HAL
open science

À l'origine des collections Cauvin et Decroix. Bergiron de Briou du Fort-Michon copiste de Lalande et de Rameau

Bénédicte Hertz

To cite this version:

Bénédicte Hertz. À l'origine des collections Cauvin et Decroix. Bergiron de Briou du Fort-Michon copiste de Lalande et de Rameau. Revue de musicologie, 2020, 106 (1), pp.5-44. hal-02888675

HAL Id: hal-02888675

https://hal.science/hal-02888675v1

Submitted on 3 Jul 2020

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.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

À l'origine des collections Cauvin et Decroix : Bergiron de Briou du Fort-Michon copiste de Lalande et de Rameau[1]

(Bénédicte Hertz)

Le Concert de Lyon – la fameuse académie des beaux-arts – fait figure de modèle dans la France entière. Il doit sa création en 1713 à l'esprit entreprenant de deux jeunes gens, Nicolas-Antoine Bergiron de Briou du Fort-Michon (1690-1768) et Jean-Pierre Christin (1683-1755) qui contribueront à son activité constante et son dynamisme qui perdurera jusqu'en 1773, longévité unique dans l'histoire de l'académisme musical. En 1724, le Concert fait construire un bâtiment entièrement dédié à ses assemblées musicales hebdomadaires, baptisé « Hôtel du Concert ». Ce même édifice abrite également l'une des plus grandes gloires de l'institution : la bibliothèque musicale de l'académie, constituée par Bergiron du Fort-Michon et qui passe dès les années 1730 pour l'une des plus belles du royaume[2]. La bibliothèque municipale de Lyon conserve encore aujourd'hui une part importante de cette très riche collection musicale, constituée à l'époque d'environ trois cents motets français à grand chœur et de cent cinquante-cinq œuvres lyriques françaises, auxquels s'ajoutaient divers motets à voix seules, pièces symphoniques ou cantates[3].

Nous avons, dans le cadre de notre thèse, fait l'analyse codicologique des volumes de cette collection et étudié leurs copistes[4]. Dans cet ensemble, nous avons repéré la présence prédominante d'une main, et c'est en comparant son écriture avec divers documents d'archives que nous avons pu l'identifier comme étant celle de Bergiron de Briou du Fort-Michon[5]. Cet amateur lyonnais, révélé par les travaux de Léon Vallas au début du siècle dernier, était bien connu pour ses activités tant artistiques qu'administratives – compositeur, chanteur, directeur d'opéra, conseiller musical et bibliothécaire de l'académie des beaux-arts

[1] La rédaction finale du présent article a bénéficié des précieux remarques et conseils de Catherine Massip ; nous tenons à lui exprimer toute notre gratitude. Que soient remerciés également Lionel Sawkins et Laurence Decobert, pour leur relecture attentive et leur expertise, et enfin Louis Delpech, Françoise Launay, Christophe Schmit et Thomas Vernet. Merci enfin à l'équipe du *Catalogue thématique des œuvres musicales de Jean-Philippe Rameau*, en particulier Sylvie Bouissou et Pascal Denécheau.

[2] Sur l'histoire de l'académie des beaux-arts de Lyon, nous renvoyons à l'ouvrage de référence de Léon Vallas, *La Musique à Lyon au dix-huitième siècle. La musique à l'académie*, Lyon : Revue musicale de Lyon, 1908.

[3] Bénédicte Hertz, « Étude du catalogage et des inventaires de la bibliothèque musicale de l'ancien Concert de Lyon », *Dix-huitième Siècle*, nº 43, 2011, p. 143-163. Ces catalogues sont conservés en deux exemplaires : F-LYam, dossier 0 003 GG 156 ; F-LYm, dossier Rés. FM 134 008. Pour l'inventaire de la collection actuelle : Jérôme Dorival et Corinne Pedrinis, *Catalogue des fonds musicaux conservés en Région Rhône-Alpes*, vol. 2 : « Bibliothèque municipale de Lyon », BAT non édité, Agence musique et danse Rhône-Alpes, portail Pleade de la bibliothèque municipale de Lyon, en ligne.

[4] Bénédicte Hertz, *Le Grand Motet dans les pratiques musicales lyonnaises (1713-1773). Étude des partitions et du matériel conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon*, thèse de doctorat, Université Lyon 2, 2010.

[5] Bénédicte Hertz, « Bergiron de Briou du Fort-Michon (1690-1768) et la bibliothèque musicale du Concert de Lyon », in : *Collectionner la musique : au cœur de l'interprétation*, dir. Denis Herlin, Catherine Massip et Jean Duron, Turnhout : Brepols, 2013, p. 181-198. On y trouvera le détail des copies effectuées par Bergiron.

dont il était l'un des fondateurs[6]. Or, l'examen des écritures présentes dans le fonds lyonnais permet également d'établir leur analogie, que nous détaillerons plus loin, avec celle du copiste autrefois anonyme des collections Lalande-Cauvin et de Rameau-Decroix. Jusqu'à une époque récente, ces deux ensembles majeurs de sources manuscrites du XVIIIe siècle ont suscité beaucoup d'interrogations. Il s'agit d'une part des volumes de motets à grand chœur de Michel-Richard de Lalande (1657-1726) conservés à la Bibliothèque municipale de Versailles, dite collection Cauvin et, d'autre part, des dix volumes d'œuvres lyriques de Jean-Philippe Rameau (1683-1764) appartenant à la collection Decroix conservée à la Bibliothèque nationale de France[7].

En préparant le catalogue thématique des œuvres de Lalande, Lionel Sawkins avait déjà établi un rapport entre le copiste anonyme de la « collection Cauvin » et celui de plusieurs autres sources : deux partitions du *Jubilate Deo* de Mondonville respectivement conservées à Lyon et à Aix-en-Provence, un jeu de parties séparées de l'*Ad te Domine clamabo* (S 64) de Lalande du fonds de l'académie des beaux-arts de Lyon et enfin celui des dix volumes d'œuvres lyriques de Rameau de la collection Decroix[8]. Pourtant, si ce copiste avait à son actif une importante production, il n'avait pas encore été identifié : le nom de Cauvin estampillé sur les volumes de la collection de motets de Lalande avait laissé penser que cet ancien possesseur pouvait être également le copiste des volumes, ce que vint ensuite corriger notre authentification de la main de Bergiron[9]. Ceci laissait la voie ouverte à de nombreuses interrogations et spéculations quant à l'élaboration de ces copies, leur filiation, leur datation ou l'autorité des sources.

Cette présente étude expose de nouvelles découvertes concernant l'origine et la constitution de ces ensembles, redéfinissant ainsi le rôle prédominant qu'ils occupent dans la hiérarchie et la transmission des sources de ces deux compositeurs, en éclairant leur origine sous un jour nouveau. Réciproquement, le rapprochement de ces différents *corpus* vient considérablement enrichir ce qui était connu de l'activité de collectionneur et de copiste de Bergiron du Fort-Michon, déjà décrite dans des travaux antérieurs[10]. Enfin, cet article propose de nouveaux éléments sur les réseaux de diffusion des livres de musique, réaffirme la place centrale du Lyonnais en son temps et esquisse de nouvelles perspectives quant à la généalogie des collections parisienne et versaillaise, à la lumière d'un document récemment découvert, l'inventaire après décès de Bergiron, attestant de l'existence d'une riche bibliothèque personnelle bien distincte de celle de l'académie des beaux-arts.

Dans un premier temps, nous présenterons les deux collections Lalande-Cauvin et Rameau-Decroix, avant de nous intéresser dans un second temps au travail de Bergiron du Fort-Michon en tant que copiste et collectionneur. Enfin, nous proposerons un examen de correspondances entre les différentes sources produites à Lyon : la collection de l'académie des beaux-arts et les *corpus* Lalande-Cauvin et Rameau-Decroix.

---

[6] Léon Vallas, *Un Siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688-1789*, Lyon : P. Masson, 1932, p. 223 ; *La Musique à Lyon au dix-huitième siècle*, p. 4-6.

[7] Lionel Sawkins, *A Thematic Catalogue of the Works of Michel-Richard de Lalande (1657-1726)*, Oxford : Oxford University Press, 2005, p. 50-52. Par commodité de lecture, cette collection sera dénommée ci-après collection Lalande-Cauvin. Laurence Decobert, « Decroix et sa collection des œuvres de Rameau », in : *Rameau, entre art et science*, dir. Sylvie Bouissou, Graham Sadler, Solveig Serre, Paris : École des chartes, 2016, p. 291-325 ; « Un reliquat de la collection Decroix » in : *Musiques en liberté. Entre la cour et les provinces au temps des Bourbons*, dir. Bernard Dompnier, Catherine Massip et Solveig Serre, Paris : École des chartes, 2018, p. 711-86. Par commodité de lecture, cette collection sera dénommée ci-après collection Rameau-Decroix.

[8] Sawkins, *A Thematic Catalogue*, p. 50-52. F-AIXm, Fc Ms 466 : Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, Jubilate Deo ; F-LYm, Rés. FM 129 980 : Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, Jubilate Deo. F-LYm, Rés. FM 133 745 : Michel-Richard de Lalande, Ad te Domine clamabo.

[9] Hertz, *Le Grand Motet* ; « Bergiron de Briou du Fort-Michon ».

[10] Hertz, *Le Grand Motet* ; « Bergiron de Briou du Fort-Michon ».

Les collections Cauvin et Decroix

La collection Lalande-Cauvin

La collection manuscrite dite « Cauvin » est constituée de vingt et un volumes contenant les motets à grand chœur de Michel-Richard de Lalande. Ceux-ci ont très probablement appartenu à Gaspard-Alexis Cauvin dont le nom est estampillé en or sur le plat supérieur de la reliure (Illustration 1). Les motets sont reliés par deux comme dans l'édition posthume des motets de Lalande gravée par Hue entre 1728 et 1734[11]. Cependant, ils sont ordonnés différemment et sont au nombre de quarante et un au lieu de quarante, puisqu'ils incluent l'*Exaudi Deus* (S 24) absent de l'édition gravée. Le dernier volume inclut ainsi un motet à grand chœur en plus des *Leçons de ténèbres* et du *Miserere à voix seule.* Vingt tomes sont conservés à la Bibliothèque municipale de Versailles, tandis que le dernier fait partie des collections de la Bibliothèque nationale de France qui l'a acquis isolément[12]. Le contenu des tomes, tel qu'il est présenté dans la table des matières qui figure à la fin du dernier volume, chaque œuvre étant paginée indépendamment[13].

Cet ensemble de volumes manuscrits présente une grande homogénéité dans sa présentation. Parmi les éléments distinctifs qui se trouvent sur chaque volume, on peut noter le très beau cartouche encadrant le titre manuscrit en début de chaque tome et qui est l'œuvre du graveur Poilly établi « Rüe St Jaques a l'Enseigne de St Benoist » (Illustration 2). Chaque page de garde présente en son *verso* la mention « *Ex libris* : Richier [prêtre] ». Ce Richier pourrait être un possesseur intermédiaire ayant acquis l'ensemble bien avant son dépôt à la Société de concerts de Versailles, puis l'acquisition par la Bibliothèque municipale de la ville en 1964[14]. Avant chaque motet, le copiste calligraphie le titre de l'œuvre sur un feuillet simple. Il retranscrit une table des matières de l'ensemble des titres des vingt et un volumes et y ajoute une table détaillée pour chaque motet. (Illustration 3).

Le dernier volume comporte en outre une copie manuscrite de l'intégralité de la préface d'Alexandre Tannevot qui figure en préambule de l'édition gravée, comprenant le *Discours sur la Vie et les Ouvrages de M. de la Lande* et une lettre écrite par François Colin de Blamont, datée du 28 septembre 1728. Lionel Sawkins a relevé de nombreuses transcriptions homophones qui suggèrent qu'un tiers a dicté le texte au copiste[15]. La présentation des manuscrits Lalande-Cauvin se réfère donc très explicitement à l'édition gravée en vingt et un livres, bien que, nous l'exposerons plus loin, la copie ne corresponde pas nécessairement aux éditions gravées.

---

[11] Michel-Richard de Lalande, *Motets de Feu M^{r} De La Lande Chevalier de l'Ordre de S^{t}. Michel Sur-Intendant de la Musique du Roy, Maître de Musique et Compositeur Ordinaire de la Chapelle et de la Chambre de sa Majesté*, Paris : Louis-Hector Hüe, 1728-1734. Cette édition, gravée peu après la mort de Lalande grâce au privilège d'exploitation qu'avait obtenu sa veuve Marie-Louise de Cury, contient quarante motets reliés par deux en vingt volumes, et un livre additionnel contenant les trois *Leçons de ténèbres* et le *Miserere à voix seule*. Sawkins, *A Thematic Catalogue*, p. 40.

[12] Denis Herlin, *Catalogue du fonds musical de la bibliothèque de Versailles*, Paris : Société française de musicologie, Klincksieck, 1995, p. 563-566 ; Sawkins, *A Thematic Catalogue*, p. 50–51.

[13] « Table des mottets contenus dans cet ouvrage » (F-Pn, Rés. Vmb Ms. 16, vol. 21, p. 181).

[14] Un certain Jean-François Richier était pensionné en 1779 par les Ursulines de Caromb, près de Carpentras. (F-Aa, Couvent des Ursulines de Caromb, inventaire 98 H 9, 13 sept. 1779). Un Jean-Pierre Richier (1729-après 1790) officiait à la cathédrale Notre-Dame-de-Nazareth d'Orange en tant que sacristain et chanteur entre 1769 et 1790 (« Base donnée prosopographique des musiciens d'Église en 1790 » : http://philidor.cmbv.fr).

[15] Sawkins, *A Thematic Catalogue*, p. 40.

Les origines de cette collection de motets de Lalande étaient inconnues jusqu'à très récemment. Au cours de son immense travail sur l'œuvre de Lalande, Lionel Sawkins avait découvert que le copiste de la collection Lalande-Cauvin – qu'il nomma « *Cauvin hand* » – se trouvait être le même que celui de la collection Rameau-Decroix. Il avait également rapproché cette main de certains manuscrits évoqués précédemment et conservés dans les fonds provinciaux, notamment dans le fonds de l'académie des beaux-arts de Lyon. L'article « Cauvin » qu'il signe dans le dictionnaire de Marcelle Benoît, ainsi que la notice du catalogue de Denis Herlin consacrée à la collection proposent une première description de cet ensemble manuscrit[16]. Mais c'est avec la publication de son catalogue thématique que Sawkins apporte un éclairage totalement nouveau sur les sources de motets à grand chœur de Lalande de la collection Lalande-Cauvin[17]. L'auteur établit que cette collection Cauvin (C) se présente comme une source de référence pour les grands motets de Lalande, aux côtés de l'édition gravée (H), des manuscrits de la collection Philidor conservés à Versailles (VPh), de la collection Toulouse-Philidor conservée à la Bibliothèque nationale de France (TPh) et des volumes de la Musique du roi (MR). Ce catalogue offre surtout une précieuse étude comparative des différentes sources de Lalande, sur laquelle nous reviendrons plus loin. Il vient plus spécifiquement interroger les relations entre l'ensemble des *corpus* manuscrits et établir une correspondance entre l'édition gravée des motets de Lalande, la collection Cauvin et le fonds de l'académie des beaux-arts de Lyon, qui partagent cette même graphie. L'identification de la main du copiste comme étant celle de Bergiron du Fort-Michon permet de formuler aujourd'hui des hypothèses quant à la provenance géographique de la collection Lalande-Cauvin, sa filiation, sa datation et l'histoire des volumes qui la composent.

La collection Lalande-Cauvin n'est pas la seule à porter la trace de Cauvin. Sont pareillement estampillés de son poinçon deux volumes de musique profane gravés, conservés à la bibliothèque François-Lang à Royaumont : un recueil factice rassemblant plusieurs cantates de Clérambault et le premier livre de sonates de Jean-Marie Leclair[18]. La présentation extérieure de ces volumes est semblable à celle des motets de Lalande.

Nous avons retrouvé divers éléments biographiques sur ce Gaspard-Alexis Cauvin : cet amateur était très certainement ce marchand drapier mentionné dans les archives marseillaises[19]. Il naît le 17 juillet 1730 et reçoit son premier prénom de son parrain, Gaspard Rogon. L'acte de mariage de ses parents, Catherine Rogon et André Cauvin, fait apparaître que son père venait d'Aix-en-Provence. Gaspard-Alexis épouse le 18 mai 1756 Marie-Élisabeth Lantier, fille de négociant, de dix ans sa cadette. L'année suivante naîtra une fille, prénommée comme sa mère et qui se mariera elle aussi avec un négociant, le 28 mai 1777 à Marseille, en présence de ses parents[20]. Du fait de sa sédentarité et de l'originalité de son

[16] Lionel Sawkins, « Cauvin, Gaspard Alexis », in : *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, dir. Marcelle Benoit, Paris : Fayard, 1992, p. 119-120 ; Herlin, *Catalogue du fonds musical,* p. 563-566.

[17] Sawkins, *A Thematic Catalogue.*

[18] Le recueil de Louis-Nicolas Clérambault (F-ASOlang, CAN CLE 2) rassemble les cantates suivantes dans leur édition gravée : *La Bouclier de Minerve* (1714), *La Muse de l'opéra ou Les Caractères lyriques* (1716), *Le Soleil vainqueur des nuages* (1721) et la totalité du cinquième livre de cantates (1726). La signature de Clérambault est apposée en bas de page. Le livre de sonates de Leclair (F-ASOlang, MI 17-18 LEC-S) porte les armes du marquis Gilbert de Langeac.

[19] C'est Laurence Decobert qui a en premier lieu relevé la présence d'un Gaspard Alexis Cauvin à Marseille : « Decroix et sa collection ».

[20] Archives départementales des Bouches-du-Rhône, Marseille, Registres paroissiaux de Notre-Dame-des-Accoules. Collection du greffe 201 E 739, 18 juil. 1730 : Acte de baptême de Gaspard-Alexis Cauvin. Collection paroissiale, GG 42, 20 nov. 1725 : Acte de mariage de Catherine Rogon et « André Cauvin d'Aix ». Collection paroissiale GG 73, 18 mai 1756 : Acte de mariage de « Gaspard Alexis Cauvin, marchand drapier, 26 ans », Cauvin père est ici également qualifié de marchand drapier. Collection paroissiale GG 94, 28 mai 1777 : Mariage de Marie-Élisabeth Cauvin, Gaspard-Alexis Cauvin est encore qualifié de marchand drapier.

prénom, cet amateur de musique semble aisément repérable. Les interrogations restent néanmoins sans réponse aujourd'hui quant aux motivations de ce marchand drapier à se doter d'une collection musicale privée, à Marseille où il résidait, en acquérant des volumes provenant d'autres zones géographiques, comme les manuscrits de Lalande copiés par Bergiron.

Les dix volumes de la collection Rameau-Decroix

La Bibliothèque nationale de France conserve dans ses fonds une très belle collection d'œuvres de Rameau, rassemblées par le Lillois Jacques-Joseph-Marie Decroix (1746-1826), conseiller du roi à la chancellerie de Flandres et trésorier du roi. Elle rassemble diverses partitions gravées et manuscrites, ainsi que des parties séparées qui constituent des sources de premier plan pour l'œuvre de Rameau. Dans cette collection se trouve un ensemble de dix partitions d'œuvres lyriques d'une même main, qui était jusqu'à une date récente – et sur la base des travaux de Sawkins – identifiée par analogie comme étant celle de Gaspard-Alexis Cauvin ou d'une main anonyme appelée « *Cauvin hand* » sans que le nom de Cauvin n'apparaisse pourtant sur ces volumes[21]. Ces manuscrits ont été copiés en partition générale dans des livres de grand format qui étaient donc vraisemblablement destinés à constituer une bibliothèque de l'œuvre du compositeur[22]. Ces dix partitions incluent de nombreuses œuvres majeures de Jean-Philippe Rameau :

RCT 35A	*Dardanus*, tragédie lyrique	conforme à l'édition de 1739	F-Pn, Vm^2 350
RCT 35B		conforme à la reprise de 1744	F-Pn, Vm^2 351
RCT 38	*Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, ballet héroïque		F-Pn, Vm^2 363
RCT 39	*Les Fêtes de Polymnie*, ballet héroïque		F-Pn, Vm^2 355
RCT 43	*Hippolyte et Aricie*, tragédie lyrique		F-Pn, Vm^2 320
RCT 44	*Les Indes galantes*, ballet		F-Pn, Vm^2 328
RCT 49	*Naïs*, opéra pour la paix		F-Pn, Vm^2 373
RCT 53	*Platée*, ballet bouffon		F-Pn, Vm^2 369
RCT 58B	*Les Surprises de l'Amour*, ballet		F-Pn, Vm^2 386
RCT 60	*Zaïs*, ballet héroïque		F-Pn, Vm^2 366

Le fonds Decroix avait été présenté et étudié par Élisabeth Lebeau et Peter Wolf, respectivement en 1955 et 1983[23]. Publiées en 2016 et 2018, les études de Laurence Decobert ont également apporté un éclairage très précieux sur l'activité de ce collectionneur, s'attachant à définir la méthode avec laquelle Decroix rassembla sa collection d'œuvres de Rameau et permettant de formuler des hypothèses quant à la provenance des volumes[24]. Jacques-Joseph-Marie Decroix entreprit avec Beaumarchais et Condorcet d'établir la fameuse édition de Kehl de l'œuvre de Voltaire et s'employa inlassablement à rassembler parallèlement les sources des œuvres de Voltaire et de Rameau. Decobert avance que Decroix pourrait avoir employé une

[21] Voir R. Peter Wolf, « *An Eighteenth-Century* Œuvres Complètes *of Rameau* », in : *Jean-Philippe Rameau*, dir. Jérôme de La Gorce, Paris, Genève : Champion, Slatkine, 1987, p. 161.

[22] Voir Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau et Denis Herlin, *Catalogue thématique des œuvres musicales, vol. 3. Musique dramatique*, Paris : CNRS, BnF, 2012.

[23] Élisabeth Lebeau, « J.-J.-M. Decroix et sa collection Rameau », in : *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales*, Paris : Richard-Masse, 1955, vol. II, p. 8191 ; R. Peter Wolf, « *An Eighteenth-Century* Œuvres Complètes », p. 159-169. Signalons aussi les articles de Herbert Schneider, « Decroix, Jacques Joseph Marie » et « Decroix, fonds », in : *Dictionnaire de la musique en France*, p. 210.

[24] Decobert, « Decroix et sa collection », p. 294-295 ; « Un reliquat de la collection Decroix », p. 71-80.

méthode similaire dans sa collecte bien documentée de l'œuvre de Voltaire que pour celle moins connue de l'œuvre de Rameau. À l'instar d'un éditeur scientifique, le Lillois met tout en œuvre pour compléter ses connaissances, obtenir des renseignements et entretenir une correspondance soutenue à travers la France entière, dans le but de rassembler les sources. S'il se procure ses premiers volumes à Lille même, chez le libraire Jacquez, il va élargir considérablement sa quête de l'œuvre de Rameau en allant jusqu'à récupérer des partitions et matériels de l'Académie royale de musique ou encore en sollicitant de Claude-François Rameau, fils du compositeur, qui lui livrait certains manuscrits.

Laurence Decobert établit également que Decroix commence à réunir des ouvrages gravés de Rameau au plus tôt à partir de 1767, date où il acquiert une édition d'*Hippolyte et Aricie* aujourd'hui disparue. L'année suivante semble constituer un véritable point de départ de la collection. Grâce à l'apposition du nom du nom du possesseur sur les premières volumes de sa collection, Laurence Decobert date ainsi de 1768 plusieurs sources de Decroix : des copies manuscrites des *Six Concerts* instrumentaux et sans doute les cantates *Les Amants trahis, Orphée* et *Thétis*, ainsi qu'un recueil de *Symphonies tirées des opéras de Rameau*[25]. L'ensemble de dix opéras manuscrits qui nous intéresse ici s'avère être très probablement le noyau de sa collection d'œuvres lyriques, puisque Decroix semble avoir ensuite complété les titres manquants. Nous avions déjà émis l'hypothèse que cette série de manuscrits pourrait provenir de la bibliothèque personnelle de Bergiron et avoir été acquise elle aussi en 1768 consécutivement à la vente de cette bibliothèque – vente que nous évoquerons ci-dessous en étayant cette même hypothèse[26]. Decobert propose par ailleurs l'idée d'un intermédiaire, par exemple un libraire, qui aurait acheté cet ensemble à Lyon pour le revendre par la suite à Decroix.

Tout comme la collection Lalande-Cauvin, la présentation des dix volumes de la collection Rameau-Decroix copiés par Bergiron révèle d'emblée qu'il s'agit d'une véritable collection unifiée, pensée et réalisée comme telle. Les livres de musique se présentent tous de la même façon, sauf *Les Indes galantes* et *Hippolyte et Aricie*, qui ont tous deux un cartouche semblable mais différents des autres, et qui possèdent de plus une table des matières (Illustration 4)[27]. L'homogénéité globale laisse penser que les œuvres ont été copiées les unes à la suite des autres, ou qu'au moins la copie en a été décidée au même moment. Les titres mentionnent la date de la première représentation, entre 1742 et 1749, sauf 1735 pour *Les Indes galantes* et 1757 pour *Les Surprises de l'Amour*. *Dardanus* figure dans ses deux versions : la première de 1739, la seconde de 1744.

La deuxième page qui, dans *Les Indes galantes* et *Hippolyte et Aricie* est celle de la table des matières, est scindée en deux parties ; la première est une table des airs et symphonies, tandis que la seconde répertorie par ordre alphabétique les airs détachés. Il y a là encore un souci de clarté de la part du copiste. Vient ensuite dans tous les cas la partition musicale. L'inscription biffée « fin » ou « *fine* » se retrouve à la fin de chaque œuvre, à l'identique des volumes de la collection Lalande-Cauvin. Cette présentation est assez conforme à la suite de la collection d'opéras appartenant à Decroix et réalisée par d'autres copistes.

[25] Decobert, « Decroix et sa collection », p. 301.

[26] Hertz, « Bergiron de Briou du Fort-Michon », p. 194.

[27] La première page des *Indes galantes* et d'*Hyppolite et Aricie* est un très joli cartouche gravé « Chez de Rochefort rue St Jacques au Palmier ». Le dessin ne comporte aucun élément musical.

La bibliothèque personnelle de Bergiron du Fort-Michon comme source des collections Lalande-Cauvin et Rameau-Decroix ?

Éléments paléographiques

L'authentification de la copie de l'ensemble de la collection Lalande-Cauvin et d'une partie de la collection Rameau-Decroix résulte de la similitude avec la main de Bergiron du Fort-Michon présente en abondance dans le fonds de l'académie des beaux-arts de Lyon qu'il a lui-même constitué. L'analogie entre les écritures est confirmée par les originalités peu communes de la graphie qui, combinées, permettent une identification relativement aisée[28]. Parmi ces éléments repérables se trouvent la singularité de la forme de la lettre « r » dans les paroles, les ligatures des croches et leur allure générale, le guidon en bout de portée uniformément descendant, et enfin le tracé des clés : la clé de *sol* s'affranchissant de la boucle haute, la clé d'*ut* fine et précise, et la clé de *fa* dont le dessin remonte en un geste original et unique vers le centre de la portée (Illustrations 5 et 6). L'extrême finesse du tracé est également une constante qui s'observe dans toute l'œuvre de Bergiron. Autre particularité commune au travail de ce copiste, la présentation générale est extrêmement soignée et bénéficie d'un soin remarquable dans les détails, comme certains traits de doubles croches qui semblent ainsi avoir été tracés à la règle. Excepté dans ses toutes premières copies, Bergiron ne signe pas son travail. Il est extraordinairement précis, les erreurs – grattages ou corrections à l'encre – sont rares et la copie est toujours d'une grande qualité, manifestant un souci de précision peu fréquent.

Ces différentes caractéristiques se retrouvent tant dans le fonds lyonnais que dans les collections Rameau-Decroix et Lalande-Cauvin. La copie des volumes conservés dans ces deux dernières collections à Paris et Versailles, adoptant une présentation grand format incluant cartouche gravé et table des matières, démontrent toutefois une qualité supérieure à celle des volumes de l'académie lyonnaise qui s'apparentent davantage à des exemplaires destinés à un usage pratique, sans apparat[29]. Les notes sont en outre plus rondes et mieux formées dans les manuscrits parisiens de la collection Rameau-Decroix, reflétant certainement une application plus grande visant à produire une copie de valeur.

Certains motets de la collection Lalande-Cauvin comportent des chiffrages de la main de Bergiron au-dessus de la portée de basse continue. Ceux-ci correspondent à ceux qui figurent dans l'édition gravée, avec cette différence que Bergiron ne les recopie pas systématiquement, les omettant notamment dans les chœurs. Dans le *Nisi Dominus*, la dernière portée d'une page est utilisée pour insérer une mesure de chaque partie, enchaînant les différentes clés sur une même portée, pour remédier au manque d'espace ou à l'oubli fortuit d'une mesure, ajout qui mérite d'être relevé car il fait figure d'exception dans l'œuvre produite par Bergiron[30].

Toutes les œuvres de Lalande ont été copiées sur un même papier postérieur à 1742[31]. L'ensemble de la collection Rameau-Decroix présente quant à elle une grande diversité de papiers, parfois au sein d'un même *opus*[32].

---

[28] Ces éléments d'écriture sont décrits et analysés avec de nombreuses illustrations dans Hertz, « Bergiron de Briou du Fort-Michon ». Nous en résumons ici les éléments essentiels.

[29] L'étude codicologique des volumes de musique de l'ancien Concert de Lyon a révélé qu'il s'agissait d'une bibliothèque constituée pour les besoins des concerts hebdomadaires. La constitution de cet ensemble homogène, dont les reliures, le catalogage et parfois la copie sont l'œuvre de Bergiron lui-même répondait aux exigences pratiques d'une économie bon-marché et d'un usage facile. Voir Hertz, *Le Grand Motet*, vol. 1, p. 188-280.

[30] F-V, Ms. mus. 235 : Michel-Richard de Lalande, Nisi Dominus, p. 82-83. Il figure également un grattage sur deux mesures dans le *De profundis*, p. 49.

[31] « Annonay 1742 », « I ♥ IOHANNOT ». L'indication de la date, commune à tous les filigranes, correspond au respect de la réglementation du conseil d'État du 18 septembre 1741, fixant les formats des papiers.

Nicolas-Antoine Bergiron du Fort-Michon : esquisse biographique

Collectionneur inlassable, Nicolas-Antoine Bergiron de Briou du Fort-Michon dota l'académie du Concert de sa ville qu'il avait créée avec Jean-Pierre Christin d'une bibliothèque riche et choisie. Aujourd'hui conservée à proportion d'un tiers, elle révèle le soin que Bergiron passa à en copier des volumes : sa graphie musicale est identifiable sur une grande partie des sources, qui couvrent la cinquantaine d'années de son activité[33]. Son premier biographe, Léon Vallas, dresse le portrait d'une personnalité aux multiples talents qui est un acteur central de la vie musicale lyonnaise[34]. Nicolas-Antoine Bergiron, seigneur de Briou et du Fort-Michon, est issu d'un milieu bourgeois, il est le fils d'Antoine Bergiron, avocat au parlement de Paris et parent de l'un des échevins lyonnais. La famille possède un fief et des terres dans le Beaujolais.

Né le 12 décembre 1690 à Lyon, Bergiron fonde avec Jean-Pierre Christin l'académie des beaux-arts de sa ville en 1713. Encore étudiant en droit à Lyon, il s'essaie rapidement à la composition, avec son *Impromptu*, divertissement en musique sur des paroles de l'académicien Bordes, dédié au protecteur de l'académie, le maréchal de Villeroy, et joué en sa présence à l'académie le 1er août 1714[35]. D'autres œuvres de sa composition, tant profanes que sacrées, ainsi que quelques arrangements « en fragments » rejoindront le catalogue de l'académie des beaux-arts au cours des décennies suivantes[36]. Il fait paraître en 1729 un recueil de cantates pour voix seule gravé à Paris[37]. Avocat au parlement, Bergiron aura toute sa vie une part active dans la vie de son académie : après avoir dirigé l'orchestre entre 1713 et 1718, il est désigné comme bibliothécaire dès 1718 et assumera la charge du fonds musical de l'institution jusqu'à sa mort en 1768[38]. De ce fait, la bibliothèque de l'institution fut exclusivement à sa charge durant une cinquantaine d'années.

---

[32] Le filigrane de la collection Rameau-Decroix a été repéré par Wolf, « *An Eighteenth-Century* Œuvres Complètes », p. 161. Voir Bouissou, Denécheau et Herlin, *Catalogue thématique. Musique dramatique.*

[33] La plus ancienne source conservée copiée par Bergiron (son *Impromptu* autographe, F-LYm, Rés. FM 129 946), porte mention dans son titre du « premier aoust 1714 », date de sa création à l'académie lyonnaise ; le filigrane de la dernière source authentifiée (F-LYm, Rés. FM 133 666 : Henri Hardouin, Le Retour du printemps) est daté de 1764.

[34] Voir les deux ouvrages de Vallas, *La Musique à Lyon au dix-huitième siècle ; Un Siècle de musique.*

[35] F-LYm, Rés. FM 129 946 : Nicolas-Antoine Bergiron, *Impromptu, Divertissement pour Monseigneur le maréchal duc de Villeroy, protecteur et chef de l'académie des beaux-arts, chanté en sa présence dans la même académie, à Lyon le premier aoust 1714*. Quant à l'auteur des paroles, il ne s'agirait sans doute ni de Charles ni de Louis Bordes.

[36] Le fonds lyonnais conserve encore plusieurs compositions ou arrangements « en fragments » de Bergiron : F-LYm, Rés. FM 129 946 : *Impromptu* (divertissement en musique) ; F-LYm, Rés. FM 129 954 : *Penthézilée* (acte 3e acte à grand chœur) ; F-LYm, Rés. FM 129 948 : *Le Retour de la paix* (divertissements de fragments) ; F-LYm, Rés. FM 129 977 : *Hypermnestre et Lyncée* (divertissements de fragments modernes) ; F-LYm, Rés. FM 129 953 : *La Jalousie* (divertissements de fragments modernes) ; F-LYm, Rés. FM 129 952 : *Thétis et Pélée* (épithalame de fragments modernes) ; F-LYm, Rés. FM 129 973 : *La Fête de l'Amour* (divertissements de fragments modernes). L'académie possédait en outre dans sa bibliothèque ces titres aujourd'hui perdus : *Aréthuse*, *L'Apothéose d'Hercule*, *La Pastorale*, *La Fête marine*, *Le Désespoir*, *Les Vendanges de Neufville* et *La Chasse*. Cinq motets à grand chœur sont également mentionnés au catalogue : *In te Domine speravi*, *Jubilate Deo*, *Dies iræ*, *Salvum me fac* (fragments) et *Misericordias Domini* (fragments d'autres auteurs, conservé sous la cote F-LYm, 133 634).

[37] Ce livre de cantates a également disparu du fonds lyonnais, mais un exemplaire en est conservé à la Bibliothèque nationale : F-Pn, Vm7 261 : Cantates françoises à voix seule avec symphonie et sans symphonie. Mises en musique par M. B*** de Briou, 1729.

[38] Bergiron est désigné « Avocat en parlement » sur son acte de mariage (F-LYam, Paroisse de La Platière, 1 GG 323, 7 avr. 1722 : Acte de mariage de « Nicolas Antoine Bergiron sieur du Fort Michon et des Beyonx » et de « Jeanne Dethibault Depierreux Denuiselle »). Sur les fonctions de Bergiron à l'académie des beaux-arts, voir Hertz, *Le Grand Motet*, p. 41 ; Vallas, *La Musique à Lyon*, p. 8 ; *Un Siècle de musique*, p. 183.

Bergiron fut aussi l'un des acteurs du rétablissement de l'opéra à Lyon en 1739. En effet, depuis l'acquisition d'un privilège auprès des héritiers de Lully en 1687 par Jean-Pierre Legay, Lyon possédait une académie royale de musique. Alors que l'institution peine à survivre, Bergiron prend sa direction musicale en 1739, avec le soutien d'un petit nombre d'associés alimentant une trésorerie commune. Il y bat même la mesure quelques mois avant de laisser la place à Grenet. Les cinq années de cette administration sont qualifiées par Léon Vallas comme « une des plus périodes les plus brillantes de l'Opéra lyonnais »[39]. Sans délaisser ses activités au Concert, Bergiron mène de front les nombreuses représentations de l'opéra – trois par semaine en 1739, nous précise son cousin Léonard Michon –, accompagnées par l'organisation lucrative et nécessaire de bals et de concerts spirituels pendant le Carême[40]. S'ajoute à cela le recrutement préalable d'une nouvelle troupe et l'organisation des travaux dans la salle de spectacle et à ses abords. Les livrets conservés à la bibliothèque municipale de Lyon, les chroniques mondaines et les annonces des *Affiches de Lyon* témoignent d'une programmation très fournie.

À la mort de Bergiron, l'annonce de la vente de sa collection personnelle le 27 avril 1768 livre plusieurs informations d'importance : la constitution de cette collection semble avoir été l'œuvre de la vie entière de ce passionné qui investit des moyens financiers et un temps considérable, comme on l'imagine aisément au vu de sa production manuscrite[41]. Bergiron est bien plus qu'un simple amateur éclairé, puisqu'il est « estimé » et « distingué » par Nicolas Bernier et par Jean-Philippe Rameau[42]. Bernier est en effet très présent dans le répertoire de musique sacrée de l'académie, et ce dès les premiers numéros de l'inventaire : les trois premières œuvres sont entrées dans la collection avant les années 1720, tandis que le dernier motet a été acquis vers 1760[43]. Quant à l'évocation d'un lien avec Rameau, elle est tout à fait vraisemblable : Bergiron a vingt-trois ans lorsqu'il fonde en 1713 l'académie des beaux-arts de Lyon, or c'est en juillet de cette même année que Rameau, lui-même âgé de trente ans, arrive dans la ville pour prendre la charge d'organiste au couvent des Jacobins, situé place du Confort, à la limite du quartier de l'Hôtel de ville où la grande majorité des musiciens lyonnais vivent et exercent leur art. Il paraît presque certain que les jeunes gens se sont alors rencontrés. L'académie naissante possède d'ailleurs très tôt trois motets à grand chœur de Rameau, manuscrits aujourd'hui perdus[44]. Le *Deus noster refugium* (nº 11 au catalogue de l'académie des beaux-arts) figure parmi les premiers numéros répertoriés. Il est très probable que le compositeur l'ait déposé en personne à l'académie des beaux-arts lors de son séjour, voire composé pour les concerts hebdomadaires. Son lien avec l'institution est attesté, bien

[39] Vallas, *Un Siècle de musique*, p. 223.

[40] Léonard Michon. *Journal de Lyon, ou mémoires historiques et politiques de ce qui s'est passé de plus remarquable dans la ville de Lyon et dans la province depuis le commencement du dix-huitième siècle, vers l'année mil sept cent jusqu'à présent*, 19 avril 1739, vol. 5, fol. 193v.

[41] *Affiches de Lyon*, nº 17, 27 avr. 1768, p. 91.

[42] « Le célèbre M. Bernier, le grand Rameau, le père de la Musique Françoise, estimèrent ses talents & les distinguèrent toujours. » (*Affiches de Lyon,* nº 17, 27 avr. 1768, p. 91).

[43] Selon l'inventaire de Bergiron, le Concert a acquis les motets de Bernier par périodes (voir Hertz, « Étude du catalogage et des inventaires »). Les trois premières œuvres sont répertoriées au catalogue sous les nºs 32, 39, 41 et 42. Nous n'en avons aujourd'hui que la trace laissée dans l'inventaire, ainsi que celle d'une très belle exécution du *Te Deum* (nº 39) à Lyon, le 17 août 1721, mentionnée dans *Le Mercure galant* du mois suivant (p. 197–201). Les deux partitions de motets à grand chœur de Nicolas Bernier, conservés aujourd'hui dans le fonds lyonnais appartiennent à une série, numérotée de 90 à 97, dans laquelle se trouvent cinq compositions de Bernier : le *Cum invocarem* et le *Cantate Domino* conservés, un *Beatus vir*, un *Credidi propter* – seul inventorié sans parties séparées – et un *Judica me*. Les dernières œuvres, perdues elles aussi, sont inventoriées séparément : il s'agit d'un *Regina cœli* (nº 134) et d'un *Exultate justi* (nº 248). La première est entrée dans la bibliothèque peu après 1727, la deuxième vers 1760.

[44] Voir Jean-Philippe Rameau*, La Musique religieuse :* Laboravi clamans, Quam dilecta, Deus noster refugium, In convertendo Dominus, Anthologies III/4, éd. Jean Duron, Versailles : CMBV, 2005, p. V, note 3.

plus tard, par une lettre à Jean-Pierre Christin, conservée encore aujourd'hui dans les archives de l'académie[45]. Les deux autres motets également perdus, l'*In convertendo Dominus* dans sa première version (nº 77) et le *Quam dilecta* (nº 113), ont été mis au répertoire de l'académie après les années 1720[46]. Plus tard cependant, Rameau sera assez mal représenté dans la production d'« arrangement en concerts » d'œuvres lyriques produits par Bergiron : sur la quinzaine de sources conservées de compositeurs divers, seul figure *Zoroastre*[47]. Les volumes de la collection Decroix témoignent cependant d'une réception continue de Rameau dans les collections manuscrites de Bergiron.

Deux cas d'étude : Les Indes galantes *et* Hippolyte et Aricie

Il est singulier de remarquer, comme nous l'avons fait plus haut, que les deux volumes de la collection Rameau-Decroix contenant *Les Indes galantes* et *Hippolyte et Aricie* ont une présentation commune, qui se distingue des huit autres recueils de la collection Rameau-Decroix. Par ailleurs, *Les Indes galantes* (catalogue de l'académie des beaux-arts nº 104) et *Hippolyte et Aricie* (nº 107) sont avec *Dardanus* (nº 108) les toutes premières œuvres de Rameau que fait acheter Bergiron pour l'académie lyonnaise (Annexe 2). Des parties séparées sont copiées dès 1737 pour *Les Indes*, dès 1740 pour *Hippolyte.* Or, dans les années suivantes, ce sont précisément ces deux œuvres, ainsi que *Les Fêtes d'Hébé*, que Bergiron fera exécuter sur la scène de l'opéra lyonnais lorsqu'il en assure la direction.

Les Indes galantes sont programmées par Bergiron le 23 novembre 1739. La date coïncide avec le passage à Lyon de l'ambassadeur turc qui offrit lui-même deux turbans pour les acteurs jouant dans la première entrée. La chronique de Léonard Michon, cousin de Bergiron, demeure le seul témoin de cette représentation sur la scène de l'opéra[48]. Un livret lyonnais récemment découvert fait état d'une reprise des *Indes galantes* à l'opéra deux ans plus tard, en 1741[49]. Le livret de la troisième représentation connue est celui des *Fêtes d'Hébé* en 1740[50]. En revanche, celui des représentations d'*Hippolyte et Aricie*, en février 1743 nous est connu[51]. En 1749, le beau-frère de Rameau, Jacques-Simon Mangot, prend la direction de l'opéra lyonnais pour deux ans. Au milieu d'une intense programmation, il reprend les *Indes galantes* en août de la même année, *Les Fêtes d'Hébé* un mois plus tard, puis *Hippolyte et Aricie* en février 1750. Les livrets de ces trois représentations sont conservés : Mangot y figure lui-même comme « acteur chantant », endossant les rôles de Huascar, Osman et Dom Alvar dans *Les Indes*, de Pluton dans *Hippolyte et Aricie*[52].

---

[45] F-LYas, Ms. 267, 3 nov. 1741, fol. 159-160 : Lettre de Rameau à Christin. Cette correspondance a pour sujet le diapason et le tempérament égal. Elle se termine par ces mots : « J'ai été charmé de trouver votre nom au bas de la lettre adressée à M. de La Roque, cela m'a fait naître le dessein de vous adresser celle-ci, pour vous assurer en partie de ma reconnaissance sur le passé, et pour vous assurer de l'estime et de la considération avec laquelle je suis, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur. »

[46] En 1754, un autre *In convertendo* de Rameau est répertorié au nº 219 : il s'agirait d'une nouvelle version de ce motet, tel qu'il a été joué au Concert spirituel le 20 mars 1751.

[47] F-LYm, Rés. FM 133 943 : Jean-Philippe Rameau, Zoroastre.

[48] Léonard Michon. *Journal de Lyon*, 23 nov. 1739, vol. 6, fol. 113r.

[49] F-ASOlang, LITT. Anth. 15 : Les Indes galantes, Livret, 1741.

[50] F-Pa, Ro 1217 : *Les Fêtes d'Hébé*, Livret, 1740.

[51] La Bibliothèque municipale de Lyon conserve deux livrets d'*Hippolyte et Aricie* datant de février 1743 (F-LYm, 116 229 et 360 177). Pour le détail des livrets d'*Hippolyte et Aricie*, voir Sylvie Bouissou et Denis Herlin, *Catalogue thématique des œuvres musicales, vol. 2. Livrets*, Paris : CNRS, BnF, 2003, 409 p.

[52] F-Pn, Rf 12 627 : Hippolyte et Aricie, Livret, fév. 1750 ; F-Pn, 359 483 : Les Indes galantes, Livret, août 1749 ; F-Pn, 358 888 : Les Fêtes d'Hébé ou les Talens lyriques, Livret, sept. 1749. Pour le détail des livrets, voir Bouissou et Herlin, *Catalogue thématique. Livrets*, p. 140, 147-148 et 115.

Le livret lyonnais des *Indes galantes* datant de 1741 et la partition du manuscrit Decroix copiée par Bergiron rendent compte de mêmes remaniements singuliers de l'œuvre[53]. En revanche, le livret lyonnais de 1749 présente quelques variantes qui ne permettent pas d'établir une correspondance exacte des sources[54]. Dans le cas d'*Hippolyte et Aricie*, les deux livrets de 1743 et 1750 sont strictement identiques. Ils se différencient très peu de la partition de Decroix, essentiellement par la suppression du prologue dans la version lyonnaise – habitude fréquente lors des reprises des tragédies lyriques à l'extérieur de la scène de l'Académie royale –, ainsi que d'infimes variantes[55]. Cette similitude permet d'apporter un argument supplémentaire venant confirmer la filiation entre les sources de ces différents ensembles. Les manuscrits Rameau-Decroix copiés par Bergiron sont fidèles aux éditions gravées ; de manière générale, ils n'adoptent pas les coupes et remaniements effectués par Rameau, tels qu'ils apparaissent dans les sources manuscrites de l'Académie royale de musique de Paris. L'exemple le plus flagrant en est la version de 1744 de *Dardanus* qui est strictement conforme à la seconde édition gravée[56].

La vente de la collection personnelle de Bergiron (1768)

Dans le courant du mois d'avril 1768, les *Affiches de Lyon* annoncent par deux fois la vente prochaine de la bibliothèque de musique de Bergiron[57]. Cette vente, qui commence le 2 mai suivant au domicile du défunt, se fait « en détail, au plus offrant ». Les annonces sont élogieuses, décrivant une « collection faite pendant bien des années & à grands frais », composée « d'Opéra, de Motets, Cantatilles, & autres morceaux de Musique ». Elles vantent toutes deux la présence des parties de remplissage, parties intermédiaires manquantes dans les éditions gravées mais présentes dans les partitions manuscrites.

Le catalogue de cette vente de 1768 étant perdu, nous ne possédons à ce jour aucun catalogue de la collection personnelle de Bergiron ni un quelconque témoignage sur ses possibles acquéreurs. Cependant, la découverte récente de son inventaire après décès révèle des détails inédits sur l'état de sa bibliothèque[58]. Le domicile du défunt se situe rue Vielle-Monnaie – actuelle rue René Leynaud –, avec une entrée place Croix-Paquet, dans un bâtiment appartenant aux Ursulines[59]. Le détail des biens de Bergiron décrit un logis de plusieurs pièces meublées et ornées de portraits de famille. La bibliothèque générale ne contient pas moins de sept cents volumes, « dont partie sont des mercure de France, mercure galant, affiche de lyon, histoire des arts et anciens dictionaires »[60]. L'inventaire est dressé par le conseiller du roi Joseph Raymond le 28 janvier 1768 en présence de la veuve du défunt

[53] Voir Jean-Philippe Rameau, *Les Indes galantes*, OOR IV.2,7, éd. Sylvie Bouissou, Bonneuil-Matours : Société Jean-Philippe Rameau, 2019, p. 369.

[54] Il s'agit essentiellement de la suppression de la toute fin du prologue, ainsi que la suppression de couplets ou de reprises. L'ordre des trois premières entrées est également inversé.

[55] Outre le prologue omis, deux vers de l'Acte I sont supprimés du livret lyonnais. Le premier chœur de l'Acte V, scène 5 présente une petite variante du texte.

[56] Voir Bouissou, Denécheau et Herlin, *Catalogue thématique. Musique dramatique*, source 25/C3, p. 273 ; sources 35/E2 et suivantes, p. 277-282.

[57] *Affiches de Lyon*, nº 15, 14 avr. 1768, p. 78 ; nº 17, 27 avr. 1768, p. 91. Pour le détail de ces annonces, voir Hertz, « Bergiron de Briou du Fort-Michon », p. 182.

[58] *Inventaire après décès de Bergiron*, 28 janvier 1768, F-LYad, BP 2241, 21 p. Nos recherches sont restées vaines quant à la date de décès de Bergiron du Fort-Michon.

[59] Nous n'avons pas connaissance de liens particuliers entre Bergiron et la congrégation. Les Ursulines avaient plusieurs couvents à Lyon et possédait plusieurs bâtiments sur les pentes de la Croix-Rousse qui était leur maison-mère. Voir Adolphe Vachet, *Les Anciens Couvents de Lyon*, Lyon : Emmanuel Vitte, 1895, p. 556-561.

[60] *Inventaire après décès de Bergiron*, p. 13.

Françoise Courtois et de son frère Justin Courtois désigné comme fondé de sa procuration[61]. Deux experts sont invités à évaluer respectivement la réserve de vin du Beaujolais – vendangé sur les terres familiales de Belleville – et la collection de musique. Le cabaretier Moncel procède à l'estimation de la cave, tandis que celle des rayons de partitions est confiée à Claude Legoux qui prête serment pour son office[62]. Il s'agissait d'un choix avisé, car Claude-Marie Legoux (1724-1780) occupait alors le poste de maître de musique de l'académie des beaux-arts, à la suite de son aîné André-Louis (*ca* 1723-1765). Par ailleurs, les deux frères Legoux tenaient depuis au moins 1757 le magasin de musique place des Cordeliers – là même où était la salle de concert de l'académie des beaux-arts, le fameux Hôtel du Concert[63]. Claude Legoux, en plus de vendre et de composer de la musique, enseignait depuis l'âge de seize ans la musique vocale française, le pardessus de viole et le violon à Lyon[64]. Il habitait d'abord rue de La Gerbe, puis au Concert, lorsqu'il succéda à son frère.

L'inventaire partage les livres de musique de Bergiron en quatre lots non détaillés : 98 partitions d'opéras de différents auteurs reliées et couvertes de basane, 136 livres de motets de différents auteurs reliés et couverts de basane, 44 petits volumes « en double oblong de ceux en partie reliés et couverts de bazanne », et 33 cahiers de musique « imparfaits »[65].

En raison du « peu de valeur du plus grand nombre » des volumes d'opéras, le lot est évalué à 147 livres, tandis que le prix d'ensemble des motets s'élève à 163 livres. Quant aux petits volumes – vraisemblablement des parties séparées – et aux cahiers de musique, leur prix est fixé respectivement à 13 livres 4 sols, et 6 livres. L'inventaire décrit aussi un « clavesin à petit ravallement et en partie rompu, estimé par ledit Sieur Le Gout attendu son peu de valeur à quarante livres[66] ». On le voit, l'annonce des *Affiches de Lyon* ne semblait nullement exagérer la valeur de cette collection. Requérant des effectifs importants, les genres privilégiés par cette bibliothèque privée sont en fait les mêmes que ceux qui constituent la collection de musique de l'académie des beaux-arts, qui se concentre principalement sur les œuvres lyriques et les motets à grand chœur.

Deux indications méritent d'être relevées quant aux ensembles d'opéras et de motets. D'une part, Françoise Courtois, la veuve de Bergiron, juge nécessaire de déclarer au greffier qui le consigne par écrit que c'est son mari lui-même qui a copié tous les volumes d'opéras[67].

---

[61] Jeanne de Thibault de Pierreux, avec qui Bergiron s'était marié le 7 avril 1722, est décédée l'année même de son mariage. Bergiron se remarie le 23 avril 1754 avec Françoise Courtois, Justin Courtois faisant office de témoin (F-LYam, Paroisse de Saint-Pierre-Saint-Saturnin, 1 GG 624, 23 avr. 1754 : Acte de mariage de « M. Noble Nicolas Antoine Bergiron seigneur du Fort Michon , avocat en parlement » et de « [Demoiselle] Françoise Courtois fille des défunts [Sieur] François Courtois et dame Magdeleine Didier ») : l'inventaire après décès de Bergiron fait état d'un testament de « Jeanne de Tibault de Pierreaux » daté du 22 décembre 1722 et du contrat de mariage de Françoise Courtois avec Nicolas Bergiron daté du 19 avril 1954. *Inventaire après décès de Bergiron*, p. 15.

[62] Les volumes de musique sont rangés sur « dix rayons bois sapin faisant partie le tour du cabinet ». Ce cabinet était vraisemblablement le bureau de Bergiron, meublé entre autres d'un bureau ouvragé et doré à huit pieds et d'un joli poêle en faïence.

[63] Ils font à ce titre paraître plusieurs annonces dans les *Affiches de Lyon* à partir de 1759. Voir Bénédicte Hertz, « La Salle de concert de l'académie de Lyon (1724-1856) », in : *Musiques en liberté*, dir. Dompnier, Massip et Serre, p. 651-668.

[64] Ainsi que le précise l'*Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon* (Lyon : Aimé Delaroche), de 1761 à 1765. Les *Affiches de Lyon* du 11 juillet 1759 indiquent même qu'il est nommé pour assister Giay dans l'enseignement du violon au grand collège des Jésuites, ce dernier étant dépassé par le nombre d'élèves.

[65] *Inventaire après décès de Bergiron*, p. 13-14. La formule « en double oblong » pourrait avoir été inversée et s'entendre ainsi : « quarante-quatre petits volumes oblong en double de ceux en partie reliés et couverts de basane ». Il pourrait s'agir de copies d'opéras au format italien, présentation adoptée par une grande partie des volumes d'opéras manuscrits de la bibliothèque de l'académie des beaux-arts.

[66] *Inventaire après décès de Bergiron*, p. 14.

[67] « Quatre vingt dix huit partitions d'operas de differents auteurs tous reliés et couvert en bazanne et copies par led. deffunt ainsy que [ladite] [veuve] nous l'a declaré » (*Inventaire après décès de Bergiron*, p. 13).

D'autre part, les volumes tant d'opéras que de motets sont tous reliés et présentent une couverture de basane, ce qui n'est pas le cas de ceux de la bibliothèque de l'académie des beaux-arts. Bergiron a donc pris soin d'investir dans une reliure qui, si elle n'a pas la qualité du veau, n'en demeure pas moins une véritable reliure. En revanche, lorsqu'il entreprend de faire relier les partitions du Concert, il choisit une couverture uniforme et bon marché en papier marbré, qu'il assortit d'une pièce de titre au dessin caractéristique[68]. Ces différences de reliures dans les deux ensembles permettraient donc de dissocier de manière immédiatement visible la collection personnelle de Bergiron de celle de l'institution dont il avait la charge. Contrairement à ce qui était supposé jusqu'alors, les deux bibliothèques ne se confondaient pas : Bergiron avait constitué et conservait une bibliothèque personnelle à son domicile, distincte de la bibliothèque de l'académie des beaux-arts qu'il avait créée et enrichie jusqu'à sa mort[69].

Devenir de la collection après 1768

Se pose encore la question de savoir si les volumes recensés dans l'inventaire après décès de Bergiron correspondent à ceux qui ont ensuite constitué les collections Rameau-Decroix et Lalande-Cauvin. Les exemplaires personnels du défunt sont décrits comme « couverts de basane », ce qui correspond à la reliure des motets de Lalande conservés à Versailles, tandis que les volumes des opéras de Rameau conservés à Paris ont une couverture en veau[70]. Mais il est possible que le greffier ait amalgamé le veau et la basane, en listant très sommairement l'état de la bibliothèque. La possibilité d'un changement de reliure ultérieur n'est pas non plus à exclure, même si la présence d'une couverture d'origine homogène et de qualité aurait difficilement justifié une telle rénovation.

Plusieurs hypothèses pourraient expliquer le transfert de la collection de Bergiron à Cauvin, c'est-à-dire de Lyon à Marseille. Au XVIIIe siècle, le milieu musical lyonnais entretient un lien étroit avec la région provençale : de nombreux musiciens du sud venaient s'installer à Lyon, la troupe de l'opéra lyonnais jouait fréquemment à Marseille. Mangot, le beau-frère de Rameau, avait été associé à la direction de l'opéra de Marseille avant de venir à Lyon en 1749 diriger l'opéra et assumer la charge de maître de musique du Concert. Cette proximité et ces échanges peuvent autoriser l'idée d'une rencontre nourrie entre Bergiron et Cauvin. Est-ce un hasard ? Bergiron va s'associer en 1739 à deux marchands drapiers lyonnais, Fayolle et Chaix pour prendre la direction de l'opéra de la ville.

Gaspard-Alexis Cauvin aurait ainsi pu commander personnellement à Bergiron des copies de collection des motets de Lalande. Cette première hypothèse est tout à fait plausible, puisque l'on apprend dans l'annonce de 1768 signalée plus haut que les talents de Bergiron étaient reconnus de tous, bien au-delà de sa ville[71]. Et la réputation de la bibliothèque de musique de l'académie des beaux-arts devait très certainement en faire un copiste recherché. Mais il est également permis de penser que la collection personnelle de Bergiron contenait des sources uniques qui pouvaient intéresser particulièrement un connaisseur qui aurait souhaité en acquérir une copie. Une seconde hypothèse consiste à penser que les manuscrits aient d'abord appartenu à Bergiron, qui les aurait copiés pour son usage personnel : ils auraient fait

[68] Ces reliures sont décrites dans notre article « Bergiron de Briou du Fort-Michon », p. 194-195. Pour une analyse plus complète des reliures de la collection de l'académie musicale de Lyon, voir Hertz, *Le Grand Motet*, p. 189-205.

[69] Léon Vallas avait supposé que la bibliothèque personnelle de Bergiron se confondait avec celle de l'académie des beaux-arts de Lyon (Vallas, *Un Siècle de musique*, p. 363). Nous avions établi un parallèle avec la situation de Philidor l'aîné, dont on sait qu'il conservait chez lui plusieurs volumes copiés pour Louis XIV. Voir Hertz, « Bergiron de Briou du Fort-Michon », p. 183.

[70] Voir Herlin, *Catalogue du fonds musical*, p. 563.

[71] *Affiches de Lyon*, nº 17, 27 avr. 1768, p. 91.

partie de sa bibliothèque privée et Cauvin les aurait ensuite achetés lors de la vente publique à la mort du Lyonnais en 1768. L'ex-libris de Richier témoigne sans doute aussi de l'existence d'un possesseur intermédiaire qui, comme nous l'avons mentionné précédemment, pourrait se trouver dans la région d'Orange ou de Carpentras. La présence d'une copie du *Jubilate Deo* de Mondonville de la main de Bergiron dans les fonds de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence pourrait en outre venir confirmer le fait que la collection personnelle de motets à grand chœur de Bergiron – ou du moins une partie de celle-ci – a pu transiter par le sud de la France où Cauvin aurait ensuite acquis, dans un troisième temps, les volumes de Lalande[72].

Comme la collection Lalande-Cauvin, les copies de ces œuvres lyriques de Rameau du fonds Decroix pourraient provenir de la vente *post-mortem* de la bibliothèque personnelle de Bergiron 1768. Sur les quatre-vingt-dix-huit opéras recensés dans l'inventaire après décès, il est en effet difficile d'imaginer qu'il n'y ait pas les grandes œuvres lyriques de Rameau, que Bergiron connaissait personnellement depuis sa jeunesse et dont il fait représenter les œuvres tant à l'académie du Concert qu'à l'opéra lyonnais. De plus, l'hypothèse d'une copie commanditée expressément par le collectionneur est peu envisageable, puisque Decroix commence sa collection en 1767 et que Bergiron meurt au début de l'année 1768. Decroix pourrait s'être procuré cet ensemble auprès d'un libraire de musique, Legoux par exemple, celui-là même qui s'était déplacé pour évaluer – et peut-être acheter ? – la bibliothèque musicale qui apparaît dans l'inventaire après décès.

La bibliothèque de l'académie des beaux-arts de Lyon et les collections Lalande-Cauvin et Rameau-Decroix : examen de correspondances

Bergiron se trouve donc au cœur de trois ensembles produits à Lyon : la bibliothèque de l'académie des beaux-arts de Lyon qu'il a constituée au fil des années, un ensemble de manuscrits de Lalande-Cauvin et dix volumes de Rameau-Decroix, qui proviennent probablement de sa bibliothèque personnelle. La provenance géographique commune à ces trois collections permet de confirmer le rôle majeur de leur copiste dans la diffusion ultérieure de Rameau et Lalande. Le rapprochement de ces fonds offre la possibilité de confronter de manière pertinente ces sources afin de questionner leur connexions et dépendances.

Correspondances entre le fonds de l'académie des beaux-arts de Lyon et la collection Lalande-Cauvin

Hormis la partition autographe du *Te Deum* (S 32) conservée à Paris, les grands motets de Michel-Richard de Lalande ont été transmis sous la forme de copies en partitions isolées ou à travers plusieurs collections (fonds de la Chapelle du roi, collections Philidor et Toulouse-Philidor, collection Lalande-Cauvin, fonds de l'académie des beaux-arts de Lyon). La confrontation de ces ensembles de sources permet de mettre en perspective les copies sur un plan chronologique et parfois d'évaluer l'autorité d'une source par rapport à une autre. Les travaux menés par Lionel Sawkins sur l'ensemble des sources musicales de Lalande l'ont amené à établir un état des lieux des différentes copies, à les mettre en relation, à les hiérarchiser et à tirer les conclusions conséquentes[73]. Le problème essentiel de l'étude des grands motets de Lalande réside dans le fait que celui-ci a retravaillé toute sa vie l'ensemble

[72] F-AIXm, Fc Ms 466 : Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, Jubilate Deo.

[73] Sawkins, *A Thematic Catalogue* ; Lionel Sawkins, « En province, à Versailles et au Concert spirituel. Réception, diffusion et exécution des motets de Lalande au XVIIIe siècle », in : *Revue de musicologie*, 92/1, 2006, p. 13-40. L'auteur présente, p. 19-20 de cet article, un tableau mettant en regard les différentes versions des motets de Lalande.

de sa production, ce qui complique fortement l'analyse des sources. Néanmoins, sa mort en 1726 et la gravure des partitions imprimées à partir de 1729 constituent des repères certains.

Bergiron avait accès aux partitions gravées des motets de Lalande, puisque l'académie des beaux-arts de Lyon les possédait toutes. Mais il avait aussi à sa disposition les versions antérieures de certains motets de Lalande[74]. En effet, l'inventaire de la bibliothèque musicale du Concert, qui répertorie les œuvres de façon chronologique, recense huit motets à grand chœur de Lalande dans ses premiers numéros, soit bien avant l'arrivée des éditions de 1729 (voir Annexe 1). La moitié de ces copies lyonnaises a disparu, seuls quatre titres sont conservés à la Bibliothèque municipale : *Confitebor tibi* (S 56), *Dominus regnavit* (S 65), *Exurgat Deus* (S 71) et *Cantate Domino* (S 72). Une comparaison des sources atteste qu'il s'agit de versions des motets de Lalande désignées comme premières par Sawkins dont certaines, créées du vivant du compositeur, trouvent une correspondance dans d'autres collections[75]. Deux de ces manuscrits acquis par l'académie lyonnaise juste après 1713, le *Confitebor tibi* (catalogue académie des beaux-arts nº 12) et le *Dominus regnavit* (nº 14), sont des copies de la main d'André Danican Philidor, dit Philidor l'aîné, garde de la bibliothèque de musique du roi ; ce devait être également le cas de la partition manuscrite du *Nisi quia Dominus* (nº 13) qui n'a malheureusement pas été conservée. Ces manuscrits correspondent à des versions antérieures à la révision qu'opère Lalande en vue de l'édition gravée, publiée à titre posthume de 1728 à 1734. Bergiron a lui-même fabriqué la reliure de quelques-uns de ces volumes manuscrits[76]. Cette reliure constituée de papier marbré ou dominoté comprend invariablement une pièce de titre collée sur le plat, étiquette de papier blanc sur laquelle se retrouve l'écriture de Bergiron.

Au total, les œuvres latines à grand chœur de Lalande inscrites au catalogue de l'académie des beaux-arts sont au nombre de quarante-trois (voir Annexe 1). Certains titres du catalogue correspondent parfois à deux, voire trois partitions différentes, qu'elles soient gravées ou manuscrites. Ce nombre de quarante-trois ne représente donc pas la totalité des partitions des grands motets de Lalande dont disposait l'académie lyonnaise. Les volumes de musique conservés – dix manuscrits et vingt-sept imprimés – se divisent en trois catégories : les manuscrits acquis du vivant du compositeur, les livres détachés des éditions gravées de 1728-1734 et les manuscrits acquis vraisemblablement très peu avant les éditions gravées[77]. Le seul motet acquis après les éditions gravées, un *Deus Deus meus ad te* (S 20, catalogue de l'académie des beaux-arts nº 279), n'a pas été conservé.

L'académie lyonnaise a acquis en une seule fois les vingt volumes des motets à grand chœur gravés de Lalande dès la parution de l'édition complète, c'est-à-dire en 1734 ou peu

[74] Lionel Sawkins affirmait déjà, sans connaître l'identité du copiste, que celui-ci avait eu accès à un matériel contemporain de Lalande. Il notait que la collection Cauvin était l'œuvre d'un copiste professionnel en activité jusqu'en 1757 et émettait l'hypothèse que les sources dont il s'était servi avaient été fournies par la veuve de Lalande, qui louait régulièrement ses matériels au Concert spirituel (Lionel Sawkins, « En province, à Versailles », p. 23).

[75] Lionel Sawkins (*A Thematic Catalogue*) donne le détail, pour chaque œuvre, des différences de structures selon les versions.

[76] F-LYm, Rés. FM 133 647 : Michel-Richard de Lalande, Confitebor tibi ; F-LYm, Rés. FM 27 328 : Michel-Richard de Lalande, Benedictus Dominus ; F-LYm, Rés. FM 27 308 : Michel-Richard de Lalande, Notus in Judæa Deus ; F-RS, Ms. 2840 : Michel-Richard de Lalande Notus in Judæa Deus. Sur la description des reliures, notamment leur attribution à Bergiron, nous renvoyons à notre thèse de doctorat, *Le Grand Motet*, p. 192-206.

[77] Lionel Sawkins (« En province, à Versailles », p. 17) dénombre à Lyon neuf manuscrits conservés – il ne comptabilise pas le *Notus in Judæa Deus* provenant du fonds de l'académie des beaux-arts mais conservé à la bibliothèque Carnegie de Reims – et seulement dix-huit motets dans l'édition de 1729.

après[78]. Les titres sont au complet, à l'exception du *Confitebimur tibi Deus* (S 59) du neuvième volume. Les *Affiches de Lyon* mentionnent pourtant l'exécution d'un *Confitebimur* au Concert le 23 mai 1759[79]. Dans le catalogue de la bibliothèque, Bergiron inventorie les motets gravés sous les numéros 173 à 207, en ôtant les pages de titre[80]. Or, le Concert possédait déjà dans son répertoire quelques motets de Lalande en partition manuscrite (n°s 12-15, 87 et 149-150). Il avait de plus hérité d'une quinzaine de motets à grand chœur à la dissolution de l'éphémère académie concurrente des Jacobins en 1727, dont deux motets de Lalande : le *Cantate Domino* (n° 149) et l'*Exurgat Deus* (n° 150)[81]. C'est pourquoi Bergiron ne crée pas de nouveaux numéros pour les partitions gravées correspondantes, mais les range aux côtés des exemplaires manuscrits déjà existants. Certains numéros dans les premiers titres du catalogue correspondent ainsi à plusieurs exemplaires. Dès le n° 184, les motets se succèdent dans l'ordre défini par le sommaire de l'édition gravée.

Quelques partitions semblent être entrées dans la bibliothèque très peu de temps avant l'acquisition des éditions gravées : elles sont en effet répertoriées juste avant les motets gravés, mais dans un ordre qui ne correspond pas à celui de l'édition. Ces copies manuscrites, au milieu desquelles se trouve une partition gravée du *Te Deum* de Colin de Blamont parue en 1732, se concentrent entre les numéros 174 et 182[82]. Le n° 183, aujourd'hui perdu, pouvait faire partie de cette série. Ainsi, on ne trouve plus de manuscrits copiés après l'acquisition des éditions gravées, entre les numéros 184 et 207. Si l'on recoupe cette information avec l'ordre de catalogage des motets imprimés, qui ne suit celui du sommaire de l'édition qu'à partir du n° 184, il paraît évident que le bibliothécaire a d'abord inventorié les livres de motets gravés dont l'académie possédait des copies manuscrites – motets inventoriés donc en double exemplaire à la même date : manuscrit et gravé –, puis a suivi sa numérotation avec le reste des éditions gravées seules, en respectant alors l'ordre des livres. Ceci indiquerait donc que les manuscrits de Lalande portant le même numéro que les éditions gravées n'ont pas été acquis après, mais peu avant, ou en même temps que les livres imprimés, ou bien qu'ils n'avaient pas encore été catalogués, indépendamment de leur date d'acquisition et que le bibliothécaire ait attendu l'entrée des livres gravés pour les référencer sous le même numéro. La date du catalogage de cette grande collection de motets gravés et des quelques copies manuscrites supplémentaires est postérieure à 1732, année d'édition du *Te Deum* de Colin de Blamont inventorié en même temps. Cet ensemble a été acquis quelques années avant 1754 – date de copie du catalogue de l'académie des beaux-arts figurant après le n° 219 et avant les

[78] L'édition des motets de Lalande comportait vingt et un livres (Lalande, *Motets de Feu M^{r} De La Lande*) ; le dernier livre contenant les trois *Leçons de ténèbres* et le *Miserere à voix seule* ne fut pas acquis par l'académie pour sa collection de motets à grand chœur.

[79] *Affiches de Lyon*, n° 21, 23 mai 1759, p. 83.

[80] Dans cette série s'intercalent l'*In exitu Israël* de Campra (n° 178) et le *Te Deum* de Colin de Blamont gravé en 1732 (n° 183). Le n° 189 n'est pas attribué.

[81] L'académie des Jacobins fut créée à Lyon vers 1718 à l'initiative et sous la protection de Madame Poulletier de Nainville, femme de l'intendant. Elle ne fut en activité que quelques années seulement mais se dota d'une petite bibliothèque musicale, comme en témoigne les volumes de musique reversés dans le fonds de l'académie des beaux-arts à sa dissolution en 1727. Sur de cette académie voir Hertz, *Le Grand Motet*, p. 64-73. Chacun de ces deux motets de Lalande porte mention sur son plat de couverture d'un don de Madame Poulletier (protectrice de l'académie des Jacobins) et de son époux (intendant de Lyon) aux dates de 1724 pour le *Cantate Domino* et 1725 pour l'*Exurgat Deus*.

[82] La copie manuscrite qui fait exception est l'*Ad te Domine clamabo* (n° 195), car la source n'est pas une partition, mais se compose de quelques parties séparées.

ajouts postérieurs[83]. Les partitions étaient accompagnées de leur matériel orchestral, ainsi que le précise l'inventaire conservé[84].

Le *Deus Deus meus ad te* (nº 279) constitue un cas à part. Arrivé dans la bibliothèque lyonnaise après la mise à jour de 1766, il est aujourd'hui perdu. La seule source connue de cette œuvre est une copie de 1685 de la collection Philidor et la mention d'une telle œuvre dans le fonds du Concert, sans doute dans une version quelque peu différente de l'originale, est certainement à rapprocher de la circulation de certains manuscrits des motets de Lalande à cette période dans le sud de la France[85].

Examen des parties de remplissage et comparaison des sources

À partir de l'état des sources et de l'historique des partitions de Lalande dans les collections lyonnaises, est-il possible de proposer une hypothèse sur leurs liens avec la collection Lalande-Cauvin ? La réponse est complexe et nécessite une comparaison précise des sources, en particulier des parties de remplissage.

La version Cauvin est identique aux sources du Concert de Lyon pour trois motets : les *Confitemini Domino* (S 68), *Confitebor tibi* (S 56) et *Cantate Domino* (S 72). Ces deux dernières œuvres semblent d'ailleurs avoir été les préférées de Lalande, du moins celles qu'il choisit pour les faire exécuter au Concert spirituel en mars 1725. Quatre sources sont en revanche différentes dans les deux collections : les manuscrits de l'académie lyonnaise des *Benedictus Dominus* (S 44), *Notus in Judæa Deus* (S 63), *Dominus regnavit* (S 65) et *Exurgat Deus* (S 71) présentent des versions antérieures aux copies de Lalande-Cauvin.

Lalande a opéré d'importantes révisions de ses premières œuvres dans les années 1690, puis entre 1706 et 1708, à l'exception du *Confitebor*, écrit en 1699 et dont la révision a eu lieu encore après. En revanche, il ne fit plus tard pour ses derniers motets que des changements affectant l'orchestre et plus précisément certaines parties de dessus de violon dans les chœurs, telles qu'elles figurent dans l'édition gravée en partition réduite[86]. Selon Lionel Sawkins, la version Lalande-Cauvin se présente comme une « source d'autorité », soit la version la plus aboutie des motets de Lalande en partition complète, en dépit de sa date tardive : les parties intermédiaires figurant dans cette collection sont une version des parties corrigée par le compositeur lui-même[87]. En effet, l'ensemble complet de partitions de la collection Lalande-Cauvin contient les parties intermédiaires de l'orchestre à cordes – c'est-à-dire les parties de « remplissage » correspondant aux haute-contre et taille de violon, dans la disposition orchestrale à la française de l'époque. Certaines sont même ajoutées de façon indépendante, comme c'est le cas à la fin du *Benedictus Dominus* (S 62), où la dernière page contient la musique du « remplissage des trois premieres pages du premier chœur », en *ut* 1 et *ut* 2, clés utilisées pour la haute-contre et la taille instrumentales[88]. Or, ces parties ne figurent pas dans l'édition gravée des motets de Lalande, qui se présente sous forme de partitions réduites. Le

[83] Seuls douze motets à grand chœur d'auteurs variés sont répertoriés entre la fin de la liste des livres imprimés de Lalande et cette mise à jour du 27 mai 1754 figurant après nº 219.

[84] Cet *Inventaire des pieces de musique francoises et italiennes a grand chœur. Ordre B* est conservé en deux sources différentes, l'une aux Archives municipales de Lyon (F-LYam, 003 GG 156, pièce 15), l'autre à la bibliothèque municipale de Lyon (F-LYm, Rés. FM 134 008).

[85] Le manuscrit du *Deus Deus meus ad te* de la main de François Fossard est conservé à Versailles (F-V, Ms. Mus. 16, vol. 9). Sur la circulation des motets de Lalande, voir Sawkins, *A Thematic Catalogue*, p. 47-48 et 53-56.

[86] Cet aménagement tardif explique pourquoi on ne peut compléter les chœurs de l'édition gravée avec les parties intermédiaires de la version Lalande-Cauvin, notamment dans le *Cantate Domino* (S 72), le *Sacris Solemniis* (S 74) ou le *Confitebor tibi* (S 56).

[87] L'édition gravée est antérieure aux copies Cauvin (Sawkins, « En province, à Versailles », p. 19-23).

[88] F-V, Ms. mus. 234 : Michel-Richard de Lalande, Benedictus Dominus, p. 75.

copiste de la collection Lalande-Cauvin a donc eu accès à une source contenant ces parties intermédiaires.

Peut-on supposer que Bergiron ait lui-même composé ces parties de remplissage ? L'étude du fonds du Concert de Lyon révèle ainsi qu'il s'est chargé lui-même de compléter de nombreuses œuvres orchestrales dans lesquelles manquaient les parties intermédiaires de violon. L'exemple le plus significatif se trouve dans la collection des onze motets à grand chœur de François Estienne, maître de musique provençal installé à Lyon et batteur de mesure au Concert[89]. Sur huit de ces motets, Bergiron du Fort-Michon a écrit tantôt la haute-contre, tantôt la taille ou les deux parties lorsqu'elles faisaient défaut. Et l'exemple n'est pas isolé : l'annonce de la vente de sa bibliothèque ne s'y trompait pas en vantant les parties de remplissages qui faisaient la qualité de la collection.

La collection Lalande-Cauvin présente certains archaïsmes dans ces parties intermédiaires. Ainsi l'orchestration du *Nisi quia Dominus* alterne-t-elle entre quatre et cinq parties de violons : le remplissage se compose d'une haute-contre et d'une taille de violon, complété parfois d'une portée de quinte de violon qui vient doubler la partie de haute-contre. L'académie des beaux-arts possédait une partition manuscrite du *Nisi quia Dominus* de Lalande, qui aurait pu servir de modèle pour la copie de Bergiron ou inversement. En effet, cette partition perdue était inventoriée au n° 13 ; elle a donc été acquise peu après la création de l'institution, vers 1710-1720, date à laquelle la quinte était encore présente dans l'orchestre lyonnais[90].

Cet exemple mis à part, la quinte de violon est absente dans les manuscrits Cauvin. Ceci ne renseigne pas significativement sur la source ayant servi de modèle. Le copiste pourrait avoir enlevé cette troisième partie désuète d'une partition sans changer les autres parties de cordes[91]. La copie de la version Cauvin est d'ailleurs postérieure à 1742, époque à laquelle la quinte de violon ne figurait plus dans la symphonie depuis de nombreuses années. Bergiron a sans doute simplement recopié des parties intermédiaires existantes. Si les parties intermédiaires de la collection Lalande-Cauvin ne correspondent que rarement à celles du fonds lyonnais, Sawkins établit qu'elles trouvent souvent leur équivalence dans la collection de la Musique du roi, copiée par Philidor, elle aussi conservée à Versailles, ce qui invaliderait l'idée que Bergiron puisse avoir composé ces parties manquantes[92].

En réalité, hormis la présence des parties de remplissage et cette révision des violons dans les parties chorales, la version Cauvin n'offre que des différences minimes du texte musical

---

[89] Dix-huit motets sont inscrits au catalogue de la collection, seuls onze ont été conservés. Dans ces sources, il a été difficile d'identifier la main du copiste qui a complété les haute-contre et taille de violon, car les clés correspondantes (*ut* 1 et *ut* 2) étaient déjà dessinées par la première main qui avait copié la partition. Cependant, dans la source du *Benedictus Dominus* (F-LYm, Rés. FM 129 869) se trouvait un guidon caractéristique à la page 59 et le *Confitebor tibi* présentait une clé d'*ut* à la page 88 (F-LYm, Rés. FM 129 866). Ces deux indices ont porté l'attention sur les autres motets d'Estienne dont les parties se sont avérées être aussi de Bergiron.

[90] Voir Bénédicte Hertz, « Contribution à l'étude de l'effectif orchestral en Province au XVIIIe siècle : Les parties de remplissage dans le fonds musical lyonnais », in : *L'Orchestre à cordes sous Louis XIV. Instruments, répertoires, singularités*, dir. Jean Duron et Florence Gétreau, Paris : Vrin, 2014, p. 401-413. Voir aussi dans le même ouvrage : Lionel Sawkins, « The string orchestra in Michel-Richard de Lalande's motets à grand chœur », p. 264-282.

[91] C'est ainsi que l'*Exaudi Deus* (S 24) de la collection Toulouse-Philidor, pourtant similaire à celui de la version Lalande-Cauvin, contient une partie de quinte de violon tandis que ce dernier n'en a pas. C'est aussi le cas du *Deus noster refugium* de Campra conservé à Lyon (F-LYm, Rés. FM 27 281), dont la version aixoise provenant du fonds cathédral (F-AIXm, FC Ms 1-4) a supprimé la quinte, sans affecter les autres voix de haute-contre et taille de violon.

[92] Sawkins, *A Thematic Catalogue* ; « En province, à Versailles et au Concert spirituel », p. 19-20. F-V, Ms. mus. 8-17 : Michel-Richard de Lalande, Motets de M. De Lalande Sur-intendant de la musique de la Chambre et Maître de Musique de la Chapelle du Roy Recueillis par Philidor l'aisné en 1689, 1689-1690, 10 vol. Sawkins, *A Thematic Catalogue* ; « En province, à Versailles et au Concert spirituel », p. 19-20.

avec l'édition gravée des motets de Lalande – sauf pour les quatre motets précédemment évoqués correspondant à des versions antérieures. Celles-ci concernent essentiellement quelques indications agogiques et agréments. Lionel Sawkins avance l'hypothèse que ces différences ne seraient pas du fait du compositeur, mais la marque de réviseurs anonymes qui travaillaient pour la veuve Lalande, l'aidant à préparer les manuscrits pour le graveur. Bergiron ne s'est donc pas servi uniquement des partitions qui étaient à sa disposition au Concert de Lyon. Mais, il est certain qu'il connaissait les sources détenues par la veuve Lalande du vivant de Lalande : cinq motets de la collection Lalande-Cauvin, sur un total de quarante, sont des versions antérieures à l'édition gravée.

La collection de l'académie des beaux-arts de Lyon : une source de choix pour le copiste de la collection Rameau-Decroix

Bergiron avait acquis en partition gravée, fait copier ou arrangé les œuvres scéniques de Rameau, pour le Concert de sa ville entre les années 1734 et 1756, comme en font état les deux inventaires de la bibliothèque de l'académie des beaux-arts de Lyon. La copie du catalogue principal que fournit l'académie à l'Hôtel de ville ne présente qu'une liste de titres, à laquelle est associée le recensement de partitions et parties séparées. L'exemplaire de l'académie est plus complet, puisqu'il fournit l'état et la date des différentes sources en partition, ainsi que le détail de copie des parties séparées La mise à jour en date du 27 mai 1754 intervient entre les n°s 129 et 130, ce qui permet de dater les derniers titres (voir Annexe 2)[93].

Bergiron avait donc à sa disposition l'ensemble des sources. Son goût pour les pièces lyriques s'affirme à la lecture du catalogue des pièces qu'il choisit pour la bibliothèque : un grand nombre d'œuvres portent la mention « divertissm[ent] de fragments modernes rassemblée par M. Bergiron academicien ord[inaire] » ou encore « opera de […] extrait en deux concerts par M. Bergiron academicien ord[inaire] »[94]. Bergiron fait donc montre, à la fois d'un travail de simple copiste, tel qu'il semble l'avoir exercé pour les sources de Lalande et Rameau issues de sa bibliothèque personnelle, mais également d'une véritable passion pour l'arrangement ou l'adaptation, permettant aux œuvres scéniques d'être jouées en version de concert. Les œuvres de Rameau ne font pas exception : certains de ses opéras ou ballets se trouvent ainsi copiés et bien souvent réarrangés en différents « concerts », c'est-à-dire en plusieurs volumes, les actes ou entrées de l'œuvre étant joués successivement sur deux ou trois semaines, lors des séances académiques du mercredi.

Comme en témoigne le catalogue, l'académie possédait souvent une source manuscrite en plusieurs volumes et une partition gravée pour une même œuvre. Parmi les mains ayant copié ces différents volumes se distingue celle d'Antoine Thaunat, qui semble avoir exercé comme copiste parallèlement à une carrière de chanteur d'opéra. Curieuse coïncidence, les trois sources identifiées de sa main sont des opéras de Rameau et un motet de Lalande : outre *Castor et Pollux* et *Dardanus* cités ci-dessus (n°s 107 et 108), il copie l'*Exurgat Deus* de Lalande que possédait l'académie[95].

Cet ensemble de sources atteste de la familiarité de Bergiron avec les œuvres lyriques de Rameau. Sur les dix-huit œuvres mentionnées, six sont conservées en partition manuscrite

[93] *Inventaire. Ordre B* (F-LYam, 003 GG 156, pièce 15 ; F-LYm, Rés. FM 134 008). L'exemplaire conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon contient les détails des sources et fait état des différentes mises à jour, dont nous ne faisons état ici que des éléments principaux. Voir Hertz « Étude du catalogage et des inventaires ».

[94] Ceci concerne la grande majorité des titres compris entre les numéros 32 et 61.

[95] F-LYm, Rés. FM 133 630 : Michel-Richard de Lalande, Exurgat Deus. Sur Thaunat ou Tonat, voir Hertz, *Le Grand Motet*, p. 253-254. Antoine Thaunat signe ses œuvres avec la mention « *Thaunat scripsit* [date] »

dans le fonds lyonnais. Parmi celles-ci, seule la première version de *Zoroastre* est de la main de Bergiron[96]. Les copies de *Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*, *Dardanus*, *Les Fêtes d'Hébé*, *Zoroastre* et *Pygmalion* se présentent comme des « concerts », soit des copies incomplètes, arrangés pour les besoins de l'académie[97].

***

Ce travail nous a conduit non seulement à l'identification des pages de musique copiées par Bergiron du Fort-Michon mais aussi à la définition de son rôle actif dans deux corpus de sources majeures pour notre connaissance de la musique française des XVIIe et XVIIIe siècles, et qui apparaissent désormais clairement issus tous les deux de la bibliothèque privée de Nicolas-Antoine Bergiron.

Son intense activité de copiste dépasse les frontières du geste manuel ; il est impressionnant par sa qualité et sa quantité : à tenter d'imaginer ce que représentent en temps de travail les milliers de pages de la collection Rameau-Decroix s'ajoutant à la production lyonnaise, aux motets conservés de la collection Lalande-Cauvin, ainsi qu'à toute la production disparue ou non-identifiée, il apparaît clairement que Bergiron, également musicien, compositeur et directeur d'opéra est avant tout un véritable copiste-collectionneur. Fait extraordinaire et rare, il collecta et transcrivit de la musique tout au long de sa vie avec la même assiduité, la même passion, mettant sa collection personnelle ainsi que celle du Concert de Lyon au rang des plus recherchées et admirées de l'époque.

En copiant vraisemblablement pour sa seule bibliothèque personnelle les deux *corpus* qui constituent aujourd'hui une partie du fonds Rameau-Decroix et la collection Lalande-Cauvin, Bergiron se dote d'une sorte d'anthologie de la musique la plus fameuse du règne de Louis XV : les grands motets de Lalande qui connurent un succès posthume inégalé, ainsi que les opéras de Rameau qu'il s'attache par ailleurs à remanier et arranger pour l'académie lyonnaise. L'origine géographique commune à cet ensemble de sources amène aujourd'hui à repenser le rapport des sources de ces deux compositeurs. La confirmation, grâce à l'inventaire après décès de Bergiron, de l'existence d'une bibliothèque personnelle, indépendante et tout aussi riche que celle du Concert, autorise à penser qu'il existe d'autres sources provenant de cette bibliothèque et de la main de son propriétaire, à l'instar du *Jubilate Deo* conservé dans les fonds aixois.

Légendes des illustrations

FIGURE 1
Michel-Richard de Lalande, *Confitebor tibi Domine*, plat.
©Bibliothèque municipale de Versailles, Ms mus 219

FIGURE 2
Michel-Richard de Lalande, *Confitebor tibi Domine*, page de titre.
©Bibliothèque municipale de Versailles, Ms mus 219

[96] L'attribution de différents numéros pour un même titre rendent compte des différents remaniements des œuvres.

[97] Pour le détail de ces sources, on consultera Bouissou, Denécheau et Herlin, *Catalogue thématique. Musique dramatique* : source 321/Sm2, p. 156-157 ; source 35/Sm4, p. 284-285 ; source 41/Sm6, p. 503-504.

FIGURE 3
Michel-Richard de Lalande, *Confitebor tibi Domine*, table des matières.
©Bibliothèque municipale de Versailles, Ms mus 219

FIGURE 4
Jean-Philippe Rameau, *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, page de titre.
©Bibliothèque nationale de France, Vm^2 363.

FIGURE 5
Jean-Philippe Rameau, *Platée*, détail.
©Bibliothèque nationale de France, Vm^2 369, p. 20.

FIGURE 6
Michel-Richard de Lalande, *Confitebor tibi Domine*, détail.
©Bibliothèque municipale de Versailles, Ms mus 219

Annexe 1

Motets à grand chœur de Lalande inscrits au catalogue de la bibliothèque de l'académie des beaux-arts de Lyon (Ordre A)[98]

La numérotation du catalogue de l'académie lyonnaise suit l'ordre des entrées dans la bibliothèque et se présente donc de façon chronologique.

N°	Titre du motet	Date d'acquisition[99]	Partition manuscrite	Partition gravée
12	*Confitebor tibi Domine* (S 56)	1713-1724	Rés. FM 133 647	Rés. FM 27 304
13	*Nisi quia Dominus* (S 26)	1713-1724	Perdue ?	Rés. FM 27 305
14	*Dominus regnavit exultet* (S 65)	1713-1724	Rés. FM 133 605	Perdue ?
15	*Sacris solemniis* (S 74)	1713-1724	Perdue ?	Rés. FM 27 326
87	*Deus in adjutorium* (S 33)	1713-1724	Perdue ?	Rés. FM 27 306
149	*Exurgat Deus* (S 71)	*ca* 1727	Rés. FM 133 630	Rés. FM 27 332
150	*Cantate Domino* (S 72)	*ca* 1727	Rés. FM 133 657	Perdue ?
160	*Exaudi Deus* (S 24)	*ca* 1725-1730	Non conservée	
173	*Te Deum* (S 32)	1732-1734 ?	Non conservée	
174	*Benedictus Dominus* (S 44)	1732-1734 ?	Rés. FM 27 328	Rés. FM 27 330
175	*Confitemini Domino* (S 68)	1732-1734 ?	Rés. FM 27 307	Perdue ?
176	*Dixit Dominus*	1732-1734 ?	Non conservée	
177	*Notus in Judæa Deus* (S 63)	1732-1734 ?	Conservée en doublon[100] : Rés. FM 27 308 BM Reims : Ms. 2 840	Rés. FM 27 325
179	*Miserere mei Deus* (S 27)	1732-1734 ?		Rés. FM 27 309
180	*O filii et filiæ* (S 52)	1732-1734 ?	Non conservée	
181	*Judica me Deus* (S 38)	1732-1734 ?		Rés. FM 27 310
182	*Quare fremuerunt gentes* (S 70)	1732-1734 ?	Rés. FM 27 334	
184	*Regina cœli lætare* (S 53)	1734-1754		Rés. FM 27 327

[98] *Musique latine a grand chœur sour l'ordre A, qui est dans la bibliothèque du concert des beaux-arts de la ville de Lyon*, 27 mai 1754 (ajouts après le 27 mai 1754 et après le 9 juin 1766), F-LYam 0 003 GG 156, pièce 14.
[99] Concernant les dates d'acquisition des différents *opus* du catalogue, voir Hertz, *Le Grand Motet*, p. 467-473.
[100] La deuxième partition, copie exacte de la première, appartenait-elle aussi au Concert lyonnais ; elle a été délocalisée lorsque la ville de Lyon a fait don de quelques recueils de musique à la bibliothèque rémoise, fortement endommagée au sortir de la première guerre mondiale. Elle est toujours conservée à la bibliothèque Carnegie (F-RS, Ms. 2840).

Nº	Titre du motet	Date d'acquisition[99]	Partition manuscrite	Partition gravée
185	*Lauda Jerusalem* (S 19)	1734-1754	Non conservée	
186	*Usquequo Domine* (S 40)	1734-1754		Rés. FM 27 311
187	*Beati omnes qui timent* (S 51)	1734-1754		Rés. FM 27 312
188	*Quemadmodum desiderat* (S 45)	1734-1754		Rés. FM 27 313
190	*De profundis clamavi* (S 23)	1734-1754		Rés. FM 27 314
191	*Exaltabo te Deus meus* (S 76)	1734-1754		Rés. FM 27 315
192	*Deus noster refugium* (S 54)	1734-1754		Rés. FM 27 322
193	*Dominus regit me* (S 43)	1734-1754		Rés. FM 27 316
194	*Venite exultemus* (S 58)	1734-1754		Rés. FM 27 317
195	*Ad te Domine clamabo* (S 64)	1734-1754	Rés. FM 133 745 (9) (Parties séparées)	Rés. FM 27 329
196	*Credidi propter* (S 49)	1734-1754		Rés. FM 27 318
197	*In convertendo Dominus* (S 25)	1734-1754		Rés. FM 27 319
198	*Pange lingua gloriosi* (S 67)	1734-1754		Rés. FM 27 323
199	*Exultate justi* (S 75)	1734-1754	Non conservée	
200	*Domine in virtute tua* (S 29)	1734-1754	Non conservée	
201	*Nisi Dominus* (S 42)	1734-1754	Non conservée	
202	*Exaltabo te Domine* (S 66)	1734-1754		Rés. FM 27 324
203	*Benedictus Dominus Deus* (S 62)	1734-1754	Non conservée	
204	*Beatus vir qui timet* (S 39)	1734-1754		Rés. FM 27 331
205	*Confitebor tibi Domine* (S 48)	1734-1754		Rés. FM 27 320
206	*Laudate Dominum* (S 57)	1734-1754		Rés. FM 27 333
207	*Magnus Dominus* (S 61)	1734-1754		Rés. FM 27 321
279	*Deus Deus meus ad te* (S 20)	Après 1766	Non conservée	

Annexe 2

Œuvres scéniques de Rameau inscrites au catalogue de la bibliothèque de l'académie des beaux-arts de Lyon (Ordre B)[101]

La numérotation du catalogue de l'académie lyonnaise suit l'ordre des entrées dans la bibliothèque et se présente donc de façon chronologique.

Nº	**Titre**	**Description de la source dans le catalogue de l'académie**[102]	**Copie de parties séparées**
100	*Hippolyte et Aricie*	Partition in-fol. gravée – [1733], entrée au catalogue en 1734 Partition in-4º en extrait manuscrite – 1735 [en 2 concerts] <u>Source conservée :</u> Partition manuscrite (1er Concert, Fragments) – [1735] (F-LYm, Rés. FM 133 941)	1735 1736 1740
104	*Les Indes galantes*	Partition gravée grand in-4º – 1736 Non conservée	1737 1740

[101] *Inventaire des pièces de musique françaises & italiennes a grand cœur, ordre B, du concert de l'académie des beaux-arts* , 27 mai 1754 (ajouts après le 27 mai 1754 et après le 9 juin 1766), F-LYam 0 003 GG 156, pièce 15 ; *Inventaire des pièces de musique françaises et italiennes a grand chœur, ordre B*, 1742 et 1743 (ajouts jusqu'en 1767), F-LYm Rés. FM 134 008.

[102] Nous n'avons pas jugé nécessaire d'indiquer ici le détail des parties séparées indiqué sur l'inventaire conservé à la bibliothèque municipale (« role », « voix », « instr. » et « total »).

107	*Castor et Pollux*	Partition en extrait manus. g^{d}. in-4° – 1741 <u>Source conservée :</u> Partition manuscrite, Fragments des 2e et 3e actes – [1741] (F-LYm, Rés. FM 133 960)	1740 1741
108	*Dardanus*	Partition en extrait manuscrite grand in-4° – 1741 Partition d'une scène ajoutée manuscrite <u>Sources conservées :</u> Partition manuscrite, Extraits du prologue, 2e et 4e actes – [1741] (F-LYm, Rés. FM 133 942) Édition gravée – 1744 (F-LYm, Rés. FM 133 911)	1741 1741
111	*Les Fêtes d'Hébé ou les Talents lyriques*	Partition gravée grand in-4° – [1739], entrée au catalogue en 1742 Partition manuscrite in-4° de la 2e et 3e entrée – 1742 <u>Sources conservées :</u> Partition manuscrite des 2e et 3e entrées (2nd Concert) – [1742] (F-LYm, Rés. FM 133 959)	1742
121	*Zaïs*	Partition gravée in-4° – [1748] Partition du 1e concert manuscrite in 4° Partition du 2e concert manuscrite in 4°	1749
122	*Zoroastre*	Partition in-4° gravée – [1749] <u>Sources conservées :</u> Partition manuscrite copiée par Bergiron (1er Concert) – sd (F-LYm, Rés. FM 133 943) Édition gravée – 1749 (F-LYm, Rés. FM 133 915)	1750
125	*Pygmalion*	Partition in-4° gravée – [1748] Partition in-4° manuscrite – s.d. <u>Source conservée :</u> Partition manuscrite, copiée par Bergiron – s.d. (F-LYm, Rés. FM 133 977)	s.d.
128	*La Guirlande*	Partition in-4° gravée – [1751] <u>Source conservée :</u> Édition gravée – 1751 (F-LYm, Rés. FM 133 916)	s.d.
129	*Platée*	Partition in-4° gravée – [1749] <u>Source conservée :</u> Édition gravée – 1749 (F-LYm, Rés. FM 133 968)	s.d.
130	*Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*	Partition in-4° gravée – [1747], entrée au catalogue en 1754 Non conservée	s.d.
131	*Naïs*	Partition petit in-f^{o} manuscrite – 1756 [en 2 concerts] Non conservée	s.d.
132	*Zoroastre* *« corigé par l'auteur »*	Partition in 4° gravée et en partie manuscritte – [1749] [en 2 concerts] Non conservée	1756

133	*Les Indes galantes* *« comme l'auteur larangé pour l'opéra »*	Partition grand in-f° manuscrite – [s.d.] Non conservée	s.d.
135	*Les Fêtes de Polymnie*	Partition grand in-f° [manuscrite] [en 3 concerts] – [s.d.] Non conservée	s.d.
139	*Les Surprises de l'Amour*	Partition in-f° gravée – [1757-1758] Non conservée	s.d.
142	« Sibaris », acte détaché des *Surprises de l'Amour*	Partition petit in-f° gravée – [1757] Non conservée	s.d.
146	« La Féérie », 3e acte des *Fêtes de Polymnie*	Partition in-f° gravée – [1745] Non conservée	s.d.
150	*Castor et Pollux*	Partition gravée, copies générales [1754] <u>Source conservée :</u> Édition gravée – 1754 (F-LYm, Rés. FM 133 912)	s.d.

727