince héritier de Brandebourg, bientôt prince électeur puis 1^{er} roi « en » Prusse, elle n'eut de cesse de vouloir acclimater les modèles français à Berlin, comme elle avait prétendu le faire à Hanovre. Mais la chose n'est pas si aisée, même lorsqu'on est reine et que l'on dispose d'appuis puissants, tels le philosophe et savant Leibniz. Le Brandebourg ne disposait pas d'une culture festive de cour traditionnelle, à l'exemple des cours de Dresde en Saxe ou de Munich en Bavière, sans même parler de la prestigieuse cour impériale de Vienne. Les territoires de la principauté électorale, très éclatés géographiquement, ne disposaient pas de centres urbains avec un potentiel artistique ou technique nécessaire. Magdebourg (ville où Georg Philipp Telemann naîtra en 1681) avait été détruite par les flammes en 1631, lors de la guerre de Trente Ans, et Königsberg, la capitale de la Prusse, était trop excentrée. Quant à Berlin, ce n'était encore qu'une capitale récente, très provinciale, et dépourvue de traditions culturelles, et nullement le centre de la puissante monarchie prussienne qu'elle allait devenir au cours du xviii^e siècle³¹. Par ailleurs, Sophie Charlotte se heurta d'une part à une relative mollesse de son époux Frédéric, d'autre part, et surtout, à l'hostilité du clergé calviniste envers toute forme de divertissement et de spectacle, et même envers la musique... Les choses devaient empirer avec l'accession de son fils au pouvoir, puisque en 1713, Frédéric-Guillaume I^{er} (le futur « roi soldat »...) congédia tous les artistes ! Dans cette optique, il paraît urgent de se pencher sur les festivités qui ont accompagné la création, *ex nihilo*, d'un royaume en Prusse, à Königsberg, en 1701³². La table analytique

27. M.-Th. MOUREY, « Entre cérémonial et spectacle : danser en Allemagne au xvii^e siècle », *L'Âge de la représentation. L'art du spectacle au xvii^e siècle*. Actes du IX^e colloque du CIR 17 (Kiel 2006), Tübingen, Biblio 17, vol. 174, 2007, p. 145-155.

28. Jean-Marie APOSTOLIDÈS, *Le Roi-Machine : spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981.

29. Jean-Pierre NÉRAUDAU, *L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand siècle*, Paris, Belles Lettres, 1986.

30. Louis MARIN, *Le Portrait du Roi*, Paris, Minuit, 1981, 1987.

31. Cf. *Formen der Visualisierung von Herrschaft*, op. cit.

32. Voir Sara SMART, « Johann von Besser and the Coronation of Friedrich I. », *Daphnis. Zeitschrift für mittlere deutsche Literatur* 32 (2003), p. 263-287.

due à Monique Vincent³³ fait état d'environ soixante pages consacrées à la relation du détail des cérémonies du couronnement dans le *Mercure*. Le dépouillement systématique du journal pour ces années-là permettrait de découvrir ce que put être le « regard » porté depuis la France sur cet acte inouï qui, à terme, pouvait signifier une menace pour sa propre grandeur et son pouvoir. Les chercheurs,

français et étrangers (comme le groupe de recherche international et interdisciplinaire constitué à l'université de Potsdam³⁴, centré sur la construction symbolique de la monarchie en Brandebourg-Prusse à ses tout débuts), avides de sources nouvelles et inédites, ne pourront qu'être comblés par la mise en ligne de cette formidable source qu'est le *Mercure galant*.

Marie-Thérèse MOUREY
Université Paris IV-Sorbonne

33. Monique VINCENT, *Mercure galant. Extraordinaire. Affaires du temps. Table analytique contenant l'inventaire de tous les articles publiés 1672-1710*, Paris, Champion, 1998.

34. Voir le site de l'université de Potsdam : <http://www.uni-potsdam.de/db/geschichte/index>.

Reconstruire la réalité à partir du *Mercure galant*. Le cas de l'opéra vénitien¹

Le *Mercure galant* est un excellent instrument qui permet de compléter et parfois tout simplement de prendre connaissance des informations concernant les œuvres et les événements musicaux à la cour, à la ville, dans les provinces ou à l'étranger. Si la musique française est au cœur de la plupart des chroniques et des articles, la musique italienne trouve aussi une place de plus en plus importante entre 1677 et 1683. Cette période présente un caractère unitaire, étant donné la régularité avec laquelle certains sujets sont repris et traités au fil des mois. Ces informations sont de grande importance pour mesurer la connaissance de la musique italienne qu'avaient les Français, alors même que leur culture musicale était peu perméable aux influences étrangères. Comme il n'est pas envisageable d'énumérer tous les événements et toutes les questions touchant la musique ultramontaine abordés dans le *Mercure galant*, nous avons choisi de nous attarder sur les textes concernant l'opéra vénitien, c'est-à-dire le modèle d'opéra commercial qui se développe à Venise pendant la seconde moitié du xvii^e siècle². En l'absence d'une pratique de ce répertoire en France, les informations reportées dans le *Mercure galant* revêtent une grande importance³. Elles montrent comment les

éléments de la culture italienne sont perçus et « filtrés » à travers le regard des Français, nous permettant ainsi de mieux connaître leur perception critique de l'opéra vénitien. Dans cette démarche, nous nous appuyons sur deux types de textes : les six relations parues entre 1677 et 1683 qui décrivent les opéras vénitiens et la *Lettre sur les opéras* de Saint-Évremond, publiée au mois de mars 1683.

La présence italienne en France au xvii^e siècle

Dès son retour définitif en France en 1639, le cardinal Mazarin s'était investi dans le projet d'importer l'opéra italien à Paris : un parcours marqué par des succès, telle la représentation de *L'Orfeo* de Luigi Rossi en 1647, et par des échecs, notamment l'accueil mitigé réservé aux deux opéras donnés pour le mariage de Louis XIV : *Xersès* (1660) et *Ercole amante* (1662) de Francesco Cavalli⁴. À la mort de Mazarin en 1661, la musique italienne avait soudainement manqué d'un mécène attitré. Parallèlement, Jean-Baptiste Lully, arrivé en France en 1646 à l'âge de 14 ans et formé aussitôt à la musique française, entreprenait son étonnant parcours couronné

1. Je souhaite remercier Cécile Davy-Rigaux pour avoir gentiment relu cet article.

2. Pour une étude systématique de l'opéra vénitien au xvii^e siècle, voir Ellen ROSAND, *Opera in Seventeenth Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1990.

3. Si aucun opéra vénitien n'a été représenté en France après 1662, on peut toutefois en trouver des traces dans les recueils manuscrits d'airs italiens appartenant aux collectionneurs ou dans ceux que publièrent les Ballard à la fin du xvii^e siècle. Cf. Barbara NESTOLA, « Quel-

que idée de ces grands spectacles' : l'opera veneziana a Parigi tra collezionismo e fonti dell'editoria musicale (1695-1708) », Francesco Cavalli. *La circolazione dell'opera veneziana nel Seicento*, éd. Dinko Fabris, Napoli, Turchini Edizioni, 2005, p. 293-308.

4. Sur l'activité des musiciens italiens en France au xvii^e siècle, on renvoie encore à l'étude pionnière d'Henry PRUNIÈRES, *L'Opéra italien en France avant Lully*, Paris, Champion, 1913.

par l'obtention de la charge de « surintendant de la musique du roi »⁵.

L'avènement de la tragédie en musique et le privilège accordé à Lully, qui interdisait aux chanteurs et musiciens de se produire sur une autre scène que celle de l'Académie, avaient provoqué la dispersion et le départ progressif des interprètes italiens de Paris. Dans ce contexte, la représentation de la pastorale italienne *Nicandro e Fileno* de Paolo Lorenzani à Fontainebleau en 1681 (événement que le *Mercur*e n'a pas manqué de reporter)⁶ demeure une exception. Néanmoins, durant les décennies qui suivirent la mort de Mazarin, la circulation de la musique vocale italienne s'est poursuivie dans les cercles des collectionneurs ou des connaisseurs. Pour ne citer qu'un exemple, François Fossard et André Danican Philidor avaient fait copier plusieurs volumes d'airs, de cantates et d'opéras italiens pour la bibliothèque royale⁷.

Le public intéressé par la musique italienne à cette époque est un public de connaisseurs, extérieur aux institutions musicales « officielles » — on ne représente pas d'opéra italien à l'Académie royale de musique. C'est ce milieu que décrivent les articles du *Mercur*e galant consacrés à la musique italienne, qui relatent son exécution à la cour, en France ou à l'étranger. Les comptes rendus envoyés d'Italie, notamment ceux de Venise, nous renseignent sur la pratique musicale des opéras italiens et trouvent un pendant significatif dans la *Lettre sur les opéras* de Saint-Évremond publiée en 1683.

5. Sur la vie et l'œuvre de Lully, voir Philippe BEAUSANT, *Lully ou le musicien du soleil*, Paris, Gallimard, 1992, et Jérôme de LA GORCE, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002.

6. Voir la préface d'Albert LA FRANCE à Paolo LORENZANI, *Nicandro e Fileno*, Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles ; Paris, Société française de musicologie, 1999, p. V-XVIII.

7. Laurence DECOBERT, « La Collection Philidor de l'ancienne bibliothèque du Conservatoire de Paris », *Revue de musicologie*, 93/2 (2007), p. 269-316, 293-295, 299. Sur Fossard, voir Denis HERLIN, « Fossard et la musique italienne en France au XVII^e siècle », « *Recherches* » sur la musique française classique » : *L'art vocal en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, XXIX (1996-1998), p. 27-52.

Le *Mercur*e galant et l'opéra italien

Les quatre premiers des six longs articles consacrés aux opéras vénitiens publiés dans le *Mercur*e galant entre 1677 et 1683⁸ sont anonymes, tandis que les deux derniers sont signés de Jacques Chassebras de Cramailles, gentilhomme français, futur ambassadeur de France à Venise (1683-1686), et qui pourrait également être l'auteur des quatre premiers textes. Ces articles décrivent la vie musicale vénitienne en général et, de façon détaillée, les représentations d'opéras qui ont lieu pendant la saison du carnaval ; dans certains cas, ils sont enrichis par la publication d'airs extraits des

8. *Sujets de neuf Opéra qui ont tous été representez à Venise depuis le mois de Janvier de La presente année, avec les Noms de ceux qui ont composés les Pieces & la Musique : la Description des Changemens du Theatre, & de toutes les Machines, Nouveau Mercur*e galant, t. VI, [août] 1677, p. 72-104 (MG-1677.06.04) ; *Tout ce qui s'est passé à Venise pendant le Carnaval, avec la Description de tous les Opéra qui ont été representez dans la mesme Ville, et les noms des Maîtres qui les ont mis en Musique, Mercur*e galant, avril 1679, p. 118-144 (MG-1679.04.03) ; *Les Amazones dans les Isles fortunées, Opéra de Venise, Mercur*e galant, décembre 1679, p. 105-123 (MG-1679.12.02) ; *Plusieurs Opéra de Venise, avec la Description de la Maison de Piazzola, appartenante à M. de Contarini Procureur de S. Marc, Mercur*e galant, février 1681, p. 213-250 (MG-1681.02.04) ; [Jacques] CHASSEBRAS DE CRAMAILLES, *Relation des opéra, representez à Venise pendant le Carnaval de l'année 1683, Mercur*e galant, mars 1683, p. 232-309 (MG-1683.03.05) et du même, *Lettre de M^r Chassebras de Cramailles, A Madame Chassebras du Breau, sa belle-soeur, Contenant la suite des divertissemens du Carnaval de Venise, Mercur*e galant, avril 1683, p. 22-134 (MG-1683.04.01). Ces textes ont été publiés, en partie ou intégralement, dans plusieurs études sur l'opéra vénitien : cf. Simon TOWNELEY WORSTHORNE, *Venetian Opera in the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1968, p. 9, 11, 28, 32-35, 82, 87, 98-99 ; Eleanor SELFRIDGE-FIELD, *Pallade veneta. Writings on Music in Venetian Society 1650-1750*, Venezia, Fondazione Levi, 1985, p. 338-346 ; Paolo FABBRI, « L'apogée dell'opera », *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, dir. Alberto Basso, vol. 1, *Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*, Torino, Utet, 1995, p. 131-157 (p. 138, extrait de la lettre de 1683) ; Sylvie MAMY, *La Musique à Venise et l'imaginaire français des Lumières*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996, p. 84 (passage de la lettre de février 1681) ; Barbara NESTOLA, « La Musica italiana nel *Mercur*e galant (1677-1683) », *Recercare*, XIV (2002), p. 99-157.

opéras⁹. Plus que la musique religieuse, la musique de chambre ou celle des célébrations en plein air, l'opéra est au centre de l'attention des récits du chroniqueur. Cette insistance n'est pas due au hasard. Le modèle d'opéra italien qui se développe à Venise à partir de la fin des années 1630 est fondé sur un système commercial qui n'est pas loin de celui que nous connaissons aujourd'hui ; il constituait d'ailleurs une alternative au modèle d'opéra de cour tel qu'il s'était développé à Florence, à Mantoue ou à Rome¹⁰. C'était un genre musical en plein essor, qui se diffusait progressivement en Italie comme en Europe (surtout dans les pays germaniques), mais demeurait inconnu en France. Donneau de Visé souhaitait, comme il le rappelle à sa destinataire dans une lettre d'août 1677, que les informations contenues dans ses chroniques « serv[ent] à [lui] donner quelque idée de ces grands spectacles, et à [lui] rendre présente en quelque sorte à ce que l'éloignement des lieux ne [lui] permet point de voir. »¹¹ ; précepte d'autant plus valable pour l'opéra vénétien, géographiquement éloigné et globalement méconnu des lecteurs français.

On peut donc s'interroger sur les éléments qui suscitent l'intérêt d'un chroniqueur français, d'autant que la France est l'un des rares pays européens à avoir développé un théâtre en musique dans sa propre langue et selon ses propres critères esthétiques. On se serait attendu à ce que le correspondant du *Mercure*, formé à la culture musicale française, ne soit pas en mesure d'évaluer ce phénomène. Au contraire, ses récits nous renvoient l'image d'un connaisseur : il est très conscient des traits stylistiques qui caractérisent l'opéra italien, tant sur le plan dramatico-musical que sur celui de l'interprétation. D'après ses remarques, les atouts non négligeables de ces pièces résident d'une part dans la savante utilisation des machines et des étonnants effets scénographiques, de l'autre dans la com-

plexité de l'intrigue. Pour prouver l'authenticité de ses dires, il n'hésite pas à envoyer des gravures représentant les décors et les mises en scène, en précisant à propos de l'une d'elles qu'« elle convaincra les incrédules de votre province qui veulent douter qu'on porte les choses si loin dans un opéra »¹² (fig. 1).

À propos de l'intrigue de l'opéra *Il rapimento d'Elena* de Giandomenico Freschi, il souligne que « la pièce était remplie d'incidents en fort grand nombre, et tous également beaux et surprenants »¹³. L'intérêt pour l'intrigue n'empêche tout de même pas Cramailles de repérer les entorses à la chronologie historique :

*Vous remarquerez dans toutes ces Pièces beaucoup de fautes contre l'Histoire, & vous aurez peine à concevoir comment Anne de Bretagne, que vous ne connoissez que comme femme de Charles VIII. & ensuite de Louis XII. peut épouser Flavine Roy d'Italie. C'est l'usage des Poètes italiens. Ils peuvent falsifier ce qui est le plus connu, pour imaginer des événements selon leur génie.*¹⁴

Notre spectateur se prononce également sur la danse telle qu'on la pratiquait dans les opéras ou dans les célébrations en plein air : « La danse italienne n'est proprement qu'une manière de promenade, pendant laquelle le cavalier et la dame qui se tiennent par la main, s'entretiennent de ce que bon leur semble entre deux rangs de spectateurs, qui sont d'ordinaire assis. »¹⁵ Deux ans plus tard, Cramailles confirme cette impression : « Pour les ballets, les Vénitiens n'y prennent aucun plaisir et ne les mettent dans les opéras que pour remplir quelque entracte. Les femmes et filles n'apprennent point ici à danser, et on ne fait pour l'ordinaire que se promener et marcher dans les bals. »¹⁶ Après avoir assisté à un bal, il écrit encore « Vous voyez que la plupart de ces danses sont plutôt des jeux de récréation ; aussi l'usage n'en est que dans les petits bals, qui n'en sont pas moins divertissants ; car dans les grands on ne fait que se

9. Barbara NESTOLA, « La Musica italiana nel *Mercure galant* (1677-1683) », *op. cit.*, p. 107. Les partitions figurent dans le *Catalogue des airs du Mercure galant* (1672-1686) : http://philidor.cmbv.fr/intro-mercure_airs.

10. Voir Lorenzo BIANCONI et Thomas WALKER, « Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera », *Early Music History*, IV (1984), p. 209-296.

11. *Nouveau Mercure galant*, t. VI, [août] 1677, p. 75 (MG-1677.06.04).

12. *Mercure galant*, février 1680, p. 124 (MG-1680.02.06).

13. *Nouveau Mercure galant*, t. VI, [août] 1677, p. 100 (MG-1677.06.04).

14. *Mercure galant*, mars 1683, p. 230 (MG-1683.03.04).

15. *Mercure galant*, mars 1681, p. 105 (MG-1683.03.03).

16. *Mercure galant*, mars 1683, p. 247 (MG-1683.03.05).

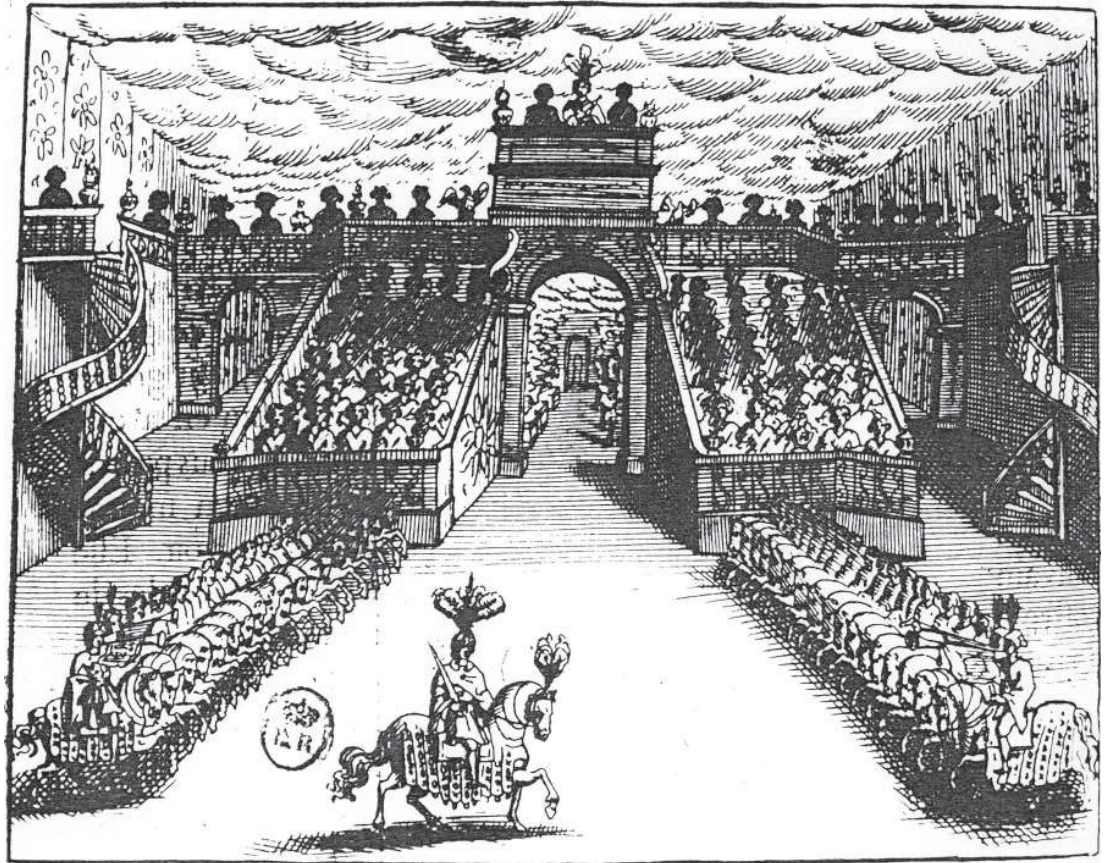


Fig. 1 :
Gravure de l'opéra
Le Amazoni nelle
isole Fortunate de
Carlo Pallavicino
(Piazzola sul Brenta,
1679), publiée dans
le *Mercure galant*,
février 1680, p. 124.

promener comme je vous ai dit. »¹⁷ L'opinion de Cramailles confirme que cet art ne jouissait pas de la même considération à Venise (et en Italie en général) qu'en France. Même en qualité de spectateur, Cramailles ne manque pas de sens critique et n'hésite pas à exprimer ce qu'il considère comme les faiblesses des opéras italiens.

Il est intéressant de confronter sa position à celle de Saint-Évremond dont la lettre sur les opéras adressée au duc de Buckingham, rédigée autour de 1673, fut publiée dans le *Mercure galant* en février 1683¹⁸, juste un mois avant la dernière lettre de Venise de Cramailles. Bien que Saint-Évremond traite de la tragédie en musique française, il évoque aussi les opéras vénitiens. Ses remarques s'inscrivent dans le sillage de celles parues dans la « Lettre à l'archevêque de Turin »¹⁹

écrite par Perrin en 1659 et anticipent à divers égards la *Comparaison de la musique française et italienne* de Lecerf de La Viéville, parue en 1705²⁰. Comme Perrin et Lecerf de La Viéville, Saint-Évremond s'attache à dénoncer les incohérences de la pratique musicale italienne dans les opéras, tant au niveau des instruments que des voix. Il affirme que les Français « souffrent avec peine l'ignorance, ou le méchant usage des instruments aux opéras de Venise. »²¹ Ce passage mérite attention, parce qu'il contredit les remarques de Cramailles qui mentionne l'excellence des interprètes, chanteurs et instrumentistes. Dans sa lettre du mars 1683, à propos de l'opéra *Il re infante* de Pallavicino, il déclare que « la symphonie est composée de plusieurs clavecins, épinettes, théorbes et violons, qui accompagnent les voix avec une justesse merveilleuse. »²² Il ne

17. *Mercure galant*, avril 1683, p. 58 (MG-1683.04.01).

18. La lettre a été transcrite dans B. NESTOLA, « La musica italiana nel *Mercure galant* », *op. cit.*, p. 139-144.

19. Pierre PERRIN, « Lettre écrite à Monseigneur l'Archevêque de Turin », *Ceuvres de poésie*, Paris, Étienne Loyson, 1661, p. 273-290.

20. Jean-Laurent LECERF DE LA VIÉVILLE, *Comparaison de la musique française et italienne*, Bruxelles, F. Foppens, 2^e éd., 1705-1706.

21. *Mercure galant*, février 1683, p. 70-104 (MG-1683.02.05).

22. *Mercure galant*, mars 1683, p. 245 (MG-1683.03.05).

s'agit pas de flatterie : il se prononce immédiatement après sur les danses, comme on l'a vu, d'une manière moins enthousiaste.

Sur quel critère est fondé le jugement de Saint-Évremond sur les instruments dans les opéras vénitiens ? Il est important de souligner que, dans sa lettre, il se réfère à une pratique musicale ancienne d'au moins dix ans (vingt ans donc avant la publication de sa lettre dans le *Mercur*). Saint-Évremond fut exilé de France en 1661 et le seul opéra « vénitien » auquel il a été susceptible d'assister (ou duquel il a pu avoir des échos directs) est le *Xersès* de Francesco Cavalli, représenté à Paris en février 1660 pour le mariage de Louis XIV. Saint-Évremond cite d'ailleurs, à côté de Marcantonio Cesti, Luigi Rossi et Francesco Cavalli, les deux compositeurs auxquels on doit la création d'opéras italiens à Paris, et qui sont décédés au moment où il écrit. Si l'expression « opéras de Venise » se réfère donc au *Xersès* de Cavalli donné à Paris, il est possible que le « méchant usage des instruments » soit, d'une manière paradoxale, celui qu'en faisaient les Vingt-quatre violons du roi, qui avaient joué cet opéra ! Un indice pourrait confirmer leurs difficultés à aborder ce répertoire. Sur la partition autographe de l'*Ercole amante* de Cavalli (Paris, 1662)²³, le compositeur a marqué à plusieurs reprises des indications pour l'orchestre (« Bien fort messieurs » ou « Tout doucement »), cas pratiquement unique dans ses manuscrits autographes, et signe évident de la nécessité d'explicitement une pratique inhabituelle aux interprètes français.

Saint-Évremond blâme aussi le chant italien :

C'est éclater de rire, plutôt que chanter, lors qu'ils expriment quelque sentiment de joye. S'ils veulent soupirer, on entend des sanglots qui se forment dans la gorge avec violence, non pas des soupirs qui échappent secrètement à la passion d'un cœur amoureux. D'une réflexion douloureuse, ils font les fortes exclamations. Les larmes de l'absence sont des pleurs de funérailles. Le triste devient si lugubre dans

*leur bouche, qu'ils font des cris au lieu de plaintes dans la douleur, & quelquefois ils expriment la langueur de la passion, comme une défaillance de la Nature. Peut-estre qu'il y a du changement aujourd'huy dans leur manière de chanter, & qu'ils ont profité de nostre commerce, pour la propreté d'une exécution polie, comme nous avons tiré avantage du leur, pour les beautés d'une plus grande & plus hardie composition.*²⁴

Cette opinion sans doute exagérée coïncidait probablement avec l'idée que beaucoup de Français se faisaient du chant italien à cette époque.

Une fois de plus, les affirmations de Saint-Évremond ne correspondent pas aux constats de Cramailles. Ce dernier évoque à plusieurs reprises les qualités des chanteurs d'opéra. On lit dans sa lettre de mars 1683 : « les voix sont claires, nettes, fermes et assurées, n'y ayant rien de gêné, ni de contraint. Les femmes y entendent la musique en perfection, ménagent admirablement bien leurs voix, et ont une certaine manière de tremblement, de roulements, de cadences et d'échos, qu'elles varient et conduisent comme elles veulent. »²⁵ Quelques années plus tard, François Raguenet reprendra ces constats dans son *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* (1702) : « Tout un opéra s'exécute avec la même justesse [...]. [Les chanteurs] joignent à cette justesse tous les agréments qu'un air est capable de recevoir, ils y font cent sortes de passages [...] dans les airs tendres, ils affaiblissent insensiblement leur voix et la laissent enfin mourir tout à fait à la fin de l'air : ce sont des beautés de la dernière délicatesse. »²⁶

Ce n'est pas un hasard si Cramailles et Raguenet s'expriment en ces termes, puisque la plupart des chanteurs vénitiens partagent la même condition : ce sont des chanteurs d'élite, attachés à des mécènes (ducs, princes, prélats) qui les autorisent à se produire à Venise pendant la saison du carnaval. Cramailles n'oublie d'ailleurs jamais de rappeler dans ses lettres les noms

23. Sur les annotations relatives à l'interprétation contenues dans les manuscrits autographes de Cavalli, voir Hendrik SCHULZE, « Cavalli Manuscript Scores and Performance Practice », *Francesco Cavalli. La circolazione dell'opera veneziana nel Seicento*, op. cit., p. 39-58.

24. *Mercur galant*, février 1683, p. 90-92 (MG-1683.02.05).

25. *Mercur galant*, mars 1683, p. 244 (MG-1683.03.05).

26. *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, Paris, Jean Moreau, 1702, p. 91-92.

de leurs patrons : le duc de Modène, le duc de Mantoue, l'empereur, le pape, etc.²⁷ Un autre élément qui l'intrigue beaucoup, au point qu'il en parle dans chacun de ses comptes rendus, est leur rémunération. À propos de la représentation de l'*Astiage* de Bonaventura Viviani (1677), il souligne :

*on avoit fait une dépense prodigieuse, car il y avoit telle Musicienne à qui l'on donnoit plus de quatre cens Pistoles pour son Carnaval. C'est le moyen de ne manquer pas de belles Voix ; & il ne faut pas s'étonner après des libéralitez si accommodantes, si tant de Personnes s'appliquent à l'envy à se rendre parfaites dans la Musique.*²⁸

Si Cramailles se réfère ici à la monnaie française, 400 pistoles correspondent à 4000 livres tournois. Deux ans plus tard, en 1679, il rapporte que trois chanteurs ont perçu 1000 pistoles chacun (10.000 livres tournois). Cette somme lui paraît considérable pour des interprètes qui ne se produisent que pendant la saison du carnaval, qui dure un ou deux mois, mais il reconnaît que l'importance des cachets est proportionnelle au talent des chanteurs et à la difficulté d'obtenir leur présence, les interprètes les plus convoités étant les *virtuosi* des princes ou du pape.

L'attention que le chroniqueur consacre aux interprètes est révélatrice de la tendance qui caractérise l'opéra vénitien à cette époque : l'émergence du chanteur en tant que protagoniste et responsable de la réussite d'une œuvre. Saint-Évremond, quant à lui, reste attaché à une conception très française, dans laquelle la figure du compositeur « va devant celle du héros dans l'opéra. C'est Luigi [Rossi], c'est Cavalli, c'est Cesti qui se présentent à l'imagination. L'esprit ne pouvant concevoir un héros qui chante, s'attache à celui qui fait chanter, et on ne saurait nier qu'aux représentations au Palais royal on ne

songe cent fois plus à Baptiste qu'à Cadmus ni à Thésée. »²⁹

Au contraire, dans la hiérarchie de l'information établie par le correspondant du *Mercur*, les observations sur les chanteurs précèdent celles sur les compositeurs. Dans certains cas, il oublie même, après avoir parlé des décors et de l'exécution de la pièce, de signaler les noms de certains compositeurs. Il témoigne en cela d'une conscience du bouleversement de l'opéra vénitien, qui accompagnera dans les décennies suivantes l'évolution de l'opéra dans les autres pays européens, notamment l'Angleterre.

En conclusion, nous avons vu comment le *Mercur galant* consacre entre les années 1677 et 1683 une partie considérable de son information concernant la musique italienne à l'opéra vénitien. Cela est d'autant plus significatif que le *Mercur* aborde par ailleurs très peu la pratique musicale d'autres pays. Mais le développement et la diffusion croissante de l'opéra italien — et surtout du modèle « commercial » vénitien — est un événement incontestable à cette époque, que même les Français, qui n'y sont pas initiés, ne peuvent éviter de percevoir. Le fait que ces écrits aient été rédigés, qu'ils aient été choisis, acceptés et publiés, montre qu'une politique éditoriale consciente était en œuvre à la tête du *Mercur galant*. Sans avoir l'ambition de comparer systématiquement l'opéra italien à la tragédie en musique française (ce dont se chargent théoriciens et critiques), le *Mercur* offre à son public la possibilité de connaître cet objet nouveau. Il n'insiste pas sur l'urgence d'importer ou sur la nécessité de refuser cette musique. Au contraire, en accueillant des textes qui expriment des points de vue différents, le *Mercur* met en avant son rôle d'informateur et de créateur d'opinion à propos de « ce merveilleux spectacle qui semble être moins un opéra qu'un enchantement. »

Barbara NESTOLA
CNRS (CMBV)

27. Sur les chanteurs d'élite et leurs mécènes, voir John ROSSELLI, « From Princely Service to the Open market: Singers of Italian opera and Their Patrons, 1600-1850 », *Cambridge Opera Journal*, Vol. 1, n. 1 (mars 1989), p. 1-32 ; sur le cas emblématique d'Atto Melani au xvii^e siècle, voir Roger FREITAS, *Un Atto d'ingegno: a Castrato in the Seventeenth Century*, PhD, Yale University, 1998.

28. *Nouveau Mercur galant*, t. VI, [août] 1677, p. 91 (MG-1677.06.04).

29. *Mercur galant*, février 1683, p. 79 (MG-1683.02.05).

Le *Mercure galant*, une source pour penser le petit opéra¹

À partir de 1674, deux années seulement après sa création, le *Mercure galant* publie de nombreux articles qui traitent d'exécutions d'œuvres lyriques qui ne sont pas des tragédies en musique. Ces œuvres sont intitulées « concert », « concert de musique », « dialogue », « divertissement », « divertissement en forme d'opéra », « églogue », « idylle », « pastorale », « pastorale lyrique », « petit opéra », « petit opéra en musique », etc. Elles présentent des caractéristiques communes qui permettent de dégager l'existence d'un genre musical nouveau – le petit opéra –, fruit d'une pratique artistique et culturelle attestée principalement par le *Mercure galant*, mais aussi par des sources complémentaires, tels les manuscrits du duc de La Vallière², le *Journal* du marquis de Dangeau³ ou les *Lettres historiques et anecdotiques* conservées au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France⁴.

Le petit opéra apparaît au même moment que la tragédie en musique. Le premier, *La Grotte de Versailles* de Quinault et Lully, fut en effet représenté à la cour en 1668, entre la création de *La Pastorale d'Issy* de Perrin et Cambert (1659) et celle de *Pomone* des mêmes auteurs (1671) suivies de *Cadmus et Hermione*

de Quinault et Lully (1673). Tragédie en musique et petit opéra connurent donc une histoire parallèle et il apparaît que ce dernier représenta, pour les compositeurs désireux de s'essayer à la musique lyrique, un moyen de contourner le privilège de Lully, seul habilité à composer et à faire représenter à Paris des tragédies en musique⁵. Durant les années 1680, les musiciens les plus célèbres, Charpentier, Colasse, Desmarest, Lalande, Matho, Oudot et André Philidor composèrent des petits opéras représentés à la cour durant les soirées d'appartements, les séjours à Marly, les soupers du roi ou chez de riches particuliers. Tous, à l'exception d'Oudot, Philidor et Lalande – qui composa néanmoins plusieurs ballets pour la cour – écrivirent au moins un opéra après le décès du surintendant de la musique du roi. On peut imaginer qu'ils s'y seraient essayés plus tôt sans la mainmise de Lully sur la scène lyrique parisienne.

Fiabilité des informations et contenu des articles

C'est principalement le *Mercure* qui a permis de mettre au jour et de décrire ce genre. Il importe donc de savoir si le périodique est digne de foi. Dans l'avis « Au lecteur » tel qu'il paraît pour la première fois en janvier 1678, Donneau de Visé demande à ses correspondants et lecteurs de le tenir informé de tout ce qui se fait de remarquable dans les provinces et à l'étranger, seul moyen de ne rien omettre dans le périodique. Il définit alors les buts et les publics du journal :

1. Cet article est tiré de ma thèse de doctorat : « Le petit opéra (1668-1723) : aux marges de la cantate et de l'opéra », université de Tours, 1996.

2. Recueils factices réunissant des papiers de formats divers conservés initialement dans différents portefeuilles, F-Pn, Ms. Fr. 24 352-24 357.

3. *Journal du marquis de Dangeau publié pour la première fois par MM. Soulié, Dussieux, de Chennevières, Mantz, de Montaiglon avec les additions inédites du duc de Saint-Simon, 1684-1715*, Paris, Firmin Didot, 1854-1860.

4. *Lettres historiques et anecdotiques*, ms., 1682-1687, 298 x 205 mm, 220 f., F-Pn, Ms. Fr. 10 265.

5. Pour une synthèse des démarches de Lully pour l'obtention de ce privilège, voir Jérôme de LA GORCE, *Jean-Baptiste Lully*, Paris, Fayard, 2002, p. 180-183.

[Le Mercure] est fait pour en donner la gloire à ceux qui l'ont méritée, aussi-bien que pour le divertissement du beau Sexe ; & comme il est lû presque dans toutes les Cours du Monde, où les merveilles qui se passent en France le font souhaiter, il est bon que tout ce que nos Braves font de glorieux y soit connu. Il est si vray que c'est un Livre qui va partout, que je suis pressé par quantité de Personnes du beau monde de donner au Public un Recüeil des Lettres que le Mercure m'attire des Provinces & de plusieurs Païs étrangers⁶.

À la différence des œuvres de fiction, le *Mercur* se revendique comme un journal : à ce titre, le périodique se propose de décrire la réalité, non sans user d'un prisme galant puisque chaque volume prend la forme d'une lettre adressée à une dame. Tous les mois, Donneau de Visé et ses collaborateurs proposent donc, entre autres, à leurs lecteurs, une peinture des événements, un compte rendu de l'actualité marquante tant à Paris et en province qu'à la cour de France ou dans les cours étrangères. L'authenticité des relations, informations et nombreuses descriptions que contient le *Mercur* est confirmée par la comparaison des publications du journal avec les relations de fêtes ou de cérémonies publiées sous forme de fascicules indépendants ou encore avec les éditions de livrets. Citons par exemple la *Relation de ce qui s'est passé à l'erection de la statue du roy, dans la ville de Poitiers. le vingt-cinquième jour d'Aoust 1687*⁷ ou encore le livret de *L'Alliance de la sagesse avec la jeunesse* de Jean-Louis Campistron, idylle chantée en 1701 à Toulouse en présence des ducs de Bourgogne et de Berry⁸. La comparaison des deux sources imprimées de chacun de ces ouvrages montre que la version figurant dans le *Mercur* ne présente que de très rares variantes. Cela est également vrai des autres œuvres concernées puisque parmi les treize

livrets dont on connaît une source littéraire autre que le *Mercur*, seules les deux versions de *l'Épithalame pour les nocces de monsieur le duc de Bourbon et de mademoiselle de Nantes*⁹ de l'abbé Genest et Lalande, et celles du *Prologue sur la prise de Mons*¹⁰ de Desforges et Brossard, présentent des variantes significatives. Mais il s'agit là de deux livrets manuscrits provenant de la bibliothèque de la Musique du roi auxquels il n'est pas certain que les rédacteurs du *Mercur* aient eu accès. En revanche, lorsque le livret est publié, la version transmise par le périodique ne présente pas de variantes significatives et certaines relations, comme celle citée précédemment, sont même parfois reprises quasiment mot à mot dans le journal. On relève donc au fil du périodique deux cas de figure : soit l'article reproduit en tout ou en partie une publication antérieure (relation ou livret), soit Donneau de Visé semble avoir eu accès à des sources manuscrites qui ont pu lui être communiquées par ses correspondants de province ou, dans le cas des livrets, par les auteurs eux-mêmes. Les articles du *Mercur* relatifs aux petits opéras peuvent donc généralement être considérés comme dignes de foi et il semble dès lors pertinent de s'appuyer sur les informations qu'ils fournissent.

Les indications que livre le *Mercur* à propos des petits opéras sont les plus complètes que nous ayons rassemblées et il n'est pas rare qu'il s'agisse du seul livret ou de l'unique témoignage de l'existence de ces pièces. Les relations vont de la simple mention d'un concert, d'une fête ou d'une cérémonie au cours de laquelle un petit opéra a été exécuté, à la description détaillée de ces réjouissances, publiques ou privées¹¹. On peut lire des commentaires sommaires comme celui-ci :

9. *Épithalame pour les nocces de monsieur le duc de Bourbon et de mademoiselle de Nantes, Mercur galant*, août 1685, p. 274-287 (MG-1685.08.05) et *Épithalame sur les Noces de Monseigneur le Duc de Bourbon et de Mademoiselle de Nantes*, ms., ca 1685, 205 x 155 mm, F-V, Ms. mus. 146, f. 1-8.

10. *Prologue Tiphon et les géants, Mercur galant*, août 1691, p. 13-22 et *Prologue sur la Prise de Mons ou les Géants foudroyez*, ms. autogr., 1691, [VIII]-84 p., F-V, Ms. mus. 151. Le livret et la partition générale autographes de Brossard faisaient partie de la bibliothèque de la Musique du roi et ont probablement été offerts au monarque par le compositeur.

11. Certaines de ces manifestations ont donné lieu à de longues relations. Le cas le plus remarquable est celui de

6. « Au lecteur. », *Mercur galant*, janvier 1678, non paginé.

7. Poitiers, Jean Fleuriau, Jean-Baptiste Braud, 1687, 23 p. (F-Pn, Lb³⁷ 3906). Cette cérémonie est relatée dans le *Mercur galant* de septembre 1687, p. 159-167.

8. *Idylle pour être chantée devant Monseigneur le duc de Bourgogne, et Monseigneur le duc de Berri*, s.l.n.d., 11 p. (F-Pn, Rés. Yf 2180). Le livret est publié sous le titre *L'Alliance de la sagesse avec la jeunesse* dans le *Mercur galant* (mai 1701, p. 5-23). La table précise : « Idille, pour estre chantée devant Messeigneurs les Princes. »

*Voicy une Eglogue qui a esté chantée deux fois à Fontainebleau, au Soupé du Roy, où elle a receu de grands applaudissemens. Les Vers sont de Madame de Xaintonge, dont tout le monde connoist l'excellent genre. Les Airs ont esté faits par M^r Marchand, de la Musique du Roy.*¹²

En d'autres occasions, l'auteur de l'article s'attache plus à la description du théâtre ou de la salle qu'à l'œuvre elle-même. Ainsi du « divertissement en forme d'opéra » interprété lors de la réception donnée pour le mariage du prince de Conti, François-Louis de Bourbon, et de Marie-Thérèse de Bourbon :

On passa ensuite dans un grand salon, éclairé par un fort grand nombre de Lustres, de Girandoles, & de flambeaux, où un divertissement en forme d'Opera avoit esté préparé. Ce Salon estoit partagé en deux. Il y en avoit une moitié pour les Spectateurs, & l'autre étoit occupée par le Theatre. Comme le terrein manquoit, M^r Berrin avoit trouvé moyen d'épargner celui qui auroit esté nécessaire pour faire un Orchestre, & avoit fait faire trois Amphiteatres sur le Theatre, un de chaque costé, & un autre dans le fond. Ils estoient dans des manieres de Corridors, avec des appuys en Balustres pardevant, sur lesquels on voyoit de fort beaux Tapis. Toute la Musique estoit dans les Amphiteatres des costez, & la Simphonie dans celui du fonds, de sorte qu'elle estoit également entendüe de tout le monde. Quand Monseigneur fut placé, on tira des rideaux qui estoient au devant du Theatre au lieu de toile, & l'on fut surpris de voir un nombre infiny de personnes magnifiquement vestuës, representant plusieurs Divinitez qui devoient servir d'Acteurs à une maniere d'Epithalame. Cet ouvrage mis en Musique par M^{rs} de Lully estoit de la composition de M^r de La Chapelle, Secretaire

la relation de la fête qu'Henri-Jules de Bourbon-Condé donna à Chantilly en l'honneur du dauphin, à laquelle le *Mercure galant* consacre un volume extraordinaire, paru sous le titre de *La feste de Chantilly contenant tout ce qui s'est passé pendant le sejour que Monseigneur le Dauphin y a fait, avec une description exacte du Chasteau & des Fontaines* (*Mercure galant*, septembre 1688, seconde partie, 322 p.)

12. *Mercure galant*, décembre 1696, p. 84-85. Il s'agit de *l'Idille chantée devant le roi à Fontainebleau*, dont le livret est publié à la suite de cette annonce (p. 85-95) puis dans la seconde édition des *Poésies diverses* de M^{me} de Saintonge (Dijon, Antoine de Faye, 1714, t. 1, p. 199-206).

*des Commandemens de Monsieur le Prince de Conty, qui avoit le soin, & la conduite de toute la Feste. Minerve parut d'abord, & chanta ces vers qui servirent de Prologue.*¹³

Comme ici, la relation est souvent accompagnée de la publication du livret, intégrale ou plus rarement partielle, éventuellement complétée par la liste des spectateurs ou des exécutants. Lorsque ce sont de jeunes princes et courtisans, l'article se fait alors élogieux :

*Je vous parlay il y a un an de la Mascarade que Son Altesse Royale de Savoye fit le Dimanche & le mardy gras, dans un Bal que Madame Royale donnoit avec la magnificence qui est ordinaire à cette grande Princesse. Je ne vous diray point que ce jeune & charmant Souverain a montré cette année le progrès qu'il a fait à la Dance, puis que les premiers mois de cet exercice ont esté pour luy des Leçons exécutées avec la derniere justesse & la plus entiere perfection. Je vous diray seulement que M.R. qui ne donneroit pas un moment d'interruption aux Affaires où elle s'applique sans relâche, si une admirable complaisance ne luy faisoit souffrir les plaisirs, afin de les donner à sa Cour, a fait représenter ce Carnaval une petite Pastorale, chantée en maniere d'Opéra, dont le dessein avoit toute la douce galanterie d'une intrigue de Bergers, & ne laissoit pas d'estre propre à souffrir des Entrées & des Intermedes fort magnifiques. S.A.R. a dancé à trois de ces Entrées, composées comme toutes les autres, par le Sieur la Pierre son Maistre de Dance ; & bien que ce Prince fust caché sous un Habit & un Masque tout à fait semblables à ceux de trois jeunes Seigneurs qui avoient l'honneur d'estre avec luy des mesmes Entrées, on ne laissoit pas de le reconnoître d'abord à un certain air de grandeur qui est naturel à toutes ses démarches, & à une disposition particuliere qu'il a pour cet Exercice. Ces jeunes Seigneurs estoient M^r le Comte de Verruë, Neveu de M. l'Abbé Scaglia, Ambassadeur en France. [...] Les deux autres estoient M. le Baron de Palavicin, & M. le Comte de Chaland de Lenoncourt, qui tous ont à un âge au dessous de quinze ans, les perfections qu'on cherchoit autrefois à trente.*¹⁴

13. *Mercure galant*, juillet 1688, p. 262-265.

14. *Mercure galant*, mars 1680, 1^{re} partie, p. 197-201 (MG-1680.03.13). « M.R. » désigne Madame Royale (Marie-Jeanne-Baptiste de Nemours, duchesse de Savoie).

Il est en revanche très rare que le journal publie un fragment musical de ces petits opéras. Les seules exceptions relevées concernent trois pièces, l'air « Depuis peu dans le sein de ces vastes campagnes »¹⁵ qui ouvre le *Dialogue du dieu du canal et de la nymphe d'Orb*, de Charles Lepul et d'un compositeur non identifié, exécuté à Narbonne en juin 1681, et deux airs extraits du prologue de *L'Amour berger* de Lalande, pastorale exécutée chez le maréchal-duc de Duras en 1683¹⁶.

Définitions

Ce n'est qu'après avoir rassemblé, ordonné et structuré l'ensemble des informations recueillies dans le *Mercurie galant* qu'il a été possible d'aborder les questions de terminologie, de conditions et de circonstances d'exécution du petit opéra. Le recoupement entre les descriptions du *Mercurie* et les distributions imprimées en tête des livrets, ainsi que l'analyse des partitions et des livrets conservés, ont permis de proposer une définition poétique et musicale de ce genre. La terminologie employée pour désigner ces pièces est variée et se répartit en trois grandes catégories, relatives à la classification littéraire (« comédie », « dialogue », « églogue », « épithalame », « idylle », « ode », « pastorale », « prologue »), à la présence de la musique (« cantate », « concert ») et à la dimension du spectacle intégrant musique et danse (« ballet », « entrée », « intermède », « opéra »).

Dans le périodique, ces pièces sont aussi fréquemment désignées par le qualificatif de « divertissement » ou par l'expression « petit opéra ». Selon Furetière, « divertissement » signifie « réjouissance, plaisir, récréation »¹⁷. La définition que donne, plus de soixante années après, l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert témoigne de l'évolution lexicale, reflet de l'essor et du développement que connut le genre :

15. *Mercurie galant*, juin 1681, air gravé inséré entre les p. 230 et 231 (MG-1681.06.09).

16. Airs gravés « Bergers qui murmurez de ces rigueurs extrêmes » et « C'est une douceur sans seconde », *Mercurie galant*, mai 1683, respectivement entre les p. 176-177 (MG-1683.05.02) et 204-205 (MG-1683.05.03).

17. « divertissement », FURETIÈRE, *Dictionnaire universel...*, tome premier A-E, La Haye et Rotterdam, A. et R. Leers, 1690.

C'est un terme générique, dont on se sert également pour désigner tous les petits poèmes mis en musique, qu'on exécute sur le théâtre ou en concert ; & les danses mêlées de chant, qu'on place quelquefois à la fin des comédies de deux ou d'un acte.

*La grotte de Versailles, l'idylle de Sceaux, sont des divertissemens de la première espèce. On donne ce nom plus particulièrement aux danses & aux chants, qu'on introduit épisodiquement dans les actes d'opéra.*¹⁸

Cette définition, écrite avec le recul du temps, a le mérite d'envisager tous les sens que recouvrait alors le terme « divertissement ». Elle est particulièrement riche d'enseignements et prend en compte les notions de « petit poème mis en musique », exécuté « sur le théâtre ou en concert », caractéristiques propres au petit opéra. Les deux œuvres de Lully citées en exemple font bien partie de notre corpus.

L'expression « petit opéra » n'est en revanche pas définie dans ces dictionnaires ou encyclopédies. C'est une nouvelle fois le *Mercurie* qui permet d'éclaircir ce point de terminologie. Après la publication en 1674 d'un *Dialogue d'un berger et d'une bergère* mis en musique par Vignon¹⁹, la relation de l'exécution d'un petit opéra de Louis de Mollière en juillet 1677²⁰, le troisième article mentionnant un petit opéra parut au mois de novembre suivant. On peut y lire :

Ils [les opéras] sont devenus si fort à la mode, qu'on en représente beaucoup de petits dans des Maisons particulières. Comme ils n'ont besoin ny de Theatre, ny de Décorations, ils peuvent passer pour des Concerts, mais ce sont des Concerts fort dignes de l'empressement de tout ce qu'il y a de Gens curieux. Le dernier qu'on a veu paroître a pour titre les Amours de Titon & de l'Aurore. Un grand Ministre chez qui ce petit Chef-d'œuvre a été représenté en a témoigné une satisfaction entière, & son approbation a été suivie des applaudisse-

18. « divertissement », DIDEROT et D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton puis Neuchâtel, S. Faulche, 1751-1765, t. IV.

19. *Mercurie galant*, t. VI, 1674, p. 35-37 (MG-1673.12.07).

20. *Nouveau Mercurie galant*, t. V, [juillet] 1677, p. 103-107 (MG-1677.05.01).

*mens de tous ceux qui ont jouï de ce charmant Divertissement.*²¹

Cet article donne une définition partielle du genre puisqu'il décrit l'exécution chez un particulier d'un petit ouvrage lyrique en version de concert. L'expression « petit opéra » est sous-jacente dans la formulation « on en représente beaucoup de petits » ; « chef-d'œuvre » est à entendre ici selon l'acception de « bel ouvrage » auquel les auteurs ont apporté tout leur savoir et leur science. Ce commentaire laisse supposer que d'autres petits opéras avaient été exécutés auparavant dans des circonstances analogues. Il convient probablement d'y voir une allusion à deux œuvres de Louis de Mollier sur des livrets de François Tallemant, *Les Amours de Céphale et de l'Aurore* et *Les Aventures d'Andromède*, créées en 1674, et dont la reprise à la cour est mentionnée dans le périodique en juillet 1677. M^{me} de Sévigné en avait signalé la création dans une lettre qu'elle adressa à sa fille le 5 février 1674 : « Je m'en vais à un petit opéra de Mollier, beau-père d'Ytier, qui se chante chez Pelissari »²².

Ce n'est qu'en 1678 que l'expression « petit opéra » est employée pour la première fois dans le périodique : « Il y a eu icy ce Carnaval plusieurs sortes de Divertissemens ; mais un des plus grands que nous ayons eus, a esté un petit Opéra intitulé *les Amours d'Acis & de Galatée*. »²³

Le chroniqueur différencie ici « petit opéra » et « divertissement ». Le premier désigne précisément une courte pièce en musique tandis que le second évoque, conformément à la définition qu'en a donnée Furetière, une « réjouissance ». Et c'est bien dans ce sens qu'il convient d'entendre généralement le mot « divertissement », que ce soit dans les articles du périodique ou lorsqu'il apparaît sur les pages de titre des livrets ou des partitions. La phrase suivante, relevée encore une fois dans le *Mercur*, est particulièrement

explicite : « On prit ensuite le divertissement d'un petit Opéra en Musique. »²⁴

Dans ces citations, l'expression « petit opéra » revêt une signification descriptive et ne fait allusion à aucune classification littéraire ou musicale précise. En effet – et c'est une constante que les nombreux commentaires du *Mercur* ne démentiront pas au fil du temps –, elle permet de désigner des ouvrages de petites dimensions, le qualificatif « opéra » devant être entendu dans le sens littéral d'« ouvrage » ; on rencontre même parfois la variante « petit ouvrage »²⁵. Cette notion de petit ouvrage, qui véhicule l'idée d'œuvre lyrique de dimensions restreintes, convient mieux qu'aucune autre ; c'est la raison pour laquelle nous l'avons adoptée pour désigner ce corpus.

Mais qu'est-ce donc, au juste, que le petit opéra ? En donner une définition amène à envisager ses différents paramètres constitutifs, à savoir les paramètres musicaux et littéraires mais aussi les conditions et les circonstances de création.

Aspects musicaux

De ce point de vue, ce sont bien évidemment les sources musicales qui sont les plus riches d'enseignement. Le petit opéra fait appel à des moyens d'expression similaires à ceux du « grand » opéra : récitatifs, airs, chœurs, ritournelles et danses instrumentales y alternent selon une organisation comparable à celle que l'on relève dans la tragédie en musique. Les danses et les chœurs sont généralement réservés aux sections de divertissement tandis que l'intrigue est conduite et développée grâce aux récitatifs dans lesquels s'enchaînent à l'occasion de petits airs et ensembles vocaux.

Les effectifs sont intimement liés aux lieux et aux circonstances d'exécution. Nous ne disposons que très exceptionnellement d'informations précises à ce sujet, presque aucun

21. *Nouveau Mercur galant*, t. IX, [novembre] 1677, p. 116-118 (MG-1677.09.03). Il s'agit d'un petit opéra de Perrault et Oudot.

22. SÉVIGNÉ, *Correspondance*, éd. Roger DUCHÊNE, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1972, p. 691.

23. *Mercur galant*, février 1678, p. 215-216 (MG-1678.02.09).

24. *Mercur galant*, septembre 1679, p. 221 (MG-1679.09.03).

25. « M^r Perelle de Troye est l'Auteur du petit Ouvrage que vous allez lire. » (*Mercur galant*, avril 1700, p. 129). Ce bref commentaire introduit un *Prologue à chanter, en forme de dialogue, entre la Musique & la Poésie* (p. 130-132) suivi d'un *Dialogue de bergers sur les douceurs de la Paix* (p. 133-138).

matériel n'ayant été conservé²⁶. Le plus souvent, les articles du *Mercure* indiquent que telle œuvre a été interprétée par la Musique du roi ou par celle qu'entretenait tel grand personnage ou telle institution, sans en livrer la distribution. Les exécutions assurées par la Musique du roi avaient le plus souvent lieu à la cour, mais elles pouvaient également avoir lieu chez de riches particuliers qui recouraient aux « plus belles voix de l'opéra » pour les réceptions qu'ils offraient à des personnalités de marque. C'est ce que firent entre autres le marquis de Seignelay, Jean-Baptiste Colbert, lors de la réception somptueuse qu'il offrit au roi et à la cour dans son château de Sceaux, au cours de laquelle fut créée *l'Idylle de Sceaux* de Racine et Lully²⁷, ou encore le duc de Vendôme, Louis-Joseph de Bourbon, qui reçut en août 1687 le dauphin dans son château d'Anet. Lors de ces dernières festivités, les plaisirs de la chasse alternèrent avec diverses représentations théâtrales et la création de deux petits opéras, l'un de Jean Galbert de Campistron et Jean-Louis Lully, l'autre de Louis Lully sur un livret anonyme²⁸. Les sources ne livrent que très exceptionnellement des informations plus précises. Six livrets comportent la liste des chanteurs solistes et deux relations du *Mercure* donnent le nom des exécutants. Ces distributions, même partielles, révèlent que les rôles solistes sont répartis entre un nombre restreint de chanteurs, certains d'entre eux interprétant plusieurs personnages²⁹ : ainsi, par exemple, des trente-trois rôles

répartis dans les dix « chants » de *l'Ouvrage en musique sur la dernière campagne du roi* (1678) confiés à vingt-et-un chanteurs³⁰ ou encore des onze rôles de *l'Églogue de Marly* de Guérin d'Estriché et Pierre Philidor, répartis entre six chanteurs³¹. Ces documents ne fournissent cependant presque jamais d'indications concernant les effectifs choraux ou instrumentaux. L'article du *Mercure* signalant l'exécution à Châtenay, chez Nicolas de Malézieu, de *Philémon et Baucis*, dont Malézieu lui-même écrivit le livret et Matho la musique, fait donc figure d'exception puisqu'on y apprend que le petit opéra fut exécuté, sous la direction du compositeur, par une douzaine des meilleurs musiciens du roi, que le chroniqueur nomme ensuite :

A peine l'Operateur eût-il cessé de parler que M^r Mataut parut à la teste d'une douzaine des meilleurs Musiciens du Roy, vêtus en Prestres & Prestresses couronnez de fleurs, & ornez de

26. Ne sont connus qu'un jeu de douze parties séparées pour *Les Arts florissans* de Chapentier (F-Pn, Vm⁶ 18, huit parties vocales et quatre parties instrumentales) et un jeu incomplet de parties séparées pour *La Fête de Rueil* du même compositeur (F-Pn, Vm⁶ 17, treize parties vocales solistes et chorales).

27. Le *Mercure galant* consacra une relation circonstanciée à cette fête dans sa livraison de juillet 1685, p. 236-316.

28. *Mercure galant*, septembre 1687, p. 241-270. Les partitions de ces deux œuvres, considérées jusqu'à peu comme perdues, ont été récemment acquises par le département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France (*Premier Divertissement D'Anet* de J. Galbert de Campistron et J.-L. Lully, et *Second Divertissement d'Anet*, anonyme, musique de L. Lully, dans *Ballets Tom. III*, ms., s.d., 395 x 265 mm, F-Pn, Rés. Vma ms. 1244, respectivement p. [297]-[343] et [345]-[385]).

29. Font exception deux ballets représentés à la cour où de nombreux courtisans dansaient aux côtés des professionnels : le *Palais de Flore* de Genest et Lalande en

1689 et, en 1718, le *Ballet de la jeunesse* de Beauchamps et Matho (pour la musique vocale) ainsi qu'Alarius (pour la musique instrumentale). La distribution vocale de trois petits opéras révèle que les rôles solistes étaient répartis entre autant de chanteurs : voir la *Fête Galante* de Dominique Biancolelli et Jean Regnault (Nancy, Paul Barbier, 1704, 18 p., F-NAm, 702 034 23) représentée à Lunéville en 1704 avec la participation, pour la danse, de courtisans du duc de Lorraine et le *Prologue présenté par l'Academie royale de musique de Marseille, a Monseigneur Louis Hector duc de Villars*, donné en 1716, d'un librettiste anonyme et Campra (Marseille, veuve Henry Brebion et Jean-Pierre Brebion, s.d., 7 p., F-Pn, Rés. Yf 2367). Un livret de *La Grotte de Versailles* donne la liste des chanteurs et danseurs parmi lesquels figure le roi ; ce livret date donc d'avant 1670, année à partir de laquelle Louis XIV décida de ne plus paraître sur scène. Aucune reprise du petit opéra n'étant signalée entre 1668 et 1670, ce livret peut par conséquent remonter à la création (*La grotte de Versailles eclogue en musique*, s.l.n.d., 14 p., F-Pn, ThB 2401).

30. Paris, Christophe Ballard, 1678, 27 p., F-Po, Liv. 17-R.7 (8).

31. *L'Églogue de Marly Divertissement mis en Musique [...] chante Devant Monseigneur à Marly le [4^e] du mois de [janvier 1702, et chanté à versailles devant Sa majesté le 8 du mesme mois].*, s.l.n.d., 20 p., F-Pn, Rés. Yf 2023. Les mentions entre crochets ont été ajoutées à la main, de même que le nom des exécutants en regard de la liste des personnages imprimée p. [2]. Un second exemplaire (F-Po, Liv. 18-1058) comporte les mêmes indications (dates et chanteurs), de la même main que l'exemplaire précédent, provenant de la bibliothèque du roi.

guirlandes. *Mademoiselle des Enclos & M^r Bastaron qui representoient Baucis & Philemon chanterent les paroles suivantes. Les Chœurs, & l'Accompagnement, étoient composez de M^{rs} Buterne, Visée, Forcroy, la Fontaine, le Peintre pere & fils, Desjardins, Pieche, Descosteaux, Mademoiselle le Peintre, &c.*³²

Les effectifs instrumentaux et vocaux, tant solistes que choraux, étaient donc restreints, comme ceux des petits opéras écrits par Charpentier pour la musique de M^{lle} de Guise et transmis par les *Meslanges autographes* du compositeur. Sur ses partitions, Charpentier indique, de manière quasi systématique, le nom des chanteurs pour les parties solistes et les différentes voix des chœurs. Les sept à onze chanteurs de la musique de l'hôtel de Guise se réunissent pour former les chœurs à cinq³³ qui requièrent généralement un exécutant par partie, à l'exception des deux parties extrêmes (dessus et basse) qui peuvent en requérir deux. L'accompagnement instrumental est limité, outre la basse continue, à deux parties de dessus destinées aux violes auxquelles se joignent occasionnellement des flûtes. Bien que rien ne permette de l'affirmer avec certitude, il est probable que, hors de la cour, des effectifs comparables à ceux mis en œuvre par Charpentier ou Matho chez Malézieu étaient employés chez les rares particuliers qui pouvaient offrir ce genre de divertissement³⁴. Toutefois, lors de circonstances exceptionnelles, les moyens musicaux requis pouvaient être importants, comme en témoignent notamment les partitions de

*l'Idylle sur la paix*³⁵, du *Ballet de Villeneuve Saint-Georges*³⁶ ou encore de *La Fête de Rueil*³⁷, destinées à orner des réceptions offertes au roi ou au dauphin. Les œuvres composées pour des académies de concert provinciales font aussi exception, telles *Le Retour de Pyrrhus Néoptolème en Épire*³⁸ de Villesavoie destinée à l'Académie des Beaux-Arts de Lyon.

Les partitions des petits opéras donnés à la cour révèlent la coexistence de deux types d'effectifs. De rares œuvres, telles *Le Concert d'Esculape* de Lalande, font appel, outre les solistes, à un chœur à quatre parties accompagné par un simple trio instrumental³⁹. Cela reste toutefois une exception parmi les œuvres conservées⁴⁰, majoritairement composées pour un chœur et un orchestre à quatre ou cinq parties. Le manuscrit des *Fontaines de Versailles* de

32. *Mercur galant*, août 1703, p. 312-313. La fête de Châtenay est l'objet d'une relation circonstanciée, p. 289-322.

33. En raison des effectifs très particuliers de ce corps de musique, la nomenclature des chœurs se distingue du chœur français à cinq puisqu'elle comporte deux parties de dessus, une de haute-contre, une de taille et une de basse.

34. Certaines partitions le confirment, comme celle du *Divertissement donné à M. le duc de Chartres* par le duc de Sully en juillet 1697 (*Divertissement donné à M. le duc de Chartres 1697 juillet à l'hôtel de Sully mis en musique par M. Campra*, ms., s.d., [46] p., collection particulière : trois voix solistes, chœur et ensemble instrumental à trois parties). Le livret a été publié dans le *Mercur galant* de septembre 1697, p. 229-234.

35. Livret de Racine, musique de Lully. Création à Sceaux chez Jean-Baptiste Colbert, marquis de Seignelay. Paris, Christophe Ballard, 1685, p. 1-72 (six voix solistes, chœur français à quatre, orchestre français à cinq).

36. Livret de Banzi, musique de Collasse. Création à Villeneuve-Saint-Georges, chez M. de Francine, en présence du dauphin. *Ballet de Villeneuve Du Sieur Collasse*, ms., 1692-1702, 440 x 290 mm, 48 f., F-V, Ms. mus. 81 (neuf voix solistes, chœur français à quatre, orchestre français à cinq).

37. *La feste de Ruel*, dans *Meslanges autographes* de Charpentier, partition, ms. autogr., 1685, vol. XXII, cahiers XLVII-XLVIII, f. 1-22, F-Pn, Rés. Vm¹ 259, XXII (sept voix solistes, chœur français à quatre, orchestre français à cinq). Ce petit opéra aurait dû être représenté lors d'une fête que le duc de Richelieu souhaitait offrir au roi mais qui n'eut finalement pas lieu (cf. N. BERTON-BLIVET : « Les petits opéras de Marc-Antoine Charpentier », *Cahiers Philidor*, n° 34, mars 2007, p. 3-4, <http://philidor.cmbv.fr/cahiers>).

38. *Le Retour de Pyrrhus Néoptoleme En Epire Apres le Siege de Troye. La Scene est à Butrote, Capitale de l'Epire*, ms., 1718, partition, 406 x 278 mm, 169 p., F-Pn, Rés. Vma ms. 985 (quatre voix solistes, chœur et orchestre français à quatre).

39. *Concert d'Esculape donné au roy, chés Madame de Montespan. A Versailles, le [blanc] may 1683 Coppié par Monsieur Philidor & écrit par Fr. Collosson le 5 Juin 1683*, ms, 1683, 450 x 300 mm, [2]-27 p., F-Pc, Rés. F. 538.

40. Comme l'indique la page de titre, l'œuvre a été offerte au roi par M^{me} de Montespan. Ne s'agissant pas d'une commande royale, il est possible que ce soit M^{me} de Montespan qui ait assumé les frais de ce divertissement ; ceci pourrait expliquer que les effectifs aient été limités.

Lalande⁴¹ comporte l'indication la plus précise qu'il nous ait été donné de retrouver, puisque les copistes ont pris soin de mentionner le nom de l'ensemble des exécutants. Huit solistes, six choristes et un ensemble instrumental réunissant seize instrumentistes participèrent à la création du petit opéra (fig. 1) :

ACTEURS.

LATONE, Mad^{lle} Pluvigny.
FLORE, Mad^{lle} Rebel, la cadette.
APOLLON, Monsieur DAix.
CERÉS, Mad^{lle} Rebel, l'aînée.
ANCELADE, Monsieur Morel.
BACHUS, Monsieur Miracle.
LA RENOMMÉE, Mad^{lle} Rebel, l'aînée.
COMUS, DIEU DES FESTINS, M^r. Guillehaut.
LE DIEU DU CANAL, Monsieur Gaye.
CHŒUR DE DIVINITEZ, CHANTANS.
MESSEURS, Anthoine, Fernon, Le Maire,
 Valant, Sebret, Pluvigny.
CHŒUR DE DIVINITEZ, JOUANS DU VIOLON.
MESSEURS, La Quaille, Marchand, Pere & fils,
 Le Peintre Huguenet, l'aîné & Cadet, Fauflart, La
 Fontaine, Pere & fils, Charlot.
Chœur de Divinitez Jouans du Haut-bois, Flute,
Et Basson.
MESSEURS, Philidor, l'aîné & cadet, Nicolas
 Hotteterre. Claveffin, M^r Buterne, Tuhorbe, M^r
 Dupré.
La Scène est dans les grands appartemens du Château de Versailles.

Fig. 1 :
Distribution des Fontaines de Versailles, ms., 1683, f. [1^o], F-Pc, Rés. F. 537.

Aspects littéraires

L'édition transmise par le *Mercur*e constitue dans un tiers des cas l'unique source connue de ces œuvres ; soixante-six partitions seulement (dont dix fragmentaires) et cent cinquante-six livrets des deux cent trente-deux petits opéras répertoriés à ce jour nous sont parvenus. Quarante-neuf de ces livrets sont publiés dans le périodique.

41. *Les Fontaines de Versailles sur le retour du Roy. Concert Donné à sa Majesté dans les grands appartemens de son Château de Versailles, le cinqu.^e Avril 1683. Fait par M. Morel, et mis en musique par M. de La Lande, Maître de musique de la Chapelle du Roy. Coppié par M^r Philidor, & écrit par Fr. Collosson Le 3^e Juin 1683, ms., 1683, [6]-63 p., 450 x 300 mm, F-Pc, Rés. F. 537.*

Il existe trois catégories poétiques de petits opéras. En premier lieu – et ils sont les plus nombreux – viennent les ouvrages de circonstance du type prologue (allégorique⁴² ou non⁴³). En second lieu figurent les pastorales qui chantent les amours heureuses ou malheureuses des bergers⁴⁴ tandis que la dernière catégorie est constituée de véritables tragédies miniatures où une intrigue est exposée, conduite et conclue dans l'espace restreint d'un ou de deux actes, plus rarement trois⁴⁵. Certains des qualificatifs cités précédemment (églogue, idylle, pastorale, prologue etc.) relèvent de cette classification.

Conditions d'exécution

L'exécution du petit opéra prend place dans deux contextes distincts : les concerts et de grandes manifestations festives se déroulant sur une ou plusieurs journées. Pour cet aspect de l'étude, le *Mercur*e galant s'est révélé être, une fois de plus, un outil indispensable.

Les concerts organisés par le roi lors des célèbres soirées d'appartement ressortissent à la première catégorie. Un article du *Mercur*e décrivant ces soirées⁴⁶ nous informe que le salon d'Apollon était réservé à la musique. Une gravure d'Antoine Trouvain (fig. 2) représente cette salle et montre que les interprètes étaient placés dans une tribune faisant face aux auditeurs ; il s'agissait donc bien de simples concerts.

C'est en ce lieu que certains petits opéras, tels l'idylle du sieur Marets, furent interprétés. Lorsqu'il cite l'exécution de cette œuvre, en 1686, le *Mercur*e semble sous-entendre qu'il s'agit d'une pratique usuelle, qui permet aux compositeurs de se faire remarquer :

Il y a quelques années que je vous fis une exacte & entiere description de tous les Appartemens

42. *Le retour de Pyrrhus Néoptolème en Épire* (op. cit.) de Nicolas Barbier et Paul de Villesavoye.

43. *La Diane de Fontainebleau* d'Antoine Morel et Henry Desmarest (ms., partition, 380 x 270 mm, 131 p., F-Pa, M. 895).

44. *Amarillis* de l'abbé Pic et Pascal Colasse (ms., s.d., partition, 455 x 290 mm, 92 f., F-V, Ms. mus. 145).

45. *Diane et Endymion* de Babron et Anne Philidor (ms., 1690, partition, 390 x 259 mm, 38, 160 p., F-Pa, M. 897).

46. « Description de la Galerie, du Sallon, & du grand Appartement de Versailles, & de tout ce qui s'y passe les jours de Jeu », *Mercur*e galant, décembre 1682, p. 1-72.



Fig. 2 :
Antoine Trouvain,
Cinquième chambre
des apartemens, 1696.

de Versailles, & de ce que l'on appelle tenir Apartement. La Musique est du nombre des divertissemens que l'on y prend les jours qu'on le tient. Non seulement les plus beaux Airs de M^r de Lully y sont chantez, mais encore ceux des Maistres de Musique qui ont quelque distinction, & dont les Ouvrages ont fait bruit. Cela fait qu'ils s'empressent tous à travailler, & qu'ils cherchent de belles paroles, parceque lorsqu'ils sont assez heureux pour en avoir, ils sont seurs que leur Musique paroistra beaucoup davantage. C'est ce qui arriva dernièrement au Sieur Marets, qui ayant mis en Musique l'Idille que je vous envoie, le fit chanter aux Apartemens en presence de toute la Cour. Il y arriva une chose extraordinaire, & qui fait connoistre son grand succès. Madame la Dauphine en fut si contente, qu'elle le fit recommencer sur l'heure. Tous ceux qui l'avoient déjà oüï, l'entendirent une seconde fois, & témoignèrent y prendre un nouveau plaisir. Il fut encore chanté le jour d'Appartement suivant.⁴⁷

En mars 1679, le périodique donne avis que Rémy Médard, compositeur et guitariste parisien, organise chez lui tous les quinze jours un concert de guitare « diversifié » par l'exécution d'un petit opéra de sa composition faisant intervenir Mars, la Victoire et la Paix⁴⁸. Il semble que l'organisation de ces concerts ait été éphémère : citant une épitaphe composée par Médard en 1681 pour Francisque Corbett, le chroniqueur fait allusion au *Concert de la paix* du compositeur (vraisemblablement le petit opéra cité en 1679), sans plus mentionner l'organisation de concerts⁴⁹.

Les concerts ponctuels sont ceux que le *Mercure* signale le plus abondamment. Ils sont donnés par de riches particuliers, nobles ou non. On relève ainsi les noms de Jean-Baptiste Colbert qui fit exécuter dans son château de Sceaux *L'Idylle sur la paix* de Racine et Lully, du marquis de La Gazelière, Jean-Armand de Riants, chez qui furent

47. Avril 1686, p. 170-173 (MG-1686.04.04). Jérôme de La Gorce et Sylvette Milliot identifient le « Sieur Marets » à Marin Marais qui aurait composé cette idylle à la de-

mande du dauphin et de la dauphine (cf. *Marin Marais*, Paris, Fayard, 1991, p. 38-39).

48. Mars 1679, p. 281-290 (MG-1679.03.12).

49. Avril 1681, p. 131-133 (MG-1681.04.02).

données *Les Amours d'Acis et de Galatée*⁵⁰ de Charpentier, ou encore de Charles Perrault qui fit chanter *Le Banquet des dieux* mis en musique par Claude Oudot à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne, en 1682⁵¹. Ces assemblées pouvaient réunir un nombre important d'auditeurs.

Les petits opéras pouvaient également être donnés lors de fêtes ou de cérémonies organisées pour célébrer des événements importants tels que la naissance ou le mariage de princes du sang, la réception du roi ou du dauphin chez un grand du royaume ou encore le déplacement d'un personnage de marque en province qui donnait lieu à une « entrée » officielle et à des réjouissances publiques. La plupart de ces manifestations sont décrites par le menu dans le *Mercur*, qu'elles aient eu lieu à la cour, à Paris ou en province. Ces descriptions sont souvent précieuses car elles renseignent sur les conditions matérielles, notamment sur les théâtres ou divers aménagements pratiqués pour installer les interprètes ou les spectateurs. En février 1687, aucune salle ne permettant d'accueillir la nombreuse assistance, on érigea un théâtre sur la terrasse du palais de Michel Bégon, intendant des galères de Marseille :

*Comme il n'y avoit point de Salle assez grande pour recevoir tous les Conviez, on avoit dressé un Theatre sur la Terrasse qui regne le long de l'Apartment de Madame l'Intendante, afin d'y représenter un Opera fait exprés, qui avoit pour titre, Le Jugement du Soleil. Les Vers estoient de M^r de Bonnecorse, & la Musique de M^r Gautier, Chef de l'Academie Royale de Musique de Marseille. Pour se parer du vent, qui estoit tres grand, on avoit eu soin de couvrir toute la Terrasse & le Theatre, tant de voiles que d'étofes, en sorte qu'on n'en receut aucune incommodité. Il s'y trouva plus de mille personnes distinguées. Le Theatre representoit un Paysage, où l'on voyoit des Mers, des Fleuves, des Montagnes, des Forests, & des Villes, avec le Soleil sur l'horizon. Il fut ouvert par les quatre Parties du Monde, suivies de toutes les Nations.*⁵²

En d'autres occasions, les organisateurs des festivités faisaient montre de plus d'originalité dans l'exploitation de l'espace. Ainsi

en fut-il lors de la fête que donna l'électeur de Cologne à l'occasion de la naissance du prince des Asturies, en 1707, dans sa maison de campagne lilloise :

*après un tour de jardin, toute cette illustre & belle Compagnie se rendit à un Theatre de verdure, dont la perspective naturelle fait voir en éloignement un bout de paysage tout des plus agreables. A peine fut-on assis, que l'on vit paroître sur la Riviere, Neptune dans son Char, tiré par deux Chevaux marins, lequel s'estant avancé sur le bord du Theatre, chanta les paroles suivantes.*⁵³

Un théâtre de verdure avait donc été aménagé pour accueillir les spectateurs, tandis que les exécutants évoluaient sur l'eau puis sur la terre ferme :

Pendant qu'on chantoit ce dernier Chœur, on vit avancer d'une vitesse surprenante toutes ces petites Galeres, dont les Matelots ayant mis pied à terre, formerent en dansant avec leurs voiles, leurs rames & leurs crocs un Pavillon, qui fut dressé en un instant à la veüe des Spectateurs. Deux Matelots chantans entre-couperent la danse par les Couplets suivants. [...]

*La danse estant finie, le Pavillon s'ouvrit tout d'un coup, & l'on vit paroître au milieu une Table en forme de fer à cheval, servie de tout ce que la saison peut fournir de plus delicat.*⁵⁴

Les aménagements intérieurs étaient également l'objet de la plus grande attention. En témoigne la description du théâtre qui fut dressé selon les plans de Jean Berain pour l'exécution de *L'Idylle sur la paix* dans l'orangerie du château de Sceaux. Le décorateur semble avoir conçu l'agencement de la salle pour que la perspective conduise le regard vers les musiciens placés à l'opposé de la porte par laquelle le roi entra :

Le Roy traversa une partie de cette Galerie pour se rendre à l'Orangerie, où un Concert estoit préparé. Il entra par le bout opposé à l'endroit où estoient ceux qui doivent faire ce Concert. Ainsi,

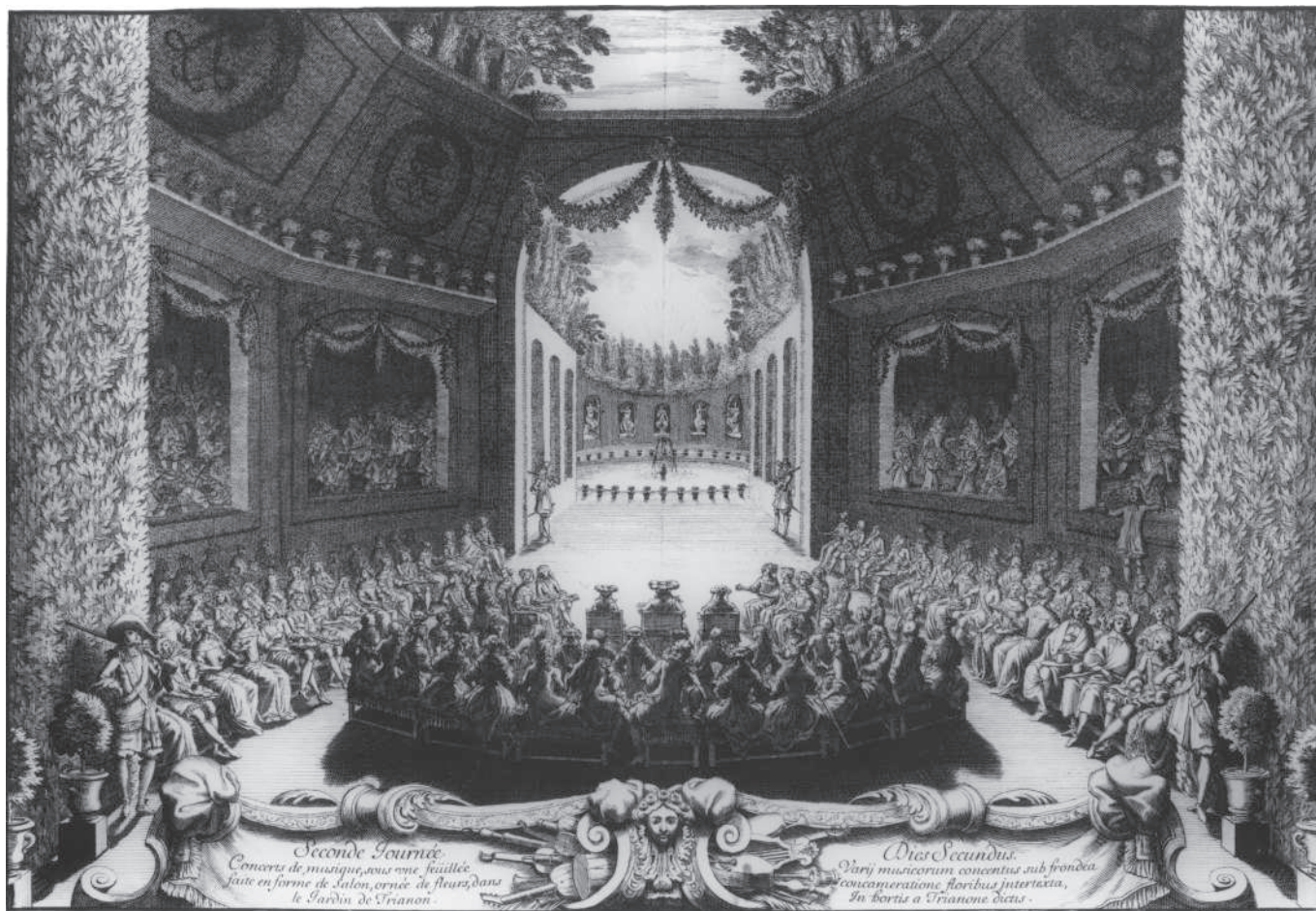
50. Février 1678, p. 215-218 (MG-1678.02.09).

51. Janvier 1683, p. 219-231 (MG-1683.01.07).

52. *Mercur galant*, mars 1687, 1^{re} partie, p. 32-34.

53. *Mercur galant*, octobre 1707, p. 147-148. Pour la relation de cette fête, cf. *ibid.*, p. 144-158. Ce petit opéra est anonyme.

54. *Ibid.*, p. 154-155, 157.



ce Prince les vit tous d'abord en face. On avoit pris sept Toises de profondeur pour les Places. Elles estoient séparées du costé de l'Orangerie par de grands Pilastres de Marbre, qui portoient une Façade où cinq Lustres estoient attachez. Le mesme ordre suivoit jusques au fond où paroissoient deux manieres d'Escaliers de chaque costé, qui rampoient suivant la pente d'un Amphithéâtre qui estoit dans le fond, & qui paroissoit conduire à une Galerie, qui estoit aussi dans le fond au dessus de l'amphithéâtre. Tout ce fond estoit éclairé par beaucoup de petits Lustres, & toutes les faces des Pilastres étoient ornées de quantité de Plaques portant plusieurs Bougies. Tout le reste de l'Orangerie estoit paré d'une tres-belle Tapissérie, representant toutes les Chasses des douze Mois de l'Année, & de deux rangs de Lustres qui régnoient depuis un bout à l'autre.⁵⁵

55. *Mercure galant*, juillet 1685, p. 286-287 (MG-1685.07.03). C'est également Jean Berain qui conçut l'aménagement ingénieux du salon dans lequel fut don-

Les musiciens se tenaient probablement sur l'amphithéâtre, comme cela se pratiquait lors des soirées d'appartements, ce qui n'est pas sans évoquer l'aménagement du théâtre de verdure dans lequel fut représentée *La Grotte de Versailles* lors de la seconde journée des *Divertissemens de Versailles* (fig. 3) :

Écrin pour la représentation, les théâtres de verdure étaient aussi un plaisir pour les yeux, comme le souligne la relation de Félibien :

LE ROY estant arrivé dans ce Salon avec toute sa Cour, s'assit en un endroit qu'on luy avoit préparé vis-à-vis de l'allée & de la Fontaine que je viens de dire, qui faisoient devant luy une décoration tres-agréable.⁵⁶

né le petit opéra écrit à l'occasion du mariage du prince de Conti et de M^{lle} de Bourbon dont la description figure plus haut (voir p. 31).

56. FÉLIBIEN, André, *Les divertissemens de Versailles donnez par le roy a toute sa cour au retour de la conquête*

Fig. 3 : François Chauveau, *Seconde Journée, Concerts de musique sous une feüillée*, figurant entre les p. 8 et 9 de l'exemplaire F-Pc, Rés. F. 760 des *Divertissemens de Versailles*.

Importance du *Mercur*e galant pour l'étude du petit opéra

Le graphique ci-après (fig. 4) met en évidence l'importance des articles du *Mercur*e pour la mise en lumière du genre, depuis l'apparition du petit opéra en 1668 jusqu'à la fin de la Régence (1723). L'ensemble des pièces qu'il a été possible de dater a été pris en considération, qu'il s'agisse de simples mentions dans la presse ou les correspondances, ou bien des œuvres dont la musique et/ou le livret nous sont parvenus⁵⁷. N'ont été toutefois prises en compte que les dates de création, à l'exclusion des reprises. Soixante-deux des deux cent seize pièces considérées (soit 27%) sont citées dans le *Mercur*e.

Ce graphique révèle un nombre plus important de compositions les années où la famille royale célébra un mariage ou une naissance⁵⁸, événements largement évoqués dans le *Mercur*e. L'année 1685 fut marquée par le mariage du duc de Bourbon et de M^{lle} de Nantes ainsi que par plusieurs réceptions offertes au roi, agrémentées par l'exécution de petits opéras. Le pic de l'année 1701 s'explique par l'accession du duc d'Anjou au trône d'Espagne puis par son mariage avec Marie-Louise de Savoie. Le périple de Philippe V, accompagné jusqu'à la frontière par les ducs de Berry et de Bourgogne, fut ponctué par nombre d'entrées solennelles dans les grandes villes, au cours desquelles des petits opéras furent à l'occasion exécutés. De même, le mariage de Philippe V avec Élisabeth Farnèse en 1714 et le voyage de la future reine pour se rendre en Espagne donnèrent lieu à de nombreuses manifestations festives. L'abondance des productions de cette année et de la suivante s'explique principalement par la publication de deux recueils contenant le livret ou la mention de nombreux petits opéras. Ces années furent celles des célèbres Nuits de Sceaux organisées par la duchesse du Maine, Anne-Louise-Bénédictine de Bourbon-Condé. La *Suite des divertissemens de Seaux*⁵⁹, qui en consigne le déroulement, mentionne les œu-

vres qui y furent données et reproduit certains des livrets. C'est également en 1714 que M^{me} de Saintonge publia ses *Poésies diverses*⁶⁰, recueil contenant les livrets de nombreux petits opéras écrits pour la cour de France ou celle de Philippe V d'Espagne, tels que *l'Idylle sur le retour de Madame au Palais Royal*, *l'Idylle pour monseigneur le duc de Vendôme*, *l'Églogue chantée devant Sa Majesté à Versailles* ou encore *l'Idylle pour le retour du roi d'Espagne à Madrid*⁶¹. La présence de ces livrets au sein des œuvres de M^{me} de Saintonge, tout comme ceux qui figurent dans les *Poésies* éditées de M^{me} Deshoulières⁶² – auteur, entre autres, de *l'Idylle sur le retour de la santé du roi* mise en musique par Charpentier – montre que pour mettre à jour l'ensemble de ce corpus, il serait nécessaire de rechercher les livrets dans les nombreux recueils de poésies des xvii^e et xviii^e siècles.

Il convient également de souligner que les petits opéras n'étaient pas destinés aux seules réjouissances publiques et que certains riches particuliers pouvaient en faire représenter pour leurs propres divertissements, ce dont témoignent les petits opéras de Marc-Antoine Charpentier (en noir dans le graphique). Composés pour M^{lle} de Guise chez qui ils ont selon toute vraisemblance été exécutés, ils constituent un des rares témoignages de cette musique domestique qui a laissé très peu de traces⁶³.

Bien qu'il ne mette probablement en lumière qu'une faible proportion des œuvres

de la Franche-Comté en l'année M. DC. LXXIV., Paris, Imprimerie Royale, 1676, p. 8.

57. Ces statistiques omettent seize pièces qu'il n'a pas été possible de dater.

58. La liste figure en annexe, p. 43.

59. *Suite des divertissemens de Seaux, contenant Des Chansons, des Cantates & autres Pièces de Poésies. Avec la*

description des Nuits qui s'y sont données, & les Comedies qui s'y sont jouées, Paris, Étienne Ganeau, 1725, [X]-351 p.

60. Deuxième édition, Dijon, Antoine de Faye, 2 t.

61. Ces œuvres, qu'il n'a pas été possible de dater avec précision, apparaissent ici à leur date de publication.

62. *Poésies de madame Deshoulières*, Paris, veuve de Sébastien Mabre-Cramoisy, 1688, 220 p. et *Poésies diverses de madame Deshoulières seconde partie*, Paris, Jean Villette, 1695, 296 p.

63. D'autres œuvres attestent cette pratique, comme *La mort de Cochon, chien de Monsieur le maréchal de Vivonne, tragédie* 1688, petit opéra humoristique de M^{lle} Deshoulières (cf. *Poesies de madame et de mademoiselle Deshoulières. Nouvelle édition, Augmentée d'une infinité de Pièces qui ont été trouvées chez ses amis. Tome second*, Paris, Villette, 1739, p. [271]-284) ou encore *La feste de l'Isle Adam. Idille Mise en Musique par M. CAMBRA, Directeur de la Musique de S. A. S. Monseigneur le Prince de Conty* (Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1722, 13 p.)

qui virent effectivement le jour⁶⁴, le *Mercuré galant* doit être considéré comme une source de première importance pour l'étude du petit opéra, puisqu'il atteste l'existence de bien des œuvres et transmet à leur propos des informations que l'on ne trouve nulle part ailleurs. Il s'agit tant des relations qui permettent de replacer les œuvres dans leur contexte que des descriptions des théâtres ou encore des didascalies que glissent à l'occasion les rédacteurs au sein des livrets, autant d'éléments qui permettent de donner corps à ces œuvres. Bien que ces articles soient la plupart du temps très consensuels, il peuvent à l'occasion prendre un tour plus polémique. Ainsi, en juin 1683, le *Mercuré* fait état des débats autour du monopole de Lully dans un écrit traitant de l'exécution chez Charles Perrault du *Banquet des dieux*, dont ce dernier et Claude Oudot sont les auteurs. Perrault, l'un des collaborateurs de Donneau de Visé et secrétaire de Colbert, relate dans ses *Mémoires* le scandale qui entoura l'obtention du privilège par Lully et y exprime son opposition⁶⁵. Rappelons que Perrault

avait écrit le livret des premiers petits opéras signalés dans le périodique. À la fin de cet article consacré au *Banquet des dieux* et à la *Scène d'une bergère et d'une bohémienne* des deux mêmes auteurs, figure un texte fortement polémique où l'auteur anonyme, peut-être Charles Perrault lui-même, démontre l'absurdité du privilège accordé au Florentin qui obligeait les Français à n'entendre qu'un opéra nouveau chaque année. La reprise des anciens opéras, déjà connus du public, ne pouvait satisfaire son besoin de nouveauté. Dans l'exhortation qui clôt l'article, l'auteur anonyme se propose de remédier personnellement à cette situation fâcheuse et s'ouvre, verbalement du moins, un champ d'inspiration jusque là interdit :

*Il ne reste plus qu'à exhorter ceux qui font des Concerts si agreables [il évoque ici le Banquet des dieux], a travailler à des Opéras entiers, non seulement pour le plaisir, & pour la gloire de leur País, mais encore afin qu'en épargnant de la peine à M^r de Lully, ils nous en fassent jouïr plus longtemps.*⁶⁶

Nathalie BERTON-BLIVET
CNRS (IRPMF)

64. Les six volumes manuscrits du duc de La Vallière conservés au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France (F-Pn, Ms. fr. 24 352-24 357) complètent de ce point de vue le périodique. Si certains petits opéras sont cités et dans le *Mercuré* et dans ces recueils, ces derniers renferment la mention, souvent accompagnée d'un livret, de nombreux petits opéras que le périodique ne cite pas ; ils constituent la seconde source ayant permis d'établir le corpus. Ils ne contiennent cependant jamais d'indications relatives aux circonstances de création.

65. *Mémoires de ma vie. Par Charles Perrault. Voyage à Bordeaux (1669). Par Claude Perrault*, publiés par Paul Bonnefon, Paris, H. Laurens, 1909, p. 126-130. Je remercie Pascal Denécheau qui m'a indiqué cette référence.

66. *Mercuré galant*, juin 1683, p. 266-267 (MG-1683.06.05).

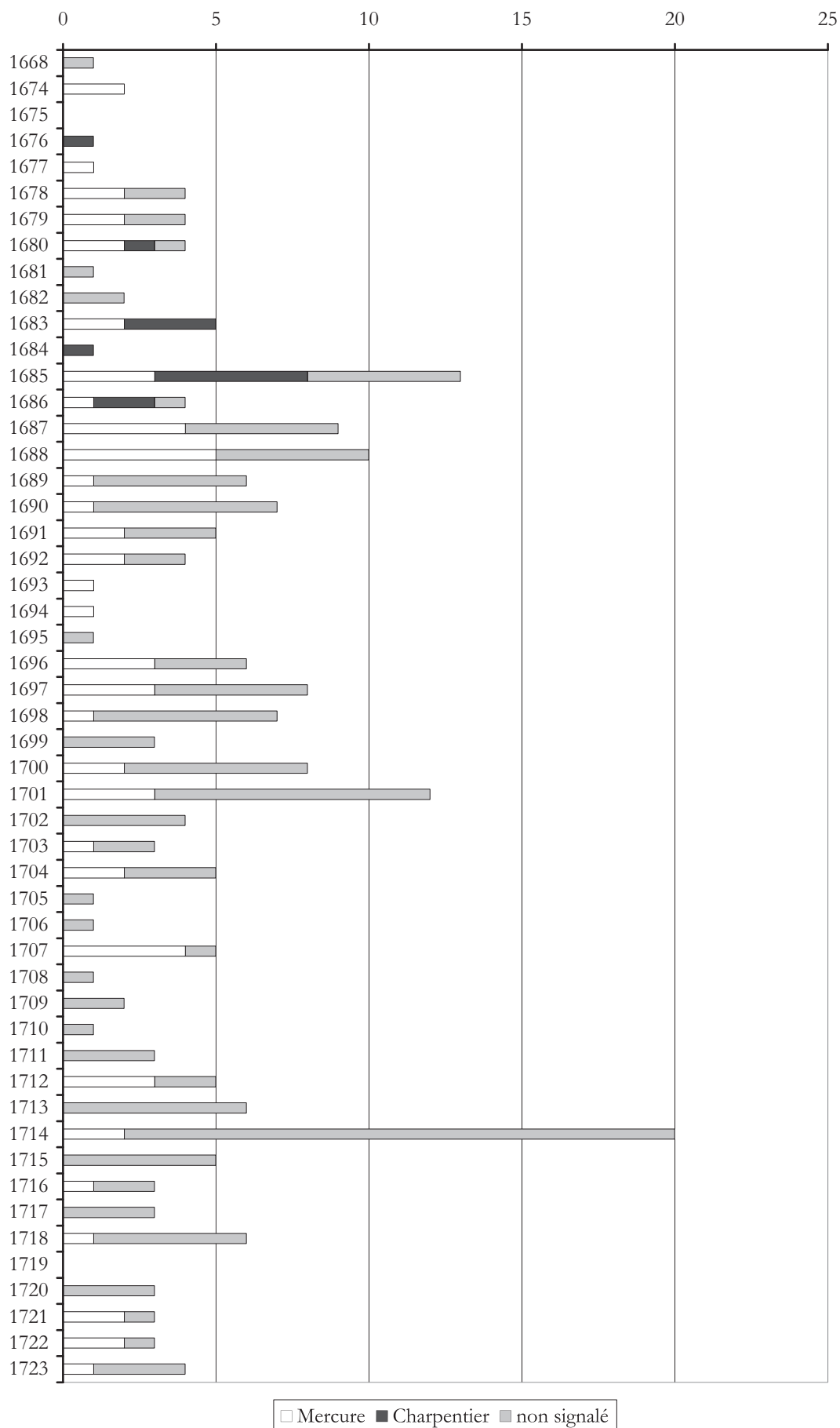


Fig. 4 :
Répartition des petits opéras, signalés ou non dans le Mercure galant.

ANNEXE

Liste des principaux événements célébrés dans les petits opéras (1672-1723)

- 1674 conquête de la Franche-Comté
- 1679 mariage de Charles II d'Espagne et de Marie-Louise d'Orléans
mariage de M. de Seignelay et de M^{lle} de Matignon
- 1680 mariage du dauphin et de Marie-Anne-Christine de Bavière
- 1682 naissance du duc de Bourgogne
- 1685 mariage du duc de Bourbon et de M^{lle} de Nantes
visite de Louis XIV au marquis de Seignelay et chez d'autres grands personnages
établissement d'une Académie royale de musique à Marseille
- 1687 rétablissement de la santé du roi
séjour du dauphin à Anet, chez le duc de Vendôme
- 1688 mariage du prince de Conti et de M^{lle} de Bourbon
séjour du dauphin à Chantilly, chez le prince de Condé
- 1692 retour du duc de Chartres (1^{re} campagne militaire)
visite du dauphin à Villeneuve-Saint-Georges
- 1696 mariage du duc de Bourgogne et d'Adélaïde de Savoie
- 1697 visite du dauphin au Raincy, chez le marquis de Livry
visite du dauphin à Paris, chez le duc de Sully
- 1698 mariage de Léopold de Lorraine et d'Élisabeth-Charlotte d'Orléans
visite du dauphin à Paris, chez la duchesse de La Ferté
- 1701 mariage de Philippe V et de Marie-Louise de Savoie
- 1703 fête en l'honneur du duc et de la duchesse du Maine et de M^{lle} d'Enghien, chez M. de Malézieu
- 1704 naissance du premier duc de Bretagne
- 1707 naissance du deuxième duc de Bretagne
naissance du prince des Asturies
- 1710 mariage de M. de Vendôme et de M^{lle} d'Enghien
- 1713 séjour en France de l'électeur de Bavière
- 1714 mariage de Philippe V et d'Élisabeth Farnèse
édition des œuvres de M^{me} de Saintonge
Nuits de Sceaux
- 1715 Nuits de Sceaux
-

Présence de la musique dans les cérémonies de l'Académie française d'après le *Mercure galant* (1672-1703)¹

En avançant que « [...] la considération de l'Académie française devrait être un préalable à toute histoire de la culture littéraire moderne et contemporaine »², Marc Fumaroli tend à restaurer la position éminente qu'occupait la Compagnie sous l'Ancien Régime. Ce n'est bien sûr pas le lieu d'en retracer ici l'histoire ; tout au plus pourrions-nous poser quelques jalons afin de mieux comprendre la place qu'elle occupait dans la culture mondaine du Grand Siècle dont le *Mercure galant* se veut être le reflet.

Arbitre de la langue, garante de la « raison parlée » (ses statuts ne lui prescrivent pas seulement de mettre au point un dictionnaire et une grammaire, mais aussi une rhétorique et une poétique), l'Académie est apparue dès sa fondation en 1635 comme un corps intermédiaire, chargé de trouver le moyen terme langagier entre le monde des Lettres et celui de la Cour, devenue progressivement depuis les Valois le cœur du royaume. C'est donc dans une relation étroite, parfois conflictuelle, entre lettrés et courtisans, spécialistes sévères et garants revendiqués du « bon goût », que se forgea la langue dont l'Académie reçut le dépôt. Puisant ses racines dans les arcanes de la mémoire gréco-latine, le langage académique devait être aussi le véhicule de la grâce et de l'esprit dont se

piquaient les gens de cour. On ne s'étonnera pas dans ces conditions que les Anciens de l'Académie, attachés à une *philosophia perennis*, se soient heurtés aux Modernes, plus attirés par l'opinion et la mondanité. « Dès la fin du règne de Louis XIII, écrit M. Fumaroli, l'antique austérité de la Sparte savante [était] gagnée par des soucis plus mondains, et plus proches des goûts de la cour »³. Mais la langue de l'Académie est aussi — et peut-être avant tout — langue royale, commune à tous les sujets, vouée à ce titre à un rôle fédérateur. À l'image du latin médiéval, la langue française (sous l'impulsion de Malherbe et de sa méthode, soutenue par Richelieu), avait eu vocation à devenir un lien spirituel pour la Chrétienté, le véhicule de la diplomatie et des échanges savants, mais aussi un moyen supplémentaire d'exprimer l'éternité de la couronne.

C'est bien sûr le règne du Roi-Soleil qui acheva de sceller cette relation étroite entre l'Académie et la France. Après avoir surmonté les troubles de la Fronde en triomphant du Parlement, héritier poétique et érudit de la Pléiade désormais archaïque, la Compagnie avait trouvé en la personne de Louis XIV son protecteur suprême et en Colbert son plus fidèle soutien. L'année 1672, qui vit la fondation du *Mercure galant*, marqua également cet ultime rapprochement de l'Académie et de la couronne. À la mort du chancelier Pierre Séguier, le 28 janvier, le roi accepta de lui succéder en se réclamant le protecteur de l'institution. Jean Donneau de Visé ne manqua

1. Cette étude se fonde sur l'exploitation de la première tranche (1672-1686) du dépouillement du *Mercure galant* (programme *Mercure galant* <http://www.irpmf.cnrs.fr/Mercuregalant.htm>).

2. Marc FUMAROLI, « la coupole », *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1986, rééd. folio-histoire, 1994, p. 28.

3. M. FUMAROLI, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 1980, rééd. Paris, Albin Michel, 1994, p. 251.

pas de rendre compte dans son tout jeune périodique d'un « Voyage de l'Académie Française à Versailles, conduite par Monsieur l'Archevesque de Paris »⁴ pour « remercier le Roy de l'honneur qu'il a fait à cette Illustre & Spirituelle Compagnie d'en vouloir prendre la place de protecteur qu'avoit feu Monsieur le Chancelier »⁵.

Considérant l'Académie comme l'une des gloires du royaume, le roi lui offrit non pas un asile temporaire, mais une demeure définitive en son palais du Louvre⁶. Donneau de Visé rapporta cette information à la fin de sa relation de la ix^e semaine de l'année 1673, courant du 25 juin au 2 juillet :

[...] pendant que le Roy étendoit les bornes de son Empire, il songeoit à loger magnifiquement les Muses, puis que Messieurs de l'Académie Française, venaient suivant son ordre, de prendre possession d'une des Salles du Louvre, pour y tenir désormais leurs Assemblées.⁷

4. Il s'agit de François Harlay de Champvallon (1625-1695), qui avait repris à l'Académie le fauteuil de Paul-Philippe Hardouin de Péréfixe (1605-1670) en 1671. Il avait été choisi parmi les membres de la Compagnie pour haranguer Louis XIV. L'archevêque de Paris possédait, selon Olivet, toutes les qualités d'un parfait orateur puisqu'il « rassemblait non seulement tout ce qui peut contribuer au charme des oreilles, une élocution noble et coulante, une prononciation animée, je ne sais quoi d'insinuant et d'aimable dans la voix, mais encore tout ce qui peut fixer agréablement les yeux, une physionomie solaire, un grand air de majesté, un geste libre et régulier » ; voir Charles Augustin SAINTE-BEUVE, *Nouveaux Lundis*, Paris, Michel Lévy, 1863-1872, 13 vol., t. V [1866], p. 186.

5. *Mercurie galant*, t. I, 1672, p. 216-225 (MG-1672.05.07) ; cette relation datée du 19 mars est suivie de la relation du « Régal de M. le marquis d'Angeau à MM. de l'Académie ».

6. Les statuts de l'Académie, rédigés sous l'influence directe de Richelieu et signés de sa main, semblaient promettre à la Compagnie, dès sa fondation, une demeure fixe et digne d'elle. L'article 17 stipulait en effet que « Les assemblées ordinaires se feront tous les lundis aux lieux qui seront jugés les plus commodes par les Directeurs, jusqu'à ce qu'il ayt pleu au Roy d'en donner un ». C'est le décret fondateur du 20 mars 1805 qui lui permit d'être accueillie au Collège des Quatre-Nations, à l'Institut.

7. *Mercurie galant*, t. II, 1673, p. 314 ; depuis le printemps 1672, la France était engagée dans la guerre de Hollande.

Paul Pellisson-Fontanier (1624-1693) et Pierre-Joseph Thoulier d'Olivet (1682-1768) présentent dans leur *Histoire de l'Académie Française* la reproduction de la médaille qui fut éditée en 1673 pour immortaliser l'installation de l'Académie au Louvre, assortie de l'explication suivante :

*Apollon tient sa Lyre appuyée sur le Trépié, d'où sortaient ses oracles. Dans le fond paroît la principale face du Louvre. La légende, APOLLO PALATINUS, signifie Apollon dans le palais d'Auguste, et fait allusion au Temple d'Apollon bâti dans l'enceinte du Palais de cet Empereur. L'exergue ACADEMIA GALLICA INTRA REGIAM EXPECTA. M. DC. LXXII, l'Académie Française dans le Louvre 1672.*⁸

L'Académie occupait un appartement situé au rez-de-chaussée du palais du Louvre, dont l'aménagement avait été confié à M. Dumetz. Charles Perrault rapporte que le garde des meubles de la couronne s'était acquitté de sa tâche « [...] avec une propreté et même une magnificence qui marquoient l'amour qu'il a [avait] pour les belles-lettres et ceux qui en [faisaient] profession »⁹. Deux salles — et non une seule comme l'indique le *Mercurie galant*¹⁰ — étaient dévolues aux travaux académiques ; la plus vaste accueillait les séances tandis que la plus petite, à la suite de la première, était réservée au travail sur le *Dictionnaire*. La magnificence participait pleinement, depuis Richelieu, au rayonnement de la Compagnie. Mais plus encore qu'à son fondateur, il importait à Louis XIV de s'appuyer sur un « réseau académique » pour diffuser son image et sa gloire. Aux côtés de l'Académie française, la « Petite Académie », qui lui servait de comité, avait été fondée en 1663 et rebaptisée en 1696 Académie des Inscriptions. Citons également les Académies de Peinture et de Sculpture

8. Paul PELLISSON-FONTANIER et Pierre-Joseph THOULIER d'OLIVET, *Histoire de l'Académie Française*, 3^e édition, revue et augmentée, Paris, J.-B. Coignard, 1743, 2 vol., t. 2, p. 24-25.

9. Cité par Pierre Rosenberg dans son discours de réception à l'Académie française, le 14 novembre 1996, et sur <http://www.academie-francaise.fr/histoire/seances.html>. Il s'agit de Gédéon Berbier du Metz (?-1709).

10. Il s'agissait des salles « Puget » et « Coustou » qui abritaient anciennement les collections de sculpture moderne.

(1648 et réorganisée en 1663), de Danse (1661), des Sciences (1666), d'Architecture (1671), d'Opéra (1671) remplacée par celle de Musique (1672); il convient enfin d'ajouter à ces institutions parisiennes l'Académie française de Rome, fondée en 1666. L'Académie française, la plus ancienne de toutes, participait donc pleinement à la magnificence royale, «la pompe académique [devant] s'accorder à la majesté de son Protecteur»¹¹. En 1773, l'académicien Antoine-Léonard Thomas (1732-1785) définissait le « Siècle de Louis XIV » comme celui des éloges :

*Jamais on ne loua tant : ce fut pour ainsi dire la maladie de la nation. [...] Louis XIV a été plus loué pendant son règne que tous les rois ensemble pendant douze siècles [...]. Ce fut une ivresse de quarante ans [...] [quant à l'Académie, elle] fut pendant soixante ans, une espèce de temple consacré à ce culte.*¹²

Les événements publics de l'Académie, auxquels sont dédiés la majorité des cent quarante-six articles consacrés par le *Mercur galant* aux activités de la Compagnie entre 1672 et 1710¹³, offraient autant d'occasions favorables à la diffusion de la gloire du roi à travers une langue destinée à raviver les poncifs de l'éloge princier. On ne sait trop si, comme l'écrit M. Fumaroli, l'éloquence académique prenait « l'éclat pompeux et apaisant des *concerti grossi* de Haendel »¹⁴; du moins permit-elle de composer un *continuum* louangeur conservé dans les *Recueils de harangues de l'Académie*¹⁵.

11. M. FUMAROLI, « la coupole », *Trois institutions littéraires*, op. cit., p. 44.

12. Antoine-Léonard THOMAS, *Essai des Éloges*, Paris, 1773, chap. xxxvii; *Ceuvres complètes*, Paris, Belin, 1819, t. II, p. 207; pour la biographie des académiciens, voir <http://www.academie-francaise.fr/immortels/index.html>.

13. Voir Monique VINCENT, *Mercur Galant, Extraordinaire. Affaires du temps. Table analytique contenant l'inventaire de tous les articles publiés, 1672-1710*, Paris, Champion, 1998, p. 39-47.

14. M. FUMAROLI, « la coupole », op. cit., p. 59.

15. *Recueil des Harangues prononcées par Messieurs de l'Académie Française dans leurs réceptions, & en d'autres occasions différentes, depuis l'établissement de l'Académie jusqu'à présent*, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1709, 2 vol.

Après 1672, les cérémonies publiques de l'Académie, parées d'un lustre nouveau auquel la musique participait, devinrent de véritables événements mondains : progressivement, le rite du discours de réception se mit en place et les séances s'ouvrirent au public¹⁶. Les célébrations directement liées à la vie de la famille royale devaient offrir aux académiciens autant d'occasions de célébrer leur protecteur. Ainsi, en 1682, un *Te Deum* fut-il chanté en la chapelle du Louvre pour saluer la naissance du duc de Bourgogne, tandis que deux ans plus tard, un service funèbre y fut célébré pour honorer la mémoire de la reine Marie-Thérèse décédée quelques mois plus tôt, avec un faste digne de celui que déployaient les jésuites en de telles occasions.

*[La chapelle était] toute tenduë de Deuil, depuis le haut jusques au bas. Le reste de l'Appareil lugubre faisoit paroistre la simplicité qu'on est obligé d'avoir dans une Maison Royale, où des sujets ne doivent songer qu'à faire éclater leur zèle. La Messe fut célébrée par M^r de Lavau, Garde de la Bibliothèque du Cabinet du Roy & Directeur de l'Académie. La Musique estoit de la composition de M^r Oudot.*¹⁷

Mais plus encore, ce fut la messe de la fête de saint Louis (le 25 août), accompagnée à partir de 1701 par la remise des prix d'éloquence et de poésie, qui devait attirer un public toujours plus nombreux. En 1679, le secrétaire perpétuel de l'Académie releva dans son *Registre* que l'après-midi de ce jour particulier, « la Compagnie [avait été] fort nombreuse et l'assistance des gens de dehors fort grande [...] ». Dans la relation du *Mercur galant* d'août 1686, on lit que la fête célébrée au Louvre cette année-là attira autour de l'archevêque de Paris une assemblée « composée de quantité de personnes considérables par leur mérite & par leur naissance »¹⁸. Malgré l'absence de témoignages directs, nous pouvons émettre l'hypothèse que l'assistance mondaine et cultivée qui se pressait chaque 25 août en la chapelle du Louvre était la même qui

16. Après le discours de réception d'Olivier Patru (1604-1681), prononcé le 3 septembre 1640, c'est celui de Charles Perrault, prononcé le 23 novembre 1671, qui déclina les académiciens à rendre publiques les séances de réception.

17. Janvier 1684, p. 324-325 (MG-1684.01.06).

18. Août 1686, p. 295-296 (MG-1686.08.10).

se bousculait pour goûter aux sermons du P. Bourdaloue, fréquentait l'Académie royale de musique ou venait applaudir les élèves des collèges jésuites chaque fin d'année scolaire. Tout comme les spectacles de collège (tragédies et ballets), les cérémonies publiques de l'Académie répondaient à un impératif dicté par le service de la « religion royale » qui se trouve résumé dans la fameuse triade : réunir, plaire et instruire.

La première relation dans le *Mercure galant* d'une messe anniversaire de saint Louis chantée en la chapelle du Louvre remonte à 1677¹⁹. Cette cérémonie était la seule à réclamer la présence de musiciens dans l'entourage de l'Académie et à susciter la composition de motets chaque année. Comme le rappelle J. Donneau de Visé dans l'article consacré à « Ce qui s'est passé le jour de la S. Loüis à l'Académie Française » en septembre 1681, la messe servait de prélude à la cérémonie de remise des prix : « Le jour de Saint Loüis on fait le matin le Panégyrique du Saint et du Roy dans la Chapelle du Louvre. On y dit la Messe pendant laquelle on chante un Motet »²⁰. Cette cérémonie s'inscrivait dans un plus large processus d'identification des deux rois qui devait atteindre son point culminant en 1693 avec la fondation de l'Ordre de saint Louis, à la suite de celle de la maison royale de Saint-Cyr²¹. Le 25 août 1648, on avait déjà offert au jeune monarque de dix ans un panégyrique du saint en l'église des jésuites de Saint-Antoine. Vingt ans plus tard, l'érudit Charles Du Cange (1610-1668) avait publié une biographie de Louis IX par Jean de Joinville (1224-1317) avec une dédicace au roi et une comparaison des deux monarques²². Enfin, on connaît au moins trois

représentations de saint Louis sous les traits de Louis XIV entre 1655 et 1675²³.

En dépit de l'effet de répétition qui se dégage à la lecture des relations de la cérémonie du 25 août dans le *Mercure galant* – mais sans doute n'ont-elles pas été rédigées et pensées pour former un tout –, celles-ci constituent autant de témoignages précieux au regard des lacunes des sources de l'histoire de l'Académie française. Rappelons qu'au moment de l'abolition des académies, le 8 août 1793, aucun dépôt d'archives ne recueillit le fonds de l'Académie française et les exemplaires originaux des lettres patentes de sa fondation, les délibérations, les comptes rendus de ses assemblées, furent partiellement voués à la destruction. Seul le « pieux larcin » perpétré par l'abbé André Morellet (1727-1819) en août 1793 préserva huit registres qu'il remit solennellement à la nouvelle Compagnie réunie à l'Institut le 5 mars 1805²⁴. Le poète et auteur dramatique Camille Doucet (1812-1895), successeur d'Alfred de Vigny au 32^e fauteuil en 1865, publia ces registres rescapés après avoir été lui-même secrétaire perpétuel en 1876²⁵. Le dépouillement de ces volumes restitue un tableau parcellaire des activités de la Compagnie entre 1672 et 1793. Si jusqu'en 1687 les notices sont assez détaillées, après cette date les secrétaires se contentèrent d'y inscrire le minimum d'informations (circonstances des cérémonies et noms des membres présents). L'intérêt des témoignages indirects tels que ceux du *Mercure galant* sont d'autant plus précieux que les années 1678, 1680-83 et 1685-86 ne figurent pas dans les *Registres* publiés.

La première messe anniversaire dédiée à saint Louis, offerte par l'Académie en la chapelle du Louvre le 25 août 1677, est mentionnée aussi bien dans les *Registres* que dans le *Mercure galant*. Dans ce cas précis, un examen croisé des sources permet de compléter les informations contenues dans chacune d'elles²⁶.

19. *Nouveau Mercure galant*, t. VII, [septembre] 1677, p. 213-218 (MG-1677.07.03).

20. *Mercure galant*, septembre 1681, p. 153 (MG-1681.09.04).

21. Voir Bruno NEVEU, « Du culte de saint Louis à la glorification de Louis XIV : la maison royale de Saint-Cyr », *Journal des Savants*, juillet-décembre 1988, p. 277-290.

22. Charles du Fresne, sieur DU CANGE, *Histoire de S. Louis, IX du nom, roi de France, écrite par Jean de Joinville, [...] enrichie de nouvelles observations et dissertations historiques ; avec les « Establissemens de saint Louis », le « Conseil de Pierre de Fontaines », et plusieurs autres pièces concernant ce règne tirées des manuscrits*, Paris, S. Mabre-Cramoisy, 1668.

23. Voir Peter BURKE, *Louis XIV, Les stratégies de la gloire*, Paris, Seuil, 1995, p. 138.

24. A. Morellet avait été élu le 28 avril 1785.

25. Camille DOUCET, *Les Registres de l'Académie française : 1672-1793 [...]*, Paris, Firmin-Didot & Cie, 1895-1906, 4 vol. I (1895) 1672-1715, II (1895) 1716-1750, III (1895) 1751-1793, IV (1906) 1635-1793, documents et table analytique).

26. Ce n'est pas le seul cas puisque le *Registre* de 1677 permet de fixer au 27 janvier l'exécution du *Te Deum*

Concernant la musique exécutée à cette occasion, Donneau de Visé livre le nom du musicien chargé de la composition des motets – « M^r Oudot qui a fait tant d'agréables choses, y fit admirer son Génie pour la Musique. Tout ce qui s'y chanta estoit de luy »²⁷ – tandis que le *Registre* apporte une information intéressante concernant les effectifs et la qualité des exécutants : « M. l'abbé Tallemant, Directeur, a eu soin d'y faire trouver une bande d'excellents Musiciens avec de la Symphonie, lesquels y ont chanté plusieurs motets ; [...] »²⁸.

Le gazetier loue de façon récurrente l'excellence des motets composés pour l'Académie par Claude Oudot (?-1696) et paraît également impressionné par l'ampleur du « grand chœur de Musique » qui les interprétait. Ainsi rapporte-t-il en 1689 que « [...] M l'Abbé de Lavau, l'un des quarante Académiciens, celebra la Messe, pendant laquelle un Corps de Musique composé de plusieurs belles Voix & de divers Instrumens, chanta d'excellens motets, de la composition de M^r Oudot [...] »²⁹. Lorsqu'à la fin de l'été 1682, « Toutes les Communautés, & tous les Corps, [avaient] témoigné leur zele en faisant chanter le *Te Deum* » pour célébrer la naissance du duc de Bourgogne, celui que ces MM. de l'Académie firent chanter en musique dans la chapelle du Louvre, fut « exécuté par plus de soixante Personnes, Joüeurs d'Instrumens & Musiciens »³⁰. Si le nom du compositeur des motets nouveaux est presque toujours mentionné dans le *Mercure galant* – celui d'Oudot revient constamment entre 1677 et 1695 avant que le compositeur ne soit remplacé par Jean-Baptiste Douard du Bousset (1662-1725) – on ignore qui étaient les interprètes. Seul le

Mercure de septembre 1681 précise que « la Musique estoit de M.^r Oudot, & fut chantée par les plus belles Voix de l'Opéra. Elle plût beaucoup, & chacun en sortit fort satisfait »³¹. Si la vie et l'œuvre de Claude Oudot nous échappent en grande part, le compositeur jouit de son vivant d'une belle notoriété. En 1677, Donneau de Visé le considérait comme un compositeur ayant déjà « fait tant d'agréables choses »³² ; tandis qu'en 1694, il profitait encore du succès remporté trois ans auparavant par la tragédie *Jephté* de Claude Boyer (1618-1698) dont il avait composé les chœurs.

*Le 25. jour de la Feste de S. Loüis, l'Academie Françoisie la solemnisa, selon sa coutume, dans la Chapelle du Louvre. [...] une excellente Musique chanta un Motet qu'avoit composé M^r Oudot, & qui fut trouvé tres-digne de luy. Vous sçavez ce que valent ses Ouvrages, & la réputation qu'il s'est acquise par les Chœurs de Jephté & de Judith, dont il a fait la Musique. M^r Boyer est l'Auteur de ces deux Pieces.*³³

Enfin, au-delà des conditions d'exécution et de la réception de ces cérémonies, l'intérêt des relations du *Mercure galant* qui leur sont consacrées touche également à la question des livrets des motets composés pour la circonstance. Le périodique demeure parfois la seule source d'œuvres aujourd'hui perdues. Il en est ainsi de la *Prière pour le Roy* de François Charpentier (1620-1702) mise en musique par Claude Oudot pour la messe de Saint-Louis en 1680 :

Les Paroles du Motet estoient tirées de divers Pseaumes, dont les Versets estant joints les uns aux autres, à la mode des Centons, composent une Priere pour le Roy, en forme d'un nouveau Pseaume, où les plus considérables évenemens de nostre temps sont marquez, comme le soulèvement des principales Puissances de l'Europe contre le Roy, la rapidité inconcevable de ses

chanté en la chapelle du Louvre pour le rétablissement de la santé du roi. Cf. *Nouveau Mercure galant*, t. I [janvier-mars] 1677, p. 128-134.

27. *Nouveau Mercure galant*, t. VII, [septembre] 1677, p. 217-218 (MG-1677.07.03).

28. Il s'agit de Paul Tallemant le jeune (1642-1712), cousin de l'abbé François (1620-1693) et de Gédéon Tallemant des Réaux (1619-1692), auteur des fameuses *Historiettes* ; cf. C. DOUCET, *op. cit.*, t. I, p. 175.

29. *Mercure galant*, septembre 1689, p. 180-181, août 1690, p. 340-343, septembre 1693, p. 211-225, août 1694, p. 294-296, septembre 1697, p. 8-17, octobre 1698, p. 191-215, juillet 1700, p. 131-158.

30. *Mercure galant*, septembre 1682, p. 67-68 (MG-1682.09.12).

31. *Mercure galant*, septembre 1681, p. 155-156 (MG-1681.09.04).

32. *Nouveau Mercure galant*, t. VII, [septembre] 1677, p. 217 (MG-1677.07.03). En novembre de la même année, Oudot se distingua par la mise en musique de *Titon et l'Aurore* sur un livret de René Le Pays (1636-1690) : *Nouveau Mercure galant*, IX, [novembre] 1677, p. 213-218 (MG-1677.09.03).

33. *Mercure galant*, août 1694, p. 294-295.

*Victoires, la Paix si glorieusement conclüe, & dont il a prescrit les conditions à ses Ennemis, le Mariage mesme de Monseigneur le Dauphin, & enfin les vœux de tous les Peuples autour de ce grand Roy. Il n’y a rien de plus ingénieux que cet Ouvrage. Aussi est-il de M^r Charpentier, l’un des plus celebres Membres de l’Académie Française. Il ne s’est pas contenté du Latin, il l’a encor expliqué en Vers d’une maniere pres-que inimitable, tant elle est serrée, précise & magnifique.*³⁴

La manière adroite dont l’académicien sut entrecroiser dans cette pièce le temps sacré et le temps profane et parvint à conjuguer le message des psaumes aux événements du siècle mériterait que l’on s’y arrête. On relèvera seulement ici que la description de la présentation même du texte par Donneau de Visé est en tout point similaire à celle que proposent quatre livrets du xviii^e siècle (1707, 1714, 1721 et 1736), publiés indépendamment par Christophe Ballard ou Jean-Baptiste Coignard³⁵ (fig. 1 et 2). Bien que peu nombreux, ils laissent présumer une pratique d’édition régulière et spécifique aux motets chantés pour les cérémonies de

l’Académie. On remarque la disposition du texte en double colonne (texte latin et traduction française en regard ; fig. 2) et la didascalie sur les sens du texte placée sous le titre, autant d’éléments caractéristiques des livrets parisiens et plus généralement des publications de livrets néo-latins de cette époque.

Comme on peut le supposer, de tels opuscules avaient pour fonction d’aider à la compréhension du texte sacré et à la diffusion du message politique qui lui était étroitement associé dans le contexte de la « religion royale ». En cela, ces brochures, parfois de simples feuilles volantes, peuvent être rapprochées des livrets distribués à la porte de l’Académie royale ou à celles de collèges les jours de remise des prix. Il conviendrait bien sûr d’approfondir les dépouillements afin de tenter d’étoffer un corpus encore très réduit et de rechercher à rapprocher les articles du *Mercure galant* d’autres témoignages connexes, afin d’ancrer encore davantage les cérémonies de l’Académie française dans le paysage artistique du Grand Siècle où se conjuguent toujours les pratiques spirituelle, mondaine et encomiastique.

Thomas VERNET
EPHE, CRR de Paris

34. *Mercure galant*, août 1680, p. 282-283 (MG-1680.08.09).

35. 1707 – *Motet chanté dans la chapelle du vieux Louvre, Mis en Musique par M. de Bousset*, (F-Pa, 8-BL-37294 et 8-Z Le Senne-8120) ; 1714 – *Motet chanté dans la chapelle du vieux Louvre, le jour de la Saint Louïs, Mis en Musique par M. de Bousset*, (Auch, Bibliothèque municipale, ms. du chanoine Daignan du Sendat ; je tiens à remercier ici Benoît Michel d’avoir attiré mon attention sur ce document) ; 1721 – *Motet chanté dans la chapelle du vieux Louvre, le jour de la Saint Louïs*, Paris, J.-B. Coignard, (F-Pm, A.11130, pièce 10) ; 1736 – *Motet chanté dans la chapelle du vieux Louvre, le jour de la Saint Louïs, 1736, Mis en musique par M. d’Ornel*. [Ps. 118]. [Paris, J.-B. Coignard], (Psg, 4 Z 1076 inv. 790 (P.4 bis) texte seul, latin et traduction française).

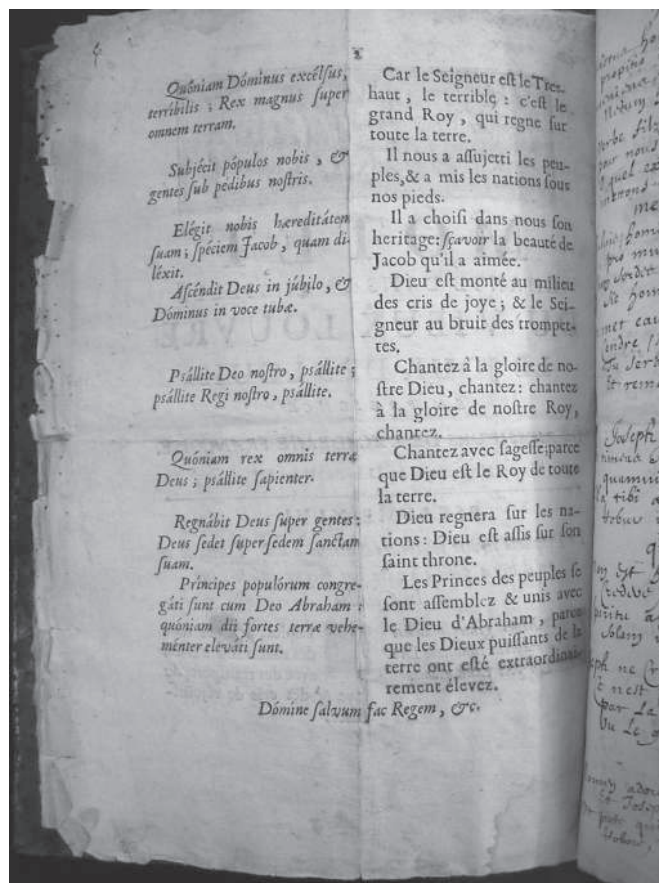
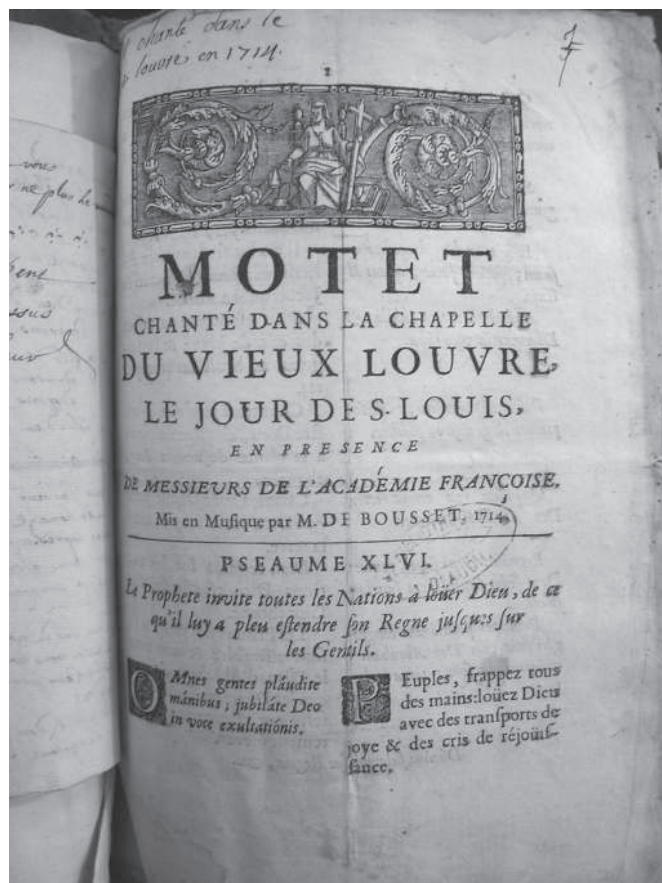


Fig. 1 et 2 : Livret d'un Motet de Jean-Baptiste de Bousset, chanté dans la Chapelle du vieux Louvre le 25 août 1714, en présence des membres de l'Académie française – Bibliothèque municipale d'Auch (ms. du chanoine Daignan du Sendat).

Le *Mercure galant* éditeur de musique.

Trente ans d'airs nouveaux

Le corpus *Mercure-Airs*, édité par l'Institut de recherche sur le patrimoine musical en France et publié au Centre de musique baroque de Versailles au sein de la base *Cœuvres* des ressources numériques PHILIDOR, dont la publication a débuté en 2007, contient aujourd'hui le dépouillement, l'indexation complète et les fac-similés des airs parus dans le périodique jusqu'en 1700¹. Le corpus des textes concernant la vie musicale et les spectacles dramatiques est quant à lui publié dans la base *Mercure-textes*, également publiée dans PHILIDOR².

Il ne s'agit pas de livrer des textes et des planches de musique, ni même de répertoire des poésies, mais bien d'ajouter une valeur scientifique à cette source féconde. C'est en préambule à l'exploitation scientifique de ces données, et dans l'optique d'accompagnement d'une première approche du corpus, que se place cette étude³, qui propose un aperçu synthétique d'une réalité musicale et éditoriale singulière, et avance quelques hypothèses sur l'orientation générale du périodique et sur le rôle de ces publications dans la société artistique de leur temps.

Naissance d'un périodique mensuel

Au cours des trente-quatre premières années de parution (1672-1706) du périodique,

ici prises en compte, le *Mercure galant* a édité cinq cent soixante-quinze œuvres musicales. Fondé par Jean Donneau de Visé en 1672 et d'abord placé sous sa seule responsabilité, le *Mercure galant*, à ses origines, ne publiait pourtant pas de musique notée. Le décalage entre la naissance du journal, qui parut dès le premier tome dans un in-16 se distinguant par sa composition soignée⁴, et la publication régulière de musique, témoigne vraisemblablement et d'une difficulté matérielle⁵, et d'une pénurie de matière : le *Mercure galant* était fort volumineux, et conçu comme un livre⁶, se distinguant radicalement de la tradition des feuilles volantes, éphémères par nature, qui fleurissaient particulièrement

4. La qualité de composition et d'impression méritent d'être soulignées : elles distinguent, dès sa création, le *Mercure galant* des feuilles volantes ou de leurs avatars, telle la *Muze historique : ou recueil des lettres en vers, contenant les Nouvelles du temps. Écrites à Son Altesse Mademoiselle de Longueville*, de Jean LORET (éditée à Paris, chez Charles Chenault, de 1658 à 1665) dont la médiocre qualité d'impression, qui fait écho à l'aspect brouillon de la gazette, s'explique par sa forme originelle (ce n'est qu'*a posteriori* que l'on réunit les 750 lettres hebdomadaires en seize volumes parés d'un frontispice gravé de Chauveau). Cette qualité typographique vaudra bientôt pour la musique, et servira même le *Mercure* face à la concurrence : l'impression de ses airs, gravée, est plus soignée que celle des Ballard, par exemple, ce que les rédacteurs ne manquent pas de signaler.

5. Cf. A.-M. GOULET et M. VITTU, « Autour de deux airs de Le Camus », p. 72.

6. Ce sont les premiers mots de Donneau de Visé à la tête de sa toute nouvelle entreprise : « Sire, je prens la liberté de vous offrir un Livre dont Votre Majesté a scellé Elle-mesme le Privilege » (« Au Roy », *Mercure galant*, t. 1 (1672), Paris, Théodore Girard, non paginé) et « Ce Livre doit avoir de quoy plaire à tout le Monde [...] » (« Le Libraire au Lecteur », *ibid.*).

1. http://philidor.cmbv.fr/catalogue/intro-mercure_airs.
2. <http://philidor.cmbv.fr/catalogue/>.
3. La publication très récente des deux corpus situe d'emblée cette étude dans la perspective d'une introduction générale ; la présentation du journal ne prétend nullement faire l'économie d'une étude approfondie du *Mercure galant*, qui reste à faire parallèlement à l'exploitation des données concernant la musique.

depuis la Fronde. En outre, et alors que les livres étaient presque toujours vendus « en blanc », le *Mercure* se vendait relié, comme le précise l'« Avis pour toujours » publié à la fin du numéro de novembre 1678 (fig. 5) :

On avertit que le Sieur Blageart a présentement une Boutique dans la Court Neuve du Palais, vis-à-vis la Place Dauphine, AU DAUPHIN, où l'on ne manquera jamais de trouver toute sorte de Volumes en telle Reliure qu'on les voudra.

Il donnera tous les Volumes de l'année 1678. & les Extraordinaires à Trente sols reliez en veau, & à vingt-cinq reliez en parchemin.

Les dix Volumes de l'année 1677. Se donneront toujours à Vingt sols en veau, & à quinze en parchemin.

L'unité matérielle de chaque lettre mensuelle confirme aussi que s'ils s'alimentaient à l'actualité, ces livres étaient simultanément conçus pour être conservés et constitués en collection, ce que confirme encore le principe de publication « à suite »⁷. Sans être un véritable système d'abonnement, la vente directe aux provinciaux était assurée par Blageart, sinon franco de port, du moins sans frais d'expédition :

*Les Particuliers des Provinces qui voudront avoir le Mercure si-tost qu'il sera achevé d'imprimer, n'ont qu'à donner leur adresse au Sieur Blageart, Imprimeur-Libraire, ayant sa boutique dans la Court-Neuve du Palais, au Dauphin ; & ledit Sieur Blageart aura le soin de faire sur l'heure leurs Pacquets, & de les faire porter à la Poste ou aux Messagers qu'ils luy auront indiquez, sans qu'il leur en couste autre chose que le prix ordinaire des Volumes qu'ils voudront recevoir.*⁸

Si la difficulté à alimenter sa volumineuse chronique peut expliquer le rapide essoufflement du journal, la complexité de l'insertion des planches et le coût d'une telle opération peuvent de leur côté avoir retardé la réalisation d'un projet qui existait à l'évidence dès les premiers tomes : les six premiers ne comportent d'ailleurs aucune planche, ce qui mé-

rite d'être mis en relation avec l'absence de musique notée. Car l'intérêt du journal pour la poésie chantée ne fait aucun doute : le *Mercure galant* proposa en effet, dès l'automne 1673, des poésies mises en air⁹, mentionnant fréquemment leur musique et nommant le compositeur. Le poème imprimé vaut ainsi pour lui-même et ne dépare nullement aux côtés des très nombreuses poésies non destinées au chant ; mais ces vers relèvent aussi d'une forme bien particulière de fixation, caractéristique du *Mercure*, qui mêle commentaire d'une réalité étrangère aux lecteurs et fragments matérialisés de celle-ci : le journal ne saisit et ne livre qu'une part de l'œuvre, qu'il décrit parfois, et dont il offre ainsi une trace tangible, apte à conforter le lecteur dans le sentiment d'« en être ». S'il représente symboliquement la musique absente, le poème a aussi une fonction dynamique, celle de susciter de nouvelles musications, dans la droite ligne des recueils de vers pour le chant qu'avaient publiés Bacilly depuis le début des années 1660.

Le privilège de dix ans que Donneau de Visé avait obtenu le 15 février 1672 fut successivement cédé aux libraires Claude Barbin et Théodore Girard, pour les quatre premiers tomes (ce qui explique qu'il existe différentes émissions¹⁰) et à Henry Loyson¹¹, pour les cinquième et sixième. Ces libraires s'adressèrent, pour l'impression, à Claude Blageart, au bas de la rue Saint-Jacques¹².

Les six tomes du *Mercure galant* contenant plusieurs histoires véritables couvrent deux années (1672 et 1673) divisées en semaines, et devaient initialement être publiés chaque trimestre¹³. La datation, apposée après la si-

9. Sur l'un de ces deux premiers poèmes musiqués, voir A.-M. GOULET et M. VITTO, p. 72.

10. L'exemplaire réédité par Minkoff provient à la fois de chez Girard (tome I) et de Barbin (tomes II, III, et IV).

11. « Au Palais, dans la Salle Royale, à l'Entrée en montant par le grand Escalier qui regarde la Place Dauphine, aux armes de France. »

12. Cette information, confirmée par l'examen du matériel typographique des six tomes, provient d'Alain Riffaud, que je remercie vivement de son aide généreuse.

13. « On en donnera tous les trois Mois un volume » (« Le Libraire au Lecteur », *Mercure galant*, t. I (1672), Paris, Girard, non paginé).

7. Voir ci-dessous p. 56-58.

8. *Mercure galant*, Préface de décembre 1678, Paris, Au Palais, non paginé.

gnature, se réfère aux déplacements du roi, et confirme l'irrégularité de la parution : le tome I « depuis le premier janvier 1762, jusques au départ du Roy », qui se clôt donc sur les nouvelles d'avril, porte un achevé d'imprimer du 25 mai 1672 ; les tomes II et III, « depuis le départ du Roy jusques à son retour », traitent respectivement de l'actualité du 1^{er} mai au 2 juillet 1672, et du 3 juillet au 6 août. Tous deux sont achevés d'imprimer le 17 décembre 1672 et sont datés, au titre, « 1673 ». Le tome IV porte un achevé d'imprimer du 14 juin 1673 ; celui des tomes V et VI, intitulés *Mercuré galant, Contenant tout ce qui s'est passé dans les Armées du Roy, & dans les Ruelles pendant l'année 1673. Avec une douzaine d'Histoires nouvelles, & grand nombre de Pieces galantes, tant en Prose qu'en Vers*, est du 7 décembre 1673 (millésime « 1674 » au titre)¹⁴.

En l'état — c'est-à-dire en l'absence d'une étude des contrats liant Donneau de Visé aux libraires, et ceux-ci à Blageart —, on ne peut affirmer que l'édition ou l'impression du journal, ou encore le changement de libraires, soient à l'origine de la suspension de la parution. Le succès avait été immédiat, ce dont témoignent les contrefaçons que Donneau de Visé déplore dès le tome IV¹⁵. En revanche, le décalage croissant entre la date des événements commentés par le journal et celle de la parution pourrait traduire une difficulté à fournir toute la matière nécessaire à une

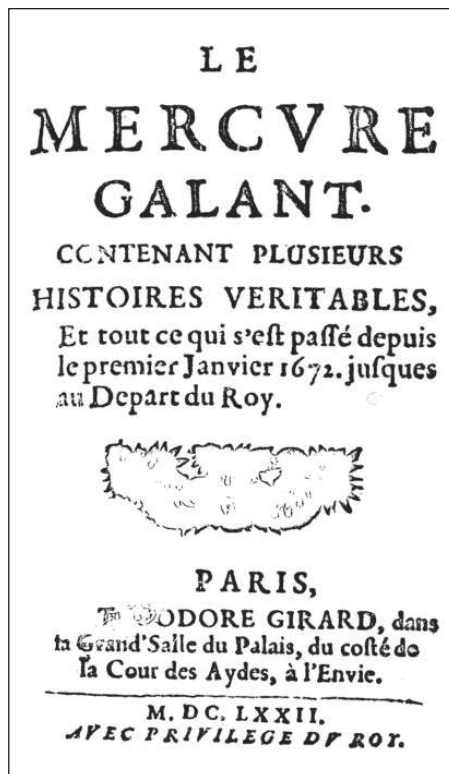


Fig. 1 :
Page de titre du
Mercuré galant,
tome I, 1672, Paris,
Théodore Girard.

publication périodique¹⁶, dont l'impression s'étendait certainement sur plus d'un mois¹⁷.

La parution du *Mercuré galant* fut alors suspendue pendant un peu plus de trois ans. Le journal, bénéficiant toujours du privilège initial, devait renaître en avril 1677, sous le nom de *Nouveau Mercuré Galant contenant tout ce qui s'est passé de curieux*, et dans une forme presque définitive¹⁸. Il était dès lors édité par une association de libraires du Palais, ce qui explique qu'il existe de nombreuses émissions aux adresses respectives des libraires ayant pris part au privilège¹⁹.

14. Ces premières livraisons sont consultables en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32948j.r=.langfr>.

15. L'« Avis » au lecteur du tome IV précise : « Je ne dois pas me plaindre du succès du *Mercuré Galant* ; On l'a contrefait en tant d'endroits, que j'ay lieu de croire que le débit en a esté tres-grand. Mes Libraires n'en doivent pas estre si satisfaits, et les Impressions qu'on en a faites à Lyon, Vezel, Utrecht, Amsterdam, & autres Lieux, ont fait beaucoup de tort à celle de Paris », insistant aussitôt sur la mauvaise qualité d'impression et les fautes introduites, notamment aux noms ; celui du tome 5 renchérit : « Je dois donner encore un Avis au Lecteur, qui est que ce Livre ayant esté contrefait en plusieurs Villes de France & dans les Païs Etrangers : Ceux qui ont fait ces méchantes Impressions qui sont remplies de fautes, ont pris soin d'en retrancher les Prefaces, parce qu'elles parlent contre eux ». Voir par ex. des émissions des premiers tomes de 1677 « Suivant la copie imprimée à Paris chez la veuve O. de Varennes » (F-Pn, 8° LC² 32 (B) ou « Suivant la copie imprimée à Paris chez Claude Barbin » (F-Pn, 8° LC² 32).

16. Les tomes V et VI sont d'ailleurs un peu plus minces que les précédents (respectivement 347, 376, 350, 269 et 283 pages).

17. Évaluation proposée par Alain Riffaud.

18. L'année 1677 (couverte par le privilège initial), conserve le principe de la tomainson mais adopte un rythme de parution mensuel. Dix tomes furent ainsi édités (le premier, portant un achevé d'imprimer du 1^{er} avril, contient les nouvelles du premier trimestre). Dès 1678 les tomes sont remplacés par des livraisons mensuelles.

19. Pour une vue d'ensemble de ces différentes émissions, voir la série F-Pn, 8° LC² 32 qui comporte des émissions de onze libraires différents, dont dix parisiens.

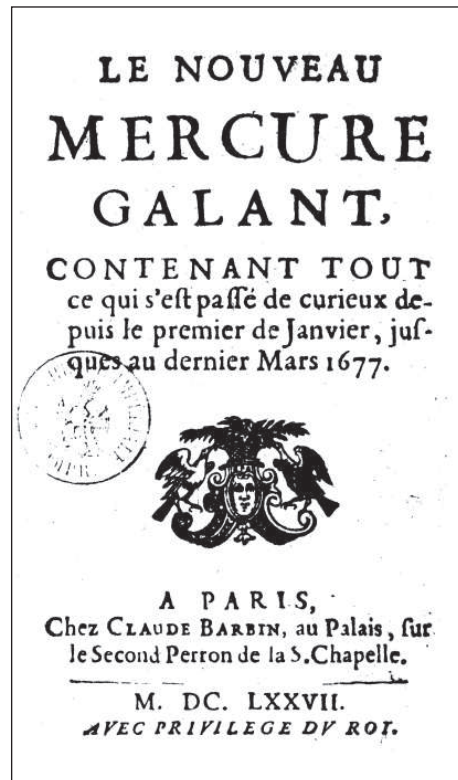


Fig. 2 : Page de titre du Nouveau Mercure galant, tome I, [janvier-mars] 1677, Paris, Claude Barbin.

Un nouveau privilège fut accordé à « J. D. Ecuyer, Sieur de Vizé » le 31 décembre 1677, aussitôt cédé à Claude Blageart, auquel s'associèrent durablement des libraires du Palais. Ceux-ci n'émirent plus individuellement, mais à l'adresse collective « Au Palais », cette mention étant suivie, à la page suivante, du détail de leurs adresses (fig. 3)²⁰.

20. L'adresse « Dans la Salle Royale. À l'Image de S. Loüis », a été considérée comme celle de Jean Ribou (voir les notices du catalogue général de la Bibliothèque nationale de France) mais Ribou, selon Alain Riffaud, était en principe du côté de la Sainte Chapelle. Ce privilège est renouvelé le 18 juillet 1683 « au sieur Danneau », qui le cède à nouveau à Claude Blageart mais aussi à Michel Guérout et Michel Brunet. Ce privilège vaut jusqu'à la mort de Donneau de Visé en 1710. Les adresses varient avec le temps. Luyne et Girard furent les plus fidèles. Il existe plusieurs émissions mais aussi plusieurs éditions de certains numéros. Le libraire lyonnais Thomas Amaulry détenait lui aussi un privilège pour éditer le *Mercure* dès 1677 (voir les exemplaires F-Pn, 8° LC² 32(D) ; on trouve d'autres éditions provinciales, à Bordeaux et à Toulouse notamment.

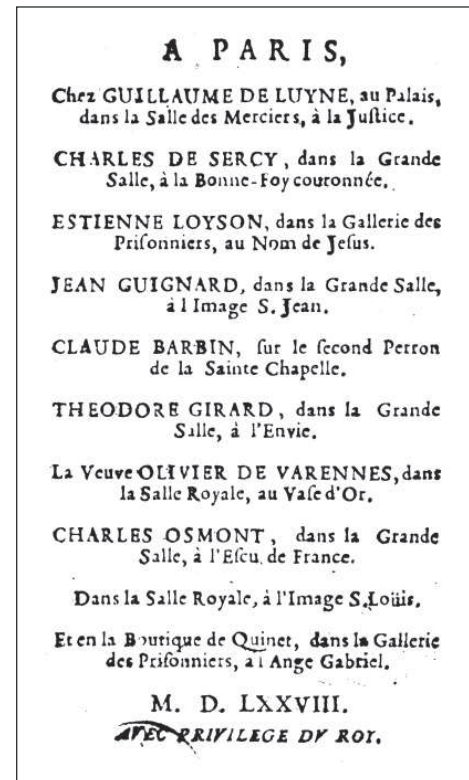


Fig. 3 : Adresses du Mercure galant, janvier 1678, Paris.

Ce nouveau départ donna naissance à la forme stable du périodique, qui reprit dès lors son titre d'origine simplifié, *Mercure galant*, et se dota de nouvelles ambitions. Ce privilège ne valait en effet pas seulement pour des parutions mensuelles, mais pour des *Extraordinaires* publiés à la fin de chaque quartier (trimestre) ; de sorte que l'*Extraordinaire* du quartier d'octobre est généralement achevé d'imprimer aux alentours du 15 janvier de l'année suivante. Cette parution, qui ne se distinguait pas matériellement des numéros mensuels, sinon par son volume, était, comme l'indique son nom, consacrée aux sujets qui n'avaient pas trouvé place dans le journal au cours des mois précédents. La préface de juillet 1678 précise : « Ceux qui veulent bien se donner la peine d'écrire pour l'*Extraordinaire*, peuvent choisir telle matière qu'il leur plaira. Plus elle sera particulière, plus on la recevra agréablement. »²¹, tandis que l'« Avis » de novembre suivant confirme un principe de relégation : « Ceux qui ne trouvent point leurs Ouvrages dans le *Mercure*,

21. « Préface », *Mercure galant*, juillet 1678, Paris, Au Palais, non paginé.

les doivent chercher dans l'Extraordinaire »²² et que celui de décembre insiste sur l'originalité de ces suppléments trimestriels²³.

Bien que les *Extraordinaires* du *Mercur*, qui devaient paraître jusqu'en 1685, soient d'un volume et d'une périodicité bien différents et qu'ils soient d'emblée constitués en « livres », ils évoquent un antécédent célèbre : celui de Théophraste Renaudot, qui avait adopté le même principe de relégation mensuelle d'informations non contenues dans sa mince *Gazette* hebdomadaire (composée, rappelons-le, de quatre, puis huit, puis douze pages). Cette fonction complémentaire éloigne l'*Extraordinaire* de l'actualité la plus immédiate, mais l'autorise à de plus amples développements des sujets, moins nombreux, qu'il aborde. Il ne contient en principe pas de musique notée, alors même que les sujets musicaux, et tout particulièrement les dissertations et autres textes d'inspiration théorique ou historiographique, y trouvent au contraire une place privilégiée²⁴. Ce supplément fut cependant rapidement insuffisant à contenir tout ce qu'entendait publier Donneau de Visé et dès l'année suivante (et jusqu'en 1709), l'ampleur des numéros mensuels justifia la

division de certains en deux parties, parfois même en trois.

Ce rapide essor pourrait laisser entendre que le fondateur s'était associé ; mais bien qu'il l'ait probablement secondé depuis la renaissance du journal, ce n'est qu'en 1682 (quelques mois avant le renouvellement du privilège) que Thomas Corneille le rejoignit officiellement à la direction du *Mercur*²⁵, entérinant une collaboration des deux frères Corneille dont les premiers tomes portent déjà la trace. On sait par ailleurs l'implication de Fontenelle et de Perrault, ce qui confirme le talent de Donneau de Visé à rassembler autour de son entreprise des plumes de premier rang²⁶. La publication musicale fut quant à elle rapidement placée sous l'autorité de Bacilly. Le *Mercur galant* se distingue donc en ce qu'il était aux mains d'hommes de lettres. Cette inclination littéraire et artistique répond évidemment à la vocation galante qui régit et le choix des sujets et le ton du journal. Elle mérite pourtant d'être soulignée : le *Mercur galant* n'est pas l'œuvre de professionnels de l'édition²⁷ mais d'hommes de plume, dramaturges reconnus, secondés d'un compositeur, théoricien, pédagogue et poète à ses heures ; autant de personnalités menant par ailleurs une intense carrière artistique, mettant à profit leur expérience personnelle, tout en nourrissant des intérêts

22. « Avis pour toujours », *Mercur galant*, novembre 1678, Paris, Au Palais, non paginé.

23. « Cependant on croit devoir avertir qu'ils [les Extraordinaires] ne contiennent que des choses dont il n'y a pas un mot dans les Mercur, et qu'il est composé de matières toutes différentes. » (dernière page de la « Préface », *Mercur galant*, décembre 1678, Paris, Au Palais, non paginé.

24. En 1680, le *Mercur galant* publie dans son *Extraordinaire* du quartier de juillet une longue dissertation anonyme sur l'origine de la danse, en deux parties : *Quelle est l'origine de la danse*, p. 3-44 (MG-1680.09.14) et *De l'origine de la danse*, p. 62-79 (MG-1680.09.15) ; elle est suivie d'une dissertation sur l'origine de l'harmonie, répartie entre les *Extraordinaires* du quartier de juillet (*De l'origine de l'harmonie*, p. 240-275, MG-1680.09.16) et d'octobre, ce dernier contenant successivement la suite de cette dissertation (p. 56-76, MG-1680.12.08), qui se clôt sur des poèmes sur l'origine de l'harmonie (*ibid.*, p. 76-81, MG-1680.12.09) et la troisième et dernière partie de la dissertation, qui porte un titre distinct : *De l'harmonie* (p. 312-350, MG-1680.09.10). En 1682 et 1683, c'est l'origine des cloches qui occupe une bonne place dans les *Extraordinaires*, confirmant la conception d'une publication à suite : *De l'origine des cloches* (*Extraordinaire* du quartier d'octobre 1682, p. 353-354, MG-1682.12.13) puis *De l'origine des cloches et de leur Antiquité* (*Extraordinaire* du quartier de janvier 1683, p. 207-242, MG-1683.03.21).

25. Contrat est passé le 18 janvier 1682. Voir Monique VINCENT, *Le Mercur galant, présentation de la première revue féminine d'information et de culture 1672-1710*, Paris, Champion, 2005, p. 44.

26. Sur ces questions, on renvoie encore à l'étude de Pierre MÉLÈSE, *Un Homme de lettres au temps du Grand Roi, Donneau de Visé, fondateur du Mercur galant*, Genève, Droz, 1936.

27. contrairement à bien des journaux, à commencer par son lointain parent, le *Mercur François*, créé et dirigé par le libraire Jean Richer (puis par ses fils Étienne et Jean, avant de changer de main, de style et de contenu sous l'autorité du Père Joseph), qui avait pressenti dans le succès de la *Chronologie novenaire* (sorte d'annuaire commentant les faits remarquables du règne de Henri IV), dont il avait été l'éditeur, celui d'une chronique des événements du temps. À ce sujet, voir Jean SGARD, *Dictionnaire des journaux*, Paris, Universitas, 1991, et Henri-Jean MARTIN, *Livre, pouvoirs et société à Paris au XVII^e siècle, 1598-1701*, Genève, Droz, 1969, 3^e éd. 1999, volume 1, p. 274 et sq.

dans le monde de l'édition parisien²⁸, dont le *Mercur* se fait volontiers l'écho.

L'ambition de Donneau de Visé et de Thomas Corneille était grande. De 1678 à 1685, les événements exceptionnels donnèrent lieu à des Suppléments ; en octobre 1688, Donneau de Visé se lança dans une nouvelle parution, mensuelle cette fois, qui prit le relais des longs comptes rendus des campagnes militaires qu'il écrivait et publiait dans le *Mercur*²⁹ : ce furent les *Affaires du temps*, destinées à donner des nouvelles de la guerre de la Ligue d'Augsbourg³⁰.

Le *Mercur galant* éditeur de musique

Cette renaissance du périodique se traduisit aussi par l'édition de musique notée, qui commença précisément au même moment. Le mode de composition n'en fut fixé que progressivement : les deux premiers airs notés parus dans le *Mercur galant*, l'anonyme « Ton troupeau Sylvie », et « Quoi, rien ne vous peut arrêter » de Marc-Antoine Charpentier, tous deux édités dans le *Mercur* de janvier

28. À cet égard, il serait intéressant de mener une étude comparée des libraires-imprimeurs des œuvres personnelles de Donneau de Visé et de Bacilly, et des adresses du *Mercur galant*. Ainsi Guillaume de Luyne avait-il été l'imprimeur de *Zélinde, comédie, ou la Véritable critique de l'Escole des femmes et la critique de la critique* (1663), des *Amours de Vénus et d'Adonis* et du *Gentilhomme guespin* (ces deux dernières en 1670) mais aussi des *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* de Bacilly (1671).

29. Ces textes, qui lui sont attribués en raison de la dédicace, sont en particulier les relations de campagnes militaires comme par exemple *l'Histoire du siège de Luxembourg* en 1684 et *l'Histoire du siège de Bude* en 1686.

30. Sa parution suspendue à deux reprises et son abandon en juillet 1692 — soit près de quatre ans avant la signature du traité de Ryswick — pourraient confirmer la difficulté à maintenir une telle production, qui entrait en concurrence directe avec les écrits d'Eustache Le Noble. Par ailleurs, ajouter un supplément politique à un journal *galant* n'allait pas nécessairement de soi, entrait en concurrence avec d'autres journaux, et, enfin, ne pouvait toucher exactement le même lectorat, en dépit du ton spécifique adopté dans les « *Affaires du temps* ». L'allégeance inconditionnelle de Donneau de Visé à la politique royale (comme déjà, à la génération précédente, le *Mercur François* puis la *Gazette de France* de Renaudot, habilement utilisés — et cette dernière largement financée — par Richelieu comme instruments de propagande) le coupait par ailleurs de toute une frange de lecteurs.

1678, étaient gravés ; dès le mois suivant, on opta pour l'impression en caractères mobiles³¹, dont la composition était moins onéreuse. On n'a pu jusqu'à présent déterminer l'implication de Ballard dans l'édition de ces airs³² ; dès le mois de mars 1679, le *Mercur* abandonna cette expérience au profit définitif de la gravure. Les feuilles de musique, de format oblong dans leur grande majorité, étaient pliées et insérées dans le périodique comme les autres planches gravées. L'impression était donc peut-être partagée, entre les lettres et les planches gravées, ces dernières étant vraisemblablement confiées à un second imprimeur³³. L'insertion de gravures musicales n'était d'ailleurs pas une nouveauté pour Blageart, qui avait déjà imprimé notamment certaines œuvres de Bacilly³⁴.

La place du (ou des) air(s) dans le journal diffère d'une livraison à l'autre. L'organisation du périodique privilégie la variété entre les différents articles, reliés entre eux par l'artifice épistolaire. Leur alternance semble régie tantôt par une unité thématique ou un principe d'enchaînement, tantôt, au contraire, par une juxtaposition volontaire ; le très galant saut « du coq à l'âne » contribue incontestablement à la légèreté de ton du journal, permet d'abréger (ou d'éviter) les sujets pesants ou délicats, et allège les transitions. Lorsqu'un air fait écho à l'actualité, au sujet abordé et, plus largement, dès que cela paraît possible, Donneau de Visé le rattache sinon à l'article précédent, du moins au contexte, qui le met en valeur :

*La paix qui nous va produire tant de biens, a fait faire les paroles que je vous envoie. Elles ont été mises en air par M^r de Riel, connu pour un des plus consommés que nous ayons dans la musique, et le premier élève de M^r Lambert.*³⁵

31. Les airs édités en mars, mai, juin, juillet, août, septembre, octobre 1678 et dans *l'Extraordinaire* du quartier de juillet de la même année, en janvier et février 1679, sont composés en caractères mobiles, alors que tous les autres sont gravés.

32. À ce sujet, voir Laurent GUILLO, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard (Paris, 1599-1673). Imprimeurs du Roy pour la musique*, Liège, Mardaga ; Versailles, éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 2003, vol. 1, p. 215.

33. Alain Riffaud me signale que le petit atelier de Blageart possédait deux presses, et pas de taille-douce.

34. Voir ci-dessous p. 64.

35. *Mercur galant*, août 1678, Paris, Au Palais, p. 354-355 (MG-1678.08.12).

Les rédacteurs ne cherchent cependant pas à relier systématiquement l'air à ce qui le précède, et la formule de prédilection, lapidaire, demeure « Je vous envoie un air nouveau de M. [...] ». Certains numéros du *Mercur* sont entièrement ou presque entièrement consacrés à un sujet qui domine alors l'actualité, telles les victoires militaires, les naissances de princes du sang (et tout particulièrement celle du duc de Bourgogne), ou encore le voyage d'Espagne des princes en 1701. L'air de circonstance, quantitativement dominant, trouve alors aisément place dans la succession des articles du volume. Les numéros accueillant des sujets plus variés présentent en revanche non un emplacement fixe dévolu à chaque matière, ni même un regroupement des nouvelles sur un même sujet³⁶, mais du moins certains voisinages privilégiés. Ainsi l'air, qui constitue l'un des points forts de la matière galante du journal, succède-t-il volontiers aux énigmes ; il est en revanche fréquemment éloigné des « histoires galantes ». On cherchera tout aussi vainement une section dédiée aux arts ; car tout comme ces derniers sont au cœur de la société galante, ils sont constitutifs de ce qu'on nommerait vainement l'« actualité » du *Mercur* : actualité choisie, savamment triée³⁷, mise en récit, ornée des grâces de la poésie et de la musique, des charmes de l'esprit et d'un indéniable vernis scientifique³⁸ ; un monde, en somme,

qui reflète plus sûrement l'habileté politique et le talent de plume des rédacteurs, qu'elle ne livre une fidèle image de son temps.

Ainsi, dès lors qu'ils ne sont pas directement rattachés à une circonstance d'actualité (ce qui est aussi le cas de bien des pièces en vers non destinées au chant³⁹), madrigaux, épigrammes, dialogues, histoires galantes, aventures, fables, airs voisinent avec les informations éditées en prose.

L'air est toujours placé en regard d'un commentaire introductif, qui livre souvent de précieuses indications, et de la reproduction versifiée du texte. Cette double édition des paroles n'est pas redondante : outre que les deux textes, qui ne sortaient vraisemblablement pas des mêmes presses, présentent dans quelques rares cas des variantes poétiques⁴⁰, les deux présentations se complètent : la partition place les paroles sous la musique, tandis que l'édition du poème, dégagée des contraintes spatiales de la notation musicale, rétablit la versification et donne généralement l'intégralité des strophes.

Quelle musique pour ses lecteurs ?

Les publications de musique du *Mercur galant* privilégient très nettement l'air. L'essentiel du corpus est constitué de pièces pour voix seule ou accompagnée de la basse continue : on en dénombre quatre cent cinquante-deux de 1678 à 1707, soit 80% des musiques publiées. Les duos sont nettement plus rares (quatre-vingt-quatre au total), et bien que le *Mercur* ait tenté, à partir de novembre 1678, d'intégrer des trios à ses publications (il en édita sept), l'expérience fut définitivement suspendue dès février 1680. Les airs

36. L'éparpillement fréquent des annonces de décès en est un exemple ; mais la poésie, dont une part n'entretient aucun lien à l'actualité, est elle aussi fréquemment disséminée à plusieurs endroits d'un même volume. Dans le premier cas, la date d'arrivée des nouvelles peut avoir conditionné leur place dans le journal ; dans le second, relativement aussi. D'après ce que l'on sait du rythme d'impression, la livraison mensuelle était nécessairement commencée plus d'un mois avant sa parution, c'est-à-dire avant la parution du numéro précédent.

37. Donneau de Visé annonçait dans l'« Avis au Lecteur » du premier tome qu'il travaillait « afin qu'il n'arrive rien dans le Monde qui ne soit dans le Mercur » : où l'on voit que tout dépend de la définition du monde...

38. Visé avait annoncé d'emblée : « ce Livre n'a rien qui ressemble au *Journal des Sçavans* : Il ne parle que de Sciences qu'on imprime, & l'on ne parle icy que d'histoires amoureuses, et que du mérite des Personnes qui en ont beaucoup [...] » (« Le Libraire au Lecteur », *Mercur galant*, t. I, 1672, Paris, Girard, non paginé) De fait, la démarcation est nette, car le *Mercur* ne livre qu'en passant des réflexions littéraires ou linguistiques qui forment les

articles de fond du *Journal des Savants*, et ne s'intéresse nullement à la philosophie.

39. Le contexte est souvent utilisé comme prétexte à l'introduction de pièces en vers (la guerre de Hollande suscite, entre 1677 et 1678, l'édition d'une trentaine de sonnets dans le *Mercur*). Les vers couronnent et complètent la rédaction en prose, tout comme certains madrigaux célébrant tel édifice remarquable viennent magnifier et clore leur description (le *Mercur* publie par exemple, en septembre 1681, un madrigal sur le château de Versailles).

40. Peu significatives poétiquement, elles peuvent se révéler utiles pour interroger la filiation des sources poétiques et parfois pour établir les sources des différentes éditions d'un air.

pour voix de dessus totalisent environ 85% des publications (quatre cent-un airs, contre soixante-et-un pour voix de taille ou de basse-taille). Deux tiers environ comportent une basse continue. Comme on peut s'y attendre, il en va tout autrement dans le répertoire des airs pour voix masculines, dont 16% seulement comporte une basse continue. Presque tous les airs sont édités en partition ; de 1687 à 1689, on note quelques essais d'impression en parties séparées, mais cette présentation demeure très épisodique.

La musique instrumentale n'est représentée que par neuf pièces, écrites pour instrument seul ou pour dessus et basse continue. Parmi elles, deux pièces pour violon (une sonate en décembre 1682 et une suite le mois suivant, toutes deux de Kesthoff), une pour clavecin (un Noël de Gigault publié en octobre 1683), une pièce pour luth de Jacques Gallot, éditée en janvier 1683 en tablature, une marche de Jacques I Danican Philidor faisant écho à un article sur les nouveaux régiments (en janvier 1693), etc. La fonction sociale du *Mercure galant* aurait pu susciter davantage de publications pour instrument soliste destinées à la pratique d'amateurs. Le format de ces petits encarts oblongs limitait cependant ce répertoire à sa plus simple expression, tout comme il justifie l'effectif des airs.

Ce « format de poche » aurait aussi permis d'éditer de la musique de danse, laquelle pouvait se satisfaire d'un effectif réduit et d'une mélodie brève. Son absence se justifie vraisemblablement par les inclinations des rédacteurs vers la poésie, qui façonne l'identité galante du journal et contribue à la « marque de fabrique » du *Mercure*, mais aussi par la sociabilité privée, que privilégie le périodique. La danse, moins fréquemment pratiquée hors de cercles aristocratiques que ne l'étaient la poésie et le chant, ressortit avant tout à des pratiques collectives souvent ritualisées (danse de théâtre et danse de bal). En outre, les airs, publiés comme tout le journal sous la forme de la fiction épistolaire, visent à l'évidence le divertissement des lecteurs, éventuellement, mais toujours secondairement, assorti d'une information. Dans cette optique, l'art de la poésie, que le lecteur goûte en son for intérieur aussi bien que dans un cercle social, et de sa mise en musique, qui offre aux plus dotés la possibilité de diffuser cette poésie revêtue des charmes de la musique, se prêtait d'autant plus aisément à cette sociabilité que les rédacteurs étaient eux-mêmes fins

lettrés. La musique de danse, si elle peut souvent s'accommoder des dimensions réduites de ce format de publication, échappait, par sa destination et la double exigence de sa chorégraphie et de son interprétation, aussi bien au cadre sociologique de la destination bourgeoise et provinciale de ce périodique qu'au jeu social instauré par les rédacteurs à destination d'un lectorat diversifié, et plus aisément chanteur que danseur. Cette destination éclaire aussi la nette préférence accordée aux petits effectifs vocaux. C'est probablement cette même exigence de diffusion et de satisfaction du plus grand nombre qui explique la rareté des doubles ornés, genre dans lequel les grands compositeurs attachés au *Mercure* excellaient, à commencer par Lambert ; les compétences musicales et les aptitudes vocales nécessaires à leur interprétation justifient sans doute la parcimonie avec laquelle on les publie, plus que les difficultés typographiques, résolues par la gravure.

Les différents types d'airs

Le *Mercure* accorde une nette prééminence à l'air sérieux, la très grande majorité des pièces se partageant entre airs galants et airs de circonstance, catégories non exclusives l'une de l'autre : la composition d'une poésie galante d'apparence impromptue sur un sujet du temps constitue précisément l'un des *topoi* galants, et jouait parfois le rôle d'un aiguillon pour les plumes alertes de poètes familiers du périodique. Les airs composés autour de l'arrivée de la jeune Marie-Adélaïde de Savoie à la cour de France en sont un parfait exemple. En novembre 1696, le *Mercure* publie un air d'Honoré d'Ambruis sur des paroles de Mallemans de Collonge, « Venez favorable princesse »⁴¹, évoquant l'arrivée de la princesse savoyarde. Suit, en janvier 1697, un portrait élogieux de la plume de Madeleine de Scudéry, mis en musique par Le Camus (« Avoir tous les appas de l'aimable jeunesse »⁴²), bientôt suivi d'un quatrain au titre avantageux (« Cris d'allégresse d'un berger du rivage de la Seine ») : peut-être une contribution soumise au journal par ses

41. *Mercure galant*, novembre 1696, Paris, Au Palais, p. 327-328 (MG-1696.11.01).

42. *Mercure galant*, janvier 1697, Paris, Au Palais, p. 281-282 (MG-1697.01.01).

auteurs, le Toulousain M. Dader, et, pour la musique, un « habile homme » que l'on n'a pu encore identifier⁴³. Des « appas » on passe ensuite, dans un registre sérieux, à la séduction que ne peut manquer de susciter la belle : « Aimable objet d'une flamme innocente »⁴⁴, sous la forme d'un sizain d'alexandrins de Morel mis en musique par Arnoux. La jeune princesse revient sur le devant de la scène en novembre, juste avant son mariage avec le duc de Bourgogne, célébré le 7 décembre ; très conventionnel, le quatrain en vers mêlés anonyme, édité avec une musique de Pivin, mêle l'allusion au mariage à l'évocation de la paix⁴⁵. Le sujet était dans l'air du temps, et le *Mercure* rejoint le concert d'autres éditeurs —

ou, plus précisément, il donne le ton. Deux de ces cinq airs sont en effet édités par Ballard dès le mois suivant leur parution dans le *Mercure* : l'air de Charles Le Camus « Avoir tous les appas de l'aimable jeunesse » paraît chez Ballard en février (même texte, même musique)⁴⁶, tandis qu'« Aimable objet d'une flamme innocente », également édité un mois à peine après sa publication dans le *Mercure*, y est revêtu d'une nouvelle musique⁴⁷.

Le *Mercure galant* intègre progressivement à son répertoire des airs spirituels, dont la vogue croît inexorablement, et encore sensiblement à la fin du siècle. Presque toujours publiés en temps de carême, ils sont fréquemment accompagnés de remarques sur leur

Esprit divin Auteur du Monde, répands dans nos esprits cette clarté féconde qui leur donne la lumière et le jour: jour: Veit remplir tous nos cœurs de cette grâce divine, qui fait par son heureux séjour d'illouura ge de ta puissance, le chef d'oeuvre de ton amour.

Fig. 4 :
Châtelain et Le Roux,
« Esprit divin Auteur
du Monde », dans
Mercure galant,
mars 1690, entre les
p. 17 et 18.

43. *Mercure galant*, mars 1697, Paris, Au Palais, p. 176-179 (MG-1697.03.01).

44. *Mercure galant*, mai 1697, Paris, Au Palais, p. 266-267 (MG-1697.05.01).

45. « Ah quelle heureuse destinée », *Mercure galant*, novembre 1697, Paris, Au Palais, p. 278 (MG-1697.11.02).

46. *Recueil d'airs sérieux et à boire*, Paris, Ballard, [février] 1697, p. 26. Les concordances avec les recueils de Ballard sont extraites du corpus *Mercure-Airs*, où elles ont été établies grâce au catalogue des airs de Ballard établi par

A.-M. Goulet (*Paroles de musique. Catalogue des trente-sept Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Sprimont, Mardaga ; Versailles, éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 2007) puis, pour la période suivante, grâce au dépouillement systématique de la collection des recueils d'airs sérieux et à boire édités par Ballard.

47. Ce poème est édité dans le *Recueil d'airs sérieux et à boire* de juin 1697 (Paris, Ballard, 1697, p. 112) sous le titre « Air pour Madame la duchesse de Bourgogne. De Monsieur de Saint Germain. »

adéquation au « temps de sainteté »⁴⁸, indépendamment de la teneur poétique des compositions. Ainsi la paraphrase du *Veni Creator* publiée en mars 1690, dont le rédacteur nous apprend qu'il a été « traduit par M^r Perachon, & mis en Musique par M^r l'Abbé Chastelain, Chanoine de l'Eglise de Paris », précisant « La Basse-continuë est de M^r le Roux, Maistre de Musique. »⁴⁹ (fig. 4)

L'air spirituel « occupe » ainsi de nombreux mois de mars, tandis qu'avril accueille les Printemps, eux aussi liés à l'actualité saisonnière... au point que la dérogation à cette adéquation vaut toujours des explications au lecteur⁵⁰. L'air spirituel, défini par son sujet poétique, ne se distingue systématiquement ni par sa forme, ni par son style, du reste du corpus. La fréquente pratique de la parodie de circonstance (qui vise à adapter un texte *a minima*) contredit d'ailleurs l'idée d'un répertoire singulier.

La typologie poétique de l'air conditionne pourtant dans certains cas sa musique, ou du moins sa tessiture : celle des airs sérieux, dans une très large majorité, les destine aux voix de dessus ; les airs à boire, qui représentent environ 14% du corpus⁵¹, sont quant

à eux presque également répartis entre voix féminines et masculines⁵².

Poètes et compositeurs

De la collaboration éditoriale à la tribune d'amateurs

La lecture des airs publiés reflète l'engagement du *Mercure galant* dans le monde des lettres et le goût de ses rédacteurs pour la poésie et sa musication, qu'ils stimulent en offrant tout à la fois un réservoir de textes aux compositeurs⁵³ et de la musique notée aux interprètes. Cette fonction sociale et artistique assumée par le *Mercure* se prolonge par tout un jeu élaboré par (et autour de) ces petites œuvres parfois écrites ou mises en musique par des amateurs de province, d'autres fois publiées sous couvert d'anonymat, et dont le rédacteur atteste ici et là le succès en haut lieu, tout en tentant de conserver la primeur de pièces dont la nouveauté garantit la diffusion et le succès. Assumant à la perfection un rôle d'intermédiaire entre les artistes, éditant les vers de ses lecteurs, suscitant par ses com-

48. La parution mensuelle souvent retardée, ou l'incertitude sur la date de parution, contribuent-elle à expliquer la rareté des pièces liées au calendrier liturgique ? Printemps, Hiver, « Temps saint » admettent effectivement une chronologie plus souple.

49. *Mercure galant*, mars 1690, Paris, Au Palais, p. 17-18 (MG-1690.03.01).

50. Le *Mercure* publie en septembre 1690 un Printemps anonyme (réédité par Ballard en 1698, mais en juin), mis en musique par Capus, maître de musique dijonnais. Les phrases introductives visent à atténuer l'inadéquation des paroles à la saison, en soulignant l'actualité du sujet : « Quoi que nous soyons dans une saison fort éloignée du Printemps, je ne puis m'empêcher de vous faire part d'un Air qui fut fait lors qu'on partit pour se rendre en Flandre & en Allemagne. Comme la Campagne n'est pas encore achevée, je le crois assez du temps pour vous l'envoyer, puisque les paroles marquent la peine que souffrent nos Belles d'être séparées de leurs Amans. » (*Mercure galant*, septembre 1690, Paris, Au Palais, p. 111 (MG-1690.09.01).

51. Le *Mercure*, qui ne propose pas d'anthologie constituée et ne désigne ses publications musicales que comme « airs », s'abritant dès lors sous l'imprécision générique, n'a pas lieu de séparer l'air à boire de l'air sérieux, comme le firent à la fois Bacilly et les Ballard. Les recueils de vers pour le chant édités par Bacilly (voir Laurent GUILLO, *Les recueils de vers mis en chant (1661-1680) : dépouillement des dix-huit sources connues*, Versailles, C.M.B.V., 2004 : http://philidor.cmbv.fr/jlbweb/jlbWeb?html=cmbv/notice&ref_direct=12352&base=biblio) distinguent eux aussi les « plus beaux vers » ou les « plus beaux airs de cour » des chansons à boire, auxquels il consacre le *Recueil de tous les plus beaux airs bachiques*, édité en 1671. Les *Recueils d'airs de différents auteurs* des Ballard ne contiennent pour ainsi dire pas d'airs à boire (cf. A.-M. GOULET, *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e siècle. Les Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris, Champion, 2004, p. 67), l'air se définissant de manière exclusive au fil du temps ; le titre même des *Recueils d'airs sérieux et à boire* adopté par les Ballard de 1695 à 1724 témoigne bien de la reconnaissance d'un genre spécifique (sur ces recueils, voir J.-Ph. Goujon, « Les *Recueils d'airs sérieux et à boire* des Ballard (1695-1724) », *Revue de musicologie*, 96/1 (2010), à paraître.

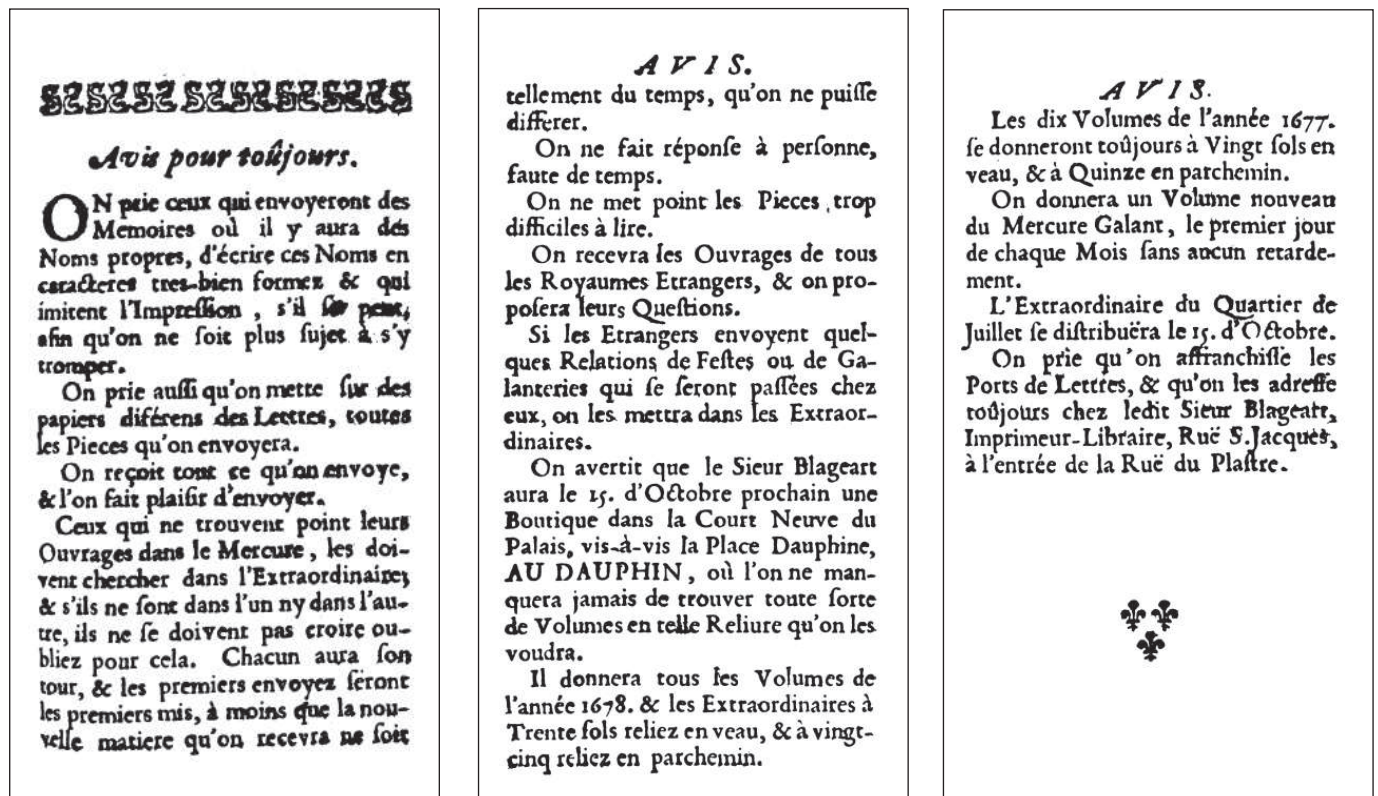
52. Il ne semble pas que cette qualité, qui répond à des choix stylistiques, doive être mise en relation avec la chronologie de la publication des airs à boire : en 1678, le *Mercure* en publia dix, laissant entendre que ce type de poésie pourrait avoir sa place au sein du journal ; l'intérêt pour ce type d'air déclina pourtant rapidement (six parurent en 1679, puis entre zéro et trois au cours des quatre années suivantes ; un léger regain semble se dessiner de 1684 à 1686 — avec un total de seize airs publiés en trois ans — puis autour de 1702, année qui vit paraître six airs à boire dans le périodique).

53. Voir A.-M. GOULET, *op. cit.*, p. 179.

mentaires la musication des airs, églogues, livrets qu'il propose, le *Mercur*e se prête au jeu de la « tribune » des lecteurs⁵⁴ : il leur offre un moyen de diffusion, et se nourrit en retour des effets d'une émulation entre artistes amateurs ou professionnels⁵⁵. Le phénomène excède largement la poésie à mettre en air et la composition musicale : ces contributions pouvaient aussi prendre la forme d'informations relatives à l'actualité, de relations de l'étranger ou encore d'histoires galantes. L'« Avis » placé à la fin du numéro de novembre 1678 reflète cet intense échange entre lecteurs et rédacteurs :

Cet « Avis » confirme l'importance des collaborations spontanées : il ne suffisait apparemment pas, pour mettre de l'ordre

dans ce volumineux courrier et rassurer ses auteurs, d'avertir quelques informateurs. L'exhortation à la patience pourrait refléter l'insistance ou le dépit d'auteurs éconduits ; car s'il promet à tous d'être publiés — à certaines conditions de décence et d'adéquation au ton du journal —, il n'en est rien. Bien qu'aucun élément ne permette d'évaluer la proportion des poésies destinées au chant et des airs spontanément proposés qui auraient été rejetés — de même qu'on ignore le volume du courrier reçu par le journal —, cette acceptation inconditionnelle se trouve démentie par les rédacteurs eux-mêmes, qui se targuent de ne proposer que de la musique de qualité dûment revue par des personnes compétentes.



54. On ne peut ici que mentionner les renvois établis entre les œuvres : réponses en poésie, sonnets en écho, compositions reprenant les rimes d'une publication précédente, etc. dont Monique Vincent livre un aperçu et dont l'attrait repose, comme pour les vers à mettre en musique, sur le piquant de la participation qu'ils suscitent et l'émulation qui en découlait.

55. On lira sur ce point la synthèse que propose A.-M. GOULET, *op. cit.*, p. 178-182.

Fig. 5 :
« Avis pour toujours »,
*Mercur*e galant,
novembre 1678, Paris,
Au Palais, non paginé.

Artistes fameux et talents discrets

Pour publier petits amateurs et grands musiciens, les rédacteurs du *Mercur*e galant, fins lettrés mais non musiciens, se sont assurés l'aide de musiciens chevronnés chargés de superviser l'édition de musique. Alors que la publication d'informations exigeant un savoir spécifique (comme les sciences exactes) incite généralement le *Mercur*e à mentionner ses savants collaborateurs — par déférence autant que pour garantir la véracité de son information —, la supervision musicale, qui allait du choix des airs à leur impression, est presque entièrement passée sous silence. Les éloges appuyés et répétés, divers témoignages concernant Bacilly, sa défense systématique, l'intense publicité réservée à ses publications et enfin l'annonce de la vente de sa bibliothèque musicale, en 1687, ne laissent cependant guère de doute sur l'identité de ce « superviseur »⁵⁶. Bien qu'il ne fasse jamais clairement état de son rôle éditorial, le périodique évoque Bacilly dès l'*Extraordinaire* du quartier de juillet 1679, prenant immédiatement position en sa faveur contre Christophe Ballard, avec qui Bacilly, on le sait, s'était fort mal entendu ; la charge polémique reflète manifestement la position privilégiée dont jouissait Bacilly auprès de la rédaction du *Mercur*e, d'autant que cette préoccupation de la contrefaçon s'explique par l'attachement du périodique au caractère inédit de ses publications :

C'est luy [Bacilly] qui en est l'Original & l'Inventeur [allusion aux récits de basse], & on le peut voir par ses deux Livres gravez, qu'on vend chez les Sieurs de Luyne & Blagears, avec son Traité de l'Art de bien Chanter, & ses autres Livres gravez d'Airs sérieux. Ces derniers font bien connoistre qu'il n'est pas borné au Genre Bachique. Il est aisé sur tout de prouver le mérite de ses deux Livres d'Airs spirituels, gravez il y a huit ans, & si favorablement reçeus du Public, qu'un Imprimeur les a contrefaits sous

56. Sur ce compositeur, voir *Bacilly et les remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, actes de la journée d'études de Tours (CESR, 28 novembre 2008), éd. Jean-Noël LAURENTI, à paraître. Sur la nature de son implication dans la confection des airs du *Mercur*e, voir aussi A.-M. GOULET, *op. cit.*, p. 183-186, qui cite notamment la mention par le *Mercur*e du don qu'avait Bacilly d'« ajuster » les airs reçus par le journal, bien qu'il n'ait pas été en mesure de les noter seul.

*le faux titre de diférens Autheurs, mesme sans les seconds Couplets en diminution qui en sont presque tout le prix. On sçait que l'Autheur y excelle par dessus les autres, à cause de la grande connoissance qu'il a de nostre Langue à l'égard du Chant, ce qui se justifie par son Livre de l'Art de Chanter, augmenté depuis peu de plusieurs curieuses Observations. [...]*⁵⁷

Or Blageart était, comme on l'a dit, à la fois éditeur de Bacilly et détenteur du privilège cédé par Donneau de Visé ; les intérêts commerciaux de Bacilly et du *Mercur*e étaient donc indirectement liés en la personne de cet imprimeur-libraire ; Blageart pourrait d'ailleurs avoir joué un rôle dans l'insertion régulière de planches de musique gravées dans le périodique dès janvier 1678.

En avril 1680, le *Mercur*e publie pour la première fois un air de Bacilly, « Trop cruelle saison », Printemps composé sur des paroles de son cru, en l'accompagnant d'un commentaire qui confirme l'étroitesse de la collaboration et renchérit sur la question de la légitimité des impressions de ses œuvres ; ce qui fournit l'occasion de positionner le *Mercur*e au premier rang des éditeurs du très perfectionniste Bacilly, à la fois parce qu'il est philologiquement fiable et (ce qui en est une conséquence naturelle) parce que Bacilly lui demeure fidèle :

*Voicy un Printemps de l'illustre M^r de Bassilly, qui en a fait les Paroles, aussi-bien que l'Air. Vous voyez, Madame, qu'il continuë à me donner ses Ouvrages, & que mes Lettres contiennent la suite du Journal des Nouveautez du Chant, que les impressions peu correctes qu'on en faisoit, luy avoient fait interrompre.*⁵⁸

De fait, la collaboration de Bacilly au *Mercur*e galant, déterminante peut-être jusqu'en 1685⁵⁹, s'accompagna de nombreuses publications de ses airs jusqu'à son décès en 1690 : vingt-six airs publiés sous son nom, quatre autres pouvant lui être attribués, font de lui le compositeur le mieux représenté de cette

57. *Extraordinaire* du quartier de juillet 1679, Paris, Au Palais, p. 278-279 (MG-1679.09.07).

58. *Mercur*e galant, avril 1680, p. 50 (MG-1680.04.02).

59. Voir les hypothèses d'A.-M. GOULET, *op. cit.*, p. 188-189 ; voir aussi les textes du *Mercur*e galant introduisant ses airs qui, dans les années suivantes, semblent faire allusion à un changement de politique.

génération. Après cette date, un seul air de celui qui avait organisé et supervisé ce minutieux travail pendant des années, et imprimé sa griffe, fut édité (en 1699) ; qu'il s'agisse de Lambert, de Bacilly ou de compositeurs moins connus, l'« air nouveau », par nature éphémère et en constant renouvellement, ne s'attarde guère à des hommages posthumes.

De même que le rôle de Bacilly ne fut pas officialisé, le *Mercuré galant* ne révèle pas le nom de son successeur. Il est cependant probable que Sébastien de Brossard reprit le flambeau de conseiller musical. Bien que le *Mercuré* n'ait publié que deux de ses airs, et longtemps avant une éventuelle prise de responsabilité⁶⁰, on conserve maintes preuves de l'étroitesse de ses liens avec le journal et de sa lecture assidue du périodique⁶¹, auquel il confia ses premiers airs, exactement comme Bacilly quelques années plus tôt⁶².

À l'image de ces deux grands maîtres, les meilleurs représentants de l'air sérieux sont aussi les plus influents auprès du *Mercuré*, imposant qualité artistique, goût et référence culturelle, y compris en dehors de toute implication personnelle dans la rédaction du journal. Seize airs au moins de Michel Lambert furent édités, dès 1673 (sous la forme des vers de trois de ses chansons) et jusqu'en novembre 1692, soit deux ans après sa mort ; après quoi le *Mercuré* se détourne du compositeur fondateur, dont les airs nourrissaient

pourtant l'imaginaire galant au point de former l'archétype de l'air tendre dans l'une des « histoires » publiées par le périodique⁶³. Son élève Honoré d'Ambruis (dont on ignore la date de décès) fut en ce sens plus heureux, ses douze airs couvrant vingt années de parution du périodique (1682-1702). Étoile montante des années 1690, Charles Le Camus, enfin, se voit publier à dix reprises entre 1691 et 1704.

La diversité des compositeurs, qui répond à l'invitation répétée aux lecteurs à participer au journal, n'est donc pas signe de pénurie, mais bien d'une pleine et entière réussite de la politique exceptionnellement ouverte du *Mercuré galant*. Au cours des sept premières années de publication de musique notée (1678-1685), c'est-à-dire des années d'activité probable de Bacilly, le *Mercuré* publia les œuvres de quarante-sept compositeurs identifiés ; et ce chiffre serait réévalué à la hausse si l'on pouvait attribuer les cent-quatre airs demeurés anonymes.

Bien que la composition exige un savoir-faire spécialisé, surtout si l'on prétend ajouter un accompagnement à sa mélodie et noter la musique (ce qu'un maître de l'envergure de Bacilly, rappelons-le, peinait à faire par lui-même), les talents ne manquaient donc pas.

Au sein de cet ensemble foisonnant de musiciens se distinguent de nombreux maîtres de musique professionnels, maîtres de chant, comme M^r Labbé, qui bénéficie d'éloges appuyés, ou de chapelle, tel Thibault Aphrodise (1659-c. 1619). Au fil des trente années de parution évoquées ici, les hommes passent, et l'on voit apparaître de nombreux compositeurs peu documentés par ailleurs, au premier rang desquels Nicolas Montailly (dont le périodique publie dix airs entre 1693 et 1705), supposé connu des lecteurs dès la publication de son premier air dans le journal, sans doute parce qu'il avait été élève de Bacilly, M^r de Maiz — qui, comme probablement l'abbé de Poissy, écrivait volontiers les textes de ses compositions⁶⁴ —, ou encore M^r de Collignon et Martin, père et fils. Rares sont les compositrices gratifiées d'une telle représentation,

60. « L'Amour sans partage » fut édité en juillet 1678, Paris, Au Palais, p. 250-251 (MG-1678.07.12) et « Je ne viens plus dans ces déserts », publié sous le pseudonyme de Robsard des Fontaines, en août de la même année, p. 120-121 (MG-1678.08.04).

61. L'hypothèse, défendue par Jean Duron, se fonde sur le fait que le *Mercuré* publia ses premiers airs (exactement comme cela avait été le cas pour Bacilly) et par l'emploi fréquent de poésies du *Mercuré* par Brossard. On doit en outre à Brossard un *Catalogue de quelques pièces et remarques curieuses contenues dans les Mercurés galants depuis janvier 1681*. Sur ce document et sur le rôle de Brossard auprès du journal, voir Jean DURON, *L'Œuvre de Sébastien de Brossard (1655-1730). Catalogue thématique*, Versailles, éditions du Centre de musique baroque de Versailles ; Paris, Klincksieck, 1995. Cf. aussi A.-M. GOULET et M. VITTOU, p. 76.

62. Sur ce dernier point, voir aussi François MOUREAU, « Art et stratégie du vers dans les airs de Sébastien de Brossard », *Le Concert des Muses, promenade musicale dans le baroque français*, éd. Jean Lionnet, Versailles, éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 1997, p. 309-317.

63. Voir Anne PRÉJUS, « Du miroir de la réalité à la construction d'une représentation sociale. L'information musicale dans le *Mercuré galant* », *Éditer, noter, annoter la musique*, éd. C. Reynaud et H. Schneider, Paris, éditions de l'E.P.H.E. ; Genève, Droz, à paraître.

64. On peut lui attribuer dix à quatorze airs, dont six ou sept sur ses propres textes.

hormis M^{lle} Bataille et M^{lle} Laurent, cette dernière étant aussi publiée dans les *Livres d'airs de différents auteurs*.

Les femmes s'imposent bien davantage dans le domaine littéraire : figurent en bonne place M^{me} Deshoulières, qui fournit des vers à Le Camus, sa fille, M^{me} de Saintonge, M^{lle} de Scudéry elle-même, ou encore une autre précieuse de ses protégées, M^{lle} L'Héritier. Collaboratrice régulière, sinon attirée, du *Mercur* galant (plus nettement encore que M^{me} de Brégy ou la dramaturge Catherine Bernard, elles aussi impliquées dans la vie du périodique⁶⁵), M^{me} Deshoulières ne fournit pourtant que quatre poèmes au *Mercur*, et sa fille, six. D'une manière générale, une évaluation quantitative des poésies à mettre en air ne permet de dessiner qu'une frontière bien tenue entre contributions occasionnelles et collaboration soutenue au journal ; car la collaboration littéraire dépasse très largement le strict domaine des vers mis en chant.

Les contributeurs anonymes

En effet, plus que les autres formes poétiques publiées par le *Mercur*, les vers destinés au chant appellent la participation de très nombreuses plumes, dont la majorité reste méconnue : on compte deux cents soixante-et-un poèmes anonymes publiés pendant les quinze premières années de parution du *Mercur*, et trente-et-un auteurs identifiés pour la même période. L'anonymat n'est d'ailleurs pas propre aux airs, mais caractérise l'ensemble des poésies publiées par le journal, très rarement signées, pas plus que ne le sont les articles eux-mêmes (à l'exception de certains textes délibérément rapportés et insérés dans la lettre fictive, comme souvent les relations de l'étranger). Cependant, même en tenant compte de la part d'anonymes, on ne peut observer le phénomène de relative fidélisation des auteurs qui s'impose dans le domaine de la musique. De fait, le poète le plus publié demeure Bacilly lui-même, auquel on peut attribuer douze textes, cette représentation exceptionnelle étant liée à la responsabilité qu'il assumait auprès du journal.

Pas plus que les auteurs, les compositeurs ne sont tous identifiés, loin s'en faut : plus de 70% des textes (quatre cent-cinq sur cinq cent soixante-cinq) et un peu plus de la moi-

tié des musiques (deux cent quatre-vingt-onze) restent à attribuer. Ces chiffres, qui rendent compte des attributions effectuées au terme de patients travaux de concordances et de recherches, doivent être largement majorés si l'on considère non plus la quantité d'œuvres qui n'ont pu être attribuées, mais celles qui sont publiées sans nom d'auteur, qui représentent près de 80% des airs et de leurs musiques⁶⁶. Cet anonymat dérouté de prime abord, dès lors que la publication est à l'évidence une forme de reconnaissance et d'encouragement, constituant parfois le seul « réceptable » éditorial aux talents discrets de compositeurs amateurs, véritablement promu et mis en valeur par le périodique, qui ne manque pas de vanter les qualités de chacun et de les signaler en quelques mots, les intégrant ainsi au nombre de ses auteurs, selon une conception particulièrement ouverte de la création artistique.

L'important écart proportionnel entre les airs attribués par le journal et les œuvres d'attribution probable ou possible mérite quelques mots d'explication. Le *Mercur* livre en effet fréquemment à la sagacité de ses lecteurs des indices permettant d'attribuer les airs dont il tait délibérément le nom des auteurs. Il cite leurs qualités, un détail biographique, le titre de leurs œuvres, et renvoie, plus souvent encore, à une publication précédente — selon une stratégie limpide de fidélisation du lectorat. Ainsi, le *Mercur* publie une série d'airs anonymes entre octobre 1679 et janvier 1680 ; dans l'une des livraisons, il indique que tous sont du même auteur, et dans une autre, attribue l'un d'eux à Bacilly ; le fidèle lecteur se prêtera sans difficulté au jeu de déduction... et l'historien se voit contraint de lui emboîter le pas. Quelques indices sans doute limpides pour les contemporains deviennent en outre instructifs à plus de trois siècles de distance, comme par exemple ce qui regarde la langue, son accentuation et sa prononciation (sujets sur lesquels le *Mercur* ne s'étend pas, mais qui font l'objet de remarques incidentes). Le souci de la rime chantée conduit le rédacteur à quelques précautions lorsqu'en avril 1687, il publie l'air « Il n'est plus temps de répandre des larmes », un poème anonyme mis en musique par Prévost, maître de musique de la cathédrale de Clermont (nous soulignons) :

65. Sur ce point voir P. MÉLÈSE, *op. cit.*

66. Cette proportion est encore plus importante si l'on ajoute aux anonymes les attributions hypothétiques.

Il n'est plus temps de répandre des larmes,
Le ciel nous a tirés et de crainte et d'alarmes
Et pour nous rétablir dans un profond repos
Il nous a conservé nostre aimable Heros.

LOUIS LE GRAND jouit d'une santé parfaite.

Celebrons-en l'heureux retour

Sus que chacun de nous s'apprete

A marquer en ce jour

Sa joye et son amour.

Et tandis que la France

Voit couler de LOUIS les jours en assurance,

Faisons, mes chers amis, faisons dans nostre

Couler en abondance [sein

Des Fontaines de vin.

Dix ans plus tard, en novembre 1697, le
Mercuré galant publie « Ne songeons qu'à vi-
der les pots », un air anonyme mis en musi-
que par Pivin (fig. 6) :

Ne songeons qu'à vuider les pots,

D'une tranquillité parfaite,

Buvons, Amis, la Paix est faite,

Tous nos guerriers sont de repos.

Battez tambours sonnez trompetes,

Le grand Monarque des françois,

A reduit la Ligue aux abois,

Par le nombre de ses Conquestes.

et précise :

Je ne sçauois mieux finir ce grand Article de réjouiissances, que par la Chanson qui suit. Elle est de M^r Prevost, cy-devant Maistre de Musique de la Cathedrale de Clermont en Auvergne, sur l'entiere guerison du Roy. La Rime de parfaite avec s'apprete qu'on ne souffre point icy, passe pour bonne en ce País-là, où l'on prononce tempeste comme trompette.⁶⁷

et l'assortit de l'introduction suivante : « On a fait beaucoup de Vers sur la Paix que la bonté du Roy a procurée à l'Europe. En voici qui ont esté notés par M^r Pivin. L'Auteur est d'un pays où l'on ne fait point de scrupule de faire rimer Trompette avec Conqueste. »⁶⁸ L'exemple diffère légèrement, mais renvoie exactement à la même question de prononciation. Est-ce à dire que l'auteur des vers est le même que le précédent, ou qu'il est de même origine ? On ne peut guère aller plus loin en l'absence d'autres éléments d'identi-

Ne songeons qu'à vuider les pots, D'une tranquillité parfaite, Buvons, Amis, la Paix est faite, tous nos guerriers sont de repos. pos. Battez tambours sonnez trompetes, battez tambours sonnez trompetes, le grand Monarque des françois, A reduit la Ligue aux abois, Par le nombre de Ses Conques tar, par le nombre de Ses Conques tar, tar.

Fig. 6 :
Pivin, « Ne songeons qu'à vider les pots », dans *Mercuré galant*, novembre 1697, entre les p. 222 et 223.

67. *Mercuré galant*, avril 1687, Paris, Au Palais, p. 160-162 (MG-1687.04.02).

68. *Mercuré galant*, novembre 1697, Paris, Au Palais, p. 221-223 (MG-1697.11.01). Pivin fut édité à quatre reprises au cours des années 1697-1698. Outre cet air et celui qui célèbre la future duchesse de Bourgogne, tous deux sur des textes anonymes, on lui doit la musique d'un printemps de M^{lle} Deshoulières et un air de circonstance louant la duchesse de Lorraine, sur un texte de Tonti.

cation. Ignorant, contrairement aux contemporains, les détails précis de la géographie de la lente érosion des finales en *este*, on peut du moins tirer parti de ce rapprochement en posant l'hypothèse selon laquelle ce pays serait aussi celui du compositeur du premier air, c'est-à-dire l'Auvergne.

Héritage galant, le fait de chiffrer ou de voiler, d'une manière ou d'une autre, le nom des artistes, relève d'un clin d'œil au cénacle des initiés qui identifiera la personne indirectement citée ; plaisir de l'esprit, ce jeu relève moins de la revendication élitiste que de l'affirmation d'une communauté de savoir et d'information qui lie les lecteurs entre eux et aux rédacteurs : l'identification n'est souvent possible qu'en se référant aux tomes précédents ou suivants, et leur intelligence s'adresse donc — par-delà les fins connaisseurs qui bénéficient d'autres sources d'information mais ne représentent sans doute qu'une faible partie du lectorat — aux lecteurs qui, comme la destinataire fictive du *Mercure galant*, s'adonnent à une lecture assidue du périodique, ou du moins des airs nouveaux. En multipliant les liens entre les différentes livraisons et en réservant certaines informations, le *Mercure galant* conforte son lectorat dans une position privilégiée face à l'information artistique, lui procure le sentiment d'être en plein accord avec son journal et lui confirme son appartenance à une communauté.

L'aiguillon de la nouveauté

La parution régulière de musique connaît une évolution sensible au fil des ans. L'« air nouveau » — dénomination la plus fréquente dans le périodique — est, du moins au cours des premières années, non seulement inédit mais généralement inconnu du public : l'éditeur met un point d'honneur à ne pas livrer de musiques en circulation, au point de renoncer à faire imprimer la musique d'un air qu'on suppose déjà connue⁶⁹. L'« Avis pour

69. A.-M. GOULET (*op. cit.*, p. 177) cite le texte du *Mercure* accompagnant l'air de Des Halus, en mai 1678, dont la rédaction ne propose pas la musique, au motif que cette dernière circule déjà. Ajoutons que cette attitude éditoriale justifie parfois l'édition de musique réduite à la seule ligne mélodique ; au-delà de la quête de nouveauté, les rédacteurs témoigneraient-ils d'une forme d'égard pour les éditeurs de musique ?

toûjours» de novembre 1678 (fig. 5, p. 63) met d'ailleurs en garde les compositeurs qui, désireux de se voir publier dans le *Mercure*, n'auraient pas la patience de lui réserver la primeur de leur musique — il ne s'agit pas seulement de ceux qui publieraient ailleurs, mais bien de ceux qui seraient tentés de faire simplement circuler la musique. La nouveauté s'entend bien au sens de musique *inouïe*. On peut y voir une politique d'édition *a minima* — car les planches sont plus onéreuses que le texte imprimé — mais, plus sûrement encore, le délicat scrupule d'un éditeur mondain soucieux de ne pas déroger à son engagement auprès d'un lectorat attaché à la valeur d'inédit. Ce scrupule le distingue des éditions de recueils des Ballard qui, souligne A.-M. Goulet, s'accommodent plus volontiers de nouveautés relatives ; de fait, nombre d'airs du *Mercure* sont publiés l'année suivante par Ballard. Au fil des années cependant, la notion de nouveauté s'assouplit aussi dans le *Mercure* ; soit que le lectorat ait témoigné l'importance relative qu'il accordait à l'inédit, soit, plus probablement, que les responsables successifs de cette rubrique aient adopté des positions divergentes ou encore que l'expérience ait conduit à s'adapter aux aléas de la production d'airs nouveaux qui reposait en partie sur les contributions spontanées. De fait, si Bacilly a publié un nombre important d'airs de sa plume, dont il a parfois aussi écrit les paroles, ce n'est sans doute pas seulement pour se faire publier, à une date où sa célébrité lui avait ouvert bien des portes, mais peut-être pour compenser soit un déficit de contributions, soit la qualité insatisfaisante des airs soumis au journal. Le *Mercure* privilégie en effet ouvertement la réussite esthétique sur toute autre qualité, fût-ce le caractère inédit, et lorsque le rédacteur admet publier des musiques moins nouvelles, c'est pour insister aussitôt sur la qualité qui l'autorise à déroger à sa ligne de conduite. S'accommoder de quelques entorses au caractère inédit permet ainsi au *Mercure* de publier de grands noms comme Lambert, dont on sait que les airs circulaient avec une grande facilité, ou encore un air de La Fontaine, « Brillantes fleurs naissez », musiqué par Charpentier. Comme souvent en pareil cas, le rédacteur justifie le choix de ce dernier air par l'assurance de son succès :

Quoy que la Chanson que je vous envoye ne soit pas nouvelle, elle a presentement un si

*grand cours à Paris, qu'elle ne peut estre que favorablement receuë en Province. Les paroles sont de l'illustre M^r de la Fontaine, & l'air est du fameux M^r Charpentier, qui a une si grande connoissance de toutes les beautez de la Musique.*⁷⁰

Mais si l'air, emprunté à la tragédie inachevée de La Fontaine *Galatée*, probablement écrite dès 1674, et éditée en 1682, n'est pas *inouï*, il est cependant *inédit*, puisque c'est là l'édition originale de la musique de Charpentier (H. 449), initialement composée pour une œuvre au destin finalement suspendu, mais promise, sous la forme de l'air, à une belle fortune⁷¹.

Quoi qu'il en soit, et au-delà des considérations commerciales, privilégier l'édition d'inédits implique que les pièces aient dès l'origine statut d'airs indépendants⁷². Quels que soient leurs avatars (et ils sont parfois nombreux, *via* les rééditions, recueils de vers et parodies⁷³), leur forme première est celle d'une poésie chantée généralement isolée — la « série » demeurant exceptionnelle. Cette caractéristique distingue le corpus du *Mercure galant* de certains recueils édités, comme les *Recueils des meilleurs vers...* de Bacilly, qui puisaient dans les spectacles de cour la substance d'airs qui trouveront dans les salons, les concerts privés et la pratique domestique une nouvelle forme d'existence, celle de « morceaux choisis ».

La fortune éditoriale des musiques est aussi diverse que leur provenance. Si certaines ont bénéficié d'éditions ultérieures, elles ne représentent qu'une faible part de la musique éditée dans le *Mercure*. Cela revient-il à dire que le périodique n'est pour rien dans

l'histoire de ces pièces ? Non sans doute, si l'on considère les spécificités de cette édition musicale incluse dans un périodique : d'une part, il s'agit d'une publication à suite, imposant une parcellisation nécessaire des œuvres au fil du temps ; d'autre part, sa diffusion provinciale et bourgeoise et l'accent mis sur les lettres et la mondanité visent une destination qui peut différer des circuits de diffusion habituels des livres de musique. Ces deux caractéristiques majeures font du *Mercure galant* un objet dont il reste difficile de mesurer l'influence dans la sociabilité poétique et musicale. Le succès de ses musiques préparait aussi, dans une certaine mesure, celui de recueils postérieurs en contribuant à la notoriété de certains airs. Si l'on ajoute à cette hypothèse le fait que la majorité des airs ne connut aucune réédition, on ne peut que reconnaître l'importance du *Mercure* dans le paysage éditorial, et le considérer comme une source musicale à part entière, unifiée par un certain nombre de caractéristiques. Il paraît alors légitime de considérer ce corpus comme un répertoire ; on peut présumer qu'il fut conçu comme tel et qu'il visait une fixation pérenne des airs, ou du moins la fixation d'une des multiples formes qu'ils pouvaient revêtir au cours de leur carrière⁷⁴. Ainsi, loin d'être limités à un plaisir éphémère qui s'éteindrait aussitôt qu'une actualité a chassé l'autre, et contrairement à ce que le ton léger de leur introduction dans le périodique et leur apparence parfois impromptue pourraient laisser entendre, les airs — même ceux, très nombreux, qui étaient attachés à une circonstance — étaient vraisemblablement édités dans l'espoir d'une conservation.

Ce faisant, le *Mercure* se positionne dans le paysage éditorial, d'abord en cherchant le plus souvent à avoir la primeur d'un air, ensuite par la fixation écrite et la forme matérielle de celle-ci, rapidement stable : tous ces éléments dessinent les contours d'un répertoire que son inclusion dans le périodique protégeait de la vulnérabilité des feuilles volantes et que l'on pouvait cependant conserver séparément. La mutilation de certains

70. *Mercure galant*, octobre 1689, Paris, Au Palais, p. 297-299 (MG-1689.10.02).

71. Voir les sources ultérieures de cet air dans Catherine CESSAC, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 1990, p. 520.

72. Exception faite, bien entendu, de quelques airs extraits de divertissements, une forme de parution qui déroge au principe de nouveauté mais rencontre un certain succès auprès du *Mercure galant*.

73. Une question centrale est ici éludée, car elle a été étudiée en détail par A.-M. Goulet : l'âpre concurrence entre le *Mercure galant* et les *Recueils d'airs de différents auteurs* de Ballard, accompagnée d'une animosité avérée de ses artisans, et de concordances déterminantes pour l'étude des deux corpus (voir *op. cit.*, p. 192-212).

74. Outre le phénomène de simple réédition, on note l'importance quantitative des airs publiés ailleurs avec une ou plusieurs musiques différentes, l'ajout ou la suppression de strophes, l'isolement d'une strophe secondaire constituée en poème indépendant, et de multiples formes de parodie.

exemplaires l'atteste, tout comme l'existence d'une collection, en cinq volumes, réunissant les airs du *Mercur*e parus de 1678 à 1740⁷⁵.

De l'improvisé au répertoire

Le lien, qui n'est paradoxal qu'en apparence, entre une pièce de circonstance et une finalité quasiment patrimoniale, n'a en fait rien d'original. Comme les livrets de spectacles distribués ou vendus aux spectateurs, mais aussi comme les relations de fêtes — genre prisé dans les grandes fêtes de cour renaissantes aussi bien que par les lecteurs du *Mercur*e — elle contribue à fixer dans la mémoire un spectacle ou un événement ; rappel du plaisir du spectacle pour les uns, empathie et illusion de participation pour les autres, ces airs forment le goût tout en assumant une fonction sociale et politique. Écrits par une multitude de poètes, professionnels et amateurs, fameux ou débutants, les textes liés aux circonstances sont en effet toujours prompts à célébrer la gloire du plus grand roi du monde et la concorde civile de ses sujets. Les livrets

reproduits par le périodique, les extraits de pièces chantées dans des circonstances glorieuses ou festives et les airs fréquemment liés aux circonstances matérialisent ainsi un fragment — un éclat, serait-on tenté de dire — d'un événement mémorable, officiel, appelé à s'inscrire, de multiples manières, dans les mémoires. En publiant relations, poésies et airs notés, le *Mercur*e franchit la frontière entre la sphère publique et la sphère privée (for intérieur ou cercle étroit de la sociabilité privée) et œuvre à la diffusion de ces événements en privilégiant leur appropriation intime par les lecteurs. Au-delà même des événements, la mise en forme poétique et musicale façonne incontestablement un moule social, un mode de réception des événements, des sentiments, des manières d'être conformes à un idéal de société. À ce titre, ces œuvres souvent miniatures gagneraient à être replacées dans le vaste champ d'étude de l'histoire de la presse et, simultanément, à être analysées comme autant de manifestations de l'art officiel, en ce qu'elles sont bel et bien l'une des multiples formes esthétiques de représentation de la légitimité du pouvoir.

Anne PIÉJUS
CNRS (IRPMF)

75. « Aairs du *Mercur*e galant de 1678 à 1740. avec tables chronologiques manuscrites », s.l., s.n., (FG, C.1551 CGA). Ce recueil se divise en 5 volumes in-4°, dont 3 oblongs.

Autour de deux airs de Le Camus

Cette communication se fonde sur notre expérience de lectrices du *Mercur* galant dans le cadre d'une recherche générale sur l'air sérieux¹. Afin de démontrer l'apport du *Mercur* dans nos méthodologies respectives, nous avons eu recours à deux cas : un air de 1673 et un autre de 1693. Notre propos, qui vise à conjuguer la perspective littéraire et l'analyse musicologique, oscille donc constamment entre une approche générale de l'édition musicale dans le périodique et une étude de cas précis. Nous proposerons des éléments de réponse à un certain nombre de questions : est-il possible d'établir des relations d'influence entre le périodique et d'autres sources musicales contemporaines, manuscrites ou imprimées ? Comment comprendre la place exceptionnelle qui est faite dans le *Mercur* au genre de l'air sérieux et

à boire ? Toute une série de questions enfin qui touchent à l'air et à sa sociabilité : en quoi le *Mercur* joue-t-il un véritable rôle d'impulsion auprès des poètes et des musiciens, et permet-il de pénétrer dans le cabinet de création des paroles de musique ? En quoi est-il le reflet de pratiques mondaines avérées et comment, dans le même temps, informe-t-il lui-même les pratiques artistiques de ce milieu, en lui proposant un modèle, des sources d'inspiration, de véritables exercices pratiques ? Le *Mercur* apparaît comme le pivot entre une ou des sociétés et le phénomène de la *galanterie*, entendue à la fois comme modèle social et comme courant esthétique. Dans ce contexte, comment comprendre la place qui est faite à la musique : simple ornement, de la même façon que l'air vient parer de ses grâces la réunion mondaine, ou gage d'harmonie et de consensus dans un contexte social où l'éclatement et la parcellarisation guettent sans cesse ?

Dans un premier temps nous soulèverons la question du rapport entre le *Mercur* galant et les autres sources musicales de l'époque en procédant à une comparaison des diverses sources existantes pour les deux airs qui nous intéressent ; puis nous chercherons à dégager les différents apports du périodique pour qui s'intéresse à l'air sérieux, avant de proposer, en guise de conclusion, une réflexion sur la place qu'y occupe la musique.

Le *Mercur* galant et les autres sources musicales : présentation et comparaison des sources

Dans son *Extraordinaire* de juillet 1685, le *Mercur* publie le livret d'un ballet, qui a été chanté et dansé en province, et s'intitule

1. Le *Mercur* a été une source bibliographique majeure dans l'établissement du catalogue publié par Anne-Madeleine GOULET, *Paroles de musique. Catalogue des trente-sept Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Sprimont-Mardaga ; Versailles-Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 2007. Voir également le chapitre consacré au *Mercur* dans l'ouvrage du même auteur : *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e siècle. Les Livres d'airs de différents auteurs publiés par Ballard entre 1658 et 1694*, Paris, Champion, 2004, p. 173-212. Le périodique est le lieu inestimable de conservation d'informations liées aux pratiques musicales du XVII^e siècle finissant et à leur inscription dans une sociabilité précise. Le *Mercur* est aussi un instrument indispensable pour l'établissement de l'œuvre de Sébastien Le Camus et de son fils Charles, ainsi qu'un outil biographique essentiel. Cf. Mathilde VITTEU, doctorat en cours consacré à l'œuvre de Sébastien et de Charles Le Camus, sous la direction de Catherine Massip, à l'École Pratique des Hautes Études (Paris).

*L'Amour amant*². La troisième entrée, sous le voile de l'allégorie, représente l'union de la Musique et de sa sœur la Poésie. Voilà énoncé un principe cher au périodique, au sein duquel la musique sous toutes ses formes occupe une place primordiale. Rappelons que, dès la fin 1673, dans le tome VI, Donneau de Visé propose des paroles de musique seules, sans musique notée – notre premier exemple est issu précisément de ce tome ; quatre ans plus tard (c'est le temps qu'il a fallu probablement pour résoudre les contraintes techniques et financières de l'insertion de planches notées), à partir de 1678, le *Mercur*e publie chaque mois deux planches avec la musique notée. Il faut mesurer les difficultés qu'entraînait l'insertion mensuelle de musique notée dans le périodique. Donneau de Visé, dans l'avis « Au lecteur » de son volume de décembre 1677, affirme que « toutes les choses qui y sont gravées étant faites avec tant de précipitation demandant qu'on emploie beaucoup de gens et d'ouvriers tout à la fois pour le tenir toujours prêt à jour nommé »³.

La gravure, qu'il s'agisse de musique ou non, était un procédé coûteux et l'insertion des planches entraînait l'emploi d'un personnel spécialisé⁴. Pour mesurer le coût de l'opération, il faudrait en savoir plus sur les typographes musicaux avec lesquels le *Mercur*e faisait affaire⁵.

2. Cité par Monique VINCENT, *Le Mercur*e galant. Présentation de la première revue féminine d'information et de culture (1672-1710), Paris, Champion, 2005, p. 446.

3. Cité par M. VINCENT, *ibid.*, p. 48.

4. Cf. les propos d'Anne Piéjus : « L'air, imprimé sur une planche séparée en format italien, est inséré entre deux articles du petit in-16 que formait la livraison mensuelle du *Mercur*e galant, selon un ordre qui échappe encore à l'historien, et pourrait relever de la pure fantaisie des rédacteurs, soucieux de varier les sujets de la chronique mensuelle adressée à leur destinataire fictive » (Introduction au corpus *Mercur*e-Airs, 1678-1686, Paris, IRPMF, 2007). Il est à noter qu'il reste à effectuer une étude d'archives consacrée au *Mercur*e galant, à ses libraires et à son personnel typographique.

5. Laurent Guillo signale l'existence de planches gravées à caractères mobiles jusqu'au milieu des années 1680, sans qu'on sache si c'était l'œuvre de Christophe Ballard (*Pierre I Ballard et Robert III Ballard (Paris, 1599-1673). Imprimeurs du roy pour la musique*, Sprimont-Mardaga ; Versailles-Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 2003, vol. 1, p. 215).

À cet égard, il serait intéressant d'étudier de façon systématique les premières publications de musique dans le *Mercur*e, car elles font l'objet d'une réflexion intense, qui débouche sur des choix. On peut légitimement penser que, le temps passant, la nouveauté de la publication musicale dans le périodique à la fin des années 1670 se mue progressivement en habitude, signe d'une *régulation* de la pratique.

Le *Mercur*e publie des airs nouveaux – et la conception de la nouveauté pour la rédaction du journal est beaucoup plus stricte que dans les collections musicales Ballard de la même époque. Le caractère inédit de la publication atteste le solide réseau mis en place par Donneau de Visé et par Bertrand de Bacilly⁶ afin d'obtenir les airs dès leur composition, avant qu'ils n'aient été diffusés. Le journal vante sans cesse la justesse de la version musicale qu'il présente. À titre d'exemple, lorsqu'en juin 1679 il publie le poème de M. de Frontinières mis en musique par Lambert, « Ombre de mon amant », il précise (nous soulignons) :

*Voici un Air que vous trouverez admirable. [...] c'est beaucoup de pouvoir vous dire que vous ne le pouvez avoir si fidèlement noté que je vous l'envoie. La Basse-continue y est adjointe, & c'est ce que peu de Personnes seroient en pouvoir de vous donner*⁷.

La présence de la basse continue constitue donc une sorte de *plus-value*, qui valorise la version proposée par le *Mercur*e.

Notre second exemple, « Que servirait hélas », s'inscrit dans la série des airs qui, dans les années 1690, introduisent de la nouveauté dans la mesure où ils prennent le contre-pied de la vogue des printemps⁸. On ne s'étonnera pas que le *Mercur*e, à la parution mensuelle,

6. Les recherches d'archives menées récemment par Frédéric Michel ont permis d'établir le véritable prénom de Bacilly, appelé jusque là Bénigne sans que ce prénom soit explicitement mentionné dans aucune source imprimée de l'époque. Voir l'article à paraître dans les actes de la journée d'études *Bacilly et les remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, organisée par Jean-Noël Laurenti (Tours, CESR, 28 novembre 2008).

7. Cité dans M. VINCENT, *op. cit.*, p. 453 (MG-1679.06.04).

8. Il s'agit d'un sous-genre de l'air sérieux, très à la mode dans les années 1670, qui associait le printemps à la saison des amours.

entretienne un lien tout particulier avec les saisons.

Nous allons maintenant nous attacher à deux airs qui sont représentatifs de la multiplicité des cas de figure présents dans le *Mercur*. On décrira d'abord les diverses sour-

ces avant de montrer la position du *Mercur* en tant que source fondamentale pour l'air sérieux, mais appelée à être complétée par d'autres sources.

Le *Mercur galant* a, dans bien des cas, la primeur de l'édition des airs et les deux

Incipit	<i>Que ta voix divine me touche</i>		<i>Que servirait hélas</i>
Poètes	Monsieur le duc de ***		Mademoiselle Deshoulières
Compositeurs	Sébastien Le Camus	Michel Lambert	Charles Le Camus
Première publication	<i>Mercur galant</i> , 1673 (poème seul)		<i>Mercur galant</i> , août 1693 (poème et musique)
Recueils collectifs imprimés	<i>XVII. Livre d'airs de différents auteurs</i> , Ballard, 1674		<i>XXXVII. Livre d'airs de différents auteurs</i> , 1694
Recueils d'auteur imprimés	<i>Airs à deux et trois parties de feu</i> M. Le Camus, Ballard, 1678	<i>Airs à 1, 2, 3 et 4 parties de Lambert</i> , Ballard, 1689	
Copies manuscrites	<i>Recueils d'airs sérieux et à boire</i> BnF (Mus.) : Rés. Vma ms. 958	<i>Airs à 1, 2, 3, 4 et 5 voix</i> BnF (Mus.) : Rés. Vmc. ms. 302 <i>Recueil d'airs choisis</i> BnF (Mus.) : Rés. Vmc ms. 63 (4)	<i>Ms. Garetta</i> Collection particulière
Autres sources		Jean-Benjamin Laborde, <i>Essai sur la musique ancienne et moderne</i> , 1780	<i>Poésies de Mme Deshoulières, II</i> , s. d. (poème seul)

Fig. 1 :
Tableau des sources recensées à ce jour.

exemples que nous avons choisis ne font pas figure d'exception.

Nous pouvons toutefois d'emblée opérer une distinction entre l'air « Que ta voix divine me touche », dont seul le texte poétique est contenu dans le périodique de 1673, et le deuxième air, « Que servirait hélas », dont le texte poétique et la musique sont publiés dans le *Mercur* d'août 1693. Dans le cadre d'un travail sur l'air sérieux, le périodique est également une source fondamentale à d'autres égards. Il permet tout d'abord d'identifier le ou les compositeurs. La confrontation avec les autres sources témoigne du rôle d'impulsion qu'il joue dans la vie orale et écrite des airs à succès.

Le tome VI du *Mercur*, publié en 1673, évoque un voyage de Monsieur, parti voir

Madame et le duc de Valois. Passant du coq à l'âne, le rédacteur enchaîne : « Pendant qu'ils se reposeront, parlons de Chansons nouvelles ». Plusieurs textes poétiques s'enchaînent, parmi lesquels figure « Que ta voix divine me touche », que le *Mercur* introduit ainsi :

*Voicy un autre Couplet fait impromptu par Monsieur le Duc de *** sur une belle Personne qui venait de chanter devant luy. Monsieur Lambert a fait un Air dessus, & Monsieur le Camus en a fait un aussi*⁹.

9. *Mercur galant*, t. VI, 1674, Paris, Henry Loyson, p. 20 (MG-1673.12.10).

La table des matières livre un renseignement supplémentaire : il s'agit du « duc de R. »¹⁰. Pour ce premier air, nous retiendrons surtout le fait que le *Mercur*e donne deux noms de compositeurs, Lambert et Le Camus, alors que le répertoire de l'air est bien souvent anonyme.

Notre second exemple est emprunté au *Mercur*e d'août 1693, qui publie un « air nouveau », avec la musique notée : « Que servirait hélas au printemps de paraître ». Cette musique est de la main de « M^r Le Camus ». Nous savons dès lors que cet air est l'œuvre de Charles Le Camus, Sébastien Le Camus étant mort des années auparavant.

L'analyse des différentes sources musicales de l'air confirme l'existence de deux mises en musique distinctes du poème « Que ta voix divine me touche ». À partir d'un socle commun – un couplet poétique contenu dans le *Mercur*e galant – il est possible de suivre la trace de cet air dans les trois types de sources principales des airs sérieux : les recueils collectifs imprimés, les recueils d'auteurs imprimés et les copies manuscrites.

Publié dans le *Mercur*e en 1673, le poème, mis en musique, paraît dès l'année suivante dans le dix-septième *Livre d'airs de différents auteurs* publié chez Ballard¹¹, complété par une seconde strophe poétique dont on ignore la provenance. Il est toutefois aisé d'attribuer la musique à Sébastien Le Camus : l'air est en effet présent dans l'unique recueil d'airs de Le Camus publié à l'initiative de son fils Charles en 1678¹². L'appartenance à ce recueil

qui « est composé des meilleurs Airs de feu mon Pere »¹³, recueil qui compte trente-deux airs sur les deux cent sept recensés à ce jour¹⁴, est un signe de succès. Ce succès est également attesté par la ou les copie(s) que l'air a entraînées¹⁵.

La mise en avant de ces différentes sources permet de dégager quatre phases principales dans la fortune de cet air. Tout d'abord – et pour reprendre les mots de Charles Le Camus –, l'air « court le monde »¹⁶. À un moment-clé, le périodique annonce la mise en musique d'un poème qu'il nous livre. L'air est ensuite imprimé musicalement avec des ajouts qui lui donnent un visage nouveau. Il fait enfin l'objet de copies. Le *Mercur*e, qui tient une place centrale en proposant le texte d'un air déjà connu mais non imprimé, joue manifestement un rôle d'impulsion tant dans la fixation par écrit que dans la diffusion.

La « chaîne de vie » de l'air de Lambert sur le même poème révèle un délai, entre la connaissance orale de l'air et son impression musicale, bien plus long que pour celui de Le Camus. La première trace de mise en musique imprimée que nous connaissons se trouve en effet dans le *Recueil d'airs* de Michel Lambert publié en 1689¹⁷, soit seize années après l'annonce du *Mercur*e. Cette mise en musique fait ensuite l'objet de copies manuscrites partielles¹⁸. Il faudra attendre le siècle suivant pour qu'une deuxième impression

10. Monique Vincent cite également ce passage, mais avec une variante de taille – sans malheureusement indiquer sa source : « Voici un autre couplet fait impromptu par Monsieur Leeds sur une belle personne qui venait de chanter devant lui » (Monique VINCENT, *Le Mercur*e galant, op. cit., p. 452). Pour l'instant nous ne sommes pas parvenues à identifier ce M. Leeds, que Monique Vincent qualifie de « membre de la Cour ». Nous ne pensons pas qu'il puisse s'agir de Sir Thomas Osborne, premier duc de Leeds (1631-1712). Cet homme politique anglais, qui joua un rôle important auprès de Charles II, était connu pour son animosité envers les Français, et pour son anticatholicisme. Gratifié en 1674 du titre de comte de Danby par Charles II, il ne devint duc de Leeds qu'en 1694.

11. *Livre d'airs de différents auteurs*, XVII, Paris, Robert Ballard, 1674, f. 3^v-4.

12. Sébastien LE CAMUS, *Airs à deux et trois parties de feu Monsieur Le Camus*, Paris, Christophe Ballard, 1678, p. 50.

13. Sébastien LE CAMUS, *ibid.*, « Epistre a Monseigneur le Duc de Richelieu ».

14. Le catalogue des airs de Sébastien et Charles Le Camus est en cours de préparation par Mathilde Vittu (thèse de doctorat à l'École Pratique des Hautes Études, dirigée par Catherine Massip).

15. *Recueil d'airs sérieux et à boire*, F-Pn, Rés. Vma ms. 958, p. 130. Ce manuscrit contient également les vers du second couplet de l'air. Il s'agit probablement d'une copie mise en partition du *Livre d'airs de différents auteurs*, filiation qui se vérifie aussi musicalement par les mêmes variantes d'altérations.

16. Sébastien LE CAMUS, op. cit., « Au lecteur ».

17. *Airs de M. Lambert à 1, 2, 3 et 4 parties*, Paris, Christophe Ballard, 1689, p. 168-170.

18. La version de Michel Lambert, sans la ritournelle instrumentale d'introduction, est présente dans deux manuscrits de la Bibliothèque nationale de France (département de la musique). Dans « *Airs à 1, 2, 3, 4 et 5 voix avec et sans bc* » (Rés. Vmd ms. 302, p. 157-158), l'air est copié à trois voix. Seuls le premier dessus et la basse sont copiés dans le *Recueil d'airs choisis de Lambert, de Debouset, & autres auteurs* (Rés. Vmc ms. 63[4], f. 102).

musicale soit entreprise dans *l'Essai sur la musique ancienne et moderne* de Jean-Benjamin Laborde (1780)¹⁹.

Indépendamment de ses mises en musique, le poème continue d'être apprécié, comme l'attestent les éditions nouvelles que l'on rencontre au cours des XVIII^e et XIX^e siècles²⁰.

Cette distinction forte entre la vie poétique et la vie musicale de l'air s'atténue quand le *Mercure* passe à l'étape de la publication et poétique et musicale. Dès l'année qui suit l'impression de l'air « Que servirait hélas au printemps de paraître » dans le *Mercure*, l'éditeur Ballard l'insère dans son *Livre d'airs de différents auteurs*²¹ sans ajout et avec peu de variantes, avant qu'il ne fasse l'objet de copies²².

L'exploration des différentes sources des deux exemples choisis nous a permis de dégager un schéma courant pour les airs que l'on peut dès lors qualifier d'airs à succès : l'air vit par tradition orale, il est annoncé dans le

Mercure, Ballard s'empresse de le publier, des copies de cette publication sont réalisées. Le caractère « nouveau » que le *Mercure* revendique est alors à mettre en relation avec le fait que l'air existe oralement avant d'être fixé à l'écrit – une fixation susceptible d'être remise en cause par des sources ultérieures. Cette remarque fait surgir une question fondamentale pour ce répertoire : la partition musicale n'était-elle encore qu'un support, un aide-mémoire, apte à jouer le rôle de ce que l'on pourrait appeler un « embrayeur » ?²³

Les apports du *Mercure galant*

Les apports du *Mercure*, en plus de son statut de source musicale de premier ordre, sont nombreux. Qu'il s'agisse de Bacilly lui-même ou de ses élèves, tels Labbé, Montailly ou Daniel, le *Mercure* permet de suivre des itinéraires biographiques et professionnels²⁴. Grâce à lui — et c'est le deuxième apport que nous signalerons —, les airs se constituent véritablement en répertoire. La galerie d'airs que propose le *Mercure* au fil des ans est le signe d'une floraison vigoureuse d'airs dans les milieux musicaux de l'époque, parisiens et provinciaux. Le journal ne cesse d'insister sur l'abondance des œuvres qui lui parviennent et sur les choix constants qu'il lui faut opérer : les airs proposés ont donc fait l'objet d'une sélection. Témoin et signe d'une production, le *Mercure*, dans le même temps, institue cet-

19. « Trio de Lambert en 1660 » dans Jean-Benjamin LABORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, E. Onfroy, 1780, II, ch. XII : « Choix de chansons mises à quatre parties », n°24, p. 38. Il est curieux que Laborde date cet air de 1660 car il ne figure pas dans *Les Airs du Sieur Lambert. Gravez par Richer*, Paris, Charles de Sercy, [1660].

20. Cf. *Journal étranger. Octobre 1758*, Paris, Michel Lambert, 1758, p. 222 (le poème y est précédé de sa traduction italienne) ; *Supplément de Grécourt, ou collection de différentes pièces*, Paris, 1758, tome IV, p. 236 ; *Correspondance secrète, politique et littéraire, ou Mémoires pour servir à l'histoire des cours, des sociétés et de la littérature en France, depuis la mort de Louis XV*, Londres, John Adamson, 1787, tome VII, p. 261 ; Urbain DOMERGUE, *La Prononciation française*, Paris, La Librairie économique, 1806, p. 165 ; P. J. B. N., *Anecdotes secrètes du dix-huitième siècle*, Paris, Léopold Collin, 1808, p. 374 ; Albéric DEVILLE, *Arnoldiana, ou Sophie Arnould et ses Contemporaines*, Paris, Gérard, 1813, p. 11 ; Pierre-Adolphe CAPELLE, *Nouvelle encyclopédie poétique, ou choix de poésies dans tous les genres*, Paris, Ferra, 1819, p. 219 ; Adolphe RICARD, *L'Amour, les femmes et le mariage*, Paris, Garnier Frères, 1867, p. 87. Nous remercions Frédéric Michel de nous avoir signalé ces diverses occurrences.

21. *Livre d'airs de différents auteurs*, XXXVII, Paris, Christophe Ballard, 1694, p. 19-21.

22. Nous possédons une copie manuscrite de cet air dans un ms. collé à la fin d'un exemplaire du livre d'airs de 1678 de Sébastien Le Camus, p. 30-31. Issu d'une collection particulière, ce manuscrit, dit « Garreta », du nom de son propriétaire, regroupe plusieurs mises en musique de poésies de Mlle Deshoulières. L'air de Charles Le Camus est vraisemblablement copié d'après le *Livre d'airs de différents auteurs*.

23. Pour comprendre la place du *Mercure* au sein de l'évolution des pratiques éditoriales de la musique, il faudrait entamer une recherche sur la grammaire de ses principes éditoriaux. Il s'agirait de comparer cette édition avec les autres sources, afin de révéler sa qualité, ses particularismes et son influence éventuelle sur les sources ultérieures. Un tel travail engendrerait des questions sur la fonction du *Mercure galant* : plutôt qu'un livre d'usage destiné aux musiciens, ne serait-il pas un lieu de conservation de la musique, à fonction patrimoniale ?

24. Dans les recherches menées par Mathilde Vittu et Frédéric Michel, le *Mercure galant* a été la source principale qui a permis de cerner l'œuvre du fils de Sébastien Le Camus, Charles Le Camus – œuvre jusqu'ici pratiquement inconnue. On y apprend qu'il met en musique des poèmes mais également qu'il écrit lui-même des vers. En outre, la lecture du *Mercure* ouvre des pistes sur le réseau familial et social dans lequel évoluent Sébastien et surtout Charles Le Camus, pistes qui sont actuellement enrichies par la découverte de documents d'archives.

Ve ta voix divine me touche! Et que
je serois fort-né! Que ta né! Si je pouvois rendre à ta bouche Le plaisir qu'elle m'a don-
né. Si je pouvois rendre à ta bouche Le plaisir qu'elle m'a don- né. né. Si je pou-

Fig. 2
Sébastien Le Camus,
« Que ta voix divine
me touche », dans
Airs à deux et
trois parties de feu
Monsieur Le Camus,
Paris, Christophe
Ballard, 1678, p. 50.

te production en répertoire. Il serait bien sûr utile de connaître la diffusion exacte des différentes livraisons du périodique. En l'absence de renseignements précis sur son tirage, on peut invoquer l'avis « Au lecteur » qui ouvre le tome IV de 1673, où l'auteur se plaint des nombreuses contrefaçons de son ouvrage : « On l'a contrefait en tant d'endroits que j'ay lieu de croire que le debit en a esté tres-grand ».

Il faut reconnaître que nulle autre source n'a autant fait que le *Mercur*, véritable vecteur de publicité, pour l'institution mondaine du répertoire de l'air. Le périodique joue le rôle d'un lieu de conservation, et ce de manière explicite, comme l'attestent les propos de Donneau de Visé à l'ouverture du tout premier numéro de 1672 : « Elles [mes lettres] pourront dans l'avenir servir de Memoires aux Curieux ».

On notera que l'étude des modes de lecture du *Mercur* reste à faire. Parmi les cas connus de lecteurs du *Mercur*, mentionnons simplement le cas de Sébastien de Brossard qui, comme l'a montré Jean Duron, entretint avec le périodique des liens privilégiés puisqu'il y fit publier ses premières œuvres et qu'il mit en musique nombre de poèmes qui y figuraient. En outre son manuscrit, *Catalogue de quelques pieces et remarques curieuses contenües dans les Mercur* galands depuis

janvier 1681 jusques au commencement de 1686, atteste une lecture attentive de tous les passages concernant la musique²⁵ : le périodique se prêtait effectivement à des lectures transversales, en fonction des intérêts de chacun. Dans cette perspective, la lecture qu'en faisait un « curieux », pour reprendre la terminologie de l'époque, n'était certainement pas celle qu'en faisait un « connaisseur »²⁶.

Au fil des numéros émerge un modèle musical, qui n'exclut pas l'affrontement des styles. Si l'on reprend l'exemple de 1673, le *Mercur* signale l'existence de deux mises en musique différentes de l'air. Il importe dès lors de saisir l'univers culturel dans lequel évoluaient les lecteurs du *Mercur* et de voir les publications qui permettaient de compléter le périodique : soit le lecteur connaissait l'air parce qu'il l'avait déjà entendu, soit il devait se procurer la musique notée en allant chercher dans des publications parallèles,

25. Cf. Jean DURON, *L'Œuvre de Sébastien de Brossard (1655-1730). Catalogue thématique*, Versailles-Éditions du Centre de musique baroque de Versailles ; Paris-Klincksieck, 1995, p. lix-lxi.

26. Sur cette notion, voir A.-M. GOULET, *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e siècle*, op. cit., p. 181.

168 A I R S

Que ta voix divine. RITOURNELLE.

BASSE CONTINUE.

BASSE CONTINUE.

BASSE CONTINUE.

DE M. L A M B E R T. 169

Que ta voix divine me touche, Et que je fe-

Que ta voix divine me touche, Que ta voix divine me touche, Et que je fe-

Que ta voix divine me touche, Que ta voix divine me touche, Et que je fe-

BASSE CONTINUE.

rois fortuné: Si je pouvois rendre à ta bouche

rois fortuné: Si je pouvois, Si je pouvois rendre à ta bouche Le

rois fortuné: Si je pouvois rendre à ta bouche Le

BASSE CONTINUE.

Le plaisir qu'elle m'a donné. Le plaisir qu'el-

plaisir, le plaisir qu'el- le m'a donné. Le plaisir, Le plaisir qu'el-

plaisir, Le plaisir qu'elle m'a donné. Le plaisir, Le plaisir qu'el-

BASSE CONTINUE. Y

170 A I R S

le m'a donné. Si je pou-

le m'a donné. Si je pouvois, Si je pou-

le m'a donné. Si je pou-

BASSE CONTINUE.

Fig. 3 :
Michel Lambert,
« Que ta voix divine
me touche », dans *Airs*
de M. Lambert à 1, 2,
3 et 4 parties, Paris,
Christophe Ballard,
1689, p. 168-170.

dont il était certainement familier ; à lui ensuite de comparer les deux versions...

Livrons-nous à un travail de comparaison identique à celui que le *Mercur*e suggérait à ses lecteurs en procédant à une écoute successive²⁷ (ex. sonores 1 et 2) puis à une analyse

27. Les musiciens de l'ensemble *Usclame* ont eu la gentillesse d'enregistrer pour nous les exemples musicaux

musicale comparative des airs de Sébastien Le Camus et de Michel Lambert, composés sur un même texte poétique²⁸.

qui vont accompagner notre propos (prise de son : Clément Cornuau). Qu'ils en soient ici vivement remerciés.
28. Pour pouvoir explorer en détail plusieurs pistes d'analyse, nous nous restreignons ici essentiellement à la première partie de chacun des airs.

1 :
Sébastien Le Camus,
« Que ta voix divine
me touche », 1678.

2 :
Michel Lambert,
« Que ta voix divine
me touche », 1689.



DE M. L A M B E R T .

169




Fig. 4 :
Incipit des deux airs de
Sébastien Le Camus et
de Michel Lambert.

L'air de Sébastien Le Camus est à deux parties (fig. 2). Cet effectif – le plus courant pour l'air dans la seconde moitié du XVII^e siècle – permet au dessus de s'épanouir librement sur une basse solide. L'air de Lambert, précédé d'une ritournelle instrumentale, est à trois parties (fig. 3). Il faut toutefois noter la primauté accordée au premier dessus qui peut être chanté seul avec la basse, ce qui correspond à l'effectif standard de l'air (ex. sonore 3). Tout le matériau musical fondamental est contenu dans la relation entre la basse et le premier dessus et l'on peut dès lors se demander si cette version n'était pas en usage à l'époque. Cette hypothèse se vérifie du reste par l'existence d'une copie manuscrite qui ne contient que les parties de dessus et de basse – vocale et instrumentale²⁹. Tout en mettant en avant sa science de la composition par une belle élaboration contrapuntique

à trois parties, qui fait alterner contrepoint simple et imitatif, Lambert s'inscrit dans un modèle en établissant une relation privilégiée entre le premier dessus et la basse.

L'air de Sébastien Le Camus est dans une mesure à quatre temps (C), celui de Lambert dans une mesure à trois temps (3). Une lecture rythmique des deux incipits (fig. 4) montre que, malgré une répartition différente des temps forts et des temps faibles induite par le choix de la mesure, les deux compositeurs sont extrêmement respectueux des quantités du français. Ces quantités constituent le modèle rythmique, mais chacun peut habilement jouer avec les rapports de valeurs pour accentuer davantage tel mot ou tel autre³⁰.

3: 
Michel Lambert,
« Que ta voix divine
me touche », version
pour un dessus
et basse continue,
début.

29. *Recueil d'airs choisis de Lambert, de Deboussset, & autres auteurs* (F-Pn, Rés. Vmc ms. 63[4], f. 102).

30. Le mot *Voix* est le premier mis en valeur rythmiquement par Le Camus alors que Lambert donne un appui rythmique au premier mot du vers *Que*. La syllabe *-vi-* (de *Divine*) a, rythmiquement, la même valeur d'accent central de la phrase. Le groupe *me touche* est traité par les deux compositeurs en désinence avec, sur le mot *touche*,

Les deux airs sont écrits dans le même ton de *ré* sur *sol*, c'est-à-dire le ton mineur, qui offre une tessiture vocale agréable et qui est par conséquent couramment employé dans le corpus des airs. L'utilisation du même ton implique de fait certains automatismes induits par le ton lui-même, qui conduisent à des profils mélodiques récurrents. L'écoute successive des deux incipits (ex. sonores 4 et 5) révèle que les deux compositeurs mènent leur phrase en accent-désinence, dans un mouvement circonflexe qui s'appuie sur les mêmes notes principales du mode (*sib-sol-ré*). Ajoutons, et c'est leur lien de parenté le plus étroit, qu'ils touchent tous deux le *mi bémol*, qui est le degré le plus élevé du mode³¹, qui « dépasse » le mode en quelque sorte et donne une identité particulière à la ligne mélodique. Cette parenté nous incite à nous demander si chacun d'eux connaissait la version de l'air de l'autre et si l'émulation, qui est à la base de toute création à destination de la société mondaine, a joué dans ce cas précis.

Si le périodique de Donneau de Visé, placé sous le signe de Mercure, le dieu messager de la mythologie, jouait parfaitement son rôle d'information et de communication en matière musicale, il assurait aussi un lien entre poètes et compositeurs. Il jouait – pour reprendre la formule de Monique Vincent – un rôle de « déclencheur de relations intellectuelles »³², agissant comme un puissant intermédiaire entre les artistes. Il cherchait aussi à provoquer une émulation entre les compositeurs, de façon à ce que ceux-ci mettent en musique un même texte – on notera ici que le journal véhicule très nettement l'idée selon laquelle il existe un genre de texte qui appelle la musique, ce qu'il nomme des vers « fort propres à être mis en musique »³³ et ce que Perrin, lui, nomme « paroles de musique ».

la même organisation rythmique. Notons que Le Camus appuie la syllabe *-tou-* par rapport à *-che-* en écourtant au maximum le mot *me*, ce qui produit un effet de symétrie globale. Lambert est plus uniforme en donnant une plus grande valeur au mot *me*. La lecture des autres parties (2^e et 4^e mesures) montre toutefois des organisations rythmiques qui rejoignent celle de Le Camus.

31. Dans le mode de *ré* sur *sol*, le *mi bémol* constitue le *fa* sur hexacorde qui se résout immédiatement par un mouvement descendant.

32. Monique VINCENT, *op. cit.*, p. 9.

33. *Mercure galant*, janvier 1681, p. 246 (MG-1681.01.02).

La parenté évidente qui existe entre les deux incipits – parenté peut-être due à une forme d'émulation – est à nuancer pour la suite de l'air. La musique du premier vers, et c'est une hypothèse que nous posons, agit probablement comme une carte d'identité : on la retient, on la connaît parfaitement, elle joue dans la mémoire le même rôle que l'incipit littéraire, elle désigne l'air musicalement. Une variante importante témoigne toutefois, dès cet incipit, de l'expression personnelle de chacun des compositeurs : Lambert place le sommet de la phrase mélodique, l'intensité expressive rapidement atteinte, sur le mot « voix » ; Le Camus, lui, retarde ce sommet pour le réserver à la syllabe *-vi-* de « divine ».

L'utilisation du même mode implique d'un point de vue harmonique les mêmes polarités (les mêmes degrés forts), mais l'air de Sébastien Le Camus possède des enchaînements éminemment plus riches, là où Lambert prône une forme de stabilité. Avec un profil général descendant, Lambert fonctionne par paliers (ex. sonore 6), tandis que Le Camus propose une chute chromatique : sa phrase reste en suspens, elle n'est pas close harmoniquement, elle peut continuer comme un ruban infini (ex. sonore 7)³⁴. Le Camus met en avant, par cet aspect harmonique, la notion de « désir » : il fait désirer la fin, il la retarde. La conjonction des deux dessus qui offre la richesse du discours de Lambert, son art d'entremêler les lignes, nécessite en revanche une solidité harmonique. Sur le plan thématique, cet air exploite un *topos*, celui de la séduction de la voix. À l'*innamoramento* que décrit le poème correspond une montée du désir : du charme de la voix au désir de baiser la bouche dont elle sort, il n'y a qu'un pas, que franchit allègrement le locuteur. L'expression du désir est répercutée sur le plan musical.

L'analyse comparée a montré un aspect pré-programmé, un modèle d'ordre technique. Face à la spécificité des langues poétique et musicale, chaque compositeur réagit


34. À partir de l'entrée du premier dessus, Lambert scinde son discours harmonique en deux parties : le premier vers s'achemine vers un repos sur la dominante, le second évolue vers le ton relatif. Pour cette même première partie, Le Camus construit son discours harmonique d'un seul tenant, avec un profil conjoint et descendant qui tend progressivement vers la cadence phrygienne de la fin de la première partie.




4 :
Sébastien Le Camus,
« Que ta voix divine
me touche », *Dessus a
capella*, début.



5 :
Michel Lambert,
« Que ta voix divine
me touche », *Dessus a
capella*, début.



6 :
Michel Lambert,
« Que ta voix divine
me touche », 1689,
incipit.



7 :
Sébastien Le Camus,
« Que ta voix divine
me touche », 1678,
incipit.

toutefois différemment. Une plume se dégage, un style qui va se singulariser par la gestion simultanée des différents paramètres de la composition (hauteur, rythme, mélodie, harmonie, contrepoint). S'il y a bien une spécificité de la langue littéraire et musicale, un code précis du langage, ce code conserve une souplesse qui permet au compositeur de donner sa propre valeur expressive à l'œuvre³⁵.

De façon très habile, le *Mercur*e réussit à donner au lecteur l'impression qu'il pénètre dans les arcanes de la création, ou tout du moins dans l'ouvroir du poète et du compositeur. Satisfaction d'une curiosité, plaisir du secret partagé, autant de sentiments que le journal cherche à susciter, et c'est dans cette perspective qu'il faut comprendre l'abondance d'informations sur la contextualisation des pièces qu'il propose. Le lecteur est ravi d'apprendre que le couplet de « Que ta voix divine me touche » a été composé de manière impromptue, par un duc, devant une belle personne qui venait de chanter devant lui.

En outre cette musique est présentée comme une sorte de sésame susceptible d'ouvrir les portes des sociétés choisies. En fédérant le public autour d'un seul et unique répertoire (si l'on excepte la musique instrumentale, dont la publication n'intervient finalement que tardivement), le journal fait de la pratique des airs un véritable « exercice culturel »³⁶.

Ce faisant, le *Mercur*e influe sur la manière de penser, de sentir, de s'exprimer de ses lecteurs. C'est en ce sens qu'il s'apparente à un véritable magazine culturel³⁷. Il joue donc un rôle fondamental dans la formation du goût de son public, avec lequel il est en contact permanent, que ce soit par le biais des correspondants ou par celui des courriers des lecteurs³⁸.

D'une certaine façon, le journal opère comme une « raffinerie », en ce qu'il cherche à rendre le goût de son lectorat plus fin, plus subtil, plus délicat. Dans ce contexte, le fait d'insérer des planches notées peut apparaître comme une réactivation originale, à la manière galante, du « plaire et instruire » traditionnel³⁹.

La dimension pédagogique a d'ailleurs toute son importance dans le *Mercur*e. La publication d'airs s'accompagne fréquemment d'informations sur les maîtres de chant, pour lesquels le périodique fait une ample publicité. À l'origine de cet intérêt pour la figure du pédagogue, on décèle l'influence de Bertrand de Bacilly, dont le rôle de superviseur du domaine musical dans le journal jusqu'en 1690 n'est plus à démontrer. Les détails sur la façon de composer et sur l'interprétation des airs, tels que le *Mercur*e de juillet 1689 par exemple peut en contenir⁴⁰, témoignent de son empreinte. L'importance que le périodique accorde au genre de l'air est sans doute fortement liée à ses goûts personnels. On retrouve aussi son influence dans l'attention que le journal porte à l'ensemble de la chaîne de la production musicale : de la musique manuscrite ou imprimée à sa réception par le biais de l'écoute, en passant par l'exécution guidée par le maître de chant.

Au fil des airs se dégage progressivement l'idée que leur interprétation, voire leur composition, relève d'un savoir-faire qu'il est possible d'acquérir. Dans le texte qui accompagne la publication de « Que servirait hélas », en 1693 (fig. 5), l'auteur précise que les paroles sont de M^{lle} Deshoulières et que M. [Charles] Le Camus les a mises en air, et il prend soin d'ajouter : « Ainsi tout est de bonne main », vantant ainsi le savoir-faire artisanal de la poétesse et du musicien⁴¹.

35. À terme, un travail plus général et systématique permettra très certainement de mettre en avant de manière plus précise la notion de style propre à chaque compositeur, ce qui pourra du reste lever de nouvelles hypothèses en matière d'attribution des airs anonymes.

36. Nous empruntons l'expression à Alain VIALA, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, PUF, 2008, p. 287.

37. Au sens où Alain Viala définit la culture, « qui englobe l'ensemble des manières de penser, de sentir et d'exprimer » (*ibid.* p. 12).

38. Cf. A. VIALA, *ibid.*, p. 49 : le goût est « le jugement fondé non sur la raison, mais sur les affects, sur la subjectivité, c'est une affaire éminemment esthétique ».

39. Cf. M. VINCENT, *op. cit.*, p. 9 : « engagement du *Mercur*e en faveur d'une "critique fondée sur les réactions spontanées du goût et de la sensibilité" ».

40. À propos de l'air « Taisez-vous rossignols », le journal précise : « Je vous envoie un second Air nouveau, qui est d'un de nos plus sçavans Maistres. Il donne avis d'une repetition de ces mots, Taisez-vous, dans le premier Vers des paroles notées. Comme il semble qu'elle embarrasse la mesure, on pourra la supprimer si on le veut, & suivre le chant de mesme qu'il est marqué à la fin de l'Air » (MG-1689.07.02). Cf. A.-M. GOULET, *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 206-207.

41. Malgré l'évolution du langage immédiatement perceptible, l'écoute de l'air « Que servirait hélas » (ex.

Que servirait hélas au printemps de paraître, l'amour ny trouue plus de ces charmes loiriv dont il es-
 toit univ le maître: Que veui tre Son am- pire est de truit apains fait il naitre dans les plus jeunes comov les plus
 folles desir non non le printemps ne peut plus estre, la saison la saison de plairir, la saison de plairir. sis. son emp!

Fig. 5 :
Charles Le Camus,
« Que servirait
hélas au printemps
de paraître », dans
Mercur galant,
Paris, août 1693, I,
p. 223.

 8 :
Charles Le Camus,
« Que servirait hélas
au printemps de
paraître », 1693.

(ex. sonore 8). Au lecteur musicien d'acquérir une compétence en matière d'airs, en pratiquant le *Mercur* mois après mois.

Par l'intérêt qu'il porte au contexte de création des airs, le *Mercur* éclaire aussi les questions d'interprétation. À maintes reprises l'inscription de l'air sérieux dans une pratique sociale, celle de la conversation mondaine, se voit affirmée. Dans ce contexte, la frontière entre jeux mondains et productions poético-musicales n'était pas toujours définie. Tantôt l'air y intervient à titre de divertissement ; tantôt il se substitue à la parole parlée. Ainsi le numéro de juin 1689 relate l'« histoire » d'un marquis qui s'éprend d'une jeune femme et nous livre la description d'un concert donné chez cette dernière :

*tandis que tout le monde preloit l'oreille avec soin aux belles Voix dont le concert estoit composé, [le gentilhomme] eut les yeux toujours attachez sur cette aimable personne. Les paroles qu'on chanta luy donnerent lieu de l'entretenir*⁴².


sonore 8), témoigne d'une filiation entre Sébastien et Charles Le Camus, notamment par le biais du langage harmonique. Une analyse systématique des airs attribués à Le Camus, qu'il s'agisse du père ou du fils, est en cours de réalisation par Mathilde Vittu, analyse qui tend à affiner cette question de filiation.

42. *Mercur galant*, juin 1689, p. 191-192. Cité par M. VINCENT, *op. cit.*, p. 328. Autre exemple p. 445.

Le fait que le *Mercur* attache de l'importance aux circonstances dans lesquelles le texte et la musique des airs étaient composés peut avoir des conséquences sur l'interprétation des œuvres, même lorsqu'il ne livre pas la musique notée. Revenons à notre premier exemple. « Voicy un autre Couplet fait impromptu par Monsieur le Duc de *** sur une belle Personne qui venait de chanter devant luy ». C'est ainsi que le *Mercur* annonce notre air de 1673. Or, nous l'avons dit, le *Livre d'airs* de 1674 offre, lui, une seconde strophe.

Cet ajout transforme l'air en un dialogue : la première strophe présente le discours de l'homme ; la seconde, la réponse de la femme – une possible réponse, impromptue elle aussi, de la belle chanteuse. Un même interprète peut faire la question et la réponse, mais on peut aussi transformer l'air de la version Ballard en un dialogue, en confiant chacune des strophes respectivement à un homme, puis à une femme.

Le bistrophisme de l'air pose la question de la plus ou moins bonne adéquation de la seconde strophe à la mélodie de la première : le champ lexical de l'enchantement, très présent dans la première strophe, cède la place à celui du contentement dans la seconde. Les affects sont donc différents, en terme d'intensité du moins. Dans le cas où un même chanteur exécuterait les deux strophes, il devrait veiller à ne pas livrer deux fois la même expression et pourrait procéder à une atténuation des effets lors de l'interprétation de la seconde strophe. Si deux chanteurs dialoguent, le changement de locuteur, et donc de tessiture

9 : 
Sébastien Le Camus,
« Que ta voix
divine me touche »,
dialogue.

et de timbre, suffirait à modifier l'intensité des affects. Cette proposition montre bien la très grande souplesse de l'air, susceptible de nombreuses interprétations. Celle que vous allez entendre (ex. sonore 9) choisit de souligner le dialogue.

Nos analyses respectives ont souligné le rôle d'impulsion, d'édition et de diffusion assuré par le *Mercurie galant* pour le répertoire de l'air sérieux. En guise de conclusion, nous avons regroupé diverses hypothèses susceptibles d'éclairer les raisons de la présence de la musique dans le *Mercurie*. « Rien n'est si à la mode que la Musique et c'est aujourd'hui la passion de la plupart des honnêtes gens et des personnes de qualité », pouvait-on lire dans le *Mercurie* de mai 1688 (I). La musique était omniprésente dans la société de l'époque et il semble légitime que le périodique lui ait accordé une place. Mais il faut prendre aussi en compte la personnalité de Donneau de Visé et l'intérêt qu'il portait à la poésie chantée, comme en témoigne tout particulièrement sa comédie héroïque, *Le Mariage de Bachus et d'Ariane*, créée en janvier 1672, qui contient des intermèdes chantés et dansés.

Dans l'esprit du fondateur de la revue, la musique constituait un enrichissement indéniable de son œuvre. Les rubriques musicales ont d'ailleurs constamment recours au vocabulaire de l'ornement et de l'embellissement. De même qu'il vient orner la réunion mondaine, l'air – et sa notation – viennent magnifier le périodique ; en quelque sorte, ils en sont le fleuron. Dans ce contexte, on pourrait aller jusqu'à s'interroger sur le statut de la partition insérée entre les feuillets de la revue : ne serait-elle qu'un ornement ?

En réalité, si la musique est présente dans le périodique, c'est aussi parce qu'elle constitue un lieu important des pratiques galantes. Dans l'esprit de Donneau de Visé, il existe un domaine musical qui peut être qualifié de galant et qui est constitué par le répertoire des airs. Il n'est d'ailleurs pas sans signification que la partition notée soit très souvent insérée après l'énigme du mois, genre galant par excellence. Les récentes analyses d'Alain Viala ont montré comment le *Mercurie* instaure un réseau et comment il dissémine un modèle esthétique et un goût, celui de la galanterie. La musique constitue un excellent exemple de cette dissémination. En offrant à ces airs un espace de publication, le *Mercurie* leur offrait une possibilité de vaste diffusion.

Sur un plan thématique, la musique, dans le périodique, est un facteur d'harmonie. C'est un élément indispensable des fêtes et des divertissements. Citons à titre d'exemple la conclusion des fêtes galantes données sur les bords de la Marne en octobre 1678 :

*Ils chantèrent tous le verre à la main, & le divertissement de cette journée finit par une harmonie admirable que firent ensemble les Tymbales, les Tambours de Basque, les Fifres, les Violons, les Flutes-douces & les Hautbois.*⁴³

Sous les termes convenus de l'harmonie musicale se dissimule la métaphore de l'harmonie sociale. Comme l'écrit Pellisson en 1656 dans son *Discours sur les Œuvres de M. Sarasin*, l'un des textes théoriques fondateurs du courant galant, les œuvres galantes « ont toutes un but général, qui est que les citoyens puissent vivre ensemble *vertueusement, paisiblement, agréablement* »⁴⁴. La musique, en tant qu'art et divertissement, s'inscrit dans le troisième volet du projet galant. Dans cette perspective, les planches notées qui émaillent les numéros du *Mercurie* sont un appel à chanter ensemble, à s'exercer de concert et induisent un plaisir de l'écoute au pouvoir éminemment fédérateur. La présence de la musique s'inscrirait dans l'entreprise de promotion des valeurs civiles conduite par le *Mercurie*, à l'arrière-plan de laquelle se déploie l'œuvre de « pacification interne » menée alors par la monarchie⁴⁵.

Anne-Madeleine GOULET
CNRS (CMBV)

Mathilde VITTU
CRR de Boulogne-Billancourt

L'enregistrement des exemples musicaux a été réalisé par l'ensemble *Usclame* (<http://usclame.transmusica.com>), avec : Barbara Kusa (soprano), Vanasay Khamphommala (ténor), Léonard Mischler (basse), Andreas Linos (dessus de viole), Mathilde Vittu (violon), Federico Yacobson (basse de viole) et Frédéric Michel (clavecin), au C.N.S.M.D.P. le 21 juin 2008 (prise de son : Clément Cornuau).

43. *Mercurie galant*, octobre 1678, p. 91-112 (MG-1678.10.04). Cité dans Frédéric ROBERT, « La musique à travers le *Mercurie galant* (1678) », dans « *Recherches* » sur la musique française classique, 2 (1961-1962), p. 185-186. Autre exemple : les concerts dont telle dame régale souvent sa petite académie (mars 1678, p. 40-43 ; cité dans l'article de F. Robert p. 177).

44. A. VIALA, *op. cit.*, p. 144.

45. Nous empruntons l'expression à M. VINCENT, *op. cit.*, p. 10. Sur les relations entre galanterie et politique, voir A.-M. GOULET, « Louis XIV et l'esthétique galante : la formation d'un goût délicat », dans *Le Prince et la musique. Les passions musicales de Louis XIV*, éd. Jean Duron, Wavre, Mardaga, 2009, p. 89-104.