



HAL
open science

L'édition musicale française avant et après Lully.

Laurent Guillo

► **To cite this version:**

Laurent Guillo. L'édition musicale française avant et après Lully.. Agnès Terrier; Alexandre Dratwicki. L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIXe siècle, éd. Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki., Symétrie, p. 79-98., 2010. hal-01194420

HAL Id: hal-01194420

<https://hal.science/hal-01194420>

Submitted on 6 Sep 2015

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

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

Laurent Guillo

L'édition musicale française avant et après Lully

Version préliminaire du texte publié dans : *L'invention des genres lyriques français et leur redécouverte au XIXe siècle*, éd. Agnès Terrier et Alexandre Dratwicki (Lyon : Symétrie, 2010), p. 79-98.

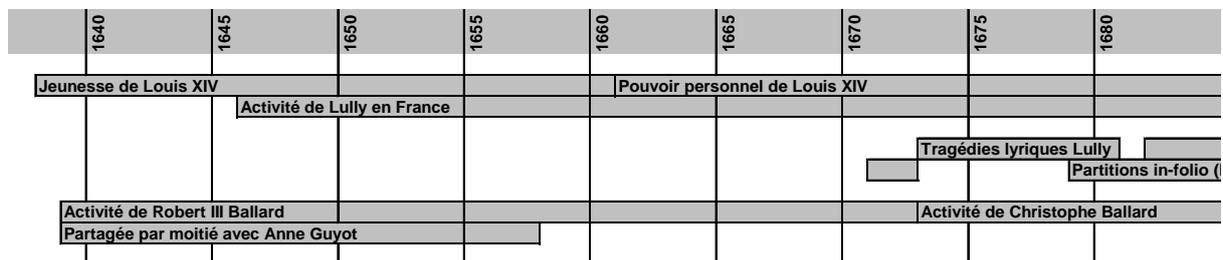
Introduction

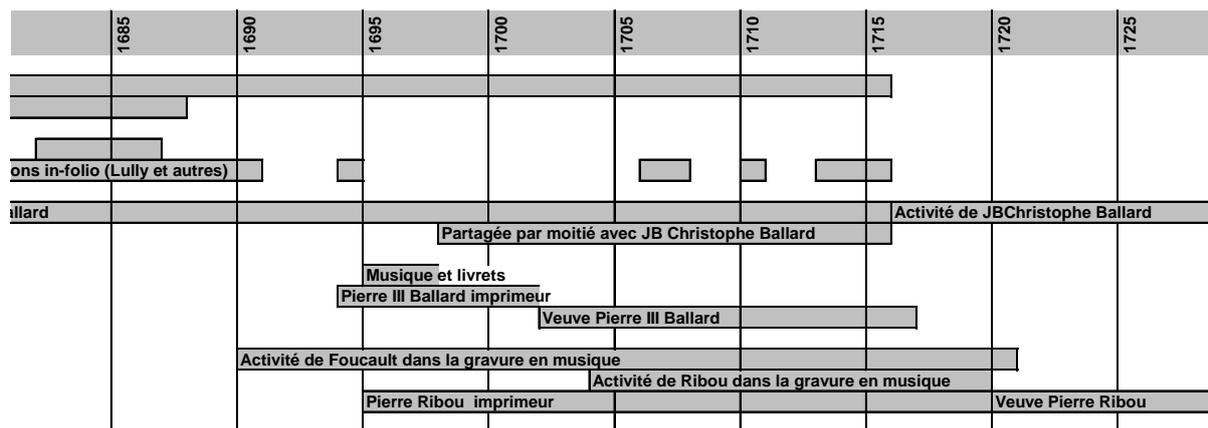
La figure de Lully est sans conteste la figure majeure de la musique en France dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Comme tous les grands hommes, Lully a changé tout ce qu'il a touché. S'il a fait évoluer les formes, l'orchestre, les institutions, nous allons montrer ici qu'il eut également une influence sensible sur l'évolution de l'édition musicale à son époque.

La carrière de Lully le place à cheval sur celle des deux principaux éditeurs de musique parisiens : Robert III Ballard puis son fils Christophe Ballard. Ayant publié en 2003 un lourd travail sur la maison Ballard du temps de Pierre I puis de Robert III Ballard, nous avons ensuite constitué un inventaire de la production de Christophe Ballard, déjà presque terminé. Ces éléments nous procurent, dès lors, une vision assez documentée sur l'évolution de l'édition musicale chez les Ballard à cette époque. En revanche, pour les éditeurs Henry Foucault et Pierre Ribou, de qui nous parlerons également, on ne dispose encore d'aucun outil fiable qui décrive leur production ; il serait judicieux qu'ils fassent chacun l'objet d'une étude pour pouvoir, à terme, faire la jointure avec les travaux déjà anciens d'Anik Lesure sur les Boivin et les Leclerc.

Cette contribution sera donc l'occasion de tenter une synthèse sur ce que nous avons pu comprendre de l'évolution de l'édition musicale à cette époque : nous examinerons d'abord en quoi elle fut conservatrice, puis ce qu'elle a pu montrer d'innovant.

Le graphique ci-dessous présente, sur la même échelle des temps, les principales évolutions de l'édition musicale entre 1638 et 1728 :





- La jeunesse puis le pouvoir personnel de Louis XIV ;
- L'activité de Lully en France ;
- L'avènement de ses tragédies lyriques ;
- L'apparition de partitions imprimées (de Lully ou d'autres compositeurs) ;
- L'activité de l'imprimeur-libraire Robert III Ballard, partagée un temps avec sa belle-mère Anne Guyot ;
- L'activité de l'imprimeur-libraire Christophe Ballard, partagée ensuite avec son fils Jean-Baptiste Christophe ;
- L'activité de l'imprimeur-libraire Jean-Baptiste Christophe Ballard ;
- L'activité de l'imprimeur-libraire Pierre III Ballard, avec la courte période où il a pu imprimer de la musique et des livrets, puis celle de sa veuve Jeanne-Elisabeth de Secqueville ;
- L'activité de Henry Foucault dans la gravure en musique ;
- L'activité de Pierre Ribou dans la gravure en musique ;
- L'activité de Pierre Ribou puis celle de sa veuve comme libraire-imprimeur.

Les éléments de continuité

La transmission de la charge et de l'atelier des Ballard

Une des caractéristiques majeures de l'édition musicale, du temps de Lully, c'est qu'elle est quasiment monopolisée par la famille Ballard : les deux générations qui couvrent la carrière de Lully sont celle de Robert III Ballard (actif de 1639 à 1673) et celle de Christophe (actif de 1673 à 1715).

Trois points majeurs doivent être rappelés, préalablement. Dès l'activité de Pierre I Ballard (actif de 1599 à 1639) et ensuite lors de l'activité de Robert III, leur atelier jouit d'un monopole *de fait* sur la production, sans la concurrence notable d'autres ateliers ni à Paris ni en province, ni la concurrence d'autres procédés comme la gravure. Ce monopole est d'ailleurs défendu par les Ballard à l'occasion de plusieurs procès, dans lesquels ils se réclament continuellement de la longévité et de la qualité de leur engagement au service de la Maison du roi.

Ensuite, ils sont dépositaires de la charge de « Seul imprimeur du roi pour la musique », qui avant eux n'a échu qu'à Pierre Attaignant. Cette charge sera reconduite à leurs successeurs

jusqu'à la fin du XVIII^e siècle et ils firent en sorte qu'elle puisse passer d'une génération à l'autre sans accroc, par le jeu des survivances :

- en 1638, un an avant la mort de son père Pierre I, Robert III obtenait la survivance de sa charge ;
- en 1672, Christophe obtient la survivance de la charge un an aussi avant la mort de Robert III ;
- pour Jean-Baptiste Christophe, la survivance est obtenue dès 1695, soit vingt ans avant qu'il reprenne la tête de l'atelier en 1715, à la mort de Christophe.

Enfin, la famille gère la transmission de l'atelier en associant souvent deux générations (ce qui peut se comprendre pour défendre les intérêts des frères et sœurs de l'héritier de l'atelier) :

- 1599-1606 : Pierre I Ballard exerce à moitié avec sa mère Lucrece Dugué ;
- 1606-1639 : Pierre I Ballard exerce seul ;
- 1639-1657 : Robert III Ballard exerce à moitié avec sa belle-mère Anne Guyot ;
- 1657-1673 : Robert III exerce seul ;
- 1673-1698 : Christophe exerce seul ;
- 1698-1715 : Christophe exerce pour moitié avec son fils Jean-Baptiste Christophe, après lui avoir vendu la moitié de l'entreprise.

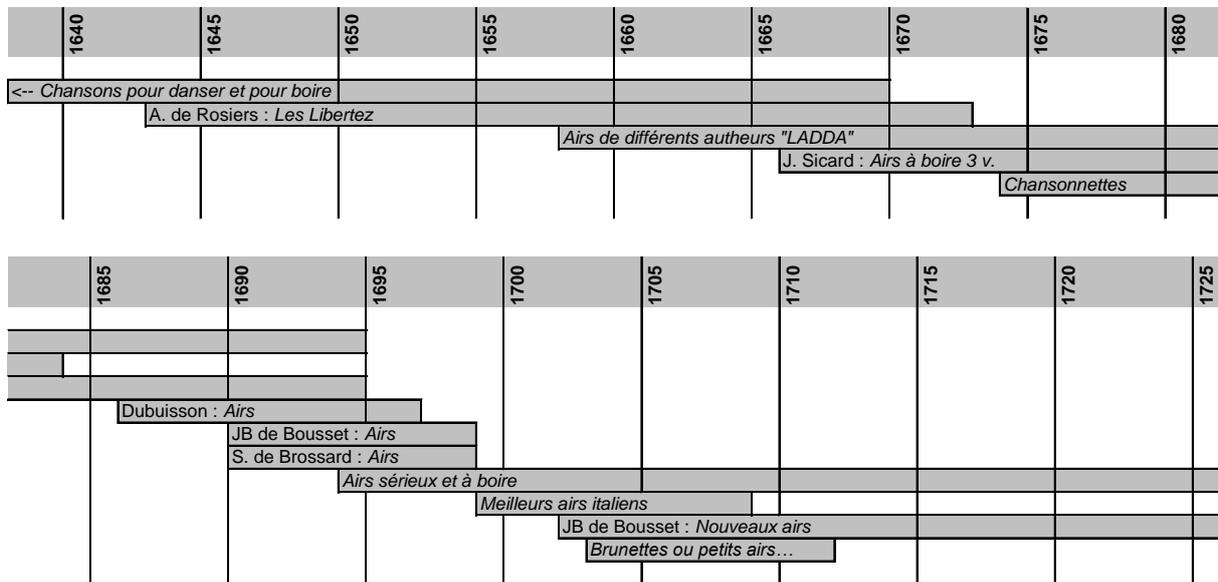
Monopole et continuité furent donc les maîtres mots de cette entreprise familiale. A ceci, on peut ajouter que Robert III puis Christophe ont exercé à plusieurs reprises les fonctions d'adjoint au syndic puis de syndic de la Communauté des imprimeurs et libraires de Paris, ce qui, conjugué à la forte spécialisation de leur atelier, leur donna une notoriété réelle au sein de leurs collègues.

La continuité des collections des Ballard

Une des caractéristiques de la production musicale des Ballard, c'est l'existence de nombreuses collections. Elles sont parfois irrégulières, parfois régulières avec une échéance annuelle, mais constituent toujours des corpus très homogènes et incontournables. La tableau ci-dessous résume les collections éditées par les Ballard entre 1627 et 1730 :

<i>Chansons pour danser et pour boire</i>	22 livres + 6 livres	1627-1669
A. de Rosiers : <i>Les Libertez à 2 v.</i>	16 livres	1643-1672
<i>Airs de différents auteurs à 2 parties « LADDA »</i>	37 livres	1658-1694
J. Sicard : <i>Airs à boire à 3 v.</i>	17 livres	1666-1683
<i>Recueil de chansonnettes à 2 v.</i>	20 livres	1674-1694
A. Boesset ; <i>Airs à 4 et 5 parties (réédition)</i>	9 livres	1685-1689
Dubuisson : <i>Airs sérieux et à boire à 2 et 3 p.</i>	8 livres par année puis 9 livres par trimestre	1686-1693 puis 1694-1696
S. de Brossard : <i>Airs sérieux et à boire</i>	6 livres	1691-1698
<i>Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs</i>	22 livres	1694-1725 +
<i>Recueil des meilleurs airs italiens</i>	5 livres	1699-1708
J.-B. de Bousset : <i>Nouveaux airs</i>	3 livres	1702-1725 +
<i>Brunettes ou petits airs tendres</i>	3 livres	1703-1711

La visualisation de ces collections sur une échelle des temps montre que leur tuilage est régulier et qu'il passe facilement sur les successions qui s'opèrent à la tête de l'atelier, en 1673 et en 1715.



En moyenne, la collection dure quinze ans et contient une quinzaine de livres. Et encore, nous n'avons pas inclus dans ce corpus les séries de messes et de livrets, qui sont très développées, parfois pluriséculaires comme pour les messes, mais qui ne constituent pas des collections numérotées.

Les collections sont parfois recueillies, c'est-à-dire regroupées en recueils qui permettent de les vendre en bloc. Cette pratique de vente permettait de se débarrasser de stocks encombrants en pratiquant un rabais sur l'ensemble : elle intervient surtout à partir de 1697-1699, quand Christophe Ballard, une fois propriétaire de la moitié du fonds de son père, aura intérêt à faire de l'argent frais pour financer d'autres éditions. C'est ainsi qu'on trouve à cette époque plusieurs recueils de livres homogènes :

- le recueil de 22 *Livres de Chansons pour danser et pour boire* ;
- le recueil des 16 livres des *Libertez* d'André de Rosiers ;
- le recueil des 17 *Livres d'airs* de Sicard ;
- le recueil des 20 livres de *Chansonnettes* ;
- un recueil des 6 livres de *Chansons* de Bénigne de Bacilly ;
- le recueil des 4 livres d'*Equivoques* de François de Chancy ;
- le recueil des 4 livres de *Chansons* de Guillaume Michel ;
- le recueil de *Livres d'airs sérieux* (probablement les 37 livres d'airs à 2 voix publiés dès 1658).

mais aussi des recueils constitués de manière décousue, comprenant des livres ne faisant pas partie originellement d'une véritable collection :

- un recueil de 14 *Livres d'airs à 4 et 5 parties*,
- un autre recueil de 13 *Livres d'airs à 4 et 5 parties*,
- un recueil de 26 livrets de ballets ou de comédies de 1709 (1648-1692)

- un recueil d'*Airs spirituels* divisé en trois volumes de format différent (in-8°, in-4° et in-4° oblong)

Un matériel typographique inchangé

Une des conséquences directes de la continuité de l'activité des Ballard sera leur maintien en usage, durant de nombreuses décennies, du matériel typographique qu'ils avaient acquis aux XVIe et XVIIe siècle. Ceci a donné à leurs éditions un aspect très stable, donc fatalement démodé au bout d'un certain temps. Les nouveaux essais typographiques faits par François Gando le Jeune, Pierre-Simon Fournier ou Jacques-François Rosart au milieu du XVIIIe siècle étaient nettement plus au goût du jour que les éditions sorties des presse des Ballard à pareille époque.

La persistance de la diffusion manuscrite

Dernier élément à signaler, pour ce qui concerne les facteurs de continuité : la diffusion encore très importante de la musique sous forme manuscrite. Il faut se persuader que, jusqu'au XVIIIe siècle, les éditions imprimées ne représentent qu'une part mineure de la musique qui circule. Les inventaires de maîtrises le montrent bien : souvent les éditions sont en minorité dans les inventaires, le reste est constitué par la musique manuscrite de compositeurs maîtres-maîtres qui, pour beaucoup, n'ont pas accédé à une notoriété nationale.

Il reste évidemment très difficile de comparer la diffusion relative des musiques éditées et des musiques manuscrites : la majeure partie des dernières ont disparu et la multiplicité des exemplaires des premières empêche de faire des calculs sûrs. En l'absence de comparaisons plus chiffrées, nous pouvons tout de même rappeler l'existence de plusieurs ateliers de copistes, parmi lesquels on peut citer :

- celui d'André Danican Philidor et François Fossard à Versailles ;
- celui de Henry Foucault à Paris, dont les dates d'activité restent imprécises ;
- celui qui travaillait pour Christophe Ballard (qui pourrait être celui de Foucault) ;
- celui d'Etienne Loulié, mal identifié lui aussi.

Tous étaient susceptibles de diffuser la même œuvre en plusieurs copies.

Il faut rappeler également qu'au début de la gravure en musique, celle-ci fut le fait de musiciens qui souhaitaient diffuser des sources correctes de leurs œuvres sans que celles-ci soient entachées d'erreurs par la négligence des copistes. A ce titre, on peut considérer la gravure en musique comme une forme ancienne de l'autoédition, comme une sorte de chaînon manquant entre la diffusion manuscrite et l'édition imprimée.

Les éléments de nouveauté

L'évolution du rapport entre le compositeur et l'imprimeur

On le sait, la documentation sur les rapports entre les compositeurs et les éditeurs de musique est assez pauvre avant le XVIIIe siècle : peu de lettres, peu de contrats viennent donner une idée précise des clauses qui régissaient leur collaboration – ce terme de collaboration étant d'ailleurs risqué puisque le piratage était assez répandu. Ce sont, finalement, les privi-

lèges sollicités auprès de la Chancellerie qui procurent la meilleure idée sur l'évolution, dans la durée, des rapports entre le compositeur et l'imprimeur.

Au XVI^e siècle, ce sont essentiellement les imprimeurs qui sollicitent des privilèges. Ceux-ci les garantissent essentiellement contre le piratage et la contrefaçon de ce qu'ils ont imprimé, durant une durée limitée (de six à vingt ans environ). Les musiciens pouvaient aussi solliciter des privilèges pour eux-mêmes, tels ceux octroyés en 1552 à Guillaume Morlaye, en 1571 à Orlande de Lassus, en 1576 à Guillaume Boni, en 1582 à Claude Le Jeune ou en 1590 à Guillaume de Chastillon de La Tour, en 1604 à Charles Tessier¹. Ces privilèges permettaient aux musiciens de se faire imprimer par tels imprimeurs qu'ils voudraient choisir – mais encore fallait-il qu'ils eussent le choix de l'imprimeur, ce qui ne fut pas toujours le cas.

Si au XVII^e siècle le privilège d'imprimeur se perpétue, celui du compositeur reste toujours d'actualité ; en témoignent ceux d'Etienne Moulinié en 1651, René Ouvrard en 1658, ou François Roberday en 1660. Ce mouvement s'amplifiera avec l'essor des éditions gravées : ce sera le tour de Michel Lambert en 1659, de François Martin en 1660, de Bénigne de Bacilly en 1661 puis en 1668, de Denis Gaultier en 1669, de Jacques Champion de Chambonnières en 1670, de Francesco Corbetta la même année puis en 1673, de Nicolas Le Bègue en 1674, etc.². Le fonctionnement habituel était le suivant : le musicien obtenait un privilège d'impression, et le faisait inscrire sur les registres de la *Communauté des imprimeurs et libraires de Paris* pour en assurer la publicité. De là, le privilège pouvait être « transporté » à l'imprimeur choisi par le compositeur, et c'était alors à lui à le faire respecter. Cette période révèle la volonté croissante des musiciens de défendre leurs intérêts par eux-mêmes, sans avoir à se soumettre systématiquement au bon vouloir d'une maison d'édition unique, celle des Ballard, dont la réputation était inégale et dont le monopole était de plus en plus mal supporté.

En mars 1672, le privilège de l'établissement des académies de musique à Paris et en province est accordé à Lully, sa vie durant. En septembre, Lully obtient un privilège général de trente ans pour l'impression de ses œuvres tant musicales que poétiques, par l'imprimeur de son choix, *en tel volume, marge, caractère & autant de fois qu'il voudra...* Il est clairement mentionné que ce privilège est supérieur à celui de tous imprimeurs – *de facto* les Ballard. On a donc d'un côté, le privilège d'un musicien à tout le moins ambitieux, qui venait d'obtenir la cassation du privilège des opéras détenu par Pierre Perrin, et de l'autre côté le privilège de la maison Ballard, qui résulte de sa charge de seul imprimeur du roi pour la musique. C'est Lully, beaucoup plus proche du roi, qui pourra imposer sa façon de voir les choses. De cela on connaît deux conséquences majeures :

Tout d'abord, il obtient, quoique pas immédiatement, la publication de vraies partitions in-folio, suivant un modèle sur lequel il a très probablement eu son mot à dire. Ce point sera détaillé plus bas et nous verrons qu'il lui fut presque spécifique.

Ensuite, il est en position de force pour négocier des contrats avec Christophe Ballard. On observe qu'en 1674, 1675, 1676 et 1680 il passe un contrat de cession de privilège avec Ballard pour l'impression des livrets de *Thésée*, *Atys*, *Isis* et *Proserpine* alors qu'il n'en était pas l'auteur, puisque c'était Quinault³.

¹ Les principaux privilèges de ce type sont recensés dans Guillo 2003 p. 13 n. 19, avec leurs sources.

² Les principaux privilèges de ce type sont recensés dans Guillo 2003 p. 64 n. 225, avec leurs sources.

³ Respectivement : Paris, AN : MC IX, 449 (29 décembre 1674), IX, 451 (23 décembre 1675), XVIII, 85 (2 décembre 1676), XCVI, 117 (27 janvier 1680). Ceci n'empêcha pas Quinault d'en passer d'autres avec Ballard, pour les trois premiers livrets cités. Sur cette concurrence entre Lully et Quinault, voir La Gorce 2005 p. 274.

De plus, Lully obtient le partage des stocks avec Ballard comme garantie du respect de leurs transactions et, quand le stock n'est pas entreposé chez lui, il en fait tamponner tous les exemplaires pour garder la visibilité sur sa gestion ⁴.

Un autre exemple plus tardif de ce type d'arrangements se voit dans le marché passé entre Jean-Baptiste Christophe Ballard et André Campra en novembre 1700 ⁵, pour l'impression de l'opéra d'*Hésione*. L'exploitation de l'œuvre est acquise à l'imprimeur moyennant 2000 lt pour chaque opéra et trente exemplaires remis au compositeur et ce marché prévoit le renouvellement de ses clauses pour les opéras à venir. A cause de changements fréquents dans la structure des œuvres, dont la composition et la recomposition typographique coûtent cher à Ballard, le contrat est de moins en moins bien respecté et fait l'objet d'un procès entre les deux parties en 1703 ⁶.

Ces privilèges et ces contrats sont significatifs de l'affermissement de la position des auteurs par rapport à celle des éditeurs. Celui-ci trouve un écho dans le développement des éditions gravées, dans lesquelles les seuls privilèges sont ceux des auteurs, sans qu'il y ait jamais privilège d'imprimeur puisque la gravure reste une profession non réglementée. Dans l'esprit, tout cela débouche, à la fin du XVIIIe siècle, dans l'apparition progressive du droit d'auteur – à des dates différentes, d'ailleurs, pour la littérature et pour la musique ⁷.

Éléments de nouveauté : la partition in-folio puis in-quarto

Une des grandes nouveautés qui interviennent du temps de Lully, c'est l'apparition de la partition, qui se concrétise notamment dans l'impression des opéras. A la différence des parties séparées, la partition a l'avantage de permettre une lecture synchrone de toutes les parties. En France, les premiers essais en la matière dataient des airs de cour pour voix et luth publiés par Pierre I Ballard à partir de 1608 jusque vers 1643 ; on voit ici un exemple extrait d'un livre d'Estienne Moulinié, en 1624, sur lequel la partie vocale et la partie de luth sont clairement superposées.

R E C I T,

The image shows a musical score for a recitative. At the top, the word "R E C I T," is written in a spaced-out font. Below it, there is a vocal line starting with a large, ornate initial "N" followed by the text "N' aprochant le bord D'une". The vocal line is written on a five-line staff with various notes and accidentals. Below the vocal line, there is a lute accompaniment line, also on a five-line staff, with notes and accidentals. The lute line is written in a style that suggests it is for a lute, with some notes on the lower strings. The entire score is presented in a clear, legible format, demonstrating the concept of a superposed vocal and lute part.

⁴ Voir Denécheau 2003.

⁵ Rappelons que Jean-Baptiste Christophe Ballard était associé pour moitié aux affaires de son père depuis 1698.

⁶ *Mémoire pour Jean-Baptiste Christophe Ballard, seul imprimeur du Roy pour la musique, contre André Campra, cy-devant Maître de Musique de Notre-Dame...* (2^e, 4 p.). Paris BNF (Impr.) : RES-Z-THOISY-38 (f. 237 et f. 240).

⁷ Pour une synthèse sur le droit d'auteur appliqué à la musique, voir Guillo 2005.

Cependant, ce mode de mise en pages ne s'était pas généralisé, probablement parce qu'il a le désavantage de nécessiter significativement plus de papier qu'une impression en parties séparées, et donc de pénaliser fortement le prix de revient d'un livre.

La chronologie de l'apparition de la partition est exposée dans un tableau reporté en annexe. Celui-ci distingue entre un format in-folio (qui permet de composer une partition complète) et un format in-quarto oblong (qui ne permet de composer qu'une partition réduite).

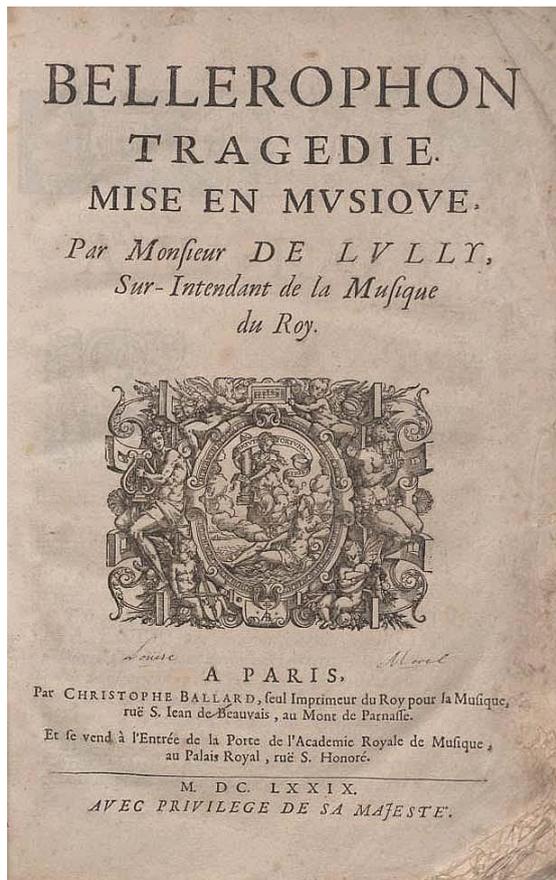
On observe que, à l'exception des premiers essais consacrés à Cambert (essais tous deux inachevés et déjà publiés sous le nom de Christophe Ballard), le format in-folio est réservé

- à Lully, pour ses tragédies lyriques ;
- aux rééditions de ces œuvres ;
- aux fils de Lully ;
- à de rares occasions seulement, à d'autres compositeurs tels Pascal Collasse (4), Marc-Antoine Charpentier (1), Henry Desmarets (1) et Elisabeth Jacquet de La Guerre (1), Thomas Bertin de La Doué et François Bouvart (1) et Antoine Lavergne (1).

Rien n'était assez beau pour Lully : en matière de musique le format in-folio avait jusque-là été réservé aux messes publiées en livre de chœur, c'est-à-dire à la forme la plus canonique de la musique liturgique.

Comme nous l'avons suggéré plus haut, on peut supposer que c'est à l'aide du privilège de 1672 obtenu pour l'impression de ses œuvres que Lully avait pu imposer à cet atelier d'imprimer des partitions en format in-folio, forcément coûteuses.

L'illustration suivante montre une page extraite de la partition de *Bellérophon* (1679), avec la superposition du chœur et des parties orchestrales (sur 10 portées au total).



Toute simple qu'elle soit dans son principe, la mise au point d'une partition imprimée ne semble pas être allée de soi : on notera le retard qui existe entre la production d'une tragédie lyrique et l'impression de sa partition in-folio. Ce n'est qu'au niveau de *Bellerophon* (1679) puis de *Proserpine* (1680) que la simultanéité entre la production de l'œuvre et l'impression de la partition est atteinte, et ce jusqu'à *Achille et Polixène* (1687). Les premières productions – *Cadmus & Hermione* en 1673, *Psyché* en 1678 ne firent l'objet d'une partition qu'au plus tôt treize ans après leur première représentation. A ce titre *Isis* (1677) fait figure d'exception, puisqu'elle est dotée tout de suite d'un jeu de parties séparées imprimées – exemple rare et, on l'imagine, aussi coûteux que complexe à réaliser. A titre d'information, la première partition imprimée à Amsterdam est celle d'*Achille & Polixène* de Lully et Collasse, parue chez Antoine Pointel et Desrosiers en 1688.

Le fait est que ce format in-folio est vite remplacé par un in-quarto oblong, qui devient même la norme après quelques hésitations dans la période 1689-1694 et en 1706 encore. Si les Ballard impriment encore des opéras de Lully en format in-folio, c'est que Jean-Louis Lully avait obtenu en 1707 un privilège pour la réimpression de tous les opéras de son père, dans des formats forcément similaires, opération pour laquelle il traitera avec Christophe mais qui leur vaudra un procès en 1707-1708 et quelques factums...

L'apparition de la partition, mode de publication qui s'adapte bien à la pratique orchestrale du fait de l'augmentation du nombre des parties, mais dont l'usage est nécessairement réservé au chef ou au copiste, est sans doute un des traits les plus marquants du renouveau de l'édition musicale à l'époque de Lully, et l'on peut supposer qu'elle constitue un indice de l'influence directe de ce musicien Lully sur Christophe Ballard.

Cependant, l'idée d'imprimer des partitions in-folio ne revient pas à Lully puisque les premiers exemples qui sortent de l'atelier, *Pomone* en 1671 et *Les Peines et les plaisirs de l'amour* de 1672, concernent tous deux la musique de Pierre Cambert. Or Cambert fut à trois reprises compositeur des musiques adaptées aux livrets de Pierre Perrin (pour la *Pastorale d'Issy* en 1659, *Ariane* en 1661 et *Pomone* en 1669) et Perrin fut de 1669 à 1671 le détenteur du privilège des opéras en France. Sans doute Cambert put-il se réclamer à ce moment de sa position de compositeur habituel de l'Académie des opéras pour entretenir Ballard de projets similaires, projets qui ne furent pourtant réalisés qu'en partie. Entre l'influence de Cambert puis celle de Lully, on voit là des exemples de l'impact d'une institution sur le travail réalisé dans l'atelier ; nous n'en connaissons pas beaucoup d'autres.

La montée de la gravure et les ateliers concurrents de Foucault et Ribou

En France, la gravure en musique n'apparut que tardivement, vers 1660, bien plus tard qu'en Italie, en Flandres ou en Angleterre. Les raisons de ce retard ne sont pas vraiment expliquées dans la mesure où, de tout temps, l'exercice de la gravure sur métal avait été libre, sans être soumis à aucune corporation. Cette liberté fut même rappelée le 26 mai 1660 par un arrêt du Conseil d'Etat du Roi signé à Saint-Jean-de-Luz :

Sa Majesté... a maintenu et gardé, maintient et garde l'art de la gravure en taille-douce au burin et à l'eau forte et d'autres manières, telles qu'elles soient et ceux qui font profession d'icelui, tant régnicoles qu'étrangers, en la liberté qu'ils ont toujours eu de l'exercer dans le royaume, sans qu'ils y puissent être réduits en maîtrise ni corps de métier, ni sujets à autres règles ni contrôles, sous quelques noms que ce soit, laissant les choses comme elles ont été jusques à présent dans cette profession.

Le fait est que, peu après l'édit de 1660, la gravure en musique a commencé à se développer, pour des recueils d'airs ou des pièces instrumentales essentiellement. L'époque y était favorable, avec le développement d'une ornementation musicale très fine et difficile à rendre avec du matériel typographique.

Les premières éditions gravées sont en général éditées au frais de l'auteur, qui en est dépositaire et dont l'adresse figure alors au titre. Au début, le positionnement commercial de la gravure en musique se situe plus comme une amélioration de la copie manuscrite que comme une concurrence envers la typographie musicale : dans les années 1670, des auteurs comme Denis Gaultier ou Jacques Champion de Chambonnières déclarent dans leur préface qu'ils ont préféré faire graver leurs œuvres plutôt que de voir circuler de nombreuses copies fautives. Outre sa meilleure adaptation aux œuvres dont le graphisme était complexe, la gravure en musique offrait l'avantage majeur que les planches pouvaient être corrigées entre deux tirages. Le nombre d'exemplaires tirés pouvait être adapté au rythme des ventes : la gestion du stock en était simplifiée, l'investissement initial en papier était faible et il devenait donc accessible à des personnes privées, ne disposant pas du fonds de roulement d'un atelier typographique⁸.

Ainsi, de 1660 à 1675, les premières éditions gravées se succèdent au rythme moyen d'une par an ; elles sont en général le fait de quelques musiciens qui prirent le risque d'investir quelque argent pour l'édition de leurs œuvres (Michel Lambert, Bénigne de Bacilly, François I Martin, Guillaume Gabriel Nivers, Jacques Champion de Chambonnières, Denis Gaultier, Antoine Carré, Francesco Corbetta).

8 Sur la correction et les tirages, voir Devriès 1998 p. 4-8 et Fau 1978 vol. 1, p. 213 sq.

A ce stade, la gravure en musique fit d'abord figure d'édition *parallèle*, mais son développement soutenu fit qu'elle devint graduellement une édition *concurrente*. Deux auteurs, notamment, oscillent durant leur carrière entre la gravure et la typographie ballardienne : Michel Lambert et Bénigne de Bacilly.

Mais son véritable essor en France s'observe avec l'apparition de deux nouveaux éditeurs de musique : Henry Foucault et Pierre Ribou.

Henry Foucault est à l'origine un marchand papetier, apparenté en conséquence à la corporation des merciers-joailliers, tenant boutique sous l'enseigne *A la règle d'or* rue Saint-Honoré. Il est possible qu'il ait commencé à copier ou faire copier de la musique dans le courant des années 1680, mais c'est en 1690 qu'il se lance dans l'édition musicale, avec des *Airs* composés par Henry Baussen, musicien de Mlle de Guise (il encourt même pour cela un procès avec Christophe Ballard). En 1692, il publie des *Pièces* de Marin Marais en association avec Hurel et Henry Bonneüil. Sa boutique gagne en importance puisque Christophe Ballard lui-même signale, dès 1697, qu'il copie des ballets ou des pièces instrumentales ou vocales. Il emploie plusieurs graveurs tels Henry Baussen, Claude Roussel and François Du Plessy, soit à ses frais, soit comme intermédiaire entre le compositeur et le graveur. En fait, il trouvera un *modus vivendi* avec la maison Ballard puisqu'il sera leur dépositaire et qu'à l'inverse les Ballard lui feront de la publicité. Foucault décède vers 1720 et sa veuve vend la boutique le 15 juillet 1721 à François Boivin. La production de Foucault fut assez variée (sonates pour violon, pièces pour clavecin ou pour orgue, motets, airs et cantates, traités).

Si Foucault vient à l'édition de la musique par la papeterie, Pierre Ribou y arrive, lui, par l'édition théâtrale. A partir de 1694 il publie essentiellement des pièces de théâtre et ce n'est qu'en 1704 qu'il publie les fameux *Airs de la Comédie-Française* de Jean Claude Gillier (jusque vers 1713) ; il enchaîne ensuite des recueils d'airs, parfois publiés avec Foucault. Il publie aussi des traités, des collections de danses ou d'airs, donc surtout de la musique profane. A partir de 1713 et en concurrence avec les Ballard, il avait publié des livrets pour l'Académie royale de musique, avec qui il a su construire des relations étroites puisqu'il se nomme parfois « seul imprimeur » ou « seul libraire » de l'Académie. Mais, outre la musique, il ne cessera jamais de publier du théâtre et accessoirement des ouvrages plus sérieux. Il décède vers fin 1719, à la même époque que Foucault donc, et sa veuve lui succède jusqu'en 1741, sans faire évoluer sensiblement l'orientation de son commerce.

Avec ces deux nouvelles maisons, les Ballard a du faire face à une concurrence un peu organisée. Si comme nous l'avons rappelé plus haut ces deux maisons n'ont pas encore fait l'objet ni d'une étude ni d'un inventaire, il apparaît clairement qu'elles ont touché à tous les domaines de la musique à l'exception de la messe, avec une dominante toutefois sur les airs, la musique de théâtre et la danse, toutes formes « légères ».

Le début de la diffusion commerciale réciproque

Dans la première moitié du XVIIe siècle, le marché de la musique était extrêmement concentré. Dans les relevés de catalogues que nous avons pu faire à propos de Pierre I et Robert III Ballard, il n'apparaît à aucun endroit que leur production ait été diffusée significativement hors de leur boutique, ni en France ni à l'étranger. De ce point de vue, la situation semble avoir été plus stricte encore qu'au XVIe siècle, où la diffusion des éditions françaises ou de celles des anciens Pays-Bas pouvait s'appuyer sur un réseau de libraires d'envergure internationale, tels Plantin à Anvers ou Reinsart à Rouen, et sur les foires comme celles de Lyon, Anvers ou Francfort.

Dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, la situation s'adoucit, mais tardivement. Nous ne parlerons même pas ici des Sanlecque, qui interviennent dans les années 1640-1660, tant le volume de leur production a été négligeable. L'apparition de la gravure dans les années 1660, en revanche, introduit déjà une petite diversité dans les lieux de diffusion de la musique. C'est surtout l'apparition des commerces de Foucault et de Ribou dans les années 1690 qui va apporter une réelle nouveauté, et même une synergie commerciale nouvelle entre les tenants de la typographie et ceux de la gravure. En effet, ce qui au début était une concurrence frontale s'est transformé graduellement en un partage du marché. Souvent, Ribou et Foucault se sont associés pour sortir une édition. Souvent, à partir de 1697, les Ballard ont inséré dans leur éditions des publicités pour Foucault, et le fait est réciproque ; il semble bien également que Foucault ait copié assez tôt des partitions de ballets ou d'opéras pour Christophe Ballard. Par ailleurs, la veuve de Pierre III Ballard, Jeanne Elisabeth de Sequeville, s'associa épisodiquement avec Foucault. Il y eut même des liens de sang : le magasin de Foucault fut racheté par François Boivin, qui épousa en 1724 une petite-fille de Christophe Ballard. Dans ces conditions, il est clair que la diffusion réciproque des éditions des uns et des autres pouvait facilement s'organiser.

Cette diffusion réciproque, par le système des dépositaires, fut une des grandes affaires du XVIII^e siècle puisqu'elle dépassa les bornes de Paris et s'organisa bientôt avec toute série de libraires de province, à Lyon, Bordeaux, Rennes, etc. Il y a donc, à la jointure des deux siècles, les prémices d'un nouveau réseau commercial qui fit qu'on put bientôt trouver la même édition à Paris, « aux adresses ordinaires » c'est-à-dire chez Ballard, chez Boivin ou chez Le Clerc, plus tard chez Le Menu, Boyer, La Chevardière, etc., mais aussi « à Lyon, chez Castaud ; à Toulouse chez Brunet ; à Bordeaux ; Lille, chez les marchands... » et plus tard encore « à Paris, Lyon ; Bordeaux ; Montpellier ; Toulouse ; Marseille ; aux Iles... »

C'est à la même époque qu'intervient l'ouverture de la maison Ballard à une collaboration étrangère, avec le dépôt d'éditions de Christophe Ballard à Paris dans le magasin d'Estienne Roger à Amsterdam, et réciproquement. Les travaux de Rudolf Rasch ont permis de relever qu'entre 1699 et 1708 – donc à partir du moment où Jean-Baptiste Christophe entre dans les affaires de son père – Roger propose une soixantaine d'éditions des Ballard, avec un suivi des nouveautés, et qu'à l'inverse on trouve à la même époque une quarantaine d'éditions de Roger à la vente chez Ballard⁹.

Cet arrangement réciproque n'eut pas de suite, semble-t-il. Et encore ne parlerons-nous ici que d'un arrangement consenti par les deux parties, puisque le droit en vigueur, à l'époque, favorisait largement la piraterie : chacun pouvait librement copier au-delà d'une frontière ce qui avait été imprimé ou gravé en-deçà. Estienne Roger, d'ailleurs, ne s'était pas privé de piller le fonds des Ballard.

Les partitions de Lully dans les collections privées

Au XVII^e siècle, les bibliothèques privées ne font pas encore une grande place à la musique. Leurs catalogues sont assez dispersés, leur lecture est malaisée et leur contenu difficile à analyser. Beaucoup d'entre eux ne mentionnent pas d'éditions musicales, soit que ces bibliothèques n'en aient pas conservées, soit qu'elles aient été considérées comme indignes d'être recensées (ce qui apparaît clairement dans les inventaires après décès, où la musique est prise en gros, presque jamais en détail).

Au XVII^e siècle, la musique reste encore rare dans les bibliothèques nobles ou bourgeoises, à quelques exceptions notable comme celles de Hugues Picardet († 1641), procureur

⁹ Voir Rasch 1998 p. 253-257.

général au Parlement de Bourgogne, de Louis Bizeau, de Claude de Rebé, archevêque de Narbonne, de Charles-Maurice Le Tellier (1642-1710), archevêque de Reims et Maître de la Chapelle du Roi, de Pierre-Daniel Huet (1630-1721), évêque de Soissons puis d'Avranches, de Charles Herluyson, chanoine de la cathédrale de Troyes. Passé cela, on n'a pas encore retrouvé grand-chose. Rien ou presque dans les grandes bibliothèques de De Thou, ni de Richelieu, quelques choses de peu d'intérêt dans celles de Colbert ou du Chancelier Séguier, qui furent pourtant tous les quatre parmi les plus grands bibliophiles de leur temps.

Au début du XVIII^e siècle, les choses évoluent. Les catalogues de ventes de livres tenues en France avant 1750 constituent ¹⁰ un corpus assez riche et leur dépouillement révèle une évolution très intéressante : pour la première fois ces catalogues présentent une section réservée à la musique, avec des opéras, des cantates ou des sonates, imprimés ou gravés.

À examiner le contenu de ces collections, encore réduites, on observe que les tragédies lyriques de Lully y sont presque toujours présentes. Abondamment éditées par les Ballard, elles font figure de pièces incontournables, imprimées en format in-folio et reliées en veau. Ces volumes se démarquent franchement des publications musicales antérieures, moins diffusées et moins imposantes. Ils acquièrent dans ces bibliothèques une stature qui rappelle celle de lourds volumes de droit ou de théologie, protégés par leur reliure solide (par opposition au parchemin souple ou au cartonnage d'attente) et par un poids qui les rend plus aptes à être rangés qu'à servir. Ces volumes ont constitué, dans le fonds comme dans la forme, un corpus solide à la suite duquel les éditions des continuateurs de Lully sont venus s'agréger (Pascal Collasse, André Cardinal Destouches, Henry Desmarests, André Campra...) pour former le noyau des premières collections musicales. Et ceci, bien sûr, même si leurs possesseurs n'entretenaient pas musique ou n'étaient pas musiciens eux-mêmes. Cette section des catalogues dévolue à la musique a pris graduellement une valeur propre dans ces catalogues, au même titre que les mathématiques, le droit, l'histoire ou la poésie.

Mais au-delà de l'importance de ces opéras pour l'histoire de l'édition musicale, il ne faut pas négliger leur importance symbolique. De même que les livrets de ballets rappelaient la succession des apparitions du roi sur la scène, de même que la série d'estampes dites du « *Cabinet du Roi* » reproduisait les plus belles œuvres d'art conservées par la Couronne, de même que les *Vélins du Roi* dessinés pour le Jardin des Plantes retraçaient la variété des collections botaniques initiées sous Louis XIII, de même encore que la collection de monnaies et médailles commencée par Gaston d'Orléans s'attachait d'abord à l'histoire métallique des rois de France, les tragédies de Lully imprimées par Christophe Ballard puis par Jean-Baptiste Christophe constituèrent un exemple concret de la promotion de l'image du roi et de son règne. En les plaçant dans leur bibliothèque, les nobles et les bourgeois s'approprièrent une parcelle de la gloire du monarque. Leur valeur symbolique ne s'est jamais démentie depuis : ces volumes ont toujours gardé, jusqu'à nos jours, un fort attrait sur les bibliophiles et restent particulièrement évocateurs des fastes louis-quatorziens.

Laurent Guillo

¹⁰ Voir un recensement de ces catalogues dans Bléchet 1991. On trouvera une analyse des matières musicales ainsi révélées dans Cohen 2000.

Annexe : relevé des partitions de musique dramatique imprimées par la maison Ballard de 1672 à 1715. Les partitions in-folio qui ne sont pas de Lully sont portées en gras.

Compositeur	Titre	Format	Date
Cambert	<i>Pomone</i>	2°	1671 [en fait 1673]
Cambert	<i>Les Peines et les Plaisirs de l'amour</i>	2°	1672 [en fait 1673]
Lully	<i>Isis [Parties séparées]</i>	4° obl.	1677
Lully	<i>Belléophon</i>	2°	1679
Lully	<i>Proserpine</i>	2°	1680
Lully	<i>Triomphe de l'amour</i>	2°	1681
Lully	<i>Persée</i>	2°	1682
Lully	<i>Phaéton</i>	2°	1683
Lully	<i>Amadis</i>	2°	1684
Lully	<i>Ballet du Temple de la Paix</i>	2°	1685
Lully	<i>Idylle sur la Paix + Eglogue de Versailles</i>	2°	1685
Lully	<i>Roland</i>	2°	1685
Lully	<i>Acis et Galathée</i>	2°	1686
Lully	<i>Armide</i>	2°	1686
Lully/Collasse	<i>Achille et Polixène</i>	2°	1687
Lully	<i>Thésée</i>	2°	1688
Lully L. & JL.	<i>Zéphire et Flore</i>	2°	1688
Collasse	<i>Thétis & Pelée</i>	2°	1689
Lully	<i>Atys</i>	2°	1689
Collasse	<i>Enée & Lavinie</i>	2°	1690
Lully L.	<i>Orphée</i>	2°	1690
Desmarets	<i>Didon + Symphonies de Didon</i>	4° obl.	1693
Charpentier	<i>Médée</i>	2°	1694
Desmarets	<i>Circé</i>	2°	1694
Jacquet de La Guerre	<i>Céphale & Procris</i>	2°	1694
Collasse & Lully	<i>La Naissance de Vénus</i>	4° obl.	1695
Collasse	<i>Ballet des Saisons</i>	4° obl.	1695
Desmarets	<i>Les Amours de Momus</i>	4° obl.	1695
Desmarets	<i>Théagène & Chariclée</i>	4° obl.	1695
Collasse & Lully	<i>La Naissance de Vénus</i>	4° obl.	1696
Collasse	<i>Ballet des Saisons (3e entrée)</i>	4° obl.	1696
Marais	<i>Ariane & Bacchus</i>	4° obl.	1696
Campra	<i>L'Europe galante</i>	4° obl.	1697
Desmarets	<i>Vénus & Adonis</i>	4° obl.	1697
Destouches	<i>Issé</i>	4° obl.	1697
Lacoste	<i>Aricie</i>	4° obl.	1697
Lully fils	<i>le Triomphe de la raison sur l'amour</i>	4° obl.	1697
Campra	<i>L'Europe galante</i>	4° obl.	1698
Campra	<i>Vénus, fête galante</i>	4° obl.	1698
Desmarets	<i>Les Festes galantes</i>	4° obl.	1698
Campra	<i>Le Carnaval de Venise</i>	4° obl.	1699
Campra	<i>L'Europe galante</i>	4° obl.	1699
Destouches	<i>Amadis de Grèce</i>	4° obl.	1699
Destouches	<i>Marthésie</i>	4° obl.	1699
Gillier	<i>L'Hyménée royal</i>	4° obl.	1699
Lalande	<i>Mirtil & Mélicerte</i>	4° obl.	1699
Lalande	<i>Pasquin & Marforio</i>	4° obl.	1699
Campra	<i>Hésione</i>	4° obl.	1700
Collasse et Lully L.	<i>Ballet des Saisons</i>	4° obl.	1700
La Barre	<i>Le Triomphe des Arts</i>	4° obl.	1700
Campra	<i>Aréthuse</i>	4° obl.	1701
Campra	<i>Hésione</i>	4° obl.	1701
Destouches	<i>Omphale</i>	4° obl.	1701

Compositeur	Titre	Format	Date
Bouvard	<i>Médus roy des Mèdes</i>	4° obl.	1702
Campra	<i>Tancredi</i>	4° obl.	1702
Lully & Campra	<i>Fragments de M. de Lully</i>	4° obl.	1702
Campra	<i>Les Muses</i>	4° obl.	1703
Campra	<i>La Sérénade vénitienne</i>	4° obl.	1703
Destouches	<i>Le Carnaval & la Folie</i>	4° obl.	1703
Rebel	<i>Ulysse</i>	4° obl.	1703
Campra	<i>Extrait d'Iphigénie</i>	4° obl.	1704
La Coste	<i>Philomèle</i>	4° obl.	1705
Bertin et Bouvart	<i>Cassandre</i>	2°	1706
Collasse	<i>Polixène & Pirrhus</i>	2°	1706
Lavergne	<i>La Princesse d'Elide</i>	2°	1706
Lacoste	<i>Bradamante</i>	4° obl.	1707
Lully	<i>Proserpine</i> [Réimpression]	2°	1707
Campra & Stuck	<i>Airs de Thétis & Pelée</i>	4° obl.	1708
Campra	<i>Hippodamie</i>	4° obl.	1708
Destouches	<i>Issé</i>	4° obl.	1708
Bertin	<i>Airs ajoutés à Atys</i>	4° obl.	1709
Campra	<i>Airs ajoutés à Hésione</i>	4° obl.	1709
Stuck	<i>Méléagre</i>	4° obl.	1709
Bertin	<i>Diomède</i>	4° obl.	1710
Campra	<i>Les Festes vénitiennes + &c.</i>	4° obl.	1710
Collasse	<i>Enée & Lavinie</i> [Réimpression]	2°	1710
Stuck	<i>Manto la Fée</i>	4° obl.	1710
Campra & Desmarets	<i>Iphigénie en Tauride</i>	4° obl.	1711
Campra	<i>Le Triomphe de la Folie</i>	4° obl.	1711
Destouches	<i>Le Professeur de folie</i>	4° obl.	1711
Gatti	<i>Scylla</i>	4° obl.	1711
Campra	<i>Prologue du ballet des Amours de Vénus</i>	4° obl.	1712
Campra et Stuck	<i>Airs nouveaux pour Thétis & Pelée</i>	4° obl.	1712
Campra	<i>Idoménée</i>	4° obl.	1712
Destouches	<i>Amadis de Grèce</i>	4° obl.	1712
Destouches	<i>Callirhoé</i>	4° obl.	1712
Lacoste	<i>Créuse</i>	4° obl.	1712
Bourgeois	<i>Les Amours déguisez</i>	4° obl.	1713
Campra	<i>Téléphe</i>	4° obl.	1713
Destouches	<i>Callirhoé</i>	4° obl.	1713
Jacquet de La Guerre ?	<i>La Musette</i>	4° obl.	1713
Lully	<i>Armide</i> [Réimpression]	2°	1713
Campra	<i>Les Festes vénitiennes</i>	4° obl.	1714
Destouches	<i>Télémaque & Calypso</i>	4° obl.	1714
Lully	<i>Bellérophon</i> [Réimpression]	2°	1714
Lully	<i>Proserpine</i> [Réimpression]	2°	1714
Matho	<i>Arion</i>	4° obl.	1714
Mouret	<i>Les Festes ou le Triomphe de Thalie + Critique</i>	4° obl.	1714
Destouches	<i>Télémaque & Calypso</i>	4° obl.	1715
Dutartre	<i>Airs pour Zéphire & Flore</i>	4° obl.	1715
Lully	<i>Atys</i> [Réimpression]	2°	1715
Lully	<i>Proserpine</i> [Réimpression]	2°	1715
Lully	<i>Pourceaugnac</i>	4° obl.	1715
Mouret	<i>La Veuve coquette</i>	4° obl.	1715

Références

- BLÉCHET, Françoise. *Les ventes publiques de livres en France (1630-1750) : répertoire des catalogues conservés à la Bibliothèque Nationale*. – Oxford, 1991.
- COHEN, Albert. *Musicians, amateurs and collectors : early french auction catalogues as musical sources*. In *Music and letters* 81/1 (2000), p. 1-12.
- DENÉCHEAU, Pascal. *Un signe du caractère soupçonneux de Lully : le monogramme « LD »*. In *Revue de musicologie* 92/2 (2006), p. 381-397.
- DEVRIÈS, Anik. *Pratiques éditoriales et commerce de la musique au XVIIIe siècle en France*. In *Revue française d'histoire du livre* 100-101 (1998) p. 283-306.
- FAU, Elizabeth. *La gravure de musique à Paris, des origines à la Révolution (1660-1789)*. Thèse de l'Ecole des Chartes, 1978. 2 vol et 2 vol. de planches.
- GUILLO, Laurent. *Pierre I Ballard et Robert III Ballard, imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*. – Sprimont : Mardaga ; Versailles : CMBV ; 2003. (2 vol.).
- GUILLO, Laurent. *Legal aspects in Music publishing in Europe 1600-1900 : concepts and issues, bibliography* (Berlin : 2005), p. 115-138. [disponible sur HAL]
- LA GORCE, Jérôme de. *Jean-Baptiste Lully*. – Paris : Fayard, 2005.
- RASCH, Rudolf Alexander. *Brossard, Ballard et Roger*. In *Sébastien de Brossard musicien, textes réunis par Jean Duron [Actes du Colloque Sébastien de Brossard, Royaumont et Versailles, juin 1995]*. – Paris et Versailles, 1998, p. 239-259.