

Préface et Répertoire OSAR /dicOPSAR :



Opéra français (1650-1791) et Opéra de Paris sous l'Ancien Régime : Dictionnaire ou Répertoire croisé Académie Royale de Musique et Cour de France. Des créations et une créativité interdépendantes

French Opera (1650-1791) and the Paris Opera in the Ancien Régime: Dictionary or Cross Repertory Académie Royale de Musique and the Court of France. Creations and Interlinked Creativity

Géraldine Gaudefroy-Demombynes

Associate Professor of Musicology / Maître de conférences en Histoire de la musique baroque

Équipe EA 1279 Histoire et critique des arts, Université de Rennes 2

<http://dicopsar.hypotheses.org>

n° ISSN (en cours)

OSAR/dicOPSAR©copyright2016, tous droits réservés (Licence cc)

SOMMAIRE de la Préface *OSAR/dicOPSAR*

a. Préambule : du *Dictionnaire de la tragédie en musique* au *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime* (2004-2015)

b. Field of study, theme, keywords and thesaurus *OSAR/dicOPSAR*

c. Dédicaces et remerciements ~

I. Établissement d'une chronologie critique des opéras et ballets (hors ballets de cour) sous l'Ancien Régime : le répertoire de l'ARM face à celui de la Cour

I.1. 'Académie d'Opéra' et Académie Royale de Musique

I.2. Liens institutionnels et créatifs entre l'ARM et la Cour de France : spécificité de la période Lullyste et du mécénat royal

I.3. Reconstitution croisée des répertoires de l'ARM et de la Cour de France

I.4. Navigation dans le réseau complexe de productions lyriques sous l'Ancien Régime, fait de titres, d'entrées et de renvois potentiels

I.5. Une programmation dynamique et créative dont témoigne le concept d'*ARM extra muros*

1.5.1. Le concept d'*Opéra de Paris hors les murs* ou *ARM extra muros*

I.5.2. Trois groupes d'opéras pour les créations ARM et Cour de France

I.5.2. a. Créations correspondant à un *pur répertoire de la Cour* (lieux de création à la Cour de France, troupe de Versailles)

I.5.2. b. Répertoire de l'ARM *intra muros* (troupe de Paris)

I.5.2. c. Répertoire de l'ARM *extra muros* (lieux de création liés à la Cour, troupe mixte)

I.5.2. c1. Livrets princeps attestant du déplacement de l'ARM à la Cour

I.5.2. c2. ARM extra muros *probable*

I.5.2. c3. ARM extra muros *possible*

I.6. Métissages institutionnels et génériques

I.7. Pratique et répertoire des *Fragments*

I.7.1. Bricolage musical ou *Esthétique des Fragments* ?

I.7.2. Combinaisons différentes des *Fragments*, formules partagées entre les trois répertoires de référence

I.7.2. a. Exemples de *Fragments* produits à l'ARM *intra muros*

I.7.2. b. Répertoire partagé des *Fragments* ARM/Cour (programmation croisée ou ARM *extra muros*)

I.7.2. c. Répertoire des *Fragments* produit par la Cour

I.8. Les opéras italiens à l'ARM

I.8.1. Introduction majeure mais tardive du genre italien à l'ARM

I.8.2. Trois catégories d'opéra italiens à l'ARM

I.8.2. a. Les opéras importés en langue italienne

I.8.2.b. Les opéras italiens en traduction française

I.8.2.c. Les opéras (en Français et en Italien) réalisés par des compositeurs italiens spécifiquement pour l'ARM

I.9. L'ARM et les œuvres remaniées, les versions

I.10. Les compléments du corpus : le répertoire 'Pré-ARM' et marginal, les œuvres non représentées ou 'en projet à l'ARM', les œuvres perdues, les livrets non mis en musique

I.11. Les parodies et leur code générique.

I.12. Conclusion de la partie I : profil de l'esthétique de la production de l'ARM dans son acception large

II. Sources consultées et techniques employées pour révéler l'identité et les points de convergence entre les différents corpus de l'opéra en langue française (et langue italienne), corpus produits sur le territoire français sous l'Ancien Régime

II.1. Chronologie des opéras français sous l'Ancien Régime et sources

II.2. L'apport des livrets de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris

II.2.1. Dépouillement et analyse systématique des livrets conservés à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris (1650-1791)

II.2.2. Limites de l'historiographie du répertoire de l'ARM

II.2.3. Exemples de questions relatives aux difficultés d'édition des corpus *OSAR/dicOPSAR* et développement futur du programme.

III. *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime : D'un dictionnaire papier à un work in progress* virtuel et en anglais ?

III.1. Recherche d'une formule *ad hoc* pour le répertoire de l'Opéra de Paris et de la Cour de France

III.2. Création d'une nomenclature originale pour les Notices du *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime*

III.2.1. De l'« article martyr Didon » à la « Notice Didon »

III.2.2. De l'« article martyr Saintonge » à la « Notice Saintonge »

IV. CATALOGUES

Catalogue N° 1 : Index operum *Dictionnaire de l'Opéra Français sous l'Ancien Régime* (3 corpus, 1650-1791, ordre alphabétique)

N°2 : Catalogue chronologique des créations d'opéras ARM/ Cour de France (1669-1791)

N°3 : Catalogue chronologique du répertoire italien à l'ARM

N°4 : Catalogue chronologique des *Fragments* et *pastiches* ARM et Cour de France (1669-1791)

N°4a : Catalogue chronologique des *Fragments* (sous ce nom)

N°4b : Catalogue chronologique des œuvres composites ou des pastiches

N°5 : *Author Catalogue OSAR / Nominum index* (compositeurs, arrangeurs, librettistes, traducteurs de l'Opéra Français sous l'Ancien Régime, 3 corpus, 1650-1791)

N° 5a. Composer and arranger catalogue OSAR

N° 5b. Librettist, arranger, translator catalogue OSAR

N°6 : Catalogue des lieux de création (et de reprise) / *City, Country and Venue Catalogue OSAR (3 corpus, 1650-1791)*

N° 6a. Catalogue des villes et des lieux (relevés dans les livrets princeps principalement), corpus créations ARM et Cour de France (1669-1791)

N° 6b. Catalogue des villes, pays et des lieux (relevés ou indiqués dans les livrets princeps principalement), corpus créations pré-ARM, hors ARM et marginal (1650-1791)

N° 6c. : Catalogue des villes, pays et des lieux (relevés dans les livrets princeps principalement), corpus des reprises (1650-1791)

N° 7 : Table des genres / *Table of genres Opéra Français sous l'Ancien Régime (3 corpus, 1650-1791)*

V. ANNEXES

ANNEXE N°1 : Autres exemples de contributions de G. Gaudefroy-Demombynes au projet d'ANR 'LOPERA.F' : 'L'opéra français sous l'Ancien Régime : *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime* et banques de données périphériques', 'French opera in classicism : *Dictionary of 'Opéra de Paris' (1669-1791)* and data banks' (MSHE Ledoux/CNRS, 2012-2013)

ANNEXE N°1a : État de l'art constitué en 2012 par G. Gaudefroy-Demombynes pour un projet d'ANR (MSHE Ledoux/CNRS) intitulé 'LOPERA.F' : 'L'opéra français sous l'Ancien Régime : *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime* et banques de données périphériques'

ANNEXE 1b: *Génopéra*: développement d'un partenariat avec l'Université de Curitiba (Brésil), projet d'ANR 'LOPERA.F' (2012)

ANNEXE 2 : Articles Martyrs

ANNEXE 2a : Article martyr *Didon (1693)*

ANNEXE 2b : Article martyr Madame de Saintonge (Louise-Geneviève Gillot de)

ANNEXE 3 : Création d'une Nomenclature originale et de 2 Notices de dictionnaire

ANNEXE 3a : Notice *Didon* (1693)

ANNEXE 3b : Notice Saintonge

ANNEXE 4 : Exemple d'étude mythographique servant aux recherches sur l'Opéra français : Tableau généalogique inédit: *Théogonie* d'Hésiode

ANNEXE n°5 : « Répertoire des opéras et ballets sous l'Ancien Régime » réalisée par G. Gaudefroy-Demombynes entre 2010 et mars 2013 »

ANNEXE n°6 : Lettres (année 2011) de Sophie Debouverie (éditrice responsable de la collection Musique chez Fayard) à Géraldine Gaudefroy-Demombynes, à propos de son projet de *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime*.

VI. SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

VII. a : Sources documentaires les plus utilisées dans le présent ouvrage : livrets, catalogues, journaux, lettres

VII. b. Ouvrages avant 1800 (dont archives)

VII. c. Bibliographie après 1800 / Modern studies

VII. d. Bases de données / Publications en ligne

a. Préambule : Du *Dictionnaire de la tragédie en musique* au *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime* (2004-2015)

Ayant été au plus près des préoccupations scientifiques en matière de banque de données grâce à mes contributions précoces et bénévoles pour deux laboratoires français majeurs (travaux dès 1993 avec Jean Duron, pour le bénéfice de la base de données *PHILIDOR*, CMBV/CNRS, travaux pour Michel Noiray en 2010-11 et le bénéfice de sa base *CHRONOPERA-IRPMF/CNRS*) et observant les très grandes, constantes difficultés et apories rencontrées jusqu'à aujourd'hui par ces équipes pourtant soutenues à tous égards par le CNRS et des mécènes publics et privés, je me crois être suffisamment avertie de la tâche immense et redoutable qui consiste à s'attaquer, seule, et avec des moyens artisanaux (mais j'espère ingénieux) au *Répertoire de l'opéra sous l'Ancien Régime*. J'ai accompli cette tâche par passion et dans des conditions de travail souvent difficiles, mais de manière suffisamment rigoureuse et pertinente, je crois, pour obtenir des résultats intéressants pour la connaissance de ce patrimoine lyrique encore largement méconnu. J'en veux notamment pour preuve la recréation mondiale le 6 avril 2017 des choeurs de *Thétis et Pélée* (1689) (au Tambour, service culturel de l'université de Rennes 2 <https://www.univ-rennes2.fr/service-culturel/espace-musical-concert>), opéra de Bernard Le Bouyer de Fontenelle et Pascal Collasse, sous la forme d'un spectacle original mis en espace et en costumes dont j'assurerai la direction scientifique et la co direction artistique avec la compagnie rennaise « Azur ». Cette tragédie en musique n'a pas été représentée depuis le XVIIIe siècle. C'est pourtant l'un des immenses chefs-d'œuvre à succès du *Répertoire de l'Opéra de Paris*.

Mon « *Répertoire des ballets et opéras sous l'Ancien Régime* » (conçu dès 2009, produit en mars 2013) fut adossé dès septembre 2011 à la création par moi-même d'un projet original de *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime* (cf. Annexe N° 6). Ces programmes scientifiques furent en fait initiés dès 2004 lors de mes cours de Licence 3 musicologie et de mes séminaires de recherche à l'université de Franche-Comté et développés grâce à l'obtention d'une Délégation au CNRS en 2010-11. L'objet principal de ce projet personnel était de réaliser **une chronologie critique complète des opéras et ballets français (hors ballets de cour) sous l'Ancien Régime** afin d'apporter une contribution à l'histoire du répertoire de l'Académie royale de musique, ceci grâce à une méthode de type recherche fondamentale (recensement, datation, identification, attribution), similaire dans l'esprit à celle de Buford Norman et William Brooks (*Critical and analytical chronology of opera performances in Paris and at court from 1655 to 1687*, Versailles, CMBV, 2005).

En mars 2013, j'ai achevé ce *Répertoire d'opéras* recueillant méthodiquement 1173 *unités de Titres d'Œuvres* liés à l'Opéra français de l'Ancien Régime (dont titres alternatifs), comprenant notamment 96 œuvres

composites (dont 67 sous le nom de *Fragments*), avec la création de 509 *renvois originaux* à la manière d'un *Dictionnaire*.

Ma recherche a mis en lumière les trois corpus lyriques suivants :

–corpus 1 (1669-1791) : Le *Répertoire de l'Opéra de Paris* ou *Académie Royale de Musique*, en relation avec le *Répertoire lyrique de la Cour de France*

–corpus 2 (1650-1791) : Pré-ARM et corpus marginal

–corpus 3 : Opéra français de l'Ancien Régime hors création (dont les projets ARM ou les livrets non mis en musique)

Ces trois corpus d'opéras recouvrent une période de 141 années, dont 122 années d'existence de l'ARM. J'ai recensé pour l'ARM *intra-muros*, le cœur de ma recherche, « 462 titres d'œuvres ou d'entrées relatifs à une création ou à une 1^{ère} représentation après une création à la Cour de France », nombre s'approchant sans doute de l'exhaustivité. Pour la Cour de France j'ai recensé « 246 œuvres en création ». Ainsi les problématiques développées dans cet ouvrage recouvrent-elles pour la première fois les cinq périodes musicales de l'Opéra sous l'Ancien Régime considérées dans leur continuum et dans leur logique de production.

Le 2 juillet 2015 j'ai déposé à la SGTIL (n°2015-07-0012) la première version de mon ouvrage littéraire, dont 6 catalogues.

En août 2015 la revue anglaise *Early Music* (VOL.XLIII/3, pp.397-415, Oxford University Press)¹ publie mon article 'Achille et Polyxène (1687): the Trojan war and a plea for peace at the Académie royale de musique', valorisant la vingtaine d'années de réflexions centrées sur le *Répertoire de l'Opéra de Paris* et la tragédie en musique post lullyste en particulier (cf. aussi l'édition critique de la *Didon* d'Henry Desmarest, avec la collaboration de Jean Duron, Musica Gallica, CMBV, Versailles, 2003).

À l'occasion de mon recrutement à l'université de Rennes 2 le 2 décembre 2015 par un comité de spécialistes (suite à une demande de mutation croisée), entre le 29 novembre 2015 et le 29 juin 2016, j'ai proposé au public des extraits de mon ouvrage sur mon site internet professionnel.

Les travaux publiés aujourd'hui 21 décembre 2016 constituent la part fondamentale de mon Habilitation à Diriger des Recherches (rédaction en cours), HDR qui aura pour garante la Professeure de musicologie Raphaëlle Legrand (université Paris IV Sorbonne).

En 2017, les données recueillies au sein du programme *OSAR/dicOPSAR* feront l'objet d'une valorisation à la Maison des Sciences de l'Homme de Bretagne (université Rennes 2).

¹<http://em.oxfordjournals.org/content/43/3/397.abstract>

Le dépouillement systématique des livrets de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier que j'ai effectué entre 2009 et mars 2013 a abouti à sept catalogues inédits, présentés dans la page « **Répertoire de Catalogues** » sous la forme d'aides-mémoire pratiques pour les utilisateurs de ce répertoire :

1. Index operum *Dictionnaire de l'Opéra Français sous l'Ancien Régime* (3 corpus, 1650-1791, ordre alphabétique) : 1173 unités de Titres d'Œuvres
2. Catalogue chronologique des créations d'opéras ARM et Cour de France (1669-1791) :
462 + 246 titres.
3. Catalogue chronologique du répertoire italien à l'ARM : 34 titres
4. Catalogue chronologique des *Fragments* et *pastiches* ARM et Cour de France (1669-1791) : 67 œuvres sous le nom de *Fragments* + 29 œuvres composites associées = 96 titres
5. *Author Catalogue OSAR / Nominum index* (compositeurs, arrangeurs, librettistes, traducteurs de l'Opéra Français sous l'Ancien Régime, 3 corpus, 1650-1791) : 161 compositeurs ou arrangeurs (seuls en création musicale), 181 librettistes, arrangeurs ou traducteurs (seuls en création littéraire), 120 configurations créatrices soit associations ou collaborations de compositeurs ou de librettistes, recensés pour les 3 corpus Opéra Français Ancien Régime.
6. Catalogue des lieux de création (et de reprise) / *City, Country and Venue Catalogue OSAR* (3 corpus, 1650-1791) : 41 lieux recensés pour le corpus créations ARM et Cour de France, 37 lieux pour le corpus créations pré-ARM, hors ARM et marginal et 19 lieux pour le corpus des reprises.
7. Table des genres / *Table of genres Opéra Français sous l'Ancien Régime* (3 corpus, 1650-1791) : 134 genres lyriques et termes s'y rapportant recensés pour les 3 corpus Opéra Français Ancien Régime.

Ce programme *OSAR/dicOPSAR* s'inscrit dans un environnement bibliographique propice. Nous relevons plus loin un certain nombre d'ouvrages majeurs qui rappellent que le corpus et l'histoire de l'opéra français avec toutes ses implications se trouvent au début de ce siècle à un moment décisif de réflexion et de positionnement critique sur la période phare de l'Ancien Régime.

Lors de ma Délégation au CNRS/IRPMF, grâce aux nombreuses discussions engagées avec Michel Noiray, directeur de l'équipe *Chronopéra* (CNRS/IRPMF), j'ai compris en 2009 qu'il n'existait pas de chronologie vraiment complète -et fiable au niveau des datations- concernant les opéras et les ballets (hors ballets de cour) sur la période globale de l'Ancien Régime. Or toute réflexion esthétique majeure doit nécessairement partir de la chronologie. Ainsi peut on mettre en lumière la cohérence, la diversité, l'évolution et l'identité esthétique d'un tel répertoire, par delà ses différentes périodes, impulsions, ses différents créateurs, ses différents genres et styles musicaux.

Notre réflexion, puisée aux sources de l'épistémologie, de la mythographie, de la recherche lyrique (Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier), de la pratique du spectacle historiquement informé² et fondée sur des résultats scientifiques nouveaux que représente le programme *OSAR/dicOPSAR*, cette réflexion espère apporter une utile contribution à la connaissance de l'opéra sous l'Ancien Régime. Quelques lumières nouvelles pourraient notamment être apportées au sujet des questions transversales du corpus (je pense notamment à la coupure des compétences autour de 1760, qui verrouillent certaines analyses). Quoi qu'il en soit, tous les travaux français et étrangers allant dans le sens de l'établissement d'une chronologie critique des opéras et ballets sous l'Ancien Régime devraient pouvoir à terme se compléter grâce à une coopération générale pour enfin former la plus solide référence en la matière.

Dans la première décennie des années 2000, on observe en effet le lancement par l'IRPMF de *Chronopéra* (équipe et base de données dirigées par Michel Noiray, répertoire de l'Opéra de Paris 1749-1989). Sa direction du collectif du colloque de la Bastille en 2009 (avec Solveig Serre) a apporté une contribution majeure à la recherche sur l'institution et le public de l'Opéra de Paris de l'origine à nos jours. Une autre entreprise majeure du début de ce siècle est celle initiée par les professeurs Buford Norman et William Brooks (*Critical and analytical chronology of opera performances in Paris and at court from 1655 to 1687*, Versailles, CMBV, 2005). Nous observons par ailleurs l'entreprise de Mark Bannister (base de données *CESAR*, *Calendrier électronique des spectacles sous l'Ancien Régime et sous la Révolution*, Oxford Brookes University)³ et la publication de monographies majeures comme celles de Georgia Cowart (*The Triumph of Pleasure, Louis XIV and the Politics of Spectacle*, 2008, reprint 2014), John S. Powell (*Music and Theatre in France 1600-1680*, Oxford, 2000), Downing A. Thomas (*Aesthetics of Opera in the Ancien Régime, 1647-1785*, Cambridge, 2002), celles de Jean-Noël Laurenti (*Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de Musique (1669-1737)*, Paris, Droz, 2002), Georgie Durosoir (réédition en 2009 de *La musique vocale profane au XVIIe siècle*, Mardaga, 1994), Jérôme de La Gorce (*Jean-Baptiste Lully*, Paris, 2002), Raphaëlle Legrand (*Rameau et le pouvoir de l'harmonie*, Paris, Cité de la Musique, Les Editions, 2007), monographies auxquelles on doit ajouter pour la seconde décennie celles de David Charlton (*Opera in the Age of Rousseau*, CUP, 2012) et de Wendy Heller (*Music in the Baroque. Western Music in Context*, Princeton university, 2013). Parallèlement l'entreprise *MémOpéra* répertorie actuellement 1143 spectacles relatifs à toute la programmation lyrique et chorégraphique du Palais Garnier et des salles affiliées depuis les créations de 1980.

J'explique enfin le déroulé précis de mes travaux entre 2004 et 2013 :

²Œuvres lyriques produites la plupart dans une version scénique et en costume (et avec restitution des chorégraphies) sous ma direction au département musicologie de l'université de Franche-Comté : *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière et Lully; *Achille et Polyxène* de Lully et Collasse; *Les Amours de Ragonde* de Mouret; *Les Fêtes vénitiennes* de Campra; *Actéon* de Charpentier; *La Grotte de Versailles* de Lully; *Le Carnaval de Venise* de Campra.

³ Base générale relative à la chronologie du théâtre français des XVIIe et XVIIIe siècles, à savoir : 'Pièces de théâtre, opéras, ballets de cour, spectacles de rue, charlatans, divertissements divers, qu'ils aient été ou non représentés' (site CESAR).

Dès 2004 j'initie et je développe un projet de *Dictionnaire de la tragédie en musique* (genre majeur de l'ARM) destiné à fédérer une large communauté de chercheurs en arts, lettres et sciences humaines. En 2009 je crée un programme de recherche interdisciplinaire sur l'opéra français misant sur la complémentarité des disciplines, programme qui donne lieu de 2010 à 2013 à des séminaires de recherche à Paris et à Besançon en partenariat avec l'IRPMF/CNRS et à l'obtention à la MSHE Ledoux/CNRS de deux Bonus Qualité Recherche (dont l'un en 2011 reposant sur ma réalisation d'un corpus de 64 livrets de tragédies en musique entre 1687 et 1732, programme 'LOFCALC', *Livret d'opéra français, création et analyse linguistique de corpus* (objet d'une future publication) avec la collaboration de Margareta KastbergSjoblöm) et à de nombreuses contributions pour un premier essai d'ANR (voir ANNEXES N°1). C'est en 2010-11 lors de ma Délégation au sein de l'UMR 200 du CNRS (IRPMF) que j'acquies une expertise vraiment opérationnelle dans le domaine du *Répertoire de l'Opéra de Paris*. Bien que cette délégation concerne un projet entièrement personnel, je décide d'apporter à Michel Noiray par amitié et intérêt pour ses travaux, par reconnaissance pour les conseils éclairés et bienveillants que j'ai toujours reçus de sa part depuis notre rencontre en 1997, une contribution personnelle pour compléter les données de son corpus *Chronopéra* (1749-1791) sur ma période de spécialité (1671-1733). Pendant cette Délégation au CNRS et ce jusqu'à fin mars 2013, à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra principalement, j'ai dépouillé et analysé plus de 600 sources d'époque, principalement des livrets, documents dénommés *paroles de musique* par le créateur majeur de l'opéra français avant Philippe Quinault et Jean-Baptiste Lully, Pierre Perrin.

Mon projet de *Dictionnaire de la tragédie en musique* a donc pris une réalité et une véritable dimension lors de cette Délégation au CNRS et surtout au moment où la maison Fayard (par son éditrice responsable de la musique Sophie Debouverie) s'y est intéressée. À partir de l'été-automne 2011, j'ai proposé à une collègue Professeure de Lettres à Besançon, à un ingénieur d'études CNRS puis à une directrice de recherche CNRS et ancienne directrice de l'IRPMF/CNRS de co-diriger scientifiquement l'ouvrage avec moi. Dès ce moment j'ai étendu ma recherche fondamentale à tous les genres de l'ARM et finalement à toute la période de l'Ancien Régime pour l'ARM et la Cour de France (1669-1791), en complétant ce répertoire par l'origine de l'Opéra et les premières créations (période dite 'pré-ARM'), en étendant au corpus lyrique qu'on peut dire 'marginal' (par rapport à l'ARM, comme les opéras de collège), aux œuvres lyriques non représentées, aux opéras restés à l'état de 'projet de l'ARM', ou 'projet de la Cour de Versailles', aux œuvres perdues ainsi qu'aux livrets non mis en musique. Mes travaux sur les corpus de l'ARM et de la Cour sont devenus alors le support principal de l'ouvrage que j'ai inventé à savoir le *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime 1669-1791* pour lequel j'ai conçu dès 2011 les tous premiers « articles martyrs », créé en 2012 les toutes premières « notices », fondement d'une nomenclature originale (cf. *Préface III.2.*, ANNEXES N° 2 & 3). C'est sous ce dernier titre que j'ai

proposé à nouveau le projet à Sophie Debouverie en septembre 2011. Alors que l'engagement de principe était acquis depuis 2010, devant la somme que représentait la formule étendue de *Dictionnaire* (1500 pages), cette éditrice responsable de la musique chez Fayard, dans une lettre qu'elle m'a personnellement adressée (cf. [Annexe 6](#)), a choisi de se retirer. Ce sont les éditeurs des Garnier Classiques qui ont repris le projet le 18 novembre 2011...

b. Field of study, theme, keywords and thesaurus *OSAR GGD*

Field of study : *Humanities & Social Sciences / Musicology and performing arts, opera*

Theme : French Baroque Opera in the 17th and 18th centuries

Keywords and thesaurus:

French Baroque opera in the Ancien Régime : 17th- and 18th-century theory and criticism; basic research; corpus edition; chronology; history; dating; repertoire ARM; catalogue; attribution; dictionary; article nomenclature; epistemology; creation; premiere; representation; revival; revisions; versions; genesis; production; aesthetics; poetics; reception; historiography; count; recount; table; operum index; nomenclature index; dictionary article

Paris Opera and Opera at the Court of France: Académie Royale de Musique (ARM); royal patronage; royal entertainment; programming; Louis XIV; Grand Dauphin; Louis XV; Marie Leszczyńska; Louis XVI; La Pompadour; protector; dedicatee; patron; Musiciens du Roi; theatrical and musical institutions; season; administration; Italian operas mounted by ARM; Austrian and German operas mounted by ARM;

French operatic genres: plays in the French language; genres and structures represented in the ARM and the Court of France; tragic genre

[*principle genres*:] opéra; tragédie en musique; tragédie lyrique; comédie lyrique; ballet; pastorale; pastorale héroïque; opéra-ballet; divertissement; drame lyrique; mascarade; opéra-bouffon; ballet-pantomime; intermède; composite work ; fragments; pastiche; parodies;

Creators and performers in the operatic repertoire in the French language: francophone opera; authors; playwright; lyric poet; librettist; translator; composer; arranger; Maître de

ballet; choreographer; scenographer; orchestral conductor; Maître de musique; music master; Batteur de mesure; Conducteur; Acteur; singing actor; Actrice; singing actress; soloists players; musicians; chorister male; chorister female; Troupe; dance troupe; male dancer; female dancer; character dancer; roles; distribution; performers; designer, stagehand; costumer; music creation and literary creation;

[*Principle composers:*] Lully; Collasse; Charpentier; Desmarest; Marais; Campra; Mouret; Destouches; Mondonville; Rebel; Francoeur; Rameau; Berton; Glück; Grétry.

Opera performance venues: ARM Paris; ARM *intra muros/* intramural; ARM *extra muros/* extramural; Opéra de Paris hors les murs; the Court of France and its chateaux; Palais Royal Theatre; Théâtre des petits appartements; Concert de la Reine; Menus Plaisirs; Jesuits; private performance; province;

[*Principle venues :*] Paris; Versailles; Chantilly; Fontainebleau; Choisy; Marly;

French operatic heritage: musical memory; reconstitution; restitution; historically informed performance; Performing opera; French theater and opera; musical Europe of the 17th–18th centuries;

Unstaged or incomplete works: unstaged operas; ARM projects; librettos not set to music;

Documentary sources: libretto princeps; opera libretto; score; dictionary; catalogue; newspaper; periodical; performance material; archive; publisher; Ballard; printer; engraver; Library Museum of the Opéra Garnier;

Literary sources: characters; mythological figures, heroic, romantic, oriental, historical, biblical; thematic series; synopsis; argument; literary and theatrical mediation; reappropriation;

Synthesis of the arts of the French operatic stage: all-encompassing spectacle; theater, music and dance; musical dramaturgy; general performing arts; operatic stage; choreography and Baroque dance; staging; iconography; set design; frontispieces; drawings; etchings, models, sets, costumes;

Methodology: inter- and transdisciplinary; epistemology; sharing of documentary resources on French opera; comparison methodologies in humanities; evaluation of scientific research; transmission and popularization of opera;

Origin of the OSAR : cognitive stimulation through opera, drama, music and Baroque dance; artistic practices and sustainable human development ; musical emotion, learning and plasticity; comedy music under Louis XIV; education in all-encompassing spectacle and historically informed performance concerning the corpus and relative to performances under Louis XIV; experiences and pioneering innovation in musicology education.

c. Dédicaces et remerciements

Je dédie cette publication à ma très chère fille, calme et patiente Maëllie, qui a vu trop souvent sa maman à l'ordinateur sans pouvoir jouer avec elle, à François Cam mon époux, chercheur, compositeur et chef de chœur chargé de cours à Paris IV Sorbonne et responsable de la formation musicologie à l'université de Franche-Comté et qui m'a soutenue avec amour et intelligence en toutes circonstances.

Je remercie en particulier mes parents Hélène Digo-Gaudefroy-Demombynes et Alain Gaudefroy-Demombynes pour leur aide précieuse, ma collaboratrice en chef Monique Renault-Le Ribault, qui m'a aidée techniquement pour cet ouvrage avec générosité et grand professionnalisme, mon collègue de l'UFC Michel Savaric pour son soutien salvateur durant la période 2013-2015.

Ma reconnaissance va aussi à trois éminents spécialistes de la musique et de l'opéra aux XVIIe et XVIIIe siècles, Raphaëlle Legrand, Michel Noiray, Théodora Psychoyou, pour leur bienveillance et leur intérêt pour mes recherches depuis fort longtemps.

Je remercie par ailleurs ma collègue Isabelle Schiffmann avec qui j'ai notamment pu produire des spectacles consacrés à l'Ancien Régime et issus du département musicologie, mes anciens chargés de cours la chorégraphe et metteur en scène Christine de Plas-Marcot, le chef de chœur et d'orchestre Jean-Michel Montornès, le claveciniste Michaël Parisot ainsi que nos étudiants de l'université de Franche-Comté qui ont partagé avec nous l'aventure intellectuelle et scénique que représente l'enseignement ou la découverte de la synthèse des arts de la France de l'Ancien Régime mais aussi de la Grèce antique son modèle humaniste. J'ai une vive pensée pour deux anciens étudiants et généreux amis particulièrement investis dans notre département musicologie à Besançon, Émilie Dietch et Jonathan Raymond, qui m'ont apporté leur soutien humain ou leur aide technique, ainsi que pour mon amie Denise de Chambure, qui a manifesté de l'intérêt pour mes travaux. Je remercie pour son aide précieuse concernant la mise en forme informatique Monique Renault, Tristan Le Pévédic développeur web étudiant à SUPINFO Nantes grâce à qui j'ai créé techniquement la base *OSAR*, je suis reconnaissante à la plasticienne et musicienne américaine Diana Heyne concernant l'autorisation de publication pour ses dessins originaux.

Ma gratitude va aussi, pour leur bienveillance, leurs aides diverses et leurs conseils éclairés durant la période mars 2013-octobre 2015 à 26 généreux collègues, Michel Savaric, Michel Noiray, Miguel Benasayag, Angélique del Rey, Isabelle Schiffmann, Aline Strebler, Agnès Antoine, Philippe Brunet, Yann Migoubert, Georgie Durosoir, Silvana Ruffier-Scarinci, John Powell, Romain Pigeaud, Laurence Le Diagon-Jacquín, Jean-Michel Caluwé, Marie-Claude Charpentier, Stefan Neuwirth, Bertrand Degott, Jean-Louis Vincendeau, Mina Aitmbark, Christine Douxami, Aurore Desprès, Pierre Cam, Dominique

Arbey, Mehdi Bouamoud, ainsi qu'à une petite cohorte mais non moins précieuse d'autres professionnels, Frank Touya, Delphine Gougeon-Fertil, Martine Gevrey, Stéphane Begey, Germain et Odile Agnani, Claudine Abdi, Sylviane Vallée, Frédérique Lavis, Nadine Balandier, Catherine Suissa.

Je remercie mes collaborateurs et les partenaires de mes travaux comme de notre département universitaire entre 2003 et 2015 en particulier pour les co-productions scéniques, à savoir : le Département des Arts à l'Universidade Federal Do Parana et le Laboratório de Música Antiga da UFPR (Curitiba, Brésil, Silvana Ruffier-Scarinci), l'ENS Ulm-séminaire Histoire de l'art (Jean-Louis Vincendeau), le CNR puis CRR de Besançon (Pierre Migard, Eric Scrève, Clémence Comte pour le département de musique ancienne), les universités de Paris IV Sorbonne et de Rouen, les services culturels de Paris IV Sorbonne (Yann Migoubert), de l'UFC (Estelle Seillès) et de l'IUFM de Besançon (Lucie Scamps), l'Inspection académique du Doubs (Patrick Demange, Jean-Marie Caniard, Selim Khelifa), Mission voix Besançon (Frédéric Domenge), La Mairie de Besançon, Le Conseil Général du Doubs, le Pôle Arts, Culture, Théâtre et Musique (Louis Ucciani), le *Festival international de musiques anciennes de Besançon-Montfaucon* (Arthur Schooderwood et Clémence Comte), la compagnie *Muse et Danse* (Christine de Plas-Marcot et Michel Marcot), la compagnie *Démococ* et le *Festival Les Dionysies* (Philippe Brunet), Le *Festival Les Millières* (Frédéric Billiet et Véronique Pillon), le *FIMU* de Belfort, le Palais Granvelle à Besançon, l'Opéra-Théâtre puis Théâtre Musical de Besançon (Loïc Boissier), le Théâtre Bacchus (Jean Pétrement), l'association Les Cornéliens, l'entreprise Bietry à Besançon, ainsi que l'association des étudiants de musicologie *Zikassoc*.

Je remercie profondément Jean-Pierre et Nadine Vincenot pour leur implication dans les captations audiovisuelles et les montages vidéo de spectacles, de même notre ancien étudiant Vincent Fleury et l'étudiant en art du spectacle Aurélien Deque. Je remercie également pour leur aide technique ou musicale cinq anciens étudiants, Audrey Pottier, étudiante stagiaire de Paris IV Sorbonne en convention avec le laboratoire ELLIADD en 2012, Aurélie Bessard, chargée de production et de diffusion-bibliothécaire d'ensemble au CMBV, la claveciniste Clémentine Leduque, Aomar Chouiref, musicien et ingénieur du son, Meryem Koufi, chanteuse et musicologue, et tous les tuteurs du département musicologie entre 2003 et 2015.

I. Établissement d'une chronologie critique des opéras et ballets (hors ballets de cour) sous l'Ancien Régime : le répertoire de l'ARM face à celui de la Cour

I.1. 'Académie d'Opéra' et Académie Royale de Musique

'C'est pourtant dans La Pastorale d'Issy de Perrin et Cambert (1659) qu'il faut voir un véritable acte de naissance [de l'opéra Français]. D'autres théoriciens l'ont fait avant nous, notamment Arthur Pougin et Lionel de la Laurencie ; à leurs arguments, il convient d'ajouter un élément décisif : Perrin ne se contente pas de produire ce qu'il faut bien appeler un opéra, une 'comédie en musique' et donc une œuvre de théâtre, et s'il n'est pas selon toute probabilité le premier à le faire, il est le premier à penser le concept d'un véritable théâtre lyrique et à exposer clairement, distinctement et de façon suivie, cette pensée sous forme de programme. En 1661 en effet Perrin accompagne l'édition de ses Œuvres de poésie d'un avant-propos théorique, la Lettre écrite à Monseigneur l'Archevêque de Turin le 30 avril 1659', première apparition d'une théorie poétique de l'opéra.' (Catherine Kintzler, *Poétique de l'Opéra français de Corneille à Rousseau*, 1991, pp.181-82)

Downing A. Thomas (*Aesthetics of Opera in the Ancien Régime, 1647-1785*, Cambridge, 2002, p. 18) remonte, à l'occasion notamment d'une réflexion sur le style musical, jusqu'à l'*Orfeo* de Luigi Rossi créé au Palais Royal à Paris le 2 mars 1647. On sait que Lully (pour des chorégraphies) collabora avec Francesco Cavalli aux représentations parisiennes des opéras *Xerse* et *Ercole amante* en 1660 et 1662. Nous avons choisi de démarrer la chronologie des oeuvres lyriques en Français en 1650, même si l'on ne sait pas si réellement la pastorale ou comédie en musique *Les Amours d'Apollon et de Daphné* (musique perdue) du poète et compositeur Charles Coyneau dit Dassoucy, fut représentée. Dans la mesure où notre logique générale porte sur l'ensemble du corpus lyrique à savoir sur 141 années d'Ancien Régime (oeuvre créée, non représentée, en projet ou à l'état de livret, musique ou/et livret perdus), il était naturel d'intégrer l'oeuvre de ce poète-musicien, noble descendant des créateurs d'art total comme Euripide, à l'époque où 'musicien et poète ne faisaient généralement qu'un' selon l'expression de Théodore Reinach⁴. Quant à Norman and Brooks, ils débute leur chronologie en 1655 (*Triomphe de l'Amour sur des Bergers et des Bergères* de Charles de Beys et Michel de La Guerre). De son côté Catherine Kintzler rend grâce à Pierre Perrin et à sa 'programmation de l'opéra' au sujet de sa *Pastorale d'Issy* (perdue). Robert Fajon (*L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV et de Louis le bien-aimé*) et en effet André Pougin (*Les vrais créateurs de l'opéra français*), ont souligné aussi l'importance des réflexions esthétiques et des poèmes lyriques de Pierre Perrin dans l'invention de la formule française en matière d'opéra et dans la création de l'Opéra (avec un grand 'O') en juin 1669. Perrin et Cambert obtiennent de Colbert et Louis XIV un privilège de douze ans 'pour y représenter et chanter en public des opéras et représentations en musique et vers français, pareilles et semblables à celles d'Italie' (lettre patente du 28 juin 1669). Sa principale mission était de 'diffuser l'opéra français par des représentations publiques, non seulement à Paris où elle devait

4 *La musique grecque*, Éditions d'Aujourd'hui, Plan de la Tour, 1975, p. 111.

s'établir, mais encore dans les autres villes du royaume' (J. de La Gorce, article ARM, *Dictionnaire de la musique en France*, dir. Marcelle Benoît, 1992). J. de La Gorce (*L'Opéra sous Louis XIV : histoire d'un théâtre*) met en lumière l'hégémonie lullyste dans la période 1671-1687, ceci après la création de *Pomone* de Perrin et Cambert (d'après Ovide, *chant XIV*, 623), le 3 mars 1671 à la salle du jeu de paume de la bouteille. Cette œuvre est qualifiée d'*Opéra, ou représentation en Musique, Pastorale*' (une partie de la musique perdue). C'est à cette occasion que fut inaugurée l'*Académie Royale de Musique*, premier théâtre lyrique français ouvert au public (et donc payant). *Pomone* remporta un énorme succès et des bénéfices considérables (146 représentations en huit mois). Dès le privilège royal en poche, Lully rassemble et arrange des morceaux choisis donnant lieu à la création le 15 novembre 1672 de la pastorale *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, représentée pour l'inauguration de la nouvelle *Académie royale de musique*, dans la salle du Jeu de Paume de Béquet ou de Bel-Air, rue de Vaugirard. À la mort de Molière (1673), Lully obtint de Louis XIV l'autorisation de donner des opéras dans la salle du Palais royal qu'avait occupée Jean-Baptiste Poquelin et sa troupe. L'ARM y loge jusqu'en 1763 mais un incendie la pousse à s'installer aux Tuileries (de 1764 à 1770). La salle du Palais royal est reconstruite, mais un nouvel incendie la ravage en 1781. Enfin l'ARM loge à la Porte St Martin et y restera jusqu'en 1794 (sous l'appellation *Théâtre des Arts*).

La période post-lullyste est marquée par Jean-Nicolas de Francine (1662-1735) qui épouse en 1684 Catherine Madeleine, fille de Lully. Francine, grâce à la protection du Grand Dauphin, prend la relève de son beau-père à la tête de l'Opéra en 1687 (jusqu'en 1728, après une interruption entre 1704-1712). En 1715 il crée le Bal de l'Opéra, initie et vend une série de privilèges pour la création d'Académie d'opéra en province (Marseille, Lyon, Lille, Bordeaux, Rouen, cette dernière dans laquelle on a pu entendre des *Fragments du Triomphe de l'Amour et des Plaisirs de Versailles* en 1689, '*par l'ARM établie à Rouen*' selon le livret princeps). C'est un musicien de la Cour, André Cardinal Destouches, qui en 1728 prend la direction de l'Opéra. Parmi les directeurs de l'ARM nous trouvons aussi d'autres compositeurs ayant écrit pour l'institution, comme Rebel et Francoeur (1753, 1757), Royer (1754), Levasseur (1755, avec le musicien Bontemps, qui ne semble pas avoir composé pour l'ARM), Trial et Berton (1767). Les gestions sont aussi prises en charge par la ville de Paris (notamment le 1er avril 1790) ou les Menus-Plaisirs du roi. L'*Académie royale de musique* devient après la Révolution *Théâtre de la République des arts*, puis *Académie impériale de Paris* ou *Académie de musique*.

I.2. Liens institutionnels et créatifs entre l'ARM et la Cour de France : spécificité de la période Lullyste et du mécénat royal

Lully conçoit l'opéra dès le départ comme un divertissement royal. On sait grâce aux ouvrages précédemment cités, que les flux institutionnels à l'époque de Lully (ne serait-ce que par sa double fonction de Surintendant de la Musique et de directeur de l'Opéra) se développent de manière intensive. L'ARM comprend des créateurs pensionnés (dont dramaturges ou poètes lyriques⁵, compositeurs, maîtres de ballet, décorateurs, machinistes), dispose d'un effectif permanent, composé d'un orchestre, d'acteurs chantants, d'un chœur (sans castrat) et d'une troupe de danse. Certains compositeurs bénéficient d'une exclusivité (Campra, Rameau, Mondonville, Gluck, Grétry). Bien que l'institution ne reçoive pas de pension du roi et que les musiciens ne soient pas issus de la Musique de la Cour, Louis XIV met souvent à disposition ses musiciens pour Lully, comme ce fut régulièrement le cas lors des créations de tragédies en musique au château de St Germain en Laye dès 1675 (grande salle des ballets) où une partie de la troupe de l'ARM se joint à la Musique du roi. Par ailleurs, les représentations d'opéras à Paris attiraient les plus grands personnages du royaume, en premier lieu Louis XIV, qui assiste en 1673 à *Cadmus et Hermione*, première tragédie en musique de Quinault et Lully. Non seulement Lully grâce à des privilèges obtient le monopole de tous les spectacles d'opéra pour Paris et toute la France (exception de ceux de la Cour), mais les 'offrandes royales' sont nombreuses : pour les répétitions de tragédies en musique qui duraient plus d'un mois (entièrement financées par le trésor royal donc), les décors, les machines, les costumes (ces trois derniers tous réutilisés à Paris pour *Thésée*, *Atys* ou *Isis*), avec en sus la gratuité de la salle du Palais Royal depuis la mort de Molière.

Après le retrait de Louis XIV des spectacles à l'époque de Madame de Maintenon, l'Opéra continue d'avoir des protecteurs à la Cour, en premier lieu le Grand Dauphin (qui gratifie de '500 Louis' le tout nouveau directeur de l'Opéra, Francine⁶, à l'occasion de la création d'*Achille et Polyxène*, le 23 novembre 1687), mais aussi la marquise de Pompadour, la reine Marie Leczinska, les familles de Conti, d'Argenson, La Pouplinière, le duc de La Vallière, le prince de Carignan (nommé en 1730 inspecteur de l'Opéra)⁷, etc. Malgré des forces et des soutiens inconditionnels, l'ARM sera le plus souvent en déficit sur la durée de son existence, du fait des coûts élevés que requièrent des productions spectaculaires et

⁵Le terme librettiste n'existe qu'à partir de 1843 ou 1844.

⁶*Nouvelles extraordinaires*, 28 novembre 1687.

⁷Voir Jean-Noël Laurenti, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de Musique (1669-1737)*, Paris, Droz, 2002, p.361

inégalées en Europe. Comme pour le prince de Carignan ou Denis-Pierre-Jean Papillon de La Ferté ('Commissaire du roi auprès de l'ARM'), certaines fonctions officielles témoignent clairement des échanges entre l'ARM et la Cour. À la fin de la période, sur la page de titre du livret princeps de la création à Versailles de *Bellérophon* en 1773 (remaniement par Berton et Granier de la tragédie en musique de Lully), on trouve la mention suivante :

'la musique de Lully, avec des changements par M. Berton, Maître de la Musique du Roi, Directeur de l'Opéra ; & M. Granier, Ordinaire de la Musique du Roi'.

I.3. Reconstitution croisée des répertoires de l'ARM et de la Cour de France

'Dans Chronopéra sont exclus les concerts et les représentations donnés par la troupe de l'Opéra hors de Paris : à la Cour sous l'Ancien Régime, en tournées dans la période contemporaine.' (site Chronopéra, mai 2015)

'Mais surtout, le répertoire de l'Académie royale s'est constitué avec une foule d'oeuvres autres que celles de Lully, dont certaines remontent à la fin du XVIIe siècle, comme une sorte de bourgeonnement dont il serait passionnant de reconstituer les mécanismes' (Michel Noiray, *Le répertoire de l'Opéra de Paris, op.cit.* p.11)

Au départ de la seconde mouture du *Dictionnaire*, mon objectif était d'établir *stricto sensu* le *Répertoire de l'ARM intra muros* dit 'Opéra de Paris'— créé entre 1669 (en fait la première oeuvre représentée après la création de l'institution le sera en 1671, avec *Pomone*) et 1791 par des compositeurs, librettistes et une troupe (acteurs et actrices chantants et dansants) pensionnés ou affiliés à l'ARM, de façon à obtenir ne serait-ce qu'une chronologie la plus complète possible de ce corpus (comprenant aussi des genres pas ou mal répertoriés comme les *Fragments* et les *Ballets-Pantomimes*). Mais l'extension de la recherche au *Répertoire lyrique de la Cour de France* s'est vite imposée comme une nécessité scientifique, afin de mesurer précisément les limites du *Répertoire de l'Opéra de Paris*, au moyen de la mise en lumière des liens organiques ARM/Cour -institutionnels bien sûr, mais aussi créatifs- mis en œuvre dans le processus dynamique de création et de représentation d'opéras et de ballets sous l'Ancien Régime.

Comme le montrent les chronologies obtenues et les conditions de représentation des œuvres, il est plus convaincant en effet de relier intimement les univers géographiques, ne serait-ce que par ce qu'on retrouve les mêmes agents institutionnels, les mêmes prescripteurs, créateurs et souvent les mêmes interprètes. Cette méthode 'trans-répertoire' impliquait une somme plus considérable de travail, mais c'est à ce prix que nous espérons avoir obtenu un résultat scientifique de meilleure qualité, alimentant des problématiques nouvelles.

Des auteurs étrangers se sont intéressés depuis longtemps à la chronologie des spectacles de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime comme Spire Pitou (*The Paris Opera: An Encyclopedia of Operas, Ballets,*

Composers, and Performers : Genesis and Glory, 1671-1715, 1er volume⁸, Greenwood Press, 1983) ainsi qu'aux représentations d'opéras à la Cour (Fontainebleau, Marly, Compiègne, Choisy)⁹. Mais c'est en 2005 grâce aux dix ans de travaux de W. Brooks and B. Norman (*Critical and analytical chronology of opera performances in Paris and at court from 1655 to 1687*, *op. cit.*) qu'une chronologie aussi érudite que rigoureuse nous est enfin offerte. Les auteurs proposent une méthode très efficiente du point de vue de la critique comparative, révélant sous un jour nouveau le profil des premières, des séries de représentations et des reprises -tant à la Cour qu'à l'ARM. *Music and Theatre in France 1600-1680* (*op. cit.*) de John S. Powell est un ouvrage aussi essentiel pour évaluer le corpus ayant contribué de manière significative au développement de l'opéra français (*comedy, tragicomedy, tragedy, and mythological and nonmythological pastoral drama*) avec un focus sur la période 1650 à 1680, période que ce chercheur a le premier défrichée en profondeur. L'ouvrage qui semble faire date dans la deuxième décennie des années 2000 est celui de David Charlton (*Opera in the Age of Rousseau*, CUP, 2012), traitant le corpus lyrique sur l'époque 1740-1770. En France on s'intéresse aussi à l'opéra produit à la Cour de France¹⁰, notamment Jérôme de la Gorce, sachant que le seul ouvrage de synthèse en français sur le sujet du répertoire de l'Opéra de Paris date de 1984 (Robert Fajon, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV et de Louis le bien-aimé*, pour l'opéra à la Cour : p.79-84).

Nous renvoyons de plus ici à l'« État de l'art » que j'ai constitué sur le sujet en 2012 pour un projet d'ANR intitulé 'LOPERA.F' (cf. ANNEXE N°1a).

Aujourd'hui, à l'aube de 2017, il nous semble qu'aucun chercheur n'a tenté de restituer et de confronter concrètement le répertoire de l'ARM, dit de la 'Ville' à celui dit de la 'Cour' en montrant leur interaction dynamique sur 141 années d'Ancien Régime. La problématique générale de mon ouvrage reste donc ici de me fonder sur la cohérence et l'interprétation des créations d'opéras et de ballets sur une période longue de l'Ancien Régime et sur les sources constituées principalement par les *livrets princéps* conservés

8 2e volume : *Rococo and romantic, 1715-1815*.

9 –*Music and Theatre in France in the 17th and 18th centuries, a bibliographical list of plays in the french language 1700-1789*, Brenner, Clarence Dietz, AMS Press, New York, 1979; Spire Pitou, *The Opéra-Ballet and Scanderberg at Fontainebleau in 1763*, *SVEC* 129 (1975), 27–66; Paul F. Rice, *The Performing Arts at Fontainebleau from Louis XIV to Louis XVI* (Ann Arbor, UMI Research Press, 1989); Paul F. Rice, *Fontainebleau Operas for the Court of Louis XV of France by Jean-Philippe Rameau (1683–1764)* (Lewiston, NY, Edwin Mellen Press, 2004); David Charlton, *Opera in the Age of Rousseau*, CUP, 2012 (époque 1740-1770); Mark Darlow, *Staging the French Revolution: Cultural Politics and the Paris Opéra, 1789-1794*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2012.

10 Pierre Verlet, 'L'Opéra de Versailles', *RHT*, 9/3 (1957), 133–54; Jérôme de La Gorce (*L'Opéra sous Louis XIV : histoire d'un théâtre*, 1992); J. de la Gorce, L'opéra français à la cour de Louis XIV, *Revue d'histoire du Théâtre*, 1983, p. 387-401; William Weber, « L'institution et son public : l'opéra à Paris et à Londres au XVIIIe siècle », *Annales E.S.C.*, 48/6 (1993), p. 1519-1540 (n° spécial, « Mondes de l'Art »); Vincent Maroteau, *Marly, l'autre palais du Soleil* (Genève: Media V, 2002); Vincent Droguet et Marc-Henri Jordan, *Théâtre de Cour. Les Spectacles à Fontainebleau au XVIIIe siècle* (catalogue d'exposition, Paris, 2005)

à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier.

Enfin, pour donner encore plus de clarté à notre propos, notre focus est axé essentiellement sur les créations d'opéras et de ballets, accordant que très peu de place à la question des 'reprises' des opéras.

À terme, il pourra être intéressant de faire un certain nombre de statistiques concernant la réception du répertoire, par exemple sur les opéras qui étaient régulièrement repris et ce sur une longue période (comme c'est le cas de la tragédie en musique créée en 1704 *Iphigénie en Tauride* de Desmarest et Campra, dont je finalise l'édition critique par ailleurs). Enfin, il pourrait être judicieux de faire le catalogue (si cela n'est pas déjà effectué ou en état de l'être dans un laboratoire) des opéras repris à l'étranger, comme ce fut le cas pour certaines oeuvres de Jean-Baptiste Lully (par exemple à Bruxelles, via Jean-Joseph Fiocco), mais aussi de Pascal Collasse (*Achille et Polyxène*, Opéra de Hambourg, 1692)¹¹.

I.4. Navigation dans le réseau complexe de productions lyriques sous l'Ancien Régime, fait de titres, d'entrées et de renvois potentiels

Grâce au programme *OSAR/dicOPSAR* on peut désormais calculer le nombre de créations (dont les titres d'entrées existants) sur toute la durée de vie de l'ARM (462 unités de titres). Combien de créations d'opéras à la Cour ? 246 dans l'état actuel des recherches, mais il y en a sans doute davantage. Des questions sont souvent posées : à quel titre général correspond ce titre alternatif ? (et réciproquement), quels sont les *Fragments* donnés à l'ARM ? à la Cour ? de quelles pièces sont-ils composés ? (des pièces originales ? des reprises ?).

Sous l'angle des répertoires de l'ARM et de la Cour de France, les représentations d'opéras et de ballets apparaissent d'abord comme un réseau inextricable, une véritable toile d'araignée (couplée avec l'idée du labyrinthe) ou une sorte de nébuleuse inter-galactique. Dans la galaxie des spectacles sous l'Ancien Régime, le rayonnement cosmique de l'astre ARM est un repère à partir duquel il faut nécessairement partir pour observer les circonvolutions des créations d'opéras et de ballets (sans compter les reprises), notamment celles qui partent de la Cour de Versailles et de ses nombreux satellites. Les intrications, les inter-connections entre les oeuvres prises dans leur totalité, leurs différentes entrées pour les ballets (entrées qui peuvent être données chacune indépendamment), les dates de représentation de ces mêmes entrées en *Fragments* à l'ARM ou à la Cour est un écheveau parfois long et difficile à dénouer. Pour mettre en lumière l'architecture des relations entre les oeuvres et les titres, le programme *OSAR/dicOPSAR* propose l'intégration de toutes les variantes d'époque recueillies pour les titres, à

¹¹Voir Jean Gaudefroy-Demombynes, *Les jugements allemands sur la musique française au XVIII^e siècle* (Paris, 1941).

savoir que chaque sous-titre, chaque titre alternatif (ou encore d'usage) est relié (renvoyé) au titre principal de l'oeuvre (livret *princeps*). Pour exemples :

_ *Vendanges, Les*, entrée de, titre alternatif et renvoi à *Plaisirs de la campagne, Les*

_ *Soirées d'été, Les*, entrée de et renvoi à *Fêtes de l'été, Les*, renvoi à *Fragments 10 septembre 1748*

_ *Jaloux trompé, Le*, ou *La Sérénade vénitienne*, renvoi à *Fragments de M. de Lully 1702 ; Fragments 1717 ; Carnaval et la Folie 1731*

_ *Grotte de Versailles, La*, titre alternatif de l'*Églogue de Versailles*, renvoi à *Fragments, 1711 ; Fragments, 1717 ; Fêtes de l'Amour et de Bacchus 1696 ; Carnaval Mascarade 1700*

Il était absolument nécessaire, au vu des multiples oeuvres homonymes recueillies, de leur associer une datation, ce qui clarifie aussi la question des versions très différentes d'une même oeuvre.

I.5. Une programmation dynamique et créative dont témoigne le concept d'*ARM extra muros*

'Oronthee, tragédie en musique ornée d'entrées de ballet, de machines, et de changements de théâtre, représentée dans le Château de Chantilly devant Monseigneur le Dauphin par l'Académie Royale de Musique, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1688' (livret princeps, C. Ballard, 1688)

I.5.1. Le concept d'*Opéra de Paris hors les murs* ou *ARM extra muros*

Malgré diverses interdictions, on a rappelé que la troupe de l'ARM se déplaçait souvent *extra muros* pour se joindre à des musiciens de la Cour pour la création de tragédies en musique de Lully à St Germain, formant ainsi des effectifs considérables (*Atys, Proserpine, Isis, Thésée, Roland, Phaëton*), en avant-première de la représentation au Théâtre du Palais Royal. D'où le terme d'*Opéra hors les murs* (*Le répertoire de l'Opéra de Paris, op. cit.*) qui va être mis ici à l'épreuve pour les périodes suivantes. Inversement, comme le souligne J. de La Gorce, malgré l'interdiction faite en 1672 à Lully d'employer à l'Académie des 'musiciens aux gages du souverain', bien des instrumentistes, danseurs ou chanteurs de la 'Maison du roi' exerceront aussi leur talent dans la salle du Palais Royal. Dans la pratique, les deux troupes vont donc être régulièrement associées. Rappelons en ce sens que la production d'*Atys* en 1676 formait l'*effectif mixte* suivant : 77 musiciens issus de l'*Académie royale de musique* + la Petite Bande + les Douze Grands Hautbois, la Chapelle royale et l'Écurie du Roy + les Vingt-quatre violons.

Robert Fajon (p. 81) situe à 1708 l'arrêt des représentations d'opéras à la Cour (plus de mention dans le *Mercur galant*), ceci par nécessité financière. Jusqu'à cette date, les divertissements continuent, 'sans le roi, mais paradoxalement sur son ordre'. Au sujet des 'petits opéras' (selon le terme de Nathalie Berton) qui ne sont pas encore suffisamment catalogués dans *OSAR/dicOPSAR*, et qui se présentent sous différentes appellations génériques dans les livrets *princeps* : l'auteur de l'édition critique des *Petits opéras de Marc-Antoine Charpentier* révèle un point essentiel pour notre propos : le lien de ce corpus avec l'*Académie Royale de Musique*.

Les échanges créatifs, particulièrement dynamiques dès l'époque de Lully, apparaissent aussi très nettement, mais différemment pour les périodes suivantes, la problématique spécifique étant ici d'évaluer le profil des flux créatifs en terme de programmation, tout en mesurant mieux le degré de porosité et d'interférences existant entre la zone lyrique de l'ARM et celle de la Cour de France, ceci du point de vue des créations.

Si l'on considère les reprises (par exemple les opéras créés à l'ARM puis repris, avec des effectifs *mixtes* ou *purement Cour* à Versailles)¹², les échanges, va-et-vient et interactions Paris-Cour apparaissent exponentiels et dépassent le cadre de cette étude. Le concept d'*ARM extra muros* semble aussi valide pour le traitement des 'reprises scénographiques' (dont les remaniements) des opéras à la Cour et même sans doute pour les versions de concert :

'Le 22 juin, les Comédiens François représentèrent à la Cour les comédies du *Magnifique* et de *l'Oracle*, chacun en un acte, après lesquelles les acteurs de l'Académie Royale de Musique exécutèrent l'acte de la *Vue* du *ballet des Sens*' (*Mercur de France*, 2^e volume, juillet 1740, p. 1628).

I.5.2. Trois groupes d'opéras pour les créations ARM et Cour de France

I.5.2.a. Créations correspondant à un *pur répertoire de la Cour* (lieux de création à la Cour de France, troupe de Versailles)

C'est une production (non exhaustive ici) de 246 œuvres, destinée à la Cour de France et interprétée par les Musiciens du Roi (et aussi parfois par les courtisans eux-mêmes durant un certain temps). En exemple, l'ensemble des opéras joués aux noces des princes, comme *Zaïde, reine de Grenade* (Royer, 1739), *La Princesse de Navarre* (Rameau, 1745) ou *Pygmalion* (Rameau, 1748). Ces œuvres ont une importance significative dans l'histoire de l'opéra et du théâtre, car elles ont fonctionné comme modèles

¹² Si ce n'est pas déjà fait ou en train de se faire, il faudrait approfondir autour des personnalités et des cercles de Marie Leszczyńska (les concerts de la reine, où la troupe de l'ARM semble intervenir, du moins des solistes, à titre privé ou non), de la Dubary et de la Pompadour.

ou prototypes génériques. Ce répertoire est produit par un ensemble d'auteurs composant *purement pour la Cour* et un ensemble d'auteurs composant pour la Cour *et* l'ARM, sachant qu'il est possible grâce à OSAR/*dicOPSAR* d'évaluer l'intensité des liens (réguliers, ponctuels ou occasionnels) d'un auteur (pensionné ou affilié) avec la Cour ou l'ARM.

I.5.2. b. Répertoire de l'ARM *intra muros* (troupe de Paris)

Composé de 462 titres d'œuvres ou d'entrées à ce jour (exhaustif à quelques titres près sans doute), ce répertoire est donné soit en création (la grande majorité des opéras, comme la tragédie en musique *Créuse l'Athénienne* de Roy et La Coste, créée le mardi 5 avril 1712) soit en 1^{ère} représentation après une création à la Cour (*L'Année galante* de Roy, Mion et Laval : Versailles le 13 février 1747, ARM le 11 avril 1747) ou en reprise après une scène italienne (*Le Due comtesse* de Paisiello, création à Rome en 1777, reprise ARM le 9 juillet 1778) ou scène d'un autre pays. Certaines œuvres (comme le *Ballet des Ballets*, 1726) sont données en ouverture ou/et en clôture de l'ARM. D'autres pour la 'capitation des acteurs' qui recevaient la recette (*Le Mai, ou La Noce de village* 'grand ballet exécuté pour le bal des acteurs', château des Tuileries, 1, 8 et 15 mai 1763). Dans le corpus lyrique marginal, on observe que les 'auteurs ARM' sont le plus souvent bien identifiés dans les livrets *princeps* :

'La musique de M. Le Vasseur [Levasseur], de l'Académie Royale de Musique. Danses de M. Devisse [qui danse aussi une pantomime], de l'Académie Royale de Musique' (Les Amusements lyriques, Puteaux, création lundi 2 mars 1750).

I.5.2.c. Répertoire de l'ARM *extra muros* (lieux de création liés à la Cour, troupe mixte)

C'est un répertoire *partagé et porté* par la troupe (ou/et les solistes) de l'ARM, *au sein de, pour* la Cour (Versailles, Fontainebleau, Chantilly principalement) et ensuite le plus souvent *pour* l'ARM. Il comprend d'une part un tout petit ensemble d'opéras créé par la troupe de l'ARM à la Cour et exclusivement (cas emblématique de la tragédie en musique *Oronthee* de Stück, créée à Chantilly en 1688, mais aussi de la tragédie lyrique *Bellérophon* remaniée par Berton et Granier, créée à Versailles en 1773) et d'autre part un ensemble d'opéras créé à la Cour et représenté plus ou moins rapidement en 1^{ère} à l'ARM (de quelques jours ou semaines, à plusieurs mois voire même parfois plusieurs années). Du point de vue des réalités et des hypothèses scientifiques, cet ensemble peut être analysé de manière scalaire :

1.5.2. c1. Livrets princeps attestant du déplacement de l'ARM à la Cour.

Pour l'instant, dans la période post lullyste et ce jusqu'à 1791, nous n'avons recueilli que seulement huit livrets *princeps* authentifiant la création à la Cour par la troupe de l'ARM. À ce nombre on ajoute un opéra de Rameau, trois opéras (dont un donné en *Fragments*) de Destouches¹³ car on connaît leur statut de *création ARM extra muros* grâce à des sources historiques (par ce biais la liste sans nul doute pourrait se rallonger), et peut-être encore un autre opéra perdu de Rameau. On obtient une liste de 13 opéras (non exhaustive de toute évidence) authentifiés *ARM extra muros*, ce qui fait peu, mais dans la mesure où la pratique a existé intensivement (époque de Lully), existe toujours et que les sources d'époque sont par définition lacunaires (les livrets *princeps* n'y échappent pas, étant par exemple elliptiques au niveau des auteurs et des dates ou parfois même approximatifs), on peut supposer que ces 13 opéras symbolisent une réalité beaucoup plus riche :

–*Ballet de Villeneuve Saint-Georges, Le*, Collasse ; Villeneuve Saint-Georges, 1er septembre 1692, 'dancé devant Monseigneur le 1er septembre 1692, par l'Académie Royale de Musique'. 1^{ère} ARM : octobre 1692.

–*Ballet des vingtquatre heures, Le*, Aubert ; Chantilly ; 5 novembre 1722 ; 'représenté devant sa Majesté (...) Par l'ARM, les comédiens François et Italiens'

Logiquement, on y retrouve des membres de la troupe de l'ARM (dont acteurs : Thévenard, Melle Antier, sieur Dun, sieur Tribou ; dont chœurs : sieurs Mancienne, Deshayes, Melles Antier, Catin dont danseurs : Melles Corail, La Ferrière, Duval, MM. Javillier, Dumoulin, Blondi, Laval).

–*Fragments, 6 mars 1765* ; Mouret, Dauvergne, Rameau : Versailles, mercredi 6 mars 1765, 'devant leurs Majestés', 'ARM, jointe à la musique du Roi'

–*Inconnue persécutée, L'* ; Anfossi, créé pour Rome en 1773, adapté par Rochefort, version en 3 actes et en vers, mêlée d'ariettes : Versailles, 21 septembre 1781? ; 'représentée pour la première fois par l'ARM sur le Théâtre des Menus-Plaisirs du Roi' ; 1^{ère} ARM : septembre 1781

–*Issé*, Destouches : Versailles, 17 décembre 1697, Trianon, 'par l'ARM' ; 1^{ère} ARM : 30 décembre 1697.

–*Oronthee* ; Lorenzani : 'Chantilly, 1688 ; 'représentée dans le Château de Chantilly devant Monseigneur le Dauphin, par l'Académie royale de musique'.

–*Palmyre*, Bury : 'Fontainebleau, 24 octobre 1765' ; 'représenté devant leurs Majestés, à Fontainebleau'. 'Par les sujets de la musique du Roi, réunis à ceux de l'ARM'.

¹³Cf. Préface de Destouches, *Carnaval et la Folie*.

–*Programme du spectacle [de Brunoys]* ; compositeur non mentionné, librettiste Desfontaines : mercredi 22 novembre 1780, ‘représenté devant Monsieur, à Brunoys (...) par les sujets réunis des 3 spectacles du roi’.

–*La princesse de Navarre*, Rameau : Versailles, 23 février 1745, jouée par la troupe de l’ARM. À l’occasion du 1er mariage du Dauphin.

–*Lisis et Délie* (perdu), Rameau : Fontainebleau, mardi 6 novembre 1753, programmée pour Fontainebleau, Théâtre du château, acteurs chantants de l’ARM. Subsiste un doute sur la réalité de la représentation.

–Destouches : *Marthésie* (mais en *Fragments*) : Fontainebleau, 9 octobre 1699 ; *Omphale* ; *Le Carnaval et la Folie*.

Versailles, Fontainebleau, Chantilly et plus anecdotique, Brunoys, accueillent donc une production mixte (ARM + musiciens appartenant à l’une ou/et l’autre des trois institutions musicales de la Cour), pour des spectacles scéniques de toute évidence. À Marly par exemple, il est probable qu’il y ait moins d’échanges avec l’ARM (sauf pour les *Fragments*, voir ci-dessous), puisqu’on y donnait plutôt de ‘petites œuvres’ ou des genres spécifiques. Pour les reprises en version de concert (dans le *Mercur de France*, on dit qu’on ‘concerte’ tel opéra) que Marie Leczinska cultivait (Campra et Desmarest semblant être parmi ses compositeurs préférés), on observe là aussi que les ressorts de l’ARM sont convoqués¹⁴, notamment sous l’impulsion du directeur de l’Opéra, Destouches.

I.5.2. c2. ARM extra muros *probable*

À défaut de mention sur le livret, certaines œuvres sont qualifiées ainsi dans *OSAR/dicOPSAR*. Deux paramètres peuvent être pris en compte : d’une part le fait que certains opéras ou ballets requièrent a priori de grands effectifs et ressources (sous réserve qu’ils aient été programmés en version scénique et non de concert) et d’autre part le degré de réactivité de l’ARM concernant la programmation – c’est-à-dire la proximité chronologique des dates de création à la Cour par rapport à une 1^{ère} à l’ARM–. Difficile d’imaginer deux productions indépendantes. Le profil correspond au modèle de programmation de la période lullyste, en exemple :

14 ‘Au début de 1732, les concerts recommencent avec l’*Europe galante* et *Le Bal des Fêtes vénitiennes* joués par les violons, les hautbois, les flûtes du roi et les chœurs de l’Académie [note 3 : *Mercur de France*, janvier 1732, p. 171]. En septembre, la reine demande encore l’*Europe galante* [note 4 : *Mercur de France*, septembre 1732, p. 2069] qui sera reprise en août 1733 avec les chanteurs de la Musique du roi et ceux de l’Académie royale de musique réunis (*Mercur de France*, août 1733, p.1879), Maurice Barthélémy, *André Campra*, Paris, pp.12526.

–La pastorale héroïque *Acis et Galatée* de Campistron et J.-B. Lully, création à Anet le 6 septembre 1686, 1^{ère} à l'ARM le 17 septembre 1686.

–L'opéra-ballet *La Caravane du Caire ou L'Heureux esclavage* de Morel, De Chédeville et Grétry, créé à Fontainebleau le 30 octobre 1783, 1^{ère} à l'ARM le 12 ou 13 janvier 1784.

I.5.2. c3. ARM extra muros *possible*

Pour les premières ARM qui sont éloignées d'au moins six mois ou de plusieurs années après une création à la Cour, il est également *possible* que la troupe (ou une partie, en premier lieu les solistes¹⁵) se soit déplacée (sachant que certains créateurs-interprètes appartiennent aux deux institutions, comme les fameux Gardel ou Laval)¹⁶. Ces opéras créés à la Cour partagent de toute façon une 'zone de programmation commune' avec l'ARM et pour les 'grands genres' comme la tragédie en musique, le lien avec l'ARM serait là encore tout à fait naturel :

–La tragédie lyrique *Céphale et Procris ou l'amour conjugal* de Marmontel et Grétry, créée à Versailles le 30 décembre 1773, 1^{ère} à l'ARM le 2 mai 1775.

– Fragments *Les Fêtes d'Euterpe* de Dauvergne, Moncrif, Danchet, Favard, Brunet, Fontainebleau, 13 novembre 1753, 1^{ère} à l'ARM le 5 août 1758.

La prise en compte du nom des interprètes – mentionné sur les livrets édités par C. Ballard à partir de 1699, tandis que l'indication n'est pas systématique sur les livrets pour la Cour– qui participent à ces créations à la Cour permet d'aller un peu plus loin dans l'étude du niveau de pénétration de la troupe de l'ARM (dans la mesure où le catalogue de ses interprètes *intra muros* est à peu près connu, en tous cas pour les solistes) au sein de la Cour. J'ai réalisé ainsi des sortes de 'coups de sonde' dans certains livrets (45 au total, dont des créations ARM *intra muros* pour comparer entre les œuvres d'une même époque), technique qui autorise la validation d'un certain nombre de créations présumées ARM *extra muros*

15 Cf. *Fragmens composés du prologue, des entrées du Feu et de l'Air du Ballet des Elemens, & de l'Acte de Philemon & Baucis du Ballet de la Paix*, représentés devant le roi sur le Théâtre des petits Appartemens de Versailles, M. DCC. XLVIII, où on observe quelques danseurs de l'ARM dont Dupré.

16 Dans le ballet *l'Avènement de Titus à l'Empire* (1775, mais apparemment non représenté), on trouve en effet la mention : 'M. Gardel, premier danseur de l'Opéra, compositeur des ballets de la cour'. Par ailleurs, dans les *Etats de la France*, par Erik Kocevar, *Recherches sur la musique française classique* (XXX, pour l'année 1749, page 353), on relève les noms de Poiriers, de Bazires, de Jéliote dans le groupe des hautes-contre de la Chambre du roi. A la même période, ils font partie de la troupe de l'ARM.

(degrés b ou c). La plupart des 45 livrets mentionnait le nom des interprètes (mais de manière parfois lacunaire, par exemple, mention exclusive des danseurs).

Bellérophon, tragédie lyrique en 4 actes (remaniements complets par Berton et Granier de l'œuvre de Lully, Fontenelle et T. Corneille), 'représentée devant sa Majesté, à Versailles, le 27 novembre 1773' (probablement dans le cadre du Mariage de Mgr le Comte Dartois, qui a eu lieu le 16 novembre 1773).

Dans cette création unique à la Cour, on trouve des danseurs solistes et acteurs majeurs de l'ARM comme les 'sieurs' Vestris, Gardel, Larrivée, Le Gros, ce qui est une pratique fréquente et déjà connue. Mais le chœur et la troupe de l'ARM semblent aussi convoqués auprès des musiciens de Versailles. Les 'Personnages chantants dans les chœurs', répartis comme on le sait entre le 'Côté du roi' et le 'Côté de la Reine', mériteraient une étude comparative approfondie. Le genre, l'effectif considérable (79 chanteurs dans le chœur, 18 'Acteurs de la tragédie', 90 'Personnages dansants') renforce la conviction d'un *ARM extra muros*.

Voici d'autres exemples qui vont dans le sens d'une pratique plus intensive et plus complète de *l'ARM extra muros* qu'on peut le supposer au départ :

– *Les Fêtes de l'hymen et de l'Amour, ou Les dieux d'Égypte*, ballet héroïque de Rameau et Cahusac, Versailles, mercredi 15 mars 1747, théâtre du château et de la Grande Ecurie (création avec participation d'une large partie de la troupe de l'ARM), 1^{ère} à l'ARM le 5 novembre 1748.

– *Les projets de l'amour* de Mondonville avec ballets de Laval, ballet-héroïque en trois actes représenté à Versailles, devant sa majesté, le mercredi 29 mai 1771 : Le livret donne la distribution des chœurs répartis en deux groupes, « côté du roi » et « côté de la reine » (choristes qui appartiennent à la Musique du roi à priori). Les 'acteurs chantants' (donc chanteurs solistes) semblent bien appartenir à l'ARM (Le Gros, Mlle Duplant, Châteauneuf, etc.). Le livret donne aussi les noms des danseurs qui sont ceux de l'ARM (M. Gardel, Mlle Guimard, M. Malter, etc.)

– *La Jeune françoise au sérail* de Gardel l'aîné, ballet d'action 'représenté à Trianon devant leurs majestés, le 6 juin 1782' : le livret donne les noms des danseurs qui appartiennent à l'ARM (Dlle Dorival, Gervais, Deligny, Vestris fils, etc.).

– *La Coquette trompée* de Dauvergne, Favart, Laval, comédie en musique 'représentée devant le Roy à Fontainebleau, le 13 novembre 1753' : le livret mentionne des acteurs chantants de l'ARM (Delle Fel, Jeliotte, Delle Favart) et des danseurs de l'ARM (Sr Vestris, Delle Vestris, sieurs Malter C., Melle Courcelle, Sr Lany et Melle Lany, Sr Lionnois, Delle Lionnois).

– *Les Amusements lyriques*, Puteaux, 1750 : danseurs de l'ARM.

– *Impromptu donné à Monseigneur au château de St-Maur*, le 18 juillet 1700 : acteurs chantants de l'ARM dont le Sr Dun, et dansants de l'ARM.

– *Les Jeux de l'Amour*, ballet, 'représenté devant leurs Majesté, à Versailles, le 2 novembre 1778' : le livret donne seulement le nom des danseurs (Dlles Dorival, Allard, Coulon, Crépeau, Garnier, Théodore, Asselin, Guimard, MM. Dauberval, Nivelon, Malter, Vestris fils, Gardel).

Quoiqu'il en soit, de nombreux travaux restent à faire et mes maigres moyens ne suffisent pas à dépouiller comme on devrait le faire la totalité des livrets *princeps* de la période étudiée. À terme cela permettrait de croiser chaque nom d'interprète avec leurs rôles et les titres des oeuvres dans lesquels ils figurent, on verrait ainsi par exemple la progression de leur carrière.

I.6. Métissages institutionnels et génériques

Les croisements concrets ou répertoires partagés (au niveau des créations) entre les trois institutions théâtrales parisiennes semblent rares, mais existent, comme l'attestent certains livrets *princeps*. Par exemple, le *Ballet des vingt-Quatre heures* du compositeur Aubert, est représenté devant le roi à Chantilly le 5 novembre 1722, 'par l'ARM, les comédiens François et Italiens'. De même, le *Programme du spectacle [de Brunoy]* du librettiste Desfontaines, mentionne que ce spectacle a été représenté 'devant Monsieur à Brunoy' le mercredi 22 novembre 1780, 'par les sujets réunis des trois spectacles du Roi'. Pour les reprises, les échanges entre les trois théâtres –et avec la Cour– étaient sans doute nombreux (rappelons par exemple que Jean-Baptiste Dehesse, acteur de la Comédie Italienne, est nommé maître de ballet au Théâtre des Petits Appartements pour encadrer les danseurs, filles et garçons de neuf à douze ans). Les trois théâtres parisiens officiels forment une répartition des genres très institutionnalisée, mais l'ARM ici de nouveau fait acte d'une porosité très créative, en représentant une multitude de genres lyriques, dont des cantates et des opéras-comiques, ces derniers en effet même s'il ne s'agit pas d'une oeuvre entièrement mise en musique comme le veut la définition et la tradition de l'opéra (d'ailleurs l'ARM représente également quelques comédies-ballets). Les spectacles privés et ponctuels de Servandoni au Palais des Tuileries sur le grand Théâtre de la salle des Machines (spectacles donnés au moment où l'ARM était fermée) ont aussi des liens plus ou moins ténus avec l'Opéra, comme en témoignent certaines mentions dans les livrets :

'Pour y parvenir ils [les entrepreneurs de ce spectacle] ont, de concert avec M. le Chevalier Servandoni, choisi les Sieurs

Guillet, Moulin & Deleuse, qui étoient à l'Opéra pour composer, exécuter les décorations & machines de ce Spectacle ; la Musique est de la composition du sieur Alexandre' (création de *La Conquête du Mogol*, dimanche 4 avril 1756, livret p. 34).

Du point de vue de la recherche générique en matière lyrique (cf. *Catalogue n°7 : Table des genres*, 134 termes recensés), notamment pour rester en phase avec l'évolution du goût, l'activité est très intense à l'ARM (qui rappelons-le détenait un monopole d'ordre formel sur l'opéra avec musique continue) mais aussi à la Cour de France. Parallèlement à cette fébrilité générique, on conserve et valorise les genres dits 'grands', 'nobles' ou 'hauts' comme la *tragédie en musique* (sur la période post-lullyste on en compte 59, dont 14 ont eu un succès public) puis *tragédie lyrique* (et tous ses genres associés), genre formant un solide fil directeur (malgré sa marginalisation relative entre 1749 et 1774) à l'ARM sur toute son histoire. Précisons que si l'on se base sur les pages de titre des livrets princeps, il y a très peu d'oeuvres dénommées 'tragédie lyrique' avant 1774. Entre 1733 et 1791 de nombreuses oeuvres peuvent être considérées comme des tragédies lyriques, mais elles ont une autre dénomination. La désignation générique 'tragédie lyrique' continue à être utilisée jusque dans les années 1820 pour des opéras nouveaux, le dernier étant peut-être *Le Siège de Corinthe* de Rossini en 1826. Un second fil directeur solide de l'ARM est constitué par une riche lignée de *ballets mis en musique*, comprenant de multiples avatars créés à l'ARM et/ou à la Cour de France. En effet, le *ballet mis en musique* reste durablement à l'honneur dans le répertoire de l'ARM, comme le montre par exemple *Le Mai* ou *La Noce de village*, 'grand ballet' donné les 1, 8 et 15 mai 1763 au château des Tuileries (premier ballet pour le chorégraphe Lany). Côté influence italienne, on trouve 19 termes génériques s'y rapportant. Concernant par exemple l'intermezzo *Le Finte gemelle* de Piccini, donné à l'ARM en 1778, on trouve dans différentes sources les appellations 'opéra-bouffon' ou 'dramma giocoso'. Les limites de notre étude concernant le répertoire de la Cour correspondent aux genres qui appartiennent clairement à un autre univers théâtral et lyrique, celui de la Comédie Italienne qui deviendra l'Opéra-comique après 1762. Les Italiens étaient eux aussi souvent en résidence à la Cour. Les genres que les Italiens représentent sont facilement repérables par leur intitulé dans les livrets *princeps* : 'ariettes et en vaudevilles', 'comédie en trois actes, en prose mêlée d'ariettes', 'opéra-comique' etc. Par exemple, *Les quatre coins*, de P.-Y.. Barré, 'opéra-comique en un acte et en vaudevilles', représenté en 1783 'devant Leurs Majestés, à Fontainebleau'. Enfin nous n'aborderons pas pour l'instant la question du 'Théâtre des Élèves de la Danse pour l'Opéra' et du 'Théâtre des Grands Danseurs du Roi', qui n'ont apparemment pas de lien avec l'ARM, mais cela reste à prouver. Que le ballet de *La Jérusalem délivrée*, donnée au Théâtre des Élèves de la Danse pour l'Opéra en janvier 1779 soit une œuvre de Gardel, cela nous interroge, mais c'est sans doute faute d'une érudition correspondante.

I.7. Pratique et répertoire des Fragments

‘On a donné en différents temps plusieurs opéras sous ce titre général. On appela Fragments de Lully, l'extrait de plusieurs morceaux de ce musicien, mis au théâtre en 1702, par Camppra. Danchet en fit les paroles. Les Fragments des Modernes, ou Télémaque, c'est une pièce extraite des opéras modernes, dont les morceaux détachés forment avec art une tragédie en cinq actes. Danchet pour la poésie, et Camppra pour la musique, se chargèrent de l'arrangement de cette pièce, qui fut représentée en 1704. On a depuis donné le nom de Fragments, à la réunion de différents actes détachés, dont on formait un spectacle ; et c'est ce qui se pratique encore très souvent, suivant le gré des directeurs de l'Académie Royale de Musique.’ (Almanach des spectacles, 1787, p.44-55)

I.7.1. Bricolage musical ou *Esthétique des Fragments* ?

On sait qu'à la fin du XVII^e siècle et au XVIII^e siècle, les deux inventions génériques majeures concernent l'opéra-ballet puis le ballet-pantomime. On sait également que la pratique des spectacles composites avec musique remonte loin dans le temps, les *Intermèdes de la Pellegrina* étant la première grande source d'inspiration de l'opéra italien. Rappelons que Lully le 15 novembre 1672 avec la pastorale en un prologue et trois actes *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* propose sa première oeuvre pour l'ARM sous forme de pastiche. En 1702, l'ARM semble inaugurer une nouvelle conception esthétique du répertoire (ou du moins un 'bricolage musical' assez inventif). Il s'agit de *Cariselli* ou *Fragments de M. de Lully* (arrangements par Danchet et Camppra) qui donnera lieu à dix *Cariselli* (auxquels il faut ajouter pour 1703 et 1708 deux *Fragments de M. de Lully*, ce qui fait un total de treize de cette nature, entre 1702 et 1741). Les *Cariselli* servaient notamment pour les 'derniers jours du Carnaval'. Cette 'réunion de différents actes détachés', dont on forme 'un spectacle' renvoie à ce qu'on peut appeler une *reprise en fragments*, mais la pratique s'étend aussi à la *création en fragments*, à savoir une petite oeuvre originale donnée en 1^{ère} représentation, regroupée soit avec une autre ou plusieurs oeuvres originales, soit la plupart du temps avec des reprises, le tout recombinaison souvent sous le terme *ballet*, *ballet héroïque*, *divertissement* ou *pastorale*, à défaut de cohérence de style ou de sujet. Ce ne sont pas forcément des oeuvres sans intérêt. C'est sans doute d'abord une décision d'origine économique qui pousse les directeurs de l'Opéra à programmer de telles oeuvres. Certaines valeurs sûres, comme les oeuvres de Rameau ont permis souvent de 'sauver le bateau' dans le cas de créations à la dérive. Les *Fragments* servaient aussi 'pendant les jours gras' et certains font l'objet de reprises plus ou moins arrangées.

Le corpus en l'état actuel des recherches comptabilise 67 '*Fragments*' (sous ce terme) donnés soit à

L'ARM *intra muros* (le plus souvent) soit à la Cour (dont quelques ARM *extra muros* authentifiés, probables ou possibles), corpus auquel il faut ajouter 29 œuvres composites (dont pastiches) présentées sous différentes appellations, comme par exemple *Ballets comiques* (1743), 'représentés par l'ARM pendant les jours gras de l'année 1743'. Grâce à l'ouvrage de Benoît Dratwiczki (*Antoine Dauvergne, une carrière tourmentée dans la France musicale des Lumières*, CMBV/Mardaga, 2011) on a intégré quelques *Fragments* supplémentaires dans *OSAR/dicOPSAR* avec la référence à cet ouvrage, mais l'auteur ne donne pas forcément la source d'origine. Les *Catalogues N° 4a et 4b* permettent de d'établir les *Fragments* pour la première fois par ordre chronologique, mettant mieux en lumière la progression de l'engouement de ce genre de collage¹⁷.

I.7.2. Combinaisons différentes des *Fragments*, formules partagées entre les trois répertoires de référence

I.7.2. a. Exemples de *Fragments* produits à l'ARM *intra muros*

– Création d'une pièce originale + reprises :

Fragments, 1er octobre 1771, différents compositeurs dont Dauvergne, mardi 1er octobre 1771, création du *Prix de la valeur* ('nouveau ballet héroïque en 1 acte'), avec *L'Air* du ballet des *Éléments*, *La Sibylle* des *Fêtes d'Enterpe*.

– Reprises d'œuvres de différents compositeurs et librettistes, genres hétérogènes :

Les Fragments nouveaux, octobre ou 3 novembre 1722, *Démocrite et Héraclite* (cantate de Stück), *Monsieur de Pourceaugnac* (divertissement comique en Italien, Lully), *Silène et Bacchus* (cantate de Campra), *Le Professeur de Folie* du *Carnaval et la Folie* (Destouches); *Le Bal* des *Fêtes vénitiennes* (Campra, ajouté le 3 novembre).

– Reprises d'œuvres exclusivement d'un compositeur ou d'un couple de créateurs :

Les Fragments nouveaux, mardi 19 juillet 1729, Campra et Danchet, 'mis au Théâtre par l'ARM', 'ballet', Prologue des *Amours de Mars et de Vénus*, *Fête marine* des *Fêtes vénitiennes*, *Ballet des Muses* [nouvelle cantate], *Pastorale*, *La Sérénade et les joueurs*.

Fragments, 30 janvier 1742, Mouret, 'pendant les jours gras', la pastorale du *Temple de Gnide*, *Fêtes de diane*, *Amours de Ragonde*.

¹⁷Cf. aussi *Le Lycée* de la Harpe (vol. 11, p. 184194).

– Reprises avec arrangements (par Berton notamment) :

Fragments, vendredi 28 août 1750, Royer, Rebel et Francoeur, Berton (arrangements), *Almasis*, *Ismène*, *Linus* (‘acte détaché’ du ballet *L’Empire de l’amour*), *Linus*, version des *Demi-dieux* corrigée, augmentée et ajoutée par Berton en 1741.

I.7.2. b. Répertoire partagé des *Fragments* ARM/Cour (programmation croisée ou *ARM extra muros*)

En exemple :

– *Fragments*, Candaille, Mayer, Marly, 24 octobre 1778, ‘devant leurs Majestés’, ARM 2 juillet 1778 (ou dimanche 2 juillet 1780?), 2 actes en création (semble-t-il) *Laure et Pétrarque*, *Damète et Zulmis*, Pastorale lyrique en 2 actes.

– *Fragments*, mercredi 6 mars 1765, reprises de différents compositeurs (Mouret, Dauvergne, Rameau), Versailles, ‘devant leurs Majestés’, ‘ARM, jointe à la musique du Roi’, prologue des *Amours des dieux*, 2 actes : *L’Amour enjoué* des *Amours de Tempé* (Dauvergne), *La Danse des Fêtes d’Hébé* (Rameau).

I.7.2. c. Répertoire des *Fragments* produit par la Cour

– Reprises de différents compositeurs, par exemple pour le Théâtre des petits Appartements (production scénographique) :

Fragments, 1748, Destouches, Rebel et Francoeur, chef de chœur B. de Bury ‘sur le Théâtre pour la conduite du Spectacle’, Versailles, ‘devant le Roi, sur le Théâtre des petits Appartemens’, Prologue, entrées du *Feu* et de l’*Air* du ballet des *Éléments* ; *Philémon et Baucis* du *Ballet de la Paix*.

– Reprises d’œuvres d’un seul compositeur comme Rameau :

Fragments, 12 octobre 1754, Fontainebleau, *La Naissance d’Osiris*, *Les Incas du Pérou* des *Indes galantes*, *Pygmalion*, 1748.

I.8. Les opéras italiens à l'ARM

I.8.1. Introduction majeure mais tardive du genre italien à l'ARM

Michel Noiray, spécialiste de l'étude du répertoire italien à l'ARM, s'interroge ainsi en septembre 2012 :

'L'opéra italien à l'Opéra de Paris (périodes ramiste et gluckiste) : effet de mode ? effet du goût ? ou nécessité d'un renouvellement esthétique ?

L'influence italienne à l'ARM apparaît assez tôt mais discrètement et épisodiquement dans son répertoire, avec des airs italiens dans certaines œuvres de Henry Desmarest (1698, opéra-ballet des *Fêtes galantes*) ou de Campra. En 1729, Destouches, compositeur et directeur de l'ARM oppose son veto à l'importation de l'opéra italien. Il faut attendre le 2 août 1752 ('Querelle des Bouffons' en 1750), avec l'intermezzo *La Serva padrona* de Pergolèse pour voir l'introduction d'un genre italien et les débuts de l'expérimentation autour de ce répertoire 'exogène' au sein de l'ARM. La 'Querelle des piccinistes et des gluckistes' (dans laquelle Devismes joua un rôle), participe aussi à la recherche et au développement de ce corpus. Les opéras italiens 'en création' sont donnés à l'ARM, exceptées deux œuvres. D'une part la tragédie lyrique en trois actes *Les Horaces* de Salieri et Guillard avec des ballets de Gardel, donnée à Fontainebleau (ou Versailles?) le 2 décembre 1786 (*ARM extra muros probable*) et ensuite en première à l'ARM le 7 décembre. D'autre part l'opéra bouffon en deux actes *Pomponin ou le tueur mystifié* de Piccini, créé à Fontainebleau en 1777. La limite de notre étude sont les opéras italiens 'en reprise', donnés à la Cour (*Gelosie Villane*, Versailles, 1787).

I.8.2. Trois catégories d'opéras italiens à l'ARM

I. 8. 2. a. Les opéras importés en langue italienne

Ils donnent lieu à une reprise à Paris et sont toujours plus ou moins remaniés. Dans ceux-ci, pas de danse. Pour exemple :

Il Curioso indiscreto d'Anfossi, opéra créé en 1778 à Milan et à l'ARM le 13 août de la même année.

I.8.2.b. Les opéras italiens en traduction française

Hormis les fameuses versions d'*Orphée et Eurydice* (Moline, d'après Calzabigi) et *Alceste* (Du Roulet) de Gluck, il existe deux exemples dans ce cas :

L'Inconnue persécutée (Anfossi et Rochefort, trad. Durosoy)

Le Roi Théodore à Venise (Paisiello et Chardiny, trad. Moline)

Pour remanier notamment les récitatifs, on fait appel à deux nouveaux compositeurs (Chardiny et Rochefort) et des traducteurs (Moline et Durosoy). La troupe de l'ARM paraît avoir des difficultés pour interpréter les chants, des chanteurs italiens y suppléaient donc.

I.8.2.c. Les opéras (en Français et en Italien) réalisés par des compositeurs italiens spécifiquement pour l'ARM.

La production des Cherubini, Paisiello, Piccini (*Atys*, livret de Marmontel d'après Quinault, tragédie lyrique en trois actes, 22 février 1780 à l'ARM), Sachini, Salieri (*Les Horaces*, tragédie lyrique en trois actes, 2 décembre 1786 à la Cour) relèvent d'opéras 'complètement français' au sens du goût, des genres, des formes et des techniques. Parfois les thèmes demeurent italiens, comme *Démophon* (sujet majeur dans l'opéra italien), en exemple la tragédie lyrique en trois actes de Cherubini et Marmontel créée à l'ARM le 1er décembre 1788. Parmi les opéras créés en italien par la troupe de l'ARM (chanteurs italiens, donc orchestre de l'ARM seulement) :

Il Matrimonio per inganno, opéra comique italien en 2 actes, Anfossi, 'représenté pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le 30 septembre 1779.

I.9. L'ARM et les œuvres remaniées, les versions

'Cette pièce n'est pas entièrement telle que le Public la voit depuis longtemps imprimée avec d'autres ouvrages de la même main. On en avertit, pour ne rien dérober à l'auteur de divers changements, quelquefois assez considérables, où la musique a cherché ses avantages.' (page iij, avertissement du livret *princeps* d'*Endymion*, 'pastorale héroïque représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le jeudi dix-sept mai 1731')

On a distingué les remaniements majeurs de leur modèle. Hormis les opéras italiens, les opéras remaniés sont assez nombreux (d'après mes calculs actuels : au minimum 56). Dauvergne refait la musique d'un certain nombre d'opéras (de Campra par exemple), Berton également (Lully et Desmarest notamment), Rebel et Francoeur remettent sur scène les opéras de Lully (à partir de 1757 en particulier). Gluck écrit sa Préface de l'*Alceste* en 1769 mais 1774 reste une date clé dans la révolution lyrique de Gluck et de Piccini, ceci dans le genre de l'opéra français et du style classique. M. Noiray (*Le répertoire de l'Opéra de Paris*, éd. M. Noiray et S. Serre, Paris, 2009, p. 20) observe en effet pour 1774 une

rupture franche dans le répertoire : à cette date, on observe une élimination presque intégrale du répertoire antérieur à Gluck, terme quasiment atteint au milieu des années 1780 ; M. Noiray reprend le terme de Mark Everist à savoir celui de ‘nettoyage complet’. En fait, seulement quelques opéras échappent à cette table rase. C’est alors intéressant de mettre en évidence tout ce que la période gluckiste conserve néanmoins de la tragédie en musique traditionnelle, en particulier en retravaillant les mêmes livrets. Plus largement, cela permet à la recherche musicologique de mesurer les effets de résonances, de reprises, des successives générations musicales françaises.

I.10. Les compléments du corpus : le répertoire « Pré-ARM » et marginal, les œuvres non représentées ou « en projet à l'ARM », les œuvres perdues, les livrets non mis en musique.

*‘S’il existe encore quelque partisan de la Musique Française, en l’état de la venger, c’est peut être lui en offrir le moyen’ (livret princeps de *Cyparis*, p. 6)*

L’engagement pour la défense de la ‘Musique Française’ a amené un poète, qui souhaite rester anonyme d’après l’éditeur, à écrire en 1748 ou 1749 le ballet-héroïque en un prologue et trois actes *Cyparis*. Mais, en 1778, ‘à la veille d’être représenté, après avoir eu plusieurs répétitions, la personne qui devait le proposer à l’Opéra s’est retirée’. Dans ce ballet (mis en musique par ‘M. BL...’) on trouve un monologue d’Apollon ‘Non je ne veux plus m’enflammer’. Des opéras prévus par l’ARM et non représentés, il y en a un certain nombre (recensement non exhaustif dans *OSAR/dicOPSAR*). On sait aussi qu’il y a des délais parfois très longs entre la décision politique et institutionnelle et la représentation effective (cas de l’*Iphigénie* de 1762) et que certains opéras ont failli ne pas être représentés ou repris comme *Jephté* (cf. J. de La Gorce, *Le répertoire de l’Opéra de Paris, ibid.*).

L’Opéra français sous l’Ancien Régime renvoie à des thèmes, des sujets, des problématiques particulières c’est pourquoi nous avons tenté de réunir ce corpus en complément de celui qui fut créé à l’ARM et à la Cour dans les bornes chronologiques de l’institution parisienne.

Cette approche permet :

— d’intégrer des œuvres perdues (dont certaines ont été données à l’ARM) ainsi que des œuvres majeures (et mineures) non représentées du vivant de leur auteur, comme *Les Boréades* de Rameau. Cette tragédie lyrique de Rameau est parfaitement emblématique d’un point haut de l’histoire de l’ARM : c’est l’aboutissement des techniques instrumentales et vocales, des techniques relatives à la dramaturgie du

spectaculaire et de la surprise, du faste visuel, de la tradition classique de la vraisemblance merveilleuse et de ses 'bruits poétiques' (Dubos), du poids de la danse en situation poétique, cette dernière véritable 'marque de fabrique' de l'Opéra de Paris. *Les Boréades* ne sont pas possibles (dans leur conception même) sans les machines de l'ARM. C'est un projet 'cosmique' qui peut difficilement être représenté ailleurs qu'à l'ARM.

_de montrer l'étendue des œuvres lyriques francophones sous l'Ancien Régime et de montrer que l'opéra s'invite dans des univers très différents (chez les Jésuites par exemple) ou que certains genres à l'origine de l'opéra persistent encore à être représentés comme on l'observe pour la tragédie à machines de Corneille et Charpentier *Circé* en 1675 au théâtre de la rue Guénégaud (qui fusionnera avec la Comédie-Française en 1680), tragédie remaniée par Dancourt en 1705 pour les paroles et par Gilliers pour la musique.

_ de mettre en évidence qu'il existe dans les catalogues d'époque (dont celui de Lavallière) de nombreuses mentions de titres de livrets 'non mis en musique' (notamment de poètes majeurs comme Lafontaine, avec *Daphné*, 1684), dont on ne retrouve une trace imprimée que pour deux d'entre eux. D'aider éventuellement à retrouver la musique perdue de certains livrets.

_d'évaluer plus en profondeur les différentes médiations des mythes gréco-romains¹⁸ et des épopées qui sont en jeu dans le corpus (mythographie appliquée).

_d'analyser, du point de vue de l'histoire poétique de l'Âge Classique, les nombreux 'doublons' ou même les 'séries thématiques', des plus fameuses (*Alceste*, *Amadis*, *Ariane*, *Iphigénie*), jusqu'aux moins connues (*Alphée et Aréthuse*, *Diane et Endymion*, *Linus*, *Médée et Jason*, *Philémon et Baucis*), de comparer les inflexions de chaque figure dans ce corpus lyrique et sur la scène théâtrale classique.

_du point de vue de la réception comme du jugement esthétique, de nous interroger sur les œuvres lyriques qui n'ont pas été représentées à l'ARM (ou restées à l'état de projet) : ce n'est pas parce qu'elles n'ont pas été jouées à Paris qu'elles sont médiocres ; réciproquement, avoir été joué à l'ARM, comme le *Devin du village* de Rousseau, n'est pas un gage de valeur. De même, les opéras qui n'ont eu aucun succès (la *Médée* de T. Corneille et Charpentier en 1693) peuvent avoir de l'importance par rapport à l'institution et bien sûr par rapport à l'évolution stylistique.

_d'analyser en détail tout l'éventail générique des œuvres lyriques sous l'Ancien Régime.

_ à la manière de Norman & Brooks: mettre en évidence des erreurs ou approximations régulièrement commises pour ce corpus. Par exemple, Vuillermoz (p.67) et à sa suite de nombreux ouvrages plus

¹⁸ Par exemple, c'est *L'Histoire poétique* du P. Gautruche, revue par l'abbé de Bellegarde dans les années 1730 (au moment d'un nouveau mouvement hellénisant en France) qui a été l'une des sources principales de nombreux dramaturges.

récents (sauf ceux de John S. Powell) indiquent encore que l'opéra *Ariane, ou le Mariage de Bacchus* de Perrin et Cambert n'a pas été représenté. Autre exemple, concernant les attributions erronées, nous avons relevé qu'il y avait deux 'Quinault' : un célèbre dramaturge et un compositeur 'mineur'.

I.11. Les parodies et leur code générique.

Françoise Rubellin a largement traité cette question relative à la réception des opéras et à l'univers de la Comédie Italienne, notamment dans le cadre du CETHÉFI. Elle en a recensé 400 semble-t-il. J'ai néanmoins recensé pour *OSAR/dicOPSAR* un certain nombre de parodies (principalement de tragédies en musique, comme *Le racleur, parodie d'Achille et Déidamie* de Campra, 1735) grâce à mes recherches sur les livrets à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra et à l'apport du *Mercur de France* (1721-1791), afin de montrer l'avantage d'une articulation directe avec le faisceau d'informations que j'ai reconstitué autour des œuvres et des titres liés à l'opéra français sous l'Ancien Régime.

I. 12. Conclusion de la partie I : profil de l'esthétique de la production de l'ARM dans son acception large.

Certains déterminismes habituellement convoqués au sujet de cette institution majeure qu'est l'ARM doivent être remis en question. On ne peut pas se passer de l'étude des échanges créatifs entre la Cour de France et l'ARM (qui donnent lieu notamment à ce qu'on appelle aujourd'hui des co-productions), des modalités de représentation des différents répertoires, de l'étude des lieux connexes de création des œuvres pour écrire l'histoire du répertoire de l'ARM. En effet, cette porosité régénératrice, ce 'bourgeoisement', cette multitude de satellites que constituent les opéras, formant des points de départ, d'arrivée, des influences, établissant des filiations littéraires et musicales, créant des effets de reprises, de variations ou de résonances, offrant des connections, transitions, regroupements, recombinaisons, métissages ou des mutations, ces centaines d'opéras prises dans leur totalité, bref, ce qui fonde les qualités numériques et qualitatives des répertoires lyriques de l'ARM et de la Cour, ont forcément un impact sur les querelles musicales et l'esthétique générale de la production de l'ARM, esthétique si puissante qu'elle a notamment influencé les grands dramaturges du XVIIIe siècle et inspiré le génie de Mozart.

II. Sources consultées et techniques employées pour révéler l'identité et les points de convergence entre les différents corpus de l'opéra en langue française (et langue italienne), corpus produits sur le territoire français sous l'Ancien Régime

'L'établissement d'une chronologie des représentations est un travail délicat, vu que L'Opéra de Paris ne possédait pas de journal de bord pour cette période. Le recensement des livrets de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier, riches en indications sur les dates de premières et de reprises, est un premier pas dans cette direction.' (lettre d'introduction de M. Noiray, bilan délégation CNRS/IRPMF de G. Gaudefroy-Demombynes, 2011)

II.1. Chronologie des opéras français sous l'Ancien Régime et sources

Avant que je n'aborde les recherches en la matière, Michel Noiray et Solveig Serre dans leur base *Chronopéra* avaient renseigné, pour le répertoire de l'ARM strictement *intra muros*, la période entre le 28 août 1749 et l'année 1791¹⁹ à partir notamment des registres originaux de l'Opéra (aucun registre avant 1749, certains ayant disparus la chronologie apparaissait plus ou moins complète). Il existe un *Journal de l'Opéra*, mais rédigé *a posteriori* à la fin du XIXe siècle à partir de ces registres originaux et d'autres sources. J'ai observé comme bien d'autres chercheurs tels Brooks & Norman (qui ont renseigné la période 1655-1687) que ce journal comporte de nombreuses erreurs et approximations. Par ailleurs Michel Noiray m'avait transmis une 'liste des opéras 1733-1791', *'faite, tout simplement, avec Pitou [Spire], donc à contrôler entièrement'* (Michel Noiray). En février 2012 je lui soumetts une première version de mon « Répertoire des opéras et des ballets », une « Liste d'Opéras et d'Entrées » fondée sur mes recherches à la Bmo et comprenant toutes les œuvres lyriques que j'ai pu recenser sur la période de l'Ancien Régime en France. Les travaux de Brooks & Norman (Cf. Introduction, *Critical and analytical chronology*) ont commencé de la même manière, par une *'simple list'* en 1994.

¹⁹ La chronologie incluant 'les représentations données à l'Opéra-Comique lorsque cette institution était placée sous la tutelle de l'Opéra de Paris, ainsi que les représentations données par les troupes invitées.' (Chronopéra).

II.2. L'apport des livrets de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris

II.2.1. Dépouillement et analyse systématique des livrets conservés à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris (1650-1791)

C'est la Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier qui est, sans être exhaustive, la plus complète en matière de conservation de livrets d'opéras. Quand j'ai dû arrêter la recherche sur le terrain fin mars 2013, de très nombreux documents n'étaient pas encore référencés dans *Gallica* et les numérisations étaient encore limitées (contrairement à la bibliothèque Tolbiac). La publication institutionnalisée et systématique d'un livret à chaque création (à l'ARM mais aussi à la Cour 'par expès commandement de Sa Majesté') donne bien la mesure de ce foisonnement de créativité lyrique sous l'Ancien Régime. Le livret *princeps* est notre étalon pour *OSAR/dicOPSAR* et tout exemplaire de livret consulté est accompagné de sa cote de bibliothèque. Lus comme des pièces de théâtre à succès (ce qu'a bien compris Christophe Ballard), les livrets étaient publiés à 3000 à 4000 exemplaires environ pour une seule représentation et vendus 15 sols 'à la porte de l'Académie'. Outre qu'il est diffusé comme livre à Paris et en province, le livret présente une utilité multiple pour le public de l'Opéra de Paris : suivre le drame (comme nous le rappelle Lecerf de la Viéville dans sa *Comparaison...*) tant en France la compréhension de l'intrigue est primordiale pour le plaisir esthétique et en particulier pendant les récitatifs (surtout si l'élocution chantée est médiocre chez certains chanteurs ou/et si l'acoustique est mauvaise), chanter avec les choristes (voir les représentations de *Phaëton* en 1683 et le fameux chœur des Heures 'Dans ce palais'). On peut considérer que la date généralement la plus fiable (ou la moins fautive statistiquement) est celle indiquée sur l'édition du livret original dit *livret princeps*. Dans la partie '*Problems with contemporary sources: librettos*', Norman & Brooks, qui ont ingénieusement conçu un niveau de fiabilité des sources et qui rappellent notamment la nécessité absolue de recouper les informations avec l'ouverture ou la fermeture de l'Opéra de Paris pour vérifier la date des premières, observent en effet :

*'As contemporary documents, the title pages of librettos have a strong claim to be believed, but librettos generally appeared – or at least, were printed – before the performances which their title pages date with such certainty, and circumstances sometimes altered events.'*²⁰

Quoiqu'il en soit, le plus souvent, les premières sont bien indiquées sur les livrets de création. Si ce n'est pas le cas, on peut trouver sur les livrets de reprise une indication sur cette date de première. Ainsi dans la plupart des éditions des reprises, est indiquée leur arborescence chronologique qui remonte

²⁰ *Critical and analytical chronology of opera performances in Paris and at court from 1655 to 1687*, Philidor événements, Versailles, CMBV, 2005, p.00.

jusqu'à la création. Les indications des livrets, parfois lacunaires donc (mois, jour, lieu non mentionnés, auteurs non systématiquement mentionnés, très rarement le chorégraphe) peuvent être complétées par les partitions imprimées et manuscrites mais cette recherche est la limite de notre étude.

II.2.2. Limites de l'historiographie du répertoire de l'ARM

Les ouvrages de figures de l'historiographie de l'opéra comme Louis Ladvoat qui échangeait avec l'abbé Dubos des informations aujourd'hui uniques sur la création et la réception des oeuvres, sur les projets d'opéras à l'ARM et à la Cour (voir l'édition de leurs lettres par J. de La Gorce, Paris, 1993) dans la période post-lullyste, ou le duc de La Vallière qui conçut un catalogue ouvert aux œuvres non représentées et non mises en musique²¹ ceci dans la fourchette 1671-1758 et qui fut directeur du théâtre des Petits Appartements, ces ouvrages sont particulièrement intéressants car ces 'hommes de goûts' ont été au plus près des représentations d'opéras de leur époque. L'abbé Ragueneau et surtout Jean-Laurent Lecercle de la Viéville nous donnent aussi des détails précieux. D'autres auteurs (voir l'intéressant manuscrit autographe de L.-F. Beffara, *Dictionnaire de l'Académie royale de musique*, compilation de 1783-84), apportent, grâce à des *dictionnaires, histoires de l'opéra, essais, journaux, mémoires, lettres, réflexions, apologies* ou *anecdotes historiques ou dramatiques*, des outils incontournables pour ce corpus, mais restent souvent assez approximatifs et même fautifs concernant la chronologie des opéras et des ballets, se contredisant en particulier au sujet de la datation de la première représentation mais aussi à propos des lieux ou des distributions (les frères Parfaict en reconstituent ainsi des incomplètes et souvent erronées). Norman & Brooks ont observé avant moi (notamment dans Nutter & Thoinan, *Les Origines de l'Opéra français*) ce genre de contradictions relayées dans toutes les strates de l'historiographie jusqu'à une époque récente.

Bref, l'intérêt dans ce domaine est de recouper les documents d'époque (par exemple le *Dictionnaire de musique* de Sébastien de Brossard, recueillant 900 œuvres tous corpus confondus en 1703) et les catalogues modernes entre eux, ce qui permet de compléter avec profit les données quantitativement restreintes qu'on trouve sur les pages de titre des livrets *princeps* ou de reprise, objet de ma recherche. J'ai particulièrement travaillé sur la comparaison des informations contenues dans les ouvrages suivants : *Recueil Général des Opéras* (1703-1745), publication en 3 volumes par C. Ballard et ses descendants (livrets d'opéras créés à l'ARM de 1671 à 1745), catalogues de Lavallière, Lajarte, Prod'homme et de Spire Pitou. On trouve chez Lavallière et Prod'homme (souvent en contradiction) des approximations du type 'création fin septembre' (Prod'homme), 'à la fin du même mois'

²¹La Baume Le Blanc, Louis-César de, duc de La Vallière, *Ballets, opéra et autres ouvrages lyriques, par ordre chronologique*, 1760.

(Lavallière). Les lacunes, imprécisions ou contradictions concernent le plus souvent le jour, le mois et même parfois l'année de la première représentation, ainsi que le lieu de création. Il arrive que tous les catalogues soient d'accord sur une même date de création... mais contredite par le livret *princeps*. Le RGO ne donne aucune indication sur les créations d'opéras (dont tragédies en musique) à la Cour, retenant seulement la première représentation à l'ARM. C'est le cas aussi souvent pour Prod'homme. Enfin une grande quantité d'œuvres lyriques n'est pas mentionnée dans ces ouvrages.

Les usages mondains liés à l'institution de l'ARM commencent avec le *Mercurie galant*. Nous trouvons parmi les autres périodiques intéressants, par exemple la *Gazette de France*, le *Journal encyclopédique*, le *Journal de Paris*. Mais le *Mercurie de France* (1721-1791) reste largement la mine la plus étendue concernant les spectacles d'opéras à l'ARM et à la Cour de France (dont les événements musicaux sont traités de manière égale), avec parfois de très longs articles sur les représentations et sur les performances des interprètes. Dans *OSAR/dicOPSAR* j'ai renvoyé précisément à ce périodique pour de nombreux opéras car j'avais catalogué en 1997 (vacations pour l'IRPMF, document accessible au laboratoire IREMUS, UMR 8223, Paris rue Louvois) tous les titres des œuvres citées dans la rubrique 'ARM' et dans la rubrique 'Cour de France', en distinguant création, reprise ou simple citation. Enfin les *Almanachs* sont utiles, en particulier celui se rapportant aux *Spectacles de Paris* (éd. 1787, t. 34, pp.3655) qui publie un 'Catalogue alphabétique de tous les opéras qui ont été représentés sur le théâtre de l'ARM depuis son établissement jusqu'à l'année 1785', mais qui reste néanmoins assez lacunaire.

II.2.3. Exemples de questions relatives aux difficultés d'édition des corpus *OSAR/dicOPSAR* et développement futur du programme.

Après avoir utilisé plusieurs fils d'Ariane pour sortir du dédale des créations, reprises, titres généraux, sous-titres, titres alternatifs (ou d'usage), entrées et renvois, il fallait établir clairement le statut de chaque première représentation (ex. ARM Paris /Date 1ère représentation: création, ou reprise après la Cour, scène italienne, ou scène d'un autre pays).

Les titres homonymes étant nombreux, il était indispensable de leur adjoindre une date (celle de la création, ou par défaut celle de l'édition du livret ou la date indiquée dans le ou les catalogues). Les versions et remaniements majeurs des œuvres forment systématiquement une entrée distincte de leur modèle. Les remaniements génériques (comme les *Psyché* de 1671 et 1678, tragédie à machines puis tragédie en musique) instruisent bien sûr deux entrées, ce qui restitue bien le sens historique.

J'ai indiqué le prénom quand il s'agissait d'homonymes ou de personnalités de la même famille afin

d'éviter des confusions courantes (ex. : François Rebel : toujours 'François' sauf pour *Ulysse*).

Le *Répertoire de l'ARM intra muros* hérite de 11 rubriques totalement renseignées et mentionnées ci-dessous :

Titre général, entrée, sous-titre ou titre alternatif, traduction, renvois, auteurs, réception et opéras remaniés ou non, création ARM Paris-date 1ère représentation, genre et structure, source, éditeur.

Le développement du programme *OSAR/dicOPSAR* autorisera plus tard des statistiques utiles pour une meilleure connaissance du corpus (future création d'une banque de données accueillie possiblement à la MSHB de l'université de Rennes 2), par exemple :

Combien et quels sont les librettistes ou compositeurs qui créent plutôt pour l'ARM ? (a priori tous les pensionnés!), ou plutôt pour la Cour ?

Concernant les lieux de création à la Cour, combien et quelles œuvres ont été données à Versailles, Chantilly, Fontainebleau, au Concert de la Reine, au Théâtre des Petits Appartements ou dits 'Cabinets' de la Pompadour ?

Concernant la réception, combien et quels sont les opéras remaniés ou issus de remaniements ?
Combien d'opéras à six, huit, dix mains ou plus ?

Combien et quelles sont les tragédies en musique, tragédies lyriques et assimilées ?

D'autres questions (qui relèvent notamment de la scénographie) pourront être posées : Combien de sujets mythologiques, en proportion des sujets épiques, historiques, féeriques, bibliques, pastoraux, romanesques, orientaux ?

Quels sont les livrets qui présentent un 'Avertissement' ?

Quelle nature et combien de types de divertissements ?

III. Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime : d'un dictionnaire papier à un work in progress virtuel et en anglais ?

III.1. Recherche d'une formule *ad hoc* pour le répertoire de l'Opéra de Paris et de la Cour de France

'Chère Prof. Gaudefroy-Demombynes, Je m'intéresse au projet que vous avez proposé. J'espère que si je continue en anglais, il serait acceptable: The project that you describe sounds fascinating and timely. I currently work and teach in the United States (College of Charleston, in South Carolina). Because you've asked for a proposal of ideas, I would inquire first if you have any plans for an Englishlanguage equivalent or version of the dictionary. Perhaps this idea is one that would be appropriate only later, once the project is underway or complete, but I mention it now because I think the project may well be one that an Englishlanguage publisher might be interested in at some point. I would be interested in being involved in such a translation project. My own work centers on operatic dramaturgy and aesthetics (arising out of my dissertation/thesis work on the monologue in the tragédie en musique). Perhaps there would be space for collaboration or contribution on these subjects. I would be delighted to correspond about the nature of the project. Sincerely yours, Blake Stevens, Department of Music, College of Charleston' (courriel à G. Gaudefroy-Demombynes, 17 avril 2011)

'C'est avec grand intérêt que j'ai pris connaissance du dossier que vous m'avez remis, portant le projet d'édition d'un Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime. etc.' (Sophie Debouverie, responsable éditorial chez Fayard, lettre à G. Gaudefroy-Demombynes du 10 novembre 2011)

Au terme de comparaisons entre tous les dictionnaires d'opéra existants sur le marché dans le cadre de mes cours d'épistémologie du dictionnaire en Licence 3 musicologie à l'UFC, et cherchant la *formule ad hoc* pour le répertoire de l'Opéra de Paris et de la Cour de France, je soumettais toujours deux questions à mes étudiants de la génération du numérique : d'une part est-il souhaitable et possible de résoudre le dilemme entre dictionnaire pour amateur et dictionnaire pour scientifique ou professionnel ? D'autre part, faut-il nécessairement fixer dans le marbre un dictionnaire de musique ancienne, sachant que les recherches et les découvertes progressent chaque jour grâce au catalogage des fonds musicaux et que la connaissance et la culture peuvent aujourd'hui (et doivent) être diffusées auprès de la plus grande multitude de personnes ? Un dictionnaire en ligne interactif et ludique dans le sens où il appelle à 'remplir les cases', ne réglerait-il pas ces questions et bien d'autres, sous-tendues par celle de la pérennité de l'ouvrage ? Autrement dit, un dictionnaire papier, comprenant nécessairement les auteurs et les œuvres les plus connues et référencées, reviendrait pour ceux-ci à un travail de compilation (à moins qu'il y ait des résultats vraiment nouveaux sur telle œuvre ou tel créateur), reviendrait à une paraphrase des meilleurs articles sur le sujet, en premier lieu ceux du *New Grove* ou du *New Grove opéra* (imprimés ou en ligne) ou ceux du *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* (Piper München Zürich, 1994).

En comparant les données d'*OSAR/dicOPSAR* et les titres des œuvres lyriques référencées dans ces dictionnaires en langues anglaise ou allemande, on observe que ma recherche complète favorablement les connaissances, car un très grand nombre d'œuvres, titres, sous-titres, titres alternatifs, entrées (sans parler des renvois) et bien sûr de compositeurs, de librettistes, de traducteurs, manquent à l'appel.

III.2. Création d'une nomenclature originale pour les Notices du *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime*

Enfin, je publie quatre 'articles types' qui ont été rédigés entre 2011 et 2013 et destinés à établir une nomenclature opérante pour les opéras français de l'époque de l'Ancien Régime. Je livre deux états différents des articles *Didon* et *Saintonge* ('articles martyrs' puis Notices de Dictionnaire) afin qu'ils témoignent de cette recherche parfois ardue du calibrage des articles pour un dictionnaire d'opéra. Deux notices supplémentaires d'opéras dont je suis spécialiste seront publiées dans la prochaine mise à jour d'*OSAR/dicOPSAR* : les trois tragédies en musique *Achille et Polyxène* (1687) de Lully et Collasse, *Thétis et Pélée* (Fontenelle, Collasse) et l'opéra à huit mains *Iphigénie en Tauride* (1704) de Duché de Vancy, Danchet, Desmarest et Campra.

III.2.1. De l'« article martyr *Didon* » à la « Notice *Didon* » (cf. ANNEXES n° 2a & 3a)

III.2.2. De l'« article martyr *Saintonge* » à la « Notice *Saintonge* » (cf. ANNEXES n° 2b & 3b)

IV. CATALOGUES [voir](#) [page](#)

« Répertoire de Catalogues »

Présentation

Ces catalogues, conçus avant tout comme un aide-mémoire pratique pour les utilisateurs du « Répertoire de l'Opéra sous l'Ancien Régime », seront à terme normalisés dans leur présentation.

Catalogue N° 1 : Index operum *Dictionnaire de l'Opéra Français sous l'Ancien Régime* (3 corpus, 1650-1791, ordre alphabétique)

N°2 : Catalogue chronologique des créations d'opéras ARM/ Cour de France (1669-1791)

N°3 : Catalogue chronologique du répertoire italien à l'ARM

N°4 : Catalogue chronologique des *Fragments* et *pastiches* ARM et Cour de France (1669-1791)

4.a. Catalogue chronologique des *Fragments* (sous ce nom)

4.b. Catalogue chronologique des œuvres composites ou des *pastiches*

N°5 : *Author Catalogue OSAR / Nominum index* (compositeurs, arrangeurs, librettistes, traducteurs de l'Opéra Français sous l'Ancien Régime, 3 corpus, 1650-1791)

5. a. Composer and arranger catalogue OSAR

5. b. Librettist, arranger, translator catalogue OSAR

N°6 : Catalogue des lieux de création (et de reprise) / *City, Country and Venue*

Catalogue OSAR (3 corpus, 1650-1791)

N° 6a. Catalogue des villes et des lieux (relevés dans les livrets princeps principalement), corpus créations ARM et Cour de France (1669-1791)

N° 6b. Catalogue des villes, pays et des lieux (relevés ou indiqués dans les livrets princeps principalement), corpus créations pré-ARM, hors ARM et marginal (1650-1791)

N° 6c. : Catalogue des villes, pays et des lieux (relevés dans les livrets princeps principalement), corpus des reprises (1650-1791)

N° 7 : Table des genres / *Table of genres Opéra Français sous l'Ancien Régime* (3 corpus, 1650-1791)

V. ANNEXES

ANNEXE N°1 : Autres exemples de contributions de G. Gaudefroy-Demombynes au projet d'ANR 'LOPERA.F' (non retenu en 2013): 'L'opéra français sous l'Ancien Régime : *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime* et banques de données périphériques', 'French opera in classicism : *Dictionary of 'Opéra de Paris' (1669-1791) and data banks*' (MSHE Ledoux/CNRS, 2012-2013)

ANNEXE N°1a : État de l'art constitué en 2012 par G. Gaudefroy-Demombynes pour un projet d'ANR (MSHE Ledoux/CNRS) intitulé 'LOPERA.F' : 'L'opéra français sous l'Ancien Régime : *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime* et banques de données périphériques'

Les chercheurs dans le domaine de l'opéra français bénéficient de plusieurs catalogues ou dictionnaires constitués aux XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles, mais qui tous présentent des lacunes, n'offrant jamais un répertoire exhaustif des œuvres représentées sur la/les scènes de l'Académie royale de musique sur la période de 122 années qui marquent la vie de l'ARM :

- *Recueil Général des Opéras (1703-1745)* édité par C. Ballard (qui publie les livrets d'opéras créés à l'ARM de 1671 à 1745) ne prend pas notamment en compte les « fragments ».
- Le Catalogue des opéras de l'Académie royale de musique dans l'*Almanach des spectacles de Paris* (1787) est incomplet et ne se consacre aucunement aux auteurs et compositeurs des opéras.
- Tout aussi incomplet, même s'il demeure un outil de travail indispensable, est le *Dictionnaire des Théâtres de Paris* (1756-1767, 7 vol. in-12), répertoire constitué au XVIII^e siècle par les frères

Parfait.

- Autre catalogue important, celui du duc de La Vallière, (*Ballets, opéras et autres ouvrages lyriques....*, Paris, Bauche, 1760 (également incomplet dans sa couverture chronologique)
- *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, Librairie des bibliophiles, 1878 (2 vol.), Théodore Lajarte : encore un catalogue assez sûr, mais restant lacunaire.
- Au XIX^e siècle, le *Dictionnaire lyrique* de Félix Clément et Pierre Larousse (*Dictionnaire des opéras contenant l'analyse et la nomenclature de tous les opéras et opéras comiques représentés en France et à l'étranger....*, Paris, 1869) s'appuyant sur les catalogues qui l'ont précédé, connaît les mêmes lacunes dans le répertoire des œuvres, et ne donne pas la liste des auteurs compositeurs.
- Puis au XX^e siècle, *L'Opéra (1669-1925)*, de Jacques-Gabriel Prod'homme (Paris, Delagrave), qui complète un peu le Lajarte, mais reste incomplet.

Les chercheurs intéressés par l'histoire de l'opéra français en cette période de son histoire musicale doivent systématiquement confronter les répertoires donnés par ces catalogues aux comptes rendus qui étaient faits des œuvres dans les périodiques ou mémoires de l'époque : le *Mercur de France* (source précieuse mais souvent aléatoire, surtout dans les dénominations des œuvres), la *Correspondance littéraire* (périodique moins prompt à déformer les titres des œuvres, mais moins complet que le premier), les *Mémoires secrets* de Bachaumont ou le *Journal et mémoires* de Charles Collé (qui ne couvre que la période 1748-1792). Le *Journal des savants*, pour la période 1723-92, peut aussi se présenter comme un complément d'informations d'utiles. Ces sources, incomplètes en soi, ne couvrent pas par ailleurs l'ensemble de la période qui nous intéresse. Certains répertoires analytiques confectionnés récemment sont plus complets, mais sur une période chronologique très restreinte (1789-1792), tel les *Spectacles à Paris pendant la Révolution*, par A. Tissier (Droz, 1992).

C'est dire la difficulté de recenser un catalogue exhaustif des œuvres créées et/ou jouées (importation d'opéras créés pour des scènes italiennes ou autrichiennes) sur la/les scènes de l'Académie royale de musique, difficulté qui n'a pas été résolue au XX^e siècle, malgré les avancées majeures de l'ouvrage de :

- Pitou, Spire, *The Paris Opera. An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers – Genesis and Glory*, 1671-1715 et 1715-1815, Greenwood Press, Westport/London, 1983 (2 volumes)

et surtout du

- *Grove Opera (New Grove Dictionary of Opera*, Londres, 1992, 5400 p., 4 vol., 1800 opéras traités, 2900 compositeurs recensés), outil fondamental de la recherche musicologique universitaire mondiale. Un tel outil indispensable est nécessairement lacunaire concernant la période

française qui nous intéresse, puisque ce dictionnaire se propose l'étude des opéras de l'histoire occidentale, et pas seulement française, depuis les origines du genre.

Des dictionnaires ont tenté en marge de la constitution du *Grove Opera* de préciser certains objets de recherche, comme celui dirigé par

- Marcelle Benoît (*Dictionnaire de la musique en France au XVII et XVIII^e siècles*, Fayard, 1992). Cet outil est malheureusement lacunaire, oublieux des mineurs, indifférent aux « Fragments », même si certains articles restent des références.
- *Chronopéra*, base de données consacrée au répertoire de l'Opéra de Paris, mise en ligne par l'IRPMF, n'a jamais pu proposer de manière exhaustive la liste des œuvres (la liste des œuvres composites, les « fragments », pratique courante à l'Opéra de Paris, n'est pas donnée, comme ne sont pas complets les catalogues de librettistes et de compositeurs). Cette base, dirigée par Michel Noiray, est centrée sur la période 1749-1791, la recherche a été menée uniquement à partir des registres originaux, et comme il en manque pour certaines années, *Chronopéra*, qui est totalement fiable par rapport à ce qui a été saisi, reste lacunaire.
- Le site mis en ligne *Magazine de l'Opéra baroque* (<http://operabaroque.fr>) lui aussi fort attractif et très bien renseigné n'est pas en mesure de donner de manière parfaitement exhaustive le répertoire qui fut celui de l'ARM et les catalogues complets de librettistes, compositeurs.
- Les travaux de recherche menés par l'équipe du Centre de musique baroque de Versailles (CMBV) et la création attendue du portail Philidor, ne sont pas non plus en mesure actuellement d'établir des catalogues exhaustif des auteurs.
- Le site de la Bnf <http://gallica.bnf.fr/> est très loin d'avoir mis en ligne toutes les sources des opéras conservés notamment à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, bibliothèque la plus riche du point de vue de notre sujet.

ANNEXE 1b: *Génopéra*: développement d'un partenariat avec l'Université de Curitiba (Brésil), projet d'ANR 'LOPERA.F' (2012). *Génopéra* : 'transmission d'une génétique articulée des partitions d'opéras français sous l'Ancien Régime' (responsables de l'action : Géraldine Gaudefroy-Demombynes, MSHE Ledoux/CNRS, Besançon, France, Silvana Ruffier-Scarinci, UFPR, Université de Curitiba, Brésil).

Des liens scientifiques féconds ont été développés par une équipe de chercheurs de l'Université de Franche-Comté, au premier rang desquels Géraldine Gaudefroy-Demombynes, en direction des collègues qui animent la recherche en musicologie baroque au Brésil et aux Etats-Unis. Des réalisations scientifiques en génétique et édition des textes et partitions devraient voir le jour notamment dans le

cadre d'une convention signée entre l'UFC et l'Université de Curitiba au Brésil, dans un partenariat qui engage au Brésil Mme Silvana Ruffier-Scarinci. Mme Scarinci est maître de conférences en musicologie à l'*Universidade Federal do Paraná*, Curitiba, Brésil, depuis 2009. Agrégée, Docteur en musicologie, ancienne boursière de la FAPEMIG (*Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais*, 2007-2009) et de la FAPESP (*Fundação de Amparo à Pesquisa do estado de São Paulo*, 1995-8 et 2002-6), période où elle a conduit un échange à la *Scuola di Paleografia e Filologia della Università di Pavia* (Cremona). Spécialiste de la musique baroque italienne de la première moitié du dix-septième siècle, elle s'est spécialisée notamment sur Monteverdi, Cavalli et Strozzi.

Un avenant a été prévu dans la convention signée entre l'Université de Franche-Comté, initiatrice de la demande ANR, et l'*Universidade Federal Do Parana – UFPR / Curitiba, Programa de Pós-Graduação em Música, Departamento de Artes – UFPR*, Rua Coronel Dulcídio 638 – Batel, 80420-170 – Curitiba – Paraná, Tel./Fax: (41) 3322.8506. Cette convention justifie la fécondité des échanges scientifiques prévus dans le cadre de cette demande ANR, notamment un programme de recherche franco-brésilien durable, qui s'inscrit dans la tradition déjà ancienne des coopérations entre ces deux pays, coopération qui mettrait les institutions partenaires au premier rang des recherches concernant l'épistémologie des éditions critiques relatives à l'opéra français de l'Ancien Régime.

Les publications d'éditions critiques d'opéras français menées en France, de rayonnement international depuis longtemps (CMBV-CNRS-UMR2162, IRPMF-CNRS-UMR200) sont actuellement le centre d'intérêt privilégié de laboratoires brésiliens comme ceux de Curitiba au Brésil. Ce mouvement s'inscrit dans l'abondante production scientifique et artistique de l'Amérique latine, développant une tradition critique autour de cette musique dite « baroque » qui a marqué son histoire, et se tournant aujourd'hui du côté des ressorts esthétiques et littéraires complexes de l'histoire de l'opéra français de l'Ancien Régime. On observe aujourd'hui au Brésil une très forte demande d'expertise en matière de méthodologie des éditions critiques appliquée à l'opéra français (dont l'opéra-comique), domaine que privilégie dans ses programmes scientifiques, pédagogiques (co-habilitation de thèses) et artistiques le laboratoire de l'*Universidade Federal do Paraná* et le *Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Artes* (UFPR, Curitiba, Brésil). internacional@ufpr.br <http://www.internacional.ufpr.br/>
www.artes.ufpr.br/musica/mestrado

En novembre 2011, le « Groupe de Recherches et performance en Musique Ancienne » dirigé par Silvana Scarinci à l'UFPR, a produit la première récréation mondiale de la tragédie en musique *Didon* (Madame de Saintonge, Desmarest), qui avait été éditée en 2003 par Géraldine Gaudefroy-Demombynes (en collaboration avec Jean Duron, collection « Monumentales » du CMBV, Musica Gallica, Versailles, 2003), cette production scénique ayant bénéficié de l'expertise de Géraldine Gaudefroy-Demombynes. C'est dans ces actions que se croisent littéralement la recherche

fondamentale et la praxis. Un programme de spectacle et un livret bilingue ont été publiés ; est prévue l'édition d'un ouvrage à quatre mains sur cette recreation scénique de *Didon*. L'attraction que représente pour les Brésiliens comme pour les Français la tragédie en musique, premier genre dans l'histoire de la musique à concentrer au plus haut degré le principe de la synthèse des arts, s'est traduit cette année par un « Avenant » à la Convention signé en décembre 2012 par le Président de l'Université de Franche-Comté, Jacques Bahi, convention qui permettra d'établir une large et durable coopération scientifique entre les deux universités appliquée à différents projets, et pour l'Avenant en question fondée tout à la fois sur la transmission scientifique et sur la recreation historiquement informée d'opéras inédits à ce jour. Ces actions sont destinées à la (re)constitution moderne du patrimoine lyrique français, qui passionne le continent américain.

L'avancement de l'édition critique d'une tragédie en musique majeure du XVIII^e siècle, *Iphigénie en Tauride* (Desmarest / Campra, 1704, prévue aux éd. du CMBV/CNRS, collection « Monumentale », par Géraldine Gaudefroy-Demombynes) et l'expérience de son auteur (Géraldine Gaudefroy-Demombynes a déjà à son actif l'édition critique de *Didon*), tout comme celui de l'édition d'*Ariane et Bacchus* de Marin Marais (préparée par Silvana Scarinci) permettront de créer une plateforme de discussion, la réalisation de Journées d'études franco-brésiliennes mettant au centre la recherche appliquée, à Paris et Curitiba. A l'issue de ces rencontres et interfaces de travail, émergera un logiciel spécifique d'aide à la création d'éditions musicales (possibilité de commercialisation de ce logiciel par la suite) et une base de données numériques d'exemples musicaux (soit 2 Livrables), qui donneront lieu à des publications en ligne à l'adresse de tous les chercheurs et les artistes, notamment sur les trois aspects qui préoccupent le plus les musicologues brésiliens :

-définition des normes d'éditions critiques, catalogage et critique des sources musicales de première main, nombreuses en Amérique du Sud sur le répertoire baroque, en particulier les musiques des missions jésuites, directement importées de la Cour de Versailles sous le règne de Louis XIV et adaptées à la tradition populaire.

-Exploitation croisée des apports génétiques, littéraires, philologiques, linguistiques et esthétiques qui président à la reconstitution matérielle d'un opéra en vue d'une représentation scénique, ceci à partir de la publication critique du livret et de la partition, arrimée aux différentes sources manuscrites ou imprimées retrouvées.

– Mise à l'épreuve de l'édition par la praxis musicale, à savoir prise en compte de tout ce qui relève des réalités et des nécessités de l'interprétation : fonctionnalités de lecture pour les acteurs de la reconstitution (chef d'orchestre, musiciens, metteur en scène, chorégraphe, danseurs), technique vocale et instrumentale, prosodie française et prononciation restituée, organologie, éléments scéniques et

chorégraphiques.

L'action *Génopéra*, appuyée sur ces échanges scientifiques et les mises en ligne évolutives des éditions critiques en vue de créer un logiciel appliqué à l'édition critique musicale, permettront, par la confrontation de quelques éditions critiques (4, ci-dessous mentionnées), de produire un socle méthodologique à destination principalement des chercheurs (qui pourront enregistrer leurs publications et augmenter le catalogue) et des praticiens. Seront confrontées les spécificités des opéras baroques d'Amérique latine et de France. L'interface interactive « génopéra » mettant au cœur de ses problématiques les méthodologies de l'édition critique d'un opéra (prenant en charge livret, partition, partition en danse, scénographie, décor de scène, puis mise à l'épreuve de l'édition par la praxis musicale) permettra de féconds échanges de ressources en direction des chercheurs brésiliens, qui attendent de pouvoir développer de tels outils scientifiques pour entamer le travail critique sur les nombreux ouvrages créés au Brésil par les missionnaires jésuites, et directement importés dans leurs formes des opéras de collège ou de Cour du XVII^e siècle français.

Ces expériences de méthodologie comparée prendront appui sur l'édition de *Didon* (voir plus haut, CMBV-CNRS), d'*Iphigénie en Tauride* (projet CMBV-CNRS) et sur l'édition en cours d'une autre tragédie en musique majeure de la même époque (l'écriture d'*Iphigénie* ayant débuté en 1697), *Ariane et Bacchus* (1696) de Marin Marais, programmée au sein de l'équipe brésilienne et qui pourra aussi faire l'objet d'une publication par le CMBV en partenariat avec l'UFPR. Il est prévu une publication en ligne de larges extraits des 4 éditions critiques, sous une forme interactive pour le lecteur et disponible par extraits sous une forme audio dans le cadre de cette action « Génopéra » ; les deux Universités, française et brésilienne, grâce à la convention cadre UFC-UFPR, pourront programmer des concerts et des enregistrements d'*Iphigénie en Tauride* et d'*Ariane et Bacchus*, pour permettre la transmission de ce patrimoine au plus grand nombre.

ANNEXE 2 : Articles Martyrs

ANNEXE 2a : DIDON (en 21764 signes)

13 septembre 1693 (livret et partition réduite publiés en 1693, Christophe Ballard)

Tragédie en musique en un prologue et cinq actes (« Tragédie » dans source livret, « Tragédie mise en musique » dans sources musicales)

Librettiste : Geneviève Gillot de Saintonge

Compositeur : Henry Desmarest

Genèse et sources littéraires

Desmarest, comme nous l'apprend Dangeau, bénéficie de la protection de la Dauphine (morte en 1690), Marie-Anne de Bavière, épouse du Grand Dauphin (mort en 1711), tous les deux grands amateurs d'opéras et venant régulièrement assister aux créations données à l'A.r.m. Madame de Saintonge (comme Desmarest) a dédié certaines de ses œuvres au Grand Dauphin, et l'on sait que celui-ci est le protecteur de Francine, qu'il a installé au poste de Directeur de l'Opéra. C'est dans ce cadre favorable que les jeunes créateurs se sont rencontrés, n'osant pas néanmoins dédicacer leur premier essai lyrique. Ce duo donna lieu à la première réappropriation lyrique fidèle du mythe de Didon tiré directement du *Chant IV* de l'*Enéide* de Virgile, sujet bien propre à inspirer une poétesse, qui en digne fille de traductrice, devait lire l'épopée dans le texte et connaître les principales traductions françaises en vers (Pierre Perrin en 1648, M. de Marolles en 1662, Segrais en 1668 et François Le Maistre en 1668). Quatre tragédies avaient été composées sur le thème (A. Ardy, 1603 ; J. Tabouret, 1609 ; G. de Scudéry, 1637 ; Boisrobert, 1643) mais c'est chez les grands auteurs comme Racine (dix-sept références) que l'on trouve les réappropriations les plus marquantes du *Chant IV*, Corneille ne trouvant rien " de plus touchant " (préface de *Bérénice*) que l'histoire de cette reine délaissée au profit d'une geste plus noble que l'amour.

Synopsis

Prologue : Le palais de Mars

Mars, la Renommée et leurs Suites louent les exploits de Louis XIV en élevant un trophée en son honneur. Tous ces bruits guerriers troublent Vénus qui se plaint à Mars avant de s'associer à lui dans une fête. Mais Mars annonce la supériorité de la gloire sur l'amour, illustrée par l'histoire de Didon.

Acte I : Le palais de Didon

Didon est tourmentée par un songe, la vision sanglante de son mari Sichée lui reprochant d'avoir trahi son serment, alors qu'elle va ce jour épouser le héros troyen Énée. Anne la rassure puis les deux amants se promettent un éternel amour. Les Carthaginois rendent hommage au futur protecteur de leur cité et célèbrent le bonheur des futurs époux (divertissement). Didon et Énée décident de hâter leur hymen, afin d'éviter la colère jalouse du roi Iarbe qui vient d'arriver à Carthage.

Acte II : Un bois et dans l'enfoncement des rochers d'où il tombe, un torrent

Agité par un noir pressentiment, Iarbe envoie Arcas en éclaireur. Dans un monologue il se lamente sur son sort puis animé par la rage il invoque son père Jupiter et réclame vengeance. Jupiter apparaît et lui promet d'exaucer ses vœux si Didon refuse son amour. Pour apaiser la fureur de son fils, l'olympien convoque les Dryades et les Faunes du bois de Carthage (divertissement). Les deux rivaux s'affrontent, Iarbe tente d'intimider Énée, celui-ci excitant sa jalousie jusqu'à ce que le roi lève son arme contre lui, mais Vénus apparaît et dissimule son fils sous une nuée protectrice, laissant Iarbe en proie à la douleur et à ses menaces envers la reine.

Acte III : Une allée d'arbres, dont les branches se joignent par le haut en forme de berceau et dans l'enfoncement, une grotte

Inquiète du retard d'Énée, Didon fait appel à une Magicienne qui invoque Pluton. Surgissement de Furies et de Démons (divertissement). Une Furie révèle le destin de Didon d'une manière énigmatique. Incantation infernale. La Magicienne recourt à des Démons aériens transformés en Amours pour redonner espoir à la reine (suite du divertissement). Anne apprend à la reine qu'Énée quitte Carthage. Didon pleine de rage envoie sa sœur le supplier. Mais la reine subit les reproches d'Iarbe, pressant et inquiétant, la laissant désespérée. Barcée accourt et lui apprend le retour d'Énée.

Acte IV : Un grand salon orné de plusieurs figures qui marquent les victoires que l'Amour a remportées

Énée revient mais pour annoncer à Didon son départ de Carthage. Tendres reproches puis fureurs de Didon qui parvient à toucher le cœur de son amant. La reine ordonne une fête en l'honneur de leur hymen (divertissement). Un orage annonçant l'arrivée de Mercure interrompt la fête et éparpille les Carthaginois terrorisés. Énée est rappelé à l'ordre par Mercure de la part de Jupiter. Le troyen, accablé par ce dilemme, songe au suicide pendant que le palais de Didon paraît embrasé par le feu et les éclairs. Son confident Acate le sauve de ses sombres pensées en l'entraînant de force vers ses navires.

Acte V : Les jardins du palais de Didon et la mer dans l'éloignement

La fête interrompue par l'orage reprend ses ébats joyeux (suite du divertissement). Les Nymphes du lieu appelées par Barcée tentent en vain de distraire Didon. Anne annonce le départ définitif d'Énée. La

colère et l'égarément de Didon augmentent quand elle aperçoit le vaisseau d'Énée soumis à une violente tempête. Elle tombe évanouie au milieu d'un torrent de mots brûlants. Soudain, l'Ombre de Sichée surgit et condamne l'infidèle. Revenant de son évanouissement, Didon, épouvantée, comprend qu'elle ne peut pas échapper au destin prédit par les Furies : elle se frappe le cœur à l'aide du poignard d'Énée et meurt après d'ultimes plaintes.

Commentaire esthétique, dramaturgique et musical

Dans le **Prologue**, Mars et la Renommée (qui publie la faute de Didon dans le *Chant IV*) se disputent la célébration de la « victoire » (référence aux victoires maritime au large de Lagos et terrestre à Neerwinden, guerre de la ligue d'Augsbourg, 1693) du plus grand des rois et guerriers, Louis XIV. La France triomphante accueille en chantant et dansant le retour des guerriers vainqueurs. Cette insistance à vouloir exalter la puissance du roi en rappelant ses victoires passées et actuelles cache les défaites que le roi essuie, dès 1690, tant sur mer que sur terre, défaites qui l'obligeront à faire la paix au moment de la création de *Didon*, ce qui correspond au déclin de son règne. Mars clôt ce prologue en rappelant l'histoire édifiante d'Énée, qui préféra la gloire à l'amour, puis le chœur, en forme d'exorde, relance cette idée en célébrant la toute puissance du roi. La seconde scène ne contient pas de références historiques, évoquant la cour et ses plaisirs, mais la mention de la France veut bien certifier ici le caractère politique et contextuel de la première scène (Louis a déclaré la guerre à l'Europe).

La **tragédie**, comme son modèle le *Chant IV*, concentre la tragédie humaine face au Destin. La structure du livret s'inspire de la construction du poème (fondée sur le passage d'Énée à Carthage, sur le chemin d'une nouvelle Troie) mais le dramatise grâce à une construction claire et typiquement classique (exposition, nœud, péripétie, catastrophe, avec même le respect des unités), à un suspens reposant sur des expressions prémonitoires (« Quel funeste présage », *Didon*, IV, 4 ; « Les Enfers n'ont-ils pas prédit ton triste sort », *Didon*, V, 6) et sur l'angoisse croissante éprouvée par la reine, victime d'un grand nombre de troubles, d'alarmes, de tourments. La librettiste, tout en conjuguant l'histoire de la monarchie et la fondation de Rome, a enrichi sa trame en ajoutant des péripéties magiques et spectaculaires (intervention de Vénus, invocation à Pluton, Furies et Démons des airs, Ombre de Sichée) et des événements météorologiques (orage, tempête) dont l'origine est dans les vers du *Chant IV* ou d'autres chants de l'*Énéide*. Elle a approfondi ou adouci les caractères des personnages masculins du *Chant IV* : Le roi jaloux Iarbe a une pulsion meurtrière envers Énée (II, 6) et apparaît inquiétant dans ses pressantes et longues (70 vers) prières à Didon (« Ah ! que je me sens agité/ Malheureux j'aime encor bien plus que je ne pense », III, 6). Passé au filtre de la pastorale et d'une conception précieuse de l'amour, à l'image du Pyrrhus de Racine (Préface de son *Andromaque*), Énée, de dur et prompt à écouter les dieux, inflexible, parfois brutal, et même goujat pour le XVIIe siècle, devient plus tourmenté, tendre, sensible à la douleur de son amante, caractère accentué par la sensibilité

féminine de l'auteur qui lui a écrit un monologue désespéré où sa souffrance apparaît égale à celle de Didon («Dieux ! voulez-vous ma mort ? vous serez satisfaits», IV, 5). Didon est l'imitation stricte de celle de Virgile. Elle passe de la plus tendre plainte aux supplications, des larmes à la *furor amoris* (« Qu'on fasse des Troyens un horrible carnage ! / Hastez-vous de servir ma rage ! », V, 3). Elle extériorise donc son mal en emportements proches de la folie (et non pas en langueurs et douleurs charnelles comme celle de Tate et Purcell dans *Dido and Eneas*). Les vers 364-367 de Virgile ont frappé particulièrement la dramaturge, de même qu'ils avaient frappé Torquato Tasso (*La Jérusalem délivrée*, Chant XVI, LVI) et Philippe Quinault (V, 4) pour peindre Armide et Georges de Scudéry (IV, 2, v. 1146-1150) pour sa *Didon* : « Mais rien ne saurait te toucher / Non, tu n'es point le fils d'une tendre déesse, / Mais bien plutôt d'une tigresse, / Qui t'a nourri sur quelque affreux rocher » (IV, 1). Cette fureur est caractéristique des héroïnes tragiques dominées par l'amour, telles les Médée ou Phèdre, qui en tant que femmes représentent pour les tragiques en général et pour Euripide en particulier ce qu'il y a d'irrationnel dans l'âme humaine et convenant le mieux à l'expression de la douleur affective. De fait, comme Médée, la Didon de Madame de Saintonge est prête à s'humilier au delà du soutenable et comme elle à recourir à la vengeance de la femme outragée.

Madame de Saintonge et Henry Desmarest œuvrent pour traduire la condition tragique de Didon dont la passion funeste va la conduire au suicide. À partir du songe de la reine évoquant son mari défunt (acte I), ils opèrent une symétrie notamment soutenue par l'utilisation de la tonalité de *si* mineur, qui sera celle du monologue de l'Ombre de Sichée (acte V). Le choix de tonalités peu ou pas usitées à l'opéra (cadences parfaites en *ut dièse* mineur dans le monologue final de Didon) crée des effets particulièrement sombres. Le nombre exceptionnel de monologues (six récitatifs et un air, tous accompagnés par l'orchestre à cinq parties), sur le modèle de Racine, qui les « remet à la mode », leur qualité expressive, magnifiée par la musique de Desmarest qui s'émancipe du modèle lullyste, illustrent le mieux la puissante intimité tragique contenue dans l'opéra. Cette tension entre les trajectoires humaine (Didon) et divine (Enée, représentation terrestre du destin et des dieux, Didon lui reprochant d'ailleurs qu'il n'a « rien d'humain » IV, 1) des deux protagonistes est soulignée particulièrement dans cinq monologues : le monologue-invocation d'Iarbe à son père Jupiter (II, 2), le monologue délibératif d'Enée (IV, 5), le monologue accusateur de Sichée (V, 5) et enfin les deux derniers monologues de Didon, entre fureur et mort (V, 4 et 6), chacune de ces pièces étant menée par Desmarest au paroxysme de la tension. Dans ces monologues l'orchestre a un fort pouvoir suggestif (narratif mais aussi descriptif) par le soutien qu'il apporte à l'expression du *pathos*. Les « symphonies » intervenant dans ces monologues font appel à une harmonie recherchée (accords dissonants, cascades de retards, chromatismes etc.). Cependant, les nombreuses réminiscences comme le changement de tonalité en plein monologue (Didon, V, 4) ou encore certains accents sont autant d'hommages rendus à Lully mais

toujours non dépourvus d'une audacieuse liberté.

Énée (haute-contre), accablé par le destin que les dieux lui ont réservé, apparaît déchiré entre amour et gloire. À la fin de ce récitatif, il est bien résolu à se tuer tandis que l'orchestre déchaîné traduit les éclairs sur le palais de Didon. Afin de transcrire la tension qui résulte de ce dilemme, Desmarest précipite l'entrée de la voix avant la fin du prélude (contrairement aux autres monologues), souligne la douleur du héros au moyen de retards de sixte et de chromatismes ascendants à la basse, module dans des tonalités peu usitées (cadences parfaites en *si bémol* mineur, *la bémol* majeur, *ut* mineur, avec emprunts à *ré bémol* majeur, *mi bémol* majeur, *si bémol* majeur et *ut* majeur), tonalités qui reviennent plusieurs fois au cours du monologue pourtant que de 72 mesures. La pièce est fondée sur des oppositions et des dialogues : les résolutions d'Énée sont marquées par différentes couleurs (*si bémol* mineur-*la bémol* majeur, opposition *fa* mineur-*fa* majeur et *si bémol* majeur, puis résolution au sentiment du devoir avec une cadence parfaite dans le ton principal), et les interrogations du troyen sont soutenues par un dialogue entre voix et ritournelles à l'orchestre.

EX MUS 1 :

L'apparition de l'Ombre de Siché (basse-taille), épisode crucial du dénouement, est traduite par un effectif à quatre parties instrumentales (à l'image de la solennelle invocation d'Iarbe à Jupiter qui formait le nœud de l'opéra) ainsi que par un extraordinaire ostinato rythmique à la basse innervant toute la pièce. Seul monologue de forme continue à être en mesure fixe (C/), à étendre jusqu'à 23 mesures le prélude introductif à l'orchestre, ce récitatif accompagné en *si* mineur est le climax spectaculaire et tragique de l'opéra. Les derniers vers sont caractéristiques du traitement vocal qu'opère Desmarest : une grande chute d'une octave et demie vient souligner le vers « Viens cacher pour jamais... », le compositeur valorisant par des valeurs longues les rythmes anapestique et iambique, déjà contenus dans la métrique des vers, traitement rythmique qui participe du caractère tragique mais aussi infernal (on retrouve ce même traitement dans l'Invocation à Pluton de la Magicienne au 3^e acte et dans le monologue d'Iarbe au 2^e acte).

EX MUS 2 :

Enfin, la *furor amoris* inspirée de la Didon virgilienne, est le thème des deux derniers monologues de Didon (dessus) que contient le si dense 5^e acte (480 mesures), le seul à ne pas présenter de grand chœur. Dans le monologue « Tu me fuis inconstant » (scène 4), Didon assiste même au spectacle des vaisseaux d'Énée livrés à la tempête. Le caractère paroxystique de la fureur tragique qui emporte Didon, fureur combinée avec celle de l'orage, est marquée par une rupture modale (*mi* mineur vers *mi* majeur), effet déjà relevé dans le dernier monologue d'Armide (V, 5, Lully passant de *sol* mineur à *sol* majeur), la

tension vers le mode majeur soulignant l'accroissement de la fureur des héroïnes. Desmarest utilise de nombreux accords parfaits déployés à la voix, module deux fois en un *ut dièse* mineur (deux cadences parfaites) non exploité jusqu'ici dans l'opéra et emploie des mouvements harmoniques complexes dans cette même tonalité, tandis que la basse-continue martèle les accents exaltés à la voix. Nombreux sont les intervalles et les accords qui signalent des images sonores fonctionnant en analogie avec le texte telles que « l'horreur » (sixte mineure descendante à la voix, accord de triton à la basse). L'effet frappant résultant de cadences rompues ou imparfaites est plusieurs fois utilisé par Desmarest.

EX MUS 3 :

L'un des **frontispices** retrouvés (cf. DVDrom pour l'ensemble) offre une synthèse de différentes scènes de l'acte final impliquant Didon (qui meurt seule), sa sœur Anne (qui tempère ses fureurs) et sa confidente Barcée (qui tente de lui redonner espoir). La mise en scène de la création ne devait pas être trop éloignée de cette gravure de 1703 : escalier montant vers la couche royale, bordé de brûle-parfums, suicide de Didon avec le poignard d'Énée, ses armes à ses pieds.

EX ICONOGRAPHIQUE : F-Po/ C3702 (4). Frontispice anonyme publié par C. Ballard en 1703 dans son *Recueil Général des Opéras*.

Histoire des représentations, réception et versions

L'œuvre fut créée à l'Académie royale de musique à Paris au Palais royal le 11 septembre 1693. L'abbé Jean-Baptiste Dubos rédige vers octobre 1696 une *Critique de l'opéra Didon de Desmarest* (cf. J. de La Gorce, *Biblio n° ...*, p. 71-73) destinée à Louis Ladvocat, témoignant de la « réussite si glorieuse » de l'opéra auprès du public, malgré une cabale :

« Il n'y a personne qui, après avoir examiné avec réflexion l'opéra de *Didon*, ne soit étonné du succès prodigieux dont il a joui. [...] Cet opéra se regrette encore tous les jours. On ne l'a jamais représenté sans une nombreuse assistance, quoique tout ce qui peut contribuer à la chute d'un opéra semblât avoir conspiré contre lui. [...] Une puissante cabale, composée de plusieurs autres, avait juré sa perte, et le poète et le musicien n'étaient pas soutenus par aucune réputation acquise. Rien ne formait un préjugé en leur faveur. [...] Malgré ces contradictions, cet opéra fut goûté et applaudi pendant plus de trois mois. L'assistance a plutôt semblé croître que de diminuer et peut-être le succès en aurait-il été encore plus grand, si l'envie qui ne l'avait pas pu faire tomber, n'eût trouvé le moyen de le faire ôter du théâtre. »

Si l'on suit Dubos, cela veut dire que l'opéra a été représenté au moins jusqu'au 11 décembre (mais ce serait sans compter sur la création de *Médée* le 4 décembre). Desmarest lui-même exalte ce succès (exceptionnel pour une création entre Lully et Rameau) à travers la dédicace qu'il écrit à Louis XIV, à

L'occasion de la publication en partition générale de sa *Circé* :

« Sire, la protection que Vostre Majesté a toujours donné aux beaux arts, et l'heureux succès de l'opéra de *Didon*, me fait prendre la liberté de vous présenter celui de *Circé*. »

Dubos est louangeur autant pour la librettiste que pour le compositeur (dont la musique est régulièrement qualifiée de « bonne » ou « très bonne »), ce dernier restant suspecté de s'être largement inspiré de Lully (conception que l'on retrouve dans d'autres textes, notamment celui de Tralage, F-Pa/ms 6544, f. 45^v) :

« Ce sujet si heureux par lui-même est encore traité de la manière la plus convenable. L'unité d'action y est observée d'un bout à l'autre. La scène n'offre aux spectateurs que Didon ou que Énée ou gens qui parlent de ces amants. Bien loin que l'on puisse traiter le rôle de Iarbas d'épisode incommode et inutile, c'en est un nécessaire à la pièce, parce que le poète était obligé de suivre l'histoire de Virgile, et que tout le monde aurait demandé ce prince s'il n'avait pas paru. [...] Je dois encore ajouter ici que par bonheur, l'auteur de cet opéra n'a pas donné dans l'inconvénient des poètes modernes d'embarrasser leur scène par une quantité d'incidents qu'ils ne sauraient parvenir à bien développer. [...] Chacun était persuadé que le bon était pillé de Lully et qu'il n'y avait que ce qui pouvait y être de mauvais qui ne fût point volé. (p. 71- 72)

De son côté, le destinataire de la lettre de Dubos, Louis Ladvocat, rend grâce au « succès si favorable » (lettre du 26 octobre 1695) de l'opéra. De même Tralage souligne la réussite de « belles choses » comme la *Didon*. Pour sa part, en 1704 Jean-Laurent Lecerf de La Viéville cite deux fois Desmarest pour sa *Didon* (« un assez bel ouvrage d'un bout à l'autre, pour trouver grâce devant quelque juge que ce soit. ») aux côtés de tragédies en musique de Charpentier, Collasse Marais, Campra et Destouches (« Troisième dialogue », *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 1^{ère} partie, *Biblio n° ...*, Minkoff p.33), répondant ainsi à la critique de l'abbé Ragueneau dans son *Parallèle* (« Il ne se fait plus rien de beau en France depuis la mort de Lully »). Il rapproche enfin *Phaëton* de Lully et *Didon* pour la qualité de leurs duos de basses et de hautes-contres (p. 38).

Il y a une contradiction entre les sources au sujet de la qualité de l'interprétation. Selon les frères F. et C. Parfaict (*Dictionnaire des Théâtres de Paris, Biblio n° ...*, p. 307) *Didon* fut « magnifiquement interprétée à sa création, la fameuse Marthe Rochois remplissait le principal rôle », d'autres chanteurs étant cités à ses côtés, Melles Françoise Moreau (Anne), Maupin (Magicienne), Messieurs Du Mesny (Énée), Dun (Iarbe) et Moreau (Acate), les danseurs mentionnés se prénommant Melle La Fontaine et messieurs Lestang et Magny. Dubos affirme au contraire :

« On le donna dans le mois de septembre 1693, temps le plus fâcheux pour un opéra pour la méchante

année et pour la mauvaise saison. Le spectacle en était pitoyable. Les meilleures actrices avaient refusé d'y jouer. ” (Lettres de Louis Ladvocat, p. 71).

Tous les interprètes cités par les frères Parfaict ont théoriquement pu créer *Didon*, compte tenu de leurs dates d'exercice (La Rochois se retire en 1703 et la Moreau en 1705 par exemple) mais on ne sait pas ce qui aurait pu être à l'origine de la remarque de Dubos. *Didon* fut reprise (et éditée sous forme de livret) en province, à Lyon en 1696 (alors que seuls les opéras de Lully composaient le répertoire de l'Opéra de Lyon (cf. Léon Vallas, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon 1688-1789, Biblio n° ...*), probablement à Metz (entre 1699 et 1701 et en 1730 (cf. J. de La Gorce, *Biblio n° ...*) et enfin à Strasbourg en (décembre ?) 1701 (cf. duc de La Vallière, *Ballets, Opéras, et autres ouvrages lyriques, Biblio n° ...*, un exemplaire du livret ayant figuré au catalogue de la bibliothèque de l'Arsenal à Paris). Une source musicale copiée par Christin témoigne d'une probable exécution lyonnaise entre 1720-1740 à l'Académie de Beaux-Arts.

A partir du 18 juillet 1704 l'Académie royale de musique à Paris reprend *Didon*, alors que Desmarest a été exécuté en effigie place de Grève le 28 mai 1700 et qu'il est en exil à la cour d'Espagne à l'époque de cette reprise (mais revenu incognito à Paris ?). De plus, son *Iphigénie en Tauride* (qu'André Campra termina avec un certain opportunisme) avait été créée à l'Académie à partir du 6 mai, seule tragédie en musique à être créée cette année-là. Cet étonnant traitement pour un condamné à mort implique que le compositeur ait trouvé au moins des avocats valables (en premier lieu Francine, directeur de l'Opéra) pour défendre ses œuvres. La reprise de *Didon* rassemble pratiquement tous les interprètes de la création d'*Iphigénie* dont la grande actrice Marie-Louise Desmâtins (Didon). Deux acteurs probables de la création de 1693 y paraîtront dans les mêmes rôles, à savoir Jean Dun (Iarbe) et Melle Maupin (La Magicienne). Aucun témoignage n'a été retrouvé sur ces représentations, y compris dans le *Mercur Galant*. Il n'est pas impossible qu'une autre reprise plus tardive (intégrale ? par fragments ? projet à Paris ou à la Cour ?) de *Didon* ait eu lieu, comme pourraient l'attester certaines sources musicales retrouvées. Les tentatives des amis de Desmarest pour obtenir le pardon du roi se seraient portées de nouveau vers cet opéra, soit entre 1705 et 1708 ou 1713 et 1716.

On dénombre quatre **versions** dans les sources musicales retrouvées. L'« opéra d'été » de 1704 est nettement plus court (même le duo de haute-contre et basse cité par Lecerf de la Viéville a été supprimé) que celui de la création. Aucune pièce nouvelle avérée de Desmarest (à l'exception peut-être d'un second duo pour les Amours) n'est à signaler par rapport à 1693.

Les coupures affectent surtout les divertissements (les sections médianes ou finales de la quasi-totalité des grands chœurs) mais aussi le prologue, les entr'actes et même le corps de la tragédie (mais jamais les monologues). À quelques variantes (mais sans doute pas de Desmarest) et redites près, la 3^e version

possible (1705-1716) a le même profil général que celle de 1704. Quant à la version lyonnaise tardive (1720-1740) elle reflète assez fidèlement la première version, hormis l'ajout d'entr'actes (tous tirés de *Didon*), de redites particulières et de grands chœurs parfois remaniés (effectif et conduite mélodique de certaines parties).

Personnages et nomenclature musicale et chorégraphique (création 1693)

-Personnages du Prologue : Mars (basse-taille), La Renommée (dessus), Vénus (dessus), Suite de Mars (chœur), Suite de la Renommée (chœur), Suite de Vénus (chœur) dont deux Nymphes (dessus), personnages dansants (5 Guerriers, 3 Grâces, 4 Plaisirs)

-Personnages de la Tragédie : Didon, reine de Carthage, veuve de Sichée (dessus), Énée, fils de Vénus, prince troyen, amant de Didon (haute-contre), Iarbe, fils de Jupiter, roi de Gétulie, amoureux de Didon (basse-taille), Anne, sœur de Didon (dessus), Barcée, confidente de Didon (dessus), Acate, confident d'Énée (basse-taille), Arcas, confident d'Iarbe (haute-contre), Jupiter (basse-taille), Vénus (dessus), une Magicienne (dessus), Mercure (haute-contre), l'Ombre de Sichée (basse-taille), une Furie (haute-contre)

– Personnages des divertissements :

Acte I, 5 : 2 Carthaginoises (d), 2 Carthaginois (hc, bt), Carthaginois et Carthaginoises (chœur).

Troupe : peuple de Carthage (5 danseurs, 5 danseuses)

II, 4 : 2 Dryades (d), 2 Faunes (hc, bt), Faunes et Dryades (chœur). Troupe : 4 Faunes et 4 Dryades.

III, 4 : Démons et Furies, Esprits aériens transformés en Amours (chœur et troupe). Troupe de 9 Furies.

IV, 3 : Plaisir (hc), Jeux et Plaisirs (chœur et troupe), Carthaginois et Carthaginoises (chœur). Troupe de 9 Plaisirs.

V, 2 : 2 Nymphes (d), Nymphes (chœur). Troupe de 5 Nymphes.

On relève huit types de danses dont plusieurs pièces différentes pour chaque type (Marches, Menuets, Gigue, chaconne, rigaudons, gavottes, canarie, sarabande, passepieds). Trois danses ont eu une heureuse réception (une gigue de Pécour dansée dans le prologue, un menuet dans ce même prologue et deux rigaudons pour les Faunes du deuxième acte).

Sources (cf. édition critique de Géraldine Gaudefroy-Demombynes et Jean Duron (éd. Musica Gallica / CMBV 2003).

Production moderne (cf. actualisation du site « Dictionnaire ») : Juillet 1999 : recréation mondiale en version intégrale mais de concert par l'Ensemble « Les Talens lyriques » dirigé par Christophe Rousset et le chœur « Les Eléments » dirigé par Joël Suhubiette (coproduction Festival de Beaune / Arsenal de

Metz / Château de Versailles-Centre de Musique Baroque de Versailles, France 3, France-Musique), édition : Géraldine Gaudefroy-Demombynes et Jean Duron (cf. Biblio. N° ...). Enregistrement France-Musiques (Opéra royal du Château de Versailles, octobre 1999).

Discographie / filmographie : néant (cf. actualisation du site « Dictionnaire »)

Bibliographie cf. Notice finale *Didon*.

ANNEXE 2b : Madame Gillot de Saintonge (Xaintonge, Sainctonge)

(Paris, 1650 ; Paris, Saint-Louis-en-l'île, 24 mars 1718)

Fille de Pierre Gillot sieur de Beaucourt et de Geneviève Gomez de Vasconcellos (cf. Durey de Noinville, *Histoire du Théâtre de l'Opéra en France*, Biblio. N° ...), elle descend d'une grande famille portugaise, son grand-père étant Chevalier de l'Ordre du Christ et son grand-oncle ayant été gouverneur des îles Tercères (les Açores). Sa mère fut romancière et a traduit l'*Orlando furioso* de l'Arioste en 1684. Madame de Saintonge reçut de ses parents une éducation vouée aux belles-lettres et fut la seule femme librettiste de la période Lully-Rameau. Elle a été méprisée plutôt injustement par certains textes de caractère assez misogynes qui mettaient en doute autant sa culture livresque que ses facultés à lire le latin ou le grec et qui critiquaient durement ses livrets (Cf. lettres de Louis Ladvoat d'octobre 1695 et 1696, *Lettres à l'abbé Dubos*, éd. J. de La Gorce, Biblio. N°... ; cf. Gacon, Satire VII, *Discours satiriques sur toutes sortes de sujets*, Biblio. N°...).

Elle épousa M. de Saintonge, avocat au Parlement de Paris. Son œuvre littéraire, assez variée, est le plus souvent dédiée à sa protectrice, la duchesse d'Orléans, comme ses *Poésies galantes* (dont *Idylle chantée aux appartements sur le retour de la santé du Roy* et *Eglogue chantée devant Sa Majesté à Versailles*). M^{me} de Saintonge était donc une familière de la cour, comme en témoigne aussi la présentation à Louis XIV en 1693 de son premier livret *Didon* (cf. article oeuvre p....), d'après le chant IV de l'*Énéide* de Virgile :

« A présent je vous dis tout net,/ Pour satisfaire à vôtre envie/ Que le plus beau jour de ma vie/ Est d'avoir enfin présenté/ Mon Ouvrage à Sa Majesté [...] [le Roi] : « Quoi, vous avez fait cet ouvrage ?/ Ce n'est pas mon apprentissage,/ Lui répliquai-je avec respect./ [...] Après ce succès favorable/ nous allâmes nous mettre à table,/ mes filles, mon Beau-frère aussi,/ Je n'avois plus aucun souci. » (*Poésies galantes, Epître en vers burlesques au chevalier de Ch...*, Jean Guignard, 1696).

Elle composa ensuite le livret de *Circé* (cf. article oeuvre p....) d'après le Chant x de l'*Odyssée* d'Homère, second livret mis en musique par Henry Desmarest et opéra représenté en 1694. Elle dédie à sa

protectrice *Histoire secrète de Dom Antoine Roy de Portugal tirée des mémoires de Dom Gomes Vasconcellos de Figueredo* (Paris, J. Guignard, 1696), roman historique évoquant Dom Antoine aux prises avec Philippe II roi d'Espagne, inspiré par un manuscrit laissé par son grand-père, frère de Scipion de Vasconcellos. En 1714, Antoine Fay, éditeur à Dijon (où Madame de Saintonge pourrait avoir vécu) réédite dans les *Poésies diverses*, les *Poésies galantes* de 1696 mais considérablement augmentées de textes nouveaux, dont deux pièces de théâtre. Ainsi l'on peut lire dans le premier tome des *Poésies diverses*, dédié à " S. A. R. Madame ", différentes *Idilles* et une comédie, *L'intrigue des concerts*. Dans le second tome, dédié à " M. de Migieu, Président à Mortier au Parlement de Bourgogne ", figurent la pastorale héroïque *Diane et Endymion*, mise en musique de nouveau par Desmarest, pour la cour de Lorraine (Cf. Nathalie Berton, Biblio. n° ...), la comédie *Griselde ou la Princesse de Saluces* et d'autres *Idilles*. Sa dernière œuvre recensée à ce jour, une sorte de roman historique intitulé *La Diane de Montemayor* (Paris, Pierre Prault, 1733, édition posthume) a été dédié à la Duchesse d'Orléans. Madame de Saintonge était sans doute très liée à Desmarest, car elle collabora avec lui par delà l'exil du musicien en Espagne et en Lorraine.

ANNEXE 3 : Création d'une Nomenclature originale et de 2 Notices de dictionnaire

ANNEXE 3a : *Didon*

Tragédie en musique en un prologue et cinq actes de Henry Desmarest, livret de Geneviève Gillot de Saintonge, ballets de Louis Pécour, décors de Jean Bérain. Création : Paris, ARM, vendredi 11 septembre 1693. Reprise à l'ARM avec livret : jeudi 18 juillet 1704.

Distribution de la création à l'ARM absente du livret (Paris, Ch. Ballard, 1693, F Po Liv.17.136), cf. Parfait (*DTP*, 1767, t.2, p. 306).

Acteurs chantants

Prologue : Mars, BT ; La Renommée, D ; Vénus, D ; deux Nymphes de la Suite de Vénus (D).

Tragédie : Didon, reine de Carthage, D ; Énée, prince troyen, HC ; Iarbe, roi de Gétulie, amant de Didon, BT ; Anne, sœur de Didon, D ; Barcée, confidente de Didon, D ; Arcas, confident d'Iarbe, HC ; Acate, confident d'Énée, BT ; Jupiter, BT ; Vénus, D ; une Magicienne, D ; une Furie, HC ; Mercure, HC ; l'Ombre de Sichée, BT ; deux Carthaginoises, D ; deux Carthaginois, HC, BT ; deux Dryades, D ; deux Faunes, HC, BT ; un Plaisir, HC ; deux Nymphes, D.

Personnages dansants et personnages chantants dans les chœurs

Prologue : Suites de Mars, de la Renommée, de Vénus (Grâces, Plaisirs).

Tragédie : Peuples de Carthage, Faunes et Dryades, Démons et Furies, Esprits aériens transformés en Amours, Jeux et Plaisirs, Nymphes.

Si l'on en croit Dangeau, Desmarest semble avoir bénéficié de la protection du Grand Dauphin, à l'image de Francine qui lui doit son poste de directeur de l'Opéra. C'est dans ce cadre favorable que le jeune compositeur et la jeune lettrée ont collaboré pour la première adaptation lyrique française du mythe de Didon, reine carthaginoise abandonnée par Enée, épisode célèbre tiré du Chant IV de l'*Énéide* de Virgile. Mme de Saintonge lisait l'épopée dans le texte tout en connaissant les principales traductions françaises versifiées (celle de Pierre Perrin, 1648, de M. de Marolles, 1662, de Segrais, 1668, et encore de François Le Maistre, 1668). Cinq tragédies, irrégulières et régulières, avaient porté au théâtre le thème de l'amante abandonnée, celles de Jodelle (1558), Alexandre Hardy (1603), Jacques Tabouret (1609), Georges de Scudéry (1637) et Boisrobert (1643). La figure avait prêté déjà à des opéras en Italie et en Angleterre, avec Cavalli (1641), Matioli (1656) et Purcell (1689).

Prologue. Il glorifie les exploits militaires de Louis XIV pendant la guerre de la ligue d'Augsbourg. Dans son palais, Mars présente à Vénus l'argument selon lequel la gloire l'emporte toujours sur l'amour. L'illustration en sera l'histoire de Didon.

Acte I. Dans son palais, Didon, quoique tourmentée par l'image sanglante de son époux défunt Sichée et pressée par la jalousie du roi Iarbe, hâte son mariage avec Énée. L'hommage des Carthaginois au futur protecteur de leur cité forme un divertissement.

Acte II. Dans un bois, tout à sa rage, Iarbe invoque son père Jupiter et réclame vengeance. L'apparition du Dieu qui convoque Faunes et Dryades ouvre le divertissement, avant l'affrontement des deux rivaux qui s'achève sur l'apparition de Vénus venue protéger son fils en le dissimulant sous un nuage de fumée.

Acte III. Près de son antre, une magicienne invoque Pluton pour rassurer la reine. Divertissement mettant en scène des Démons et Furies se prêtant à des incantations et à des révélations énigmatiques. Didon est partagée entre les prédictions et les informations que lui délivrent sa sœur Anne et sa confidente Barcée, sur le départ et le retour d'Enée, tout comme elle subit les reproches d'Iarbe, pressant et inquiétant.

Acte IV. Dans un grand salon du palais, Énée annonce à Didon son départ, laissant son amante tiraillée entre les reproches et la fureur. Mais Énée cède et Didon ordonne une fête en l'honneur de leur mariage (divertissement), bientôt interrompue par Mercure et un puissant orage, signes de la colère du

maître des cieux. Déchiré et incertain, le Troyen se laisse entraîner vers ses navires par son confident Acate.

Acte V. Dans les jardins du palais de Didon, les ébats joyeux de la fête momentanément interrompue reprennent leur cours (suite du divertissement). Apercevant le vaisseau d'Énée malmené par la tempête, poursuivie par l'ombre de son époux qui la maudit, Didon se poignarde avec l'arme laissée par Énée.

Commentaire établi d'après la partition musicale ms. (F Pn Vm². 120)

La structure du livret suit fidèlement celle du Chant IV de l'*Énéide*, en le dramatisant grâce aux codes de la tragédie régulière et à une dramaturgie du suspens tragique arrimée aux prémonitions et aux songes. Mme de Saintonge oriente aussi son livret vers une dramaturgie du spectaculaire, puisée à la source de l'épopée gréco-latine, dans laquelle les interventions des dieux, le déchaînement des éléments naturels et surnaturels ont pour objectif d'émerveiller et de surprendre le spectateur. Comme le veut le genre de la tragédie en musique, passé au filtre de la pastorale et d'une conception précieuse de l'amour, les caractères des personnages masculins sont adoucis par rapport aux personnages de l'épopée, capables désormais d'exprimer les tourments amoureux d'une génération passionnée par le raffinement des analyses psychologiques. Didon semble quant à elle assez proche du modèle virgilien, passant des larmes à la *furor amoris*. On est loin des langueurs et douleurs charnelles qu'évoquaient Tate et Purcell quelques années plus tôt, preuve que Mme de Saintonge a voulu former son personnage à l'aune de l'épopée en le dotant d'une capacité à l'*hybris* qui en fait un véritable personnage tragique, comme en témoignent ces vers énergiques inspirés de Virgile :

Mais rien ne sauroit te toucher

Non, tu n'es point le fils d'une tendre déesse,

Mais bien plutôt d'une tigresse,

Qui t'a nourri sur quelque affreux rocher (IV-1).

Il subsiste deux documents provenant de l'atelier de Bérain, représentant très probablement le « palais de Didon » (I). Certes il y a des trophées au sommet de deux coupoles qui auraient pu faire référence au « palais de Mars » (Prologue), mais on distingue surtout dans les arcades et sur les balustrades de nombreuses figures féminines à moitié nues, évoquant les charmes de Vénus. Un frontispice anonyme publié par Ballard (*Recueil général des Opéras*, 1703) offre une synthèse de différentes scènes de l'acte final impliquant Didon (qui meurt seule dans les jardins du palais), Anne (qui tempère ses fureurs) et Barcée (qui tente de lui redonner espoir). On y voit un escalier montant vers la couche royale, bordé de brûle-parfums, et le suicide de Didon avec le poignard d'Énée, ses armes à ses pieds.

Desmarest œuvre également pour alimenter la condition tragique de Didon que sa passion funeste conduit au suicide. Ainsi Desmarest use-t-il avec soin des couleurs tonales, employant par exemple la même tonalité de *si* mineur pour l'évocation de Sichée par Didon (I,2) et pour son apparition sanglante (V,5). Le choix de tonalités peu usitées à l'opéra (cadences parfaites en *ut dièse* mineur dans le monologue final de Didon) crée des effets particulièrement sombres. La présence des monologues (six récitatifs et un air, tous accompagnés par l'orchestre à cinq parties), leur qualité expressive, magnifiée par la musique de Desmarest qui s'émancipe du modèle lullyste, illustrent parfaitement la puissante intimité tragique contenue dans l'opéra. Cette tension entre les trajectoires humaine (Didon) et divine (Énée, représentation terrestre du destin et des dieux) des deux protagonistes est soulignée dans cinq monologues : le monologue-invocation d'Iarbe à son père Jupiter (II,2), le monologue délibératif d'Énée (IV,5), le monologue accusateur de Sichée (V,5) et les deux derniers monologues de Didon livrée à la fureur et au désir de mort (V,4,6), chacune de ces pièces étant menée par Desmarest au paroxysme de la tension. C'est dans ces monologues que l'orchestre, par le biais notamment des « symphonies », tient un fort pouvoir suggestif (narratif mais aussi descriptif) par le soutien qu'il apporte à l'expression du *pathos*. Ces pièces font encore appel à une harmonie recherchée (accords dissonants, cascades de retards, chromatismes etc.). L'apparition de l'Ombre de Sichée, épisode crucial du dénouement, est traduite par un effectif à quatre parties instrumentales (à l'image de la solennelle invocation d'Iarbe à Jupiter qui formait le nœud de l'opéra) et un ostinato rythmique à la basse scandant toute la pièce.

Ex. *Didon*, V,5, Sichée, « Après avoir trahi tes serments et ta foi », F Pn Vm2. 120, f. 185 v.

Seul monologue de forme continue à être en mesure fixe (C barré), à étendre jusqu'à 23 mesures le prélude introductif à l'orchestre, ce récitatif accompagné en *si* mineur est le climax spectaculaire de l'opéra. Les derniers vers sont caractéristiques du traitement vocal qu'opère Desmarest, avec cette chute mélodique usant de quintes diminuées sur « Viens cacher pour jamais dans l'horreur du tombeau », le compositeur valorisant par des valeurs longues les rythmes iambique et anapestique déjà contenus dans la métrique, traitement rythmique solennel que l'on retrouve dans l'invocation infernale de la Magicienne (III,1) et dans l'invocation d'Iarbe à Jupiter (II,2).

La *furor amoris* innerve les deux derniers monologues de Didon que contient le si dense cinquième acte, le seul à ne pas présenter de grand chœur. Dans le monologue « Tu me fuis inconstant, dis-moi quelle est ta rage ? » (V,4), Didon assiste au spectacle des vaisseaux d'Énée livrés à la tempête. Le caractère paroxystique de la fureur tragique qui emporte Didon (fureur qui trouve un écho dans le déchaînement de l'orage), est marqué par une rupture modale (*mi* mineur vers *mi* majeur), effet déjà relevé dans le dernier monologue de l'héroïne éponyme dans l'*Armide* de Lully (V,5), et exemple des nombreuses réminiscences lullystes que l'on trouve chez Desmarest. En revanche il forge un style plus personnel

lorsqu'il utilise de nombreuses cadences rompues, des modulations et des mouvements harmoniques complexes dans des tonalités peu usitées à cette époque.

Trois danses ont connu une heureuse réception attestée par leur reproduction dans de nombreux recueils : dans le prologue, une gigue signée de la main de Pécour et un menuet (pas de signature), et dans le deuxième acte deux rigaudons pour les Faunes (pas de signature).

Didon reçut à l'ARM « un succès prodigieux » et « fut goûté[e] et applaudi[e] pendant plus de trois mois » si l'on en croit l'abbé Dubos qui rédige pour *Ladvocat* en octobre 1696 une élogieuse *Critique de l'opéra Didon de Desmarest*. *Ladvocat* parlait en 1695 de « succès si favorable ». *Tralage* et *Lecerf de La Viéville* en écho à Dubos font de *Desmarest* un continuateur de *Lully*. Dubos rend compte de conditions de représentation difficiles – notamment pour l'interprétation, « Les meilleures actrices [ayant] refusé d'y jouer ». Pourtant, les frères *Parfaict* relèvent que *Didon* fut « magnifiquement interprétée à sa création, la fameuse *Marthe Rochois* [remplissant] le principal rôle ». *Didon* fut reprise en province, à l'ARM de Lyon en 1696 (où rayonnait surtout le répertoire de *Lully*), probablement à Metz (autour de 1700 et en 1730) et à Strasbourg en 1701. À partir du 18 juillet 1704, l'ARM de Paris reprend *Didon*, alors que *Desmarest* a pourtant été exécuté en effigie place de Grève le 28 mai 1700 et qu'il est en exil à la cour d'Espagne. Son *Iphigénie en Tauride* (achevée par *Campra*) venait d'être créée à l'ARM le 6 mai 1704. Cet étonnant traitement pour un condamné à mort implique que le compositeur avait trouvé des appuis solides (en premier lieu *Francine*, directeur de l'Opéra). La reprise de *Didon* rassemble pratiquement tous les interprètes de la création d'*Iphigénie* dont l'actrice *Desmâtins* (*Didon*). Deux acteurs probables de la création de 1693 y paraîtront dans les mêmes rôles, à savoir *Dun* (*Iarbe*) et *Mlle Maupin* (une *Magicienne*).

Les sources musicales font état de deux versions de la tragédie, celle de la création et celle de 1704 -dite « opéra d'été »- qui témoigne de nombreuses coupures. Celles-ci affectent surtout les divertissements (les sections médianes ou finales de la quasi-totalité des grands chœurs) mais aussi les scènes du prologue et de la tragédie épargnant toutefois les monologues. Aucune séquence musicale nouvelle avérée de *Desmarest* n'est à signaler par rapport à 1693.

GGD

La Vallière (duc de), L.-C. de La B. Le Blanc, *Ballets, Opéras, et autres ouvrages lyriques*, Paris, Bauche, 1760.

Antoine, M., *Henry Desmarest (1661-1741) : biographie critique*, Paris, Picard, 1965. Gaudéfroy-

Gaudéfroy-Demombynes, G., Duron, J., (éd.), *Henry Desmarest, tragédies lyriques, vol. 1, Didon*, éd. Musica Gallica et CMBV, coll. « monumentale » V. 3, Versailles, 2003.

Gaudéfroy-Demombynes, G., « *Didon* (1693) et autres tragédies en musique de *Desmarest* : du tragique

à la parodie », *Henry Desmarest (1661-1741) : Exils d'un musicien dans l'Europe du Grand Siècle*, Duron J., Ferraton Y. (éd.), Liège, Mardaga, 2005, p. 321-54.

La Gorce, J. de (éd.), *Louis Ladvocat : Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos*, Paris, Cicero, 1993 ; *idem*, « Recherche sur les débuts de l'opéra de Metz : privilèges, répertoire et troupe (1699-1732) », *Itinéraires musicaux en Lorraine : sources, événements, compositeurs*, actes du Colloque de Commercy, Ferraton Y., Guéniot D. (éd.), 2003.

La Gorce J. de, Jugi P., *Dans l'atelier des Menus plaisirs du roi...*, Art lys, Versailles 2011.

Vallas, L., *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon 1688-1789*, Lyon, Masson P., 1932, reprint, Genève, Minkoff, 1974.

ANNEXE 3b : Saintonge, Louise-Geneviève Gillot de

Paris, 1650 ; Paris, Saint-Louis-en-l'île, 24 mars 1718. Librettiste, poète, dramaturge et romancière

Fille de Pierre Gillot sieur de Beaucourt et de Geneviève Gomez de Vasconcellos, traductrice de l'Orlando furioso de l'Arioste (1684), Mme de Saintonge descend d'une grande famille portugaise, son grand-père ayant été Chevalier de l'Ordre du Christ, et son grand-oncle gouverneur des îles Terceiras (les Açores). Elle épouse M. de Saintonge, avocat au Parlement de Paris. Elle fut l'une des rares femmes librettistes ayant travaillé pour l'ARM et dut pâtir de critiques acerbes mettant en cause sa connaissance de la culture gréco-latine dont témoigne pourtant sa poésie lyrique.

Son œuvre littéraire est placée sous le patronage d'illustres dédicataires, sa protectrice Élisabeth Charlotte de Bavière, duchesse d'Orléans, et le Grand Dauphin. Familière de la cour, elle présente à Louis XIV son livret de *Didon* conçu d'après le Chant IV de l'*Énéide* de Virgile, qui sera mis en musique par Desmarest. Pour l'ARM, elle écrit un second livret à nouveau d'inspiration épique, *Circé* (d'après le Chant X de l'*Odyssée* d'Homère), confié à Desmarest pour la musique. Mme de Saintonge était très liée à ce dernier, collaborant avec lui en dépit de l'exil du musicien en Espagne (*Divertissement représenté à Barcelone pour le mariage de Leurs Majestés Catholiques en octobre 1701*) et en Lorraine (pastorale héroïque *Diane et Endymion* représentée à l'Opéra de Nancy en janvier 1711 et à Lunéville).

Ses deux livrets de tragédies en musique ont en commun l'étude de la passion amoureuse chez de grandes héroïnes tragiques. Elle sait allier avec justesse le souffle épique et le merveilleux, tenus par une rigueur et une densité dramatique empruntées à la tradition classique. Comme Racine elle multiplie les monologues, et enfin contribue à l'engagement des chœurs dans l'action dramatique.

Dans l'« Avis au lecteur » qui introduit ses *Poésies galantes* Mme de Saintonge précise avoir été « prié[e] avec insistance de faire un *Ballet des Saisons* » en 1695 qui pâtit malheureusement de la concurrence d'un ballet à entrées de Collasse sur un livret de Pic, *Les Saisons*, créé la même année à l'ARM. Mme de Saintonge dut se résoudre à publier *Les Charms des saisons* en tête de ses *Poésies*. Elle dédie à la duchesse d'Orléans un premier roman historique *Histoire secrète de Dom Antoine Roy de Portugal tirée des mémoires de Dom Gomes Vasconcellos de Figueredo* (Paris, J. Guignard, 1696). En 1714, A. Fay, éditeur à Dijon réédite dans les *Poésies diverses*, ses *Poésies galantes* de 1696, augmentées notamment de deux comédies, *L'intrigue des concerts* et *Griselde ou la Princesse de Saluces*. Sa dernière œuvre recensée à ce jour est encore un roman historique, *La Diane de Montemayor* (Paris, P. Prault, 1733, éd. posthume).

Pour l'ARM

Didon, musique de Desmarest, 1693.

Circé, musique de Desmarest, 1694.

Bibliographie :

Antoine, M., *Henry Desmarest (1661-1741) : biographie critique*, Paris, Picard, 1965.

Berton, N., « Introduction générale », *Henry Desmarest, les Petits opéras*, Versailles, éd. du CMBV, 1998, p. v-xiv.

Gaudefroy-Demombynes, G., Duron, J., (éd.), *Henry Desmarest, tragédies lyriques, vol. 1, Didon*, éd. Musica Gallica et CMBV, coll. « monumentale » V. 3, Versailles, 2003.

La Gorce, J. de (éd.), *Louis Ladvoat : Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos*, Paris, Cicero, 1993.

ANNEXE n°4 :

Exemple d'étude mythographique servant aux recherches sur l'Opéra français : Tableau généalogique inédit: *Théogonie* d'Hésiode

Tableau conçu avec la collaboration de Jonathan Raymond (ancien chargé de cours à l'université de Franche-Comté)

ANNEXE n°5 :

Il s'agit d'un « *Répertoire d'opéras de 68 pages* » qui témoigne des travaux de recueillement que j'ai entrepris à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier depuis ma délégation au CNRS en septembre 2010 jusqu'à ma responsabilité scientifique au *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime*.

« *Répertoire des opéras et ballets sous l'Ancien Régime* » réalisée par G. Gaudefroy-Demombynes entre 2010 et mars 2013 »

ANNEXE n°6 :

Lettres de Sophie Debouverie (éditrice responsable de la collection Musique chez Fayard) à Géraldine Gaudefroy-Demombynes, à propos de ses projets de *Dictionnaire de la tragédie en musique* (6 janvier 2011) puis de *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime* (10 novembre 2011).

- 6 janvier 2011 : Lettre d'intérêt de Fayard pour GGDemombynes

-10 novembre 2011 : LETTRE FAYARD à GGD sur DicOPSAR

VI. SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Cf. aussi « État de l'art » que j'ai constitué sur le sujet en 2012 pour un projet d'ANR intitulé 'LOPERA.F' (cf. ANNEXE N°1a).

VII. a : Sources documentaires les plus utilisées dans le présent ouvrage : livrets, catalogues, journaux, lettres

Dépouillement de plus de 600 livrets d'opéras, F-Po

Ladvocat, Louis, *Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos* (éd. J. de La Gorce, Paris, 1993)

Lavallière, Louis-César de La-Beaume-le-Blanc, duc de, *Ballets, opéra, et autres ouvrages lyriques...*, Paris, Bauche, 1760.

Mercur de France (1721-1s791)

Recueil Général des Opéras (1703-1745), publication en 3 volumes édités par C. Ballard et ses descendants (livrets d'opéras créés à l'ARM de 1671 à 1745)

Spectacles de Paris (Les), Almanach historique et chronologique de tous les spectacles, 'Catalogue alphabétique de tous les opéras qui ont été représentés sur le théâtre de l'ARM depuis son établissement jusqu'à l'année 1785', 1787, tome 34, p. 36-55

VII. b. Ouvrages avant 1800 (dont archives)

Archives de l'opéra de Paris Aj13 1-1466

Menus plaisirs du roy archives O1

Journal de l'Opéra (registres originaux de la Bmo, Usuels 201)

Journal du Théâtre des petits Appartements

Journal des spectacles représentés devant leurs majestés, sur les Théâtre de Versailles et de Fontainebleau pendant l'année

1765, tome second, P.R.C. Ballard, 1766

Alembert (et Diderot), dir., *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, éd. de 1751 à 1772.

Algarotti, F.: *Saggio sopra l'opera in musica* (Bologna, 1755/R, 2/1763/R; Eng. trans., 1767)

Amelot (manuscrit d'), Louis *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique vulgairement l'Opéra depuis son établissement en 1669 jusqu'en l'année 1758* (MS Amelot, F- Po)

Bachaumont, Louis Petit de, *Mémoires secrets (Les)*, Londres, Adamson, 1783-9.

Batteux, C.: *Les beaux-arts réduit à un même principe* (Paris, 1746, 3/1773/R)

Beauchamps de, Pierre-François – Godard de, *Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année onze cent soixante et jusqu'à Présent...*, (3 tomes), à Paris, Prault père, 1735.

Beffara, Louis-François, *Dictionnaire de l'Académie Royale de musique, contenant un abrégé historique de son établissement, le dictionnaire alphabétique des tragédies, ballets-opéra, une table chronologique des mêmes pièces, un dictionnaire alphabétique des poètes et auteurs qui ont composé pour ce théâtre, un pareil dictionnaire pour les compositeurs de la musique de ces ouvrages* (autograph MS, 1783–4, F-Po/ Rés. 602)

Bernis, François-Joachim de Pierre, cardinal de, *Point de vue de l'Opéra et des courtisanes anciennes et modernes*, 1743.

Bollioud-Mermet, *De la corruption du goût dans la musique française*, rééd. Minkoff, Genève, 1991.

Bonnet de Mably, Gabriel, *Lettres à Madame la marquise de P*** sur l'opéra* (Paris, 1741/R)

Bonneval René de, *Apologie de la musique et des musiciens françois, contre les assertions peu mélodieuses, peu mesurées et mal fondées du Sieur Jean-Jacques Rousseau, ci-devant citoyen de Genève*, Paris, 1754

Boyer, Pascal, *Soirée perdue à l'Opéra*, Avignon, Paris, 1776

Bricaire de la Dixmerie, Nicolas, *Lettre sur l'état présent de nos spectacles*, Duchesne, Amsterdam, 1765

Brossard, Sébastien de, *Dictionnaire de musique*, Paris, Ballard, 1703.

Cahusac, Louis de, _'Enchantement', *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, ed. D. Diderot and others (Paris, 1751–80). _*La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse* (The Hague, 1754/R)

Calzabigi, R. de, *Dissertazione ... su le poesie drammatiche del sig. Abate Pietro Metastasio* (Paris, 1755)

Caux de Cappeval, N., – *Apologie du goût français relativement à l'Opéra*, 1754. – *Essai sur les goûts anciens et modernes de la musique française relativement aux paroles de l'Opéra*, 1754 (peut-être de F. Colin de Blamont).

– *La Réforme de l'Opéra*, 1753.

Chabanon, Michel Paul Guy de, *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, 1785

Chassiron, Pierre-Matthieu-Marin de, *Réflexions sur les tragédies-opéra*, 1751

Clément (Félix) & Larousse (Pierre), *Dictionnaire des opéras contenant l'analyse et la nomenclature de tous les opéras et opéras comiques représentés en France et à l'étranger...* (Paris, 1869)

Cochin, Charles-Nicolas, *Lettres sur l'Opéra*, 1781

Collé, Charles, *Journal et mémoires*

Correspondance littéraire (La)

Diderot, Denis, *Le Neveu de Rameau*, dialogue : ouvrage posthume et inédit par Diderot, Paris, Delaunay, 1821. *Le Petit Prophète de Boemichbroda, au Grand Prophète Monet*. Paris, 1753. (avec d'Alembert), *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, éd. de 1751 à 1772.

Dubos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1719 (7/1770/R; Eng. trans. of 5th edn, 1748/R)

Durey de Noinville, Jacques-Bernard (avec Louis Travenol), *Histoire du Théâtre de l'Opéra en France*, 1757, réimpr. Genève, 1972

Ecorcheville, Jules, *De Lulli à Rameau, 1690–1730 : l'esthétique musicale* (Paris, 1906/R)

Gazette de France

Gazette d'Amsterdam

Grimm, *Correspondance littéraire de F. M. Grimm*, Centre international d'étude du XVIIIe siècle, Ferney-Voltaire, 2007, 3 vol.

Journal de Paris (Le)

Journal des savants (Le)

Journal encyclopédique (Le)

La Borde, Jean Benjamin de, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Pierres, 1780.

La Bruyère, Jean de, *Les caractères, ou Les moeurs de ce siècle*, (Paris, 10/1699)

La Porte, Joseph de, (avec Jean-Marie Clément), *Anecdotes dramatiques*, tomes 1 à 3, contenant : 1. Toutes les Pièces de Théâtre, Tragédies, Comédies, Pastorales, Drames, Opéra, Opéra-comiques, Parades, Proverbes, qui ont été joués à Paris ou en Province, sur des Théâtres publics, ou dans des Sociétés

particulières, depuis l'origine des Spectacles en France, jusqu'à l'année 1775, rangés par ordre Alphabétique. 2. Tous les ouvrages Dramatiques qui n'ont été représentés sur aucun Théâtre, mais qui sont imprimés, ou conservés en manuscrits dans quelques Bibliothèques (...), à Paris, Chez la Veuve Duchesne, Libraire, rue St-Jacques, au Temple du Goût. M. DCC. LXXV avec Approbation et Privilège du Roi, Slatkine reprints, Genève, 1971

Le Brun, Antoine-Louis, *Théâtre lyrique, avec une préface où l'on traite du poème de l'opéra, et la réponse à une épître satyrique contre ce spectacle* (Paris, 1712/R1987 in *Textes sur Lully et l'opéra français* [with introduction by F. Lesure])

Lecerf de la Viéville, Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise, Foppens, 1704.

Léris, Antoine de, *Dictionnaire portatif des théâtres*, 1763

Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique vulgairement l'Opéra depuis son établissement en l'année 1669 jusques et y compris l'année 1758, dit aussi Manuscrit Amelot, Bruxelles, Bibliothèque royale, ms 3842, f.162.

Mercur galant (1672-1724)

Nougaret, Pierre-Jean-Baptiste, *De l'art du théâtre*, 1769

Parfaict (F. et C.), *Dictionnaire des théâtres de Paris* (Paris, 1756-1767, 7 vol. in-12)

Parfaict, (François & Claude Parfaict, *Histoire de l'Académie royale de musique depuis son établissement jusqu'à présent (1645-1742)*, MS, 1741, *F-Pn*

Perrault, Charles, *Critique de l'opéra, ou Examen de la tragédie intitulée 'Alceste ou Le triomphe d'Alcide'* (Paris, 1674/R1987 in *Textes sur Lully et l'opéra français* [with introduction by F. Lesure])

Phélypeaux, comte Jean Frédéric de Maurepas, *Mémoires*, Buisson, 1791

Pure, Michel de, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Brunet, 1668

Raguenet, abbé, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique*, Paris, 1702

Rémond de Saint Marc, Toussaint, *Réflexions sur l'opéra* (The Hague, 1741/R)

Roy, Pierre-Charles, 'Lettre sur l'opéra', in E.C. Fréron: *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, ii (Geneva, 1749), 7–22

Tralage, Jean-Nicolas du, *Notes et documents sur l'histoire des théâtres de Paris*, 1699

Travenol, Louis (avec Durey de Noinville, Jacques-Bernard), *Histoire du Théâtre de l'Opéra en France*, 1754

Vénard de La Jonchère, *Essai sur l'opéra*, 1772

VII. c. Bibliographie après 1800 / Modern studies

- Anthony, J.-R., *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau* (Londres, 1974, Portland, 1997)
- Auld, L.E., *The 'Lyric Art' of Pierre Perrin, Founder of French Opera* (Henryville, PA, 1986)
- Benoît, Marcelle (sous la direction de), *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles* (Paris, Fayard, 1992)
- Brooks William (avec Buford Norman), *Critical and analytical chronology of opera performances in Paris and at court from 1655 to 1687*, Philidor-événements, Versailles, CMBV, 2005
- Brown, L.E.: 'Departure from the Lullian Convention in the Tragédie lyrique of the préramiste Era', *RMFC*, xxii (1984), 59–78
- Campardon, Emile, *L'ARM au XVIIIe siècle*, Paris, Berger-Levrault, 1884.
- Castil-Blaze, *De l'opéra en France*, tome 1, Paris, Janet et Cotelte, 1820.
- Castil-Blaze, *Mémorial du Grand-Opéra. Epilogue de l'Académie royale de musique. Histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre, de 1645 à 1847*, Paris, 1847.
- Cessac, Catherine éd., *Marc-Antoine Charpentier à la cour de France*, Versailles, Centre de Musique Baroque de Versailles, 2004 ; *Itinéraires d'André Campra, D'Aix à Versailles, de l'Eglise à l'Opéra (1660-1744)*, Wavre, Mardaga, 2012.
- Charlton, David, *Opera in the Age of Rousseau*, CUP, 2012
- Charlton, David (avec Mark Ledbury,) éd., *Michel-Jean Sedaine (1719-1797), Theatre, Opera and Art*, Aldershot, Ashgate, 2000.
- Cioranescu, Alexandre, *_Bibliographie de la littérature française du dix-septième siècle*, 3 Bde., Paris 1965-1966, 1969, Genf 1994. *_Bibliographie de la littérature française du dix-huitième siècle*, 3 Bde., Paris 1969, Genf 1999.
- Corvin, M., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 1991, Larousse, 1998.
- Courtray, Régis, éd., *David et Jonathan, Histoire d'un mythe*, Paris, Beauchesne, 2010.
- Couvreur, Manuel (avec Thierry Favier), éd., *Le plaisir musical en France au XVIIe siècle*, Sprimont, Mardaga, 2006.
- Cowart, Georgia, *The Origins of Modern Musical Criticism: French and Italian Music 1600–1750* (Ann Arbor, 1981). *_The Triumph of Pleasure, Louis XIV and the Politics of Spectacle*, 2008, reprint 2014
- Darlow, Mark, 'Le répertoire de l'Académie Royale de Musique pendant la Constituante', in *Le Théâtre*

sous la Révolution: Politique du répertoire (1789-1799), ed. Martial Poirson (Paris: Desjonquères, 2008), pp.90-102. _'Les ballets dans Tarare, version de 1819', in *Musique et geste: de Lully à la Révolution: Etudes sur la musique, le théâtre et la danse*, ed. Jacqueline Waeber (Bern: Peter Lang, 2009), pp.249-61. 'Repertory reforms at the Paris Opéra on the eve of the Revolution' in *La Vie Théâtrale en France au XVIIIe siècle*, ed. John Golder (special number of *Journal of Eighteenth Century Studies*), 32 (2009), 563-76. _*Correspondances: Exchanges and Tensions between Art, Theatre, and Opera in Paris, c.1750–1850* (Aldershot: Ashgate, forthcoming 2012). _'Discours et dynamiques progressistes: l'Académie Royale de Musique pendant la Querelle des Bouffons', in *Revue d'histoire du théâtre*, forthcoming.

Didier, Béatrice, *La musique des Lumières*, Paris, PUF, 1985

Dietz, Clarence, *Music and Theatre in France in the 17th and 18th centuries, a bibliographical list of plays in the french language 1700-1789*, Brenner, AMS Press, New York, 1979

Dill, C., *Monstrous Opera: Rameau and the Tragic Tradition* (Princeton, NJ, 1998)

Downing A. Thomas, *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime, 1647-1785*, Cambridge, 2002

Dratwicki, Benoît, *Antoine Dauvergne, Mardaga*, 2011

Droguet, Vincent (avec Marc-Henri Jordan), *Théâtre de Cour. Les Spectacles à Fontainebleau au XVIIIe siècle* (catalogue d'exposition, Paris, 2005)

Du Casse, Albert, *Histoire Anecdotique de L'Ancien Théâtre en France: Théâtre-Français, Opéra*, 1864.

Duron, Jean (avec Yves Ferraton, éd.), *Vénus & Adonis, Tragédie en musique de Henry Desmarest (1697), Livret, études et commentaires*, Sprimont, Mardaga, 2006.

Duron, Jean (éd.), *Regards sur la musique au temps de Louis XV*, Wavre, Mardaga, 2007 ; *Le Prince et la musique. Les passions musicales de Louis XIV*, Wavre, Mardaga, 2009.

Durosoir, Georgie, *La musique vocale profane au XVIIe siècle*, Mardaga, 1994, réed. 2009 ; *Louis XIII musicien et les musiciens de Louis XIII*, éd. Georgie Durosoir, Versailles, CMBV, 2003 ; *Les ballets de la Cour de France au XVIIe siècle*, Papillon, 2004.

Fajon, Robert, *L'Opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé* (Geneva, 1984)

Favier, Thierry (avec Manuel Couvreur), éd., *Le plaisir musical en France au XVIIe siècle*, Sprimont, Mardaga, 2006.

Francini, J.N. de, and others, eds., *Recueil général des opéra représentés par l'Académie royale de musique depuis son établissement* (Paris, 1703–45)

Gaufredoy-Demombynes, Géraldine, 'Achille et Polyxène (1687): the Trojan war and a plea for peace at

the Académie royale de musique' (*Early Music*, VOL.XLIII/3, august 2015, pp.397-415, Oxford University Press) <http://em.oxfordjournals.org/content/current>

Gaufrey-Demombynes, Géraldine (avec la collaboration de Jean Duron), édition critique de *Didon* de Desmarest, CMBV-Musica Gallica, collection 'Monumentale' des opéras d'Henry Desmarest, CMBV, V.3, 'Musiques à Versailles', Patrimoine Musical de France).

Girdlestone, C., *La tragédie en musique (1673–1750) considérée comme genre littéraire* (Geneva, 1972). _*Jean-Philippe Rameau: his Life and Work* (London, 1957, 2/1969)

Goulet, Anne-Madeleine (avec Laura Naudeix), éd., *La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Wavre, Mardaga, 2010.

Gourret, Jean, *Dictionnaire des chanteurs de l'opéra de Paris*, ed Albatros, 1982

Gros, Etienne, *Philippe Quinault* (Paris, 1926/R)

Heartz, D., 'From Garrick to Gluck: the Reform of Theatre and Opera in the Mid-Eighteenth Century', *PRMA*, xciv (1967–8), 111–27

Heller, Wendy, *Music in the Baroque. Western Music in Context*, Princeton university, 2013

Howard, Patricia, *Gluck and the Birth of Modern Opera* (London, 1963). _ 'The Influence of the *Précieuses* on Content and Structure in Quinault's and Lully's *Tragédies lyriques*', *AcM*, lxiii (1991), 57–72

Isherwood, R.M., *Music in the Service of the King* (Ithaca, NY, 1973)

Jordan, Marc-Henri (avec Droguet, Vincent), *Théâtre de Cour. Les Spectacles à Fontainebleau au XVIIIe siècle* (catalogue d'exposition, Paris, 2005)

Kerhoas, Marie-José, *Les dessins de costumes de scène de 1750 à 1790 dans les collections patrimoniales françaises*, 2007.

Kintzler, Catherine, _*Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau* (Paris, 1991). _Kintzler, Catherine, *Jean-Philippe Rameau: splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique* (Paris, 1983, 2/1988)

Lacombe, Hervé éd., *Le mouvement en musique à l'époque baroque*, Metz, Editions Serpenoise, 1996.

La Gorce, Jérôme de, éd., *Louis Ladvocat : Lettres sur l'Opéra à l'abbé Dubos*, Paris, Cicero. _*Jean-Baptiste Lully*, Paris, 2002

Lajarte, Théodore, *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique*, Librairie des bibliophiles, 1878 (2 vol.).

Launay, D., éd., *La querelle des bouffons* (Geneva, 1973) [facs. of 61 pamphlets pubd 1752–4]

Laurenti, Jean-Noël, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie royale de Musique (1669-1737)*, Paris, Droz, 2002, p.361

Legrand, Raphaëlle (en collaboration avec Nicole Wild), *Regards sur l'opéra-comique, Trois siècles de vie théâtrale*, Paris, CNRS Editions, 2002 ; *Rameau et le pouvoir de l'harmonie*, Paris, Cité de la Musique, Les Éditions, 2007 ; « Baguettes et mouchoirs : les héroïnes des tragédies en musique », *Musique : Filiation et ruptures*, Paris, Cité de la Musique, 2005, p. 89–96 ; « Libertines et femmes vertueuses : l'image des chanteuses d'opéra et d'opéra-comique en France au XVIIIe siècle », Hélène Marquié, Noël Burch, éd., *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ?*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 157–175 ; « Les débuts de Sophie Arnould à l'Opéra (1757–1760) : images de l' "actrice chantante" et de son répertoire », *Musurgia*, XI, 1–2, 2004, p. 21–36 ; « La musique du roi et des philosophes, de Lully à Rameau », Jean-Jacques Nattiez, éd., *Musiques, Une Encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 4, *Histoires des musiques européennes*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 823-842 ; « Jean-Philippe Rameau : portrait d'un musicien philosophe », Jean Duron, éd., *Regards sur la musique au temps de Louis XV*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 83-106 ; « Quatre monologues de *Dardanus* : Charles-Antoine Le Clerc de La Bruère et Jean-Philippe Rameau au travail », Anne-Madeleine Goulet, Laura Naudeix, éd., *La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Wavre, Mardaga, 2010, p. 177-187 ; « L'Âge du ballet : cartographie des divertissements et écriture de la danse dans les opéras d'André Campra », Catherine Cessac, éd., *Itinéraires d'André Campra, D'Aix à Versailles, de l'Eglise à l'Opéra (1660-1744)*, Wavre, Mardaga, 2012, p. 297-308 ; « Le ballet d'action avant Noverre : Rameau et l'écriture sonore du geste », *Musicaforum*, n°10, Jean-Georges Noverre, Université François Rabelais de Tours, 2011, p. 245-262.

Lesure, François, *Catalogue de la musique imprimée avant 1800 conservée dans les bibliothèques publiques de Paris*, Paris, Bibliothèque nationale, 1981.

Marmontel, J.-F., *Eléments de littérature*, Oeuvres complètes, xii–xv (Paris, 1787, 2/1818–19/R)

Maroteau, Vincent, *Marly, l'autre palais du Soleil* (Genève: Media V, 2002)

Masson, Paul-Marie, *L'opéra de Rameau* (Paris, 1930/R)

Mélèse, Pierre, *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV 1659-1715*, Paris, Droz, 1935.

MGG, Encyclopédie de la musique, Barenreiter, Blume, 1994.

New Grove Dictionary of Opera (Londres, 1992, 5400 p., 4 vol.)

Norman, Buford (avec W. Brooks), *Critical and analytical chronology of opera performances in Paris and at court from 1655 to 1687*, W. Brooks, B. Norman, Philidor-événements, Versailles, CMBV, 2005

- Nutter (Ch.) & Er. Thoinan (Er.), *Les Origines de l'opéra français, d'après les minutes des notaires, les registres de la Conciergerie et les documents originaux conservés aux Archives nationales, à la Comédie-Française et dans diverses collections publiques et particulières* (Paris, Pion, 1886)
- Piéjus, Anne, éd., *Le spectacle dans les collèges français de l'Ancien Régime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.
- Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Piper München Zürich, 1994
- Pitou, Spire, 'The Opéra-Ballet and Scanderberg at Fontainebleau in 1763', *SVEC* 129 (1975), 27–66. Pitou Spire, *The Paris Opéra*, 2 vol., London, 1983
- Pitou, Spire, *The Paris Opera. An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers – Genesis and Glory, 1671-1715 et 1715-1815*, Greenwood Press, Westport/London, 1983 (2 volumes)
- Pougin, André, *Les vrais créateurs de l'opéra français*, 1981
- Powell, John S., *Music and Theatre in France 1600-1680*, Oxford, 2000
- Jacques-Gabriel Prod'homme, *L'Opéra (1669-1925)* (Paris, Delagrave)
- Psychoyou, Théodora, « *Et il en est en cela de la musique comme de l'éloquence : le modèle de la rhétorique et la notion de style dans les écrits sur la musique au XVIIe siècle* », *L'Héroïque et le Champêtre. vol. 1 : Les catégories stylistiques dans le discours critiques sur les arts*, sous la dir. de Marianne Cojannot-Le Blanc, Claude Pouzadoux et Évelyne Prioux, Nanterre, Presses de Paris Ouest, 2014, p. 205-221 ; « *Entre arts libéraux et beaux arts : le Cabinet des beaux Arts de Charles Perrault (1690) et la fortune disciplinaire de la musique* », *La musique face au système des beaux-arts ou les vicissitudes de l'imitation au siècle des lumières*, textes réunis par Marie-Pauline Martin et Chiara Savettieri, Paris, Vrin, 2014, p. 29-44 ; Pietr'Antonio Fiocco, *Le retour du Printemps*, Versailles, CMBV, 1999 (coll. "Cahiers de musique", 77).
- Rice, Paul F., *The Performing Arts at Fontainebleau from Louis XIV to Louis XVI* (Ann Arbor, UMI Research Press, 1989). *Fontainebleau Operas for the Court of Louis XV of France by Jean-Philippe Rameau (1683–1764)* (Lewiston, NY, Edwin Mellen Press, 2004)
- Rosow, Loïs, *Lully's 'Armide' at the Paris Opéra: a Performance History, 1686–1766* (diss., Brandeis U., 1981)
- Rushton, J.G, *Music and Drama at the Académie Royale de Musique (Paris) 1774–1789* (diss., U. of Oxford, 1969)
- Saby, Pierre éd., *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'opéra...*, Actes du colloque sur le *Devin du village*, 15 avril 2003, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2006.

Sadler, Graham, *The Rameau Compendium* (The Boydell Press, 2014), xi + 269 pp. (ed.) Jean-Philippe Rameau: *Zaïs*, vol. IV/15 of the complete edition *Jean-Philippe Rameau: Opera Omnia* (Kassel: Bärenreiter/Société Jean-Philippe Rameau, 2011), full score (lxiv + 400 pp.), vocal score (356 pp.) *French Baroque Opera: A Reader* (Aldershot: Ashgate, 2000), ix + 160 pp [with Caroline Wood]. (ed.) *Jean-Philippe Rameau: Zoroastre* (1749 version), vol. IV/19 of the complete edition *Jean-Philippe Rameau: Opera Omnia* (Paris: Billaudot, 1999), full score (xcv + 438 pp.), vocal score (302 pp.) *The New Grove French Baroque Masters* (London: Macmillan, 1986), 318 pp. [with James R. Anthony *et al.*]. (ed.) *André Campra: Operatic Airs*, *The Baroque Operatic Arias*, vol. 2 (London: Oxford University Press, 1973), x + 94 pp.

Sawkins, Lionel, *A thematic Catalogue of the Works of Michel-Richard de Lalande 1657-1726*, Oxford, 2005

Schimdt, Carl B, *The Livrets of Jean-Baptiste Lully's Tragédies Lyriques : A Catalogue Raisonné*, New York, Performer's Editions, 1995.

Schneider, Herbert, *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully*, Schneider, 1981. 'Tragédie et tragédie en musique: querelles autour de l'autonomie d'un nouveau genre', *Literatur und die anderen Künste* (Bayreuth, 1982), 43–58.

Stevens, Blake, « The Spectacular Imagination and the Rhetoric of Absence in *Armide* », *Word and Music Studies* 15 (forthcoming, Spring 2015). *Transpositions of Spectacle and Time: The Entr'acte in the Tragédie en musique*, *Eighteenth-Century Music* 11 (2014), 11-29. 'Monologue Conflicts: The Terms of Operatic Criticism in Pierre Estève and Jean-Jacques Rousseau,' *Journal of Musicology* 29 (2012), 1-43.

Tissier, A., *Spectacles à Paris pendant la Révolution* (Droz, 1992).

Verlet, Pierre, 'L'Opéra de Versailles', *RHT*, 9/3 (1957), 133–54

Vendrix, Philippe éd., *L'Opéra-Comique en France au XVIIIe siècle*, Liège, Mardaga, 1992 ; *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Liège, Mardaga, 1992.

Weber, William, « L'institution et son public : l'opéra à Paris et à Londres au XVIIIe siècle », *Annales E.S.C.*, 48/6 (1993), p. 1519-1540 (n° spécial, « Mondes de l'Art »). 'La musique ancienne in the Waning of the Ancien Régime', *Journal of Modern History*, lvi (1984), 58–88

Wood, Caroline, *Music and Drama in the 'Tragédie en musique', 1673–1715: Jean-Baptiste Lully and his Successors* (New York, 1996)

VII. d. Bases de données /Publications en ligne

<http://gallica.bnf.fr/>

<http://www.cesar.org.uk/cesar2/>

<http://chronopera.free.fr/>

<http://philidor.cmbv.fr/Publications/Base-de-donnees-documentaire-sur-les-arts-de-la-scene/L-Academie-royale-de-musique-1669-1790>

<http://operabaroque.fr>

<http://www.enc.sorbonne.fr/content/l-opera-de-paris-la-comedie-francaise-et-l-opera-comique>

<http://www.foires.univ-nantes.fr/pages/calendrier/cal1700.htm>

<http://www.artlyriquefr.fr/dicos/Opera%20creations%201671-1874.htm>

Théâtres lyriques de Paris :

<http://scans.library.utoronto.ca/pdf/7/17/lacadmieimpr01cast/lacadmieimpr01cast.pdf>

1751-1787 : Calendrier historique des théâtres de l'Opéra : <http://gazetier-universel.gazettes18e.fr/>

<http://www.enc.sorbonne.fr/content/l-opera-de-paris-la-comedie-francaise-et-l-opera-comique>

Rubellin, Françoise (dir.) http://cethefi.org/IMG/pdf/brochure_web.pdf

FIN DE LA PRÉFACE (81 pages, version 22/12/2016)

OSAR/dicOPSAR©copyright2016 (licence cc)